

El Banquete

Entrevistas de Guillermo Saavedra

1

RICARDO PIGLIA

ARTURO CARRERA

DAVID VIÑAS

ANA MARÍA SHUA

DANIEL DIVINSKY

LUIS FELIPE NOÉ

MAITENA BURUNDARENA

ASTOR PIAZZOLLA

ABELARDO CASTILLO

JUANA BIGNOZZI

EL BANQUETE

Las mejores cincuenta
entrevistas de un programa
por amor al arte

Guillermo Saavedra

Volumen I

Saavedra, Guillermo

El banquete : las mejores cincuenta entrevistas de un programa por amor al arte / Guillermo Saavedra. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Biblioteca Nacional, 2021.

486 p. ; 23 x 15 cm. - (El Banquete ; 1)

ISBN 978-987-728-128-6

1. Entrevistas. 2. Literatura. 3. Pintura. I. Título.
CDD 302.2344

BIBLIOTECA NACIONAL MARIANO MORENO

Director: Juan Sasturain

Subdirectora: Elsa Rapetti

Director Nacional de Coordinación Técnica Bibliotecológica: Pablo García

Director Nacional de Coordinación Cultural: Guillermo David

Director General de Coordinación Administrativa: Roberto Gastón Arno

Directora del Museo del libro y de la lengua: María Moreno

Coordinación de Publicaciones: Sebastián Scolnik

Producción y diseño editorial: Ediciones BN

Dirección de Producción de Bienes y Servicios Culturales: Martín Blanco

© 2021, Biblioteca Nacional

Agüero 2502 (C1425EID)

Ciudad Autónoma de Buenos Aires

www.bn.gov.ar

IMPRESO EN ARGENTINA - *PRINTED IN ARGENTINA*

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

| | |
|---------------------|---|
| Prólogo..... | 7 |
|---------------------|---|

Entrevistas

| | |
|--------------------------|-----|
| Arturo Carrera..... | 25 |
| David Viñas..... | 71 |
| Ana María Shua..... | 111 |
| Daniel Divinsky..... | 157 |
| Luis Felipe Noé..... | 197 |
| Maitena Burundarena..... | 233 |
| Abelardo Castillo..... | 287 |
| Astor Piazzolla..... | 337 |
| Juana Bignozzi..... | 385 |
| Ricardo Piglia..... | 433 |

Testimonios

| | |
|------------------------------|-----|
| Laura Giussani Constenla ... | 475 |
| Eduardo Stupía..... | 478 |
| Mariana Amato..... | 482 |
| Martín De Grazia..... | 485 |

LA LIBERTAD DE HABLAR SE ESTÁ PERDIENDO.
ANTES ERA EVIDENTE QUE LAS PERSONAS QUE
MANTENÍAN UNA CONVERSACIÓN SE INTERESABAN
POR SU INTERLOCUTOR, PERO ESO HA SIDO HOY
SUSTITUIDO POR LA PREGUNTA ACERCA DEL PRECIO
DE SUS ZAPATOS O DE SU PARAGUAS.

WALTER BENJAMIN

UNO BUSCA A ALGUIEN QUE LO AYUDE
A DAR A LUZ SUS PENSAMIENTOS;
OTRO, A ALGUIEN A QUIEN PODER AYUDAR:
ASÍ ES COMO SURGE UNA BUENA CONVERSACIÓN.

FRIEDRICH NIETZSCHE

AVATARES DE UN PROGRAMA POR AMOR AL ARTE

Guillermo Saavedra

A mediados de los años noventa, Laura Giussani, amiga mía desde nuestra más temprana adolescencia y, por entonces, gerenta de programación de FM La Isla, me ofreció hacer un programa de cultura en esa emisora. Yo estaba trabajando entonces como editor general del grupo Aguilar, Taurus, Alfaguara y decliné la invitación: no me pareció ético asumir la doble condición de juez y parte, siendo empleado de una editorial tan poderosa en nuestra lengua.

Pero a comienzos de 1997, hastiado de un medio en el que la tarea del editor literario en empresas de esa índole comenzaba a estar cada vez más subordinada a la opinión de sus gerentes comerciales, renuncié a mi trabajo en ese grupo editorial con el propósito de volver al periodismo cultural y, eventualmente, trabajar como editor en una casa donde el espíritu fenicio tuviese menos preponderancia. Llamé entonces a Laura para preguntarle si la invitación seguía en pie y ella, de inmediato, me dijo que sí.

Acostumbrado a hablar en público por mis quehaceres profesionales, nunca había enfrentado, sin embargo, el desafío de trabajar en medios audiovisuales. Creí entonces necesario convocar a Américo Cristófalo, amigo ya por entonces entrañable a quien había conocido una década antes siendo yo director periodístico de la revista *Babel*, para compartir la responsabilidad de hacer un programa radial. Si bien Américo debió abandonar rápidamente el proyecto por sus crecientes

compromisos en la actividad docente, su presencia en esas instancias preliminares del programa fue para mí valiosa. Su lúcida interlocución me ayudó a confirmar y mejorar el diseño que, unos días antes de encontrarme con él por primera vez, yo había hecho para el programa y que, más allá de algunos ajustes formales, se mantuvo durante los ocho años exactos que duró en el aire, desde mayo de 1997 hasta mayo de 2005.

Música de cámara

El programa iba una vez por semana, los sábados de 18 a 20 h, y tenía un solo invitado. La idea era dar el mayor espacio posible a la conversación, casi siempre maltratada en los medios audiovisuales, so pretexto de la perentoriedad del tiempo y su equívoco prestigio de oro en fuga. La modestia de la emisora —surgida, como muchas otras en los años noventa, en virtud de los avances y el abaratamiento relativo de la tecnología— y mi condición de novato en el medio lograban el prodigio de que no hubiera publicidad. Las únicas pausas estaban dadas por la inclusión de temas musicales que yo elegía cuidadosamente de mi propia discoteca, acordándolos en general de antemano con la persona entrevistada. Aproximadamente cada quince minutos, y para dar respiro a la charla, se emitía un tema musical; y, cada media hora, se intercalaba la tanda institucional con que la radio promocionaba el resto de su programación. Este esquema se rubricaba con un eslogan que yo había acuñado: “EL BANQUETE, un programa de cultura en el que la conversación es una música y la música, un argumento para las palabras”.

Después de unas pocas semanas, fui agregando otros elementos para conferirle otras tensiones y ritmos a esa conversación única. Por un lado, una agenda cultural semanal, en la que se daba prioridad a las actividades menos difundidas: estrenos en el teatro *off*, recitales de músicos independientes, presentaciones de libros de editoriales modestas,

muestras de artes visuales de artistas jóvenes, etcétera. Y, por otro, la participación de uno o dos columnistas por programa que, durante cinco o diez minutos, se explayaban sobre una actividad diferente a la del invitado central, con la intención de alumbrar la charla con otras resonancias. Siempre que fue posible, intenté que los columnistas crearan un contrapunto interesante con el invitado principal, considerando no solo los temas que trataban sino también sus estilos personales, sus modos de frasear, sus registros, casi con el mismo cuidado con el que se trama la música de cámara. Terminadas sus intervenciones específicas, los columnistas eran invitados a sumarse a la conversación principal y eso creaba a veces momentos memorables, como apreciarán quienes lean, en este volumen, la entrevista con el poeta Arturo Carrera.

Entre los columnistas que enriquecieron el programa, menciono aquí a quienes lo hicieron con mayor frecuencia: Adriana Amante, Jaime Arrambide, Américo Cristófalo, Sylvia Iparraguirre, Martín Kohan y Jorge Monteleone en narrativa, ensayo, poesía y teatro; Diego Fischerman y Federico Monjeau en música; David Oubiña y Quintín en cine y Eduardo Stupía en artes visuales.

Cabe aclarar que, al no haber publicidad paga y por tratarse de una emisora tan modesta, ni yo ni los columnistas cobrábamos un centavo. De allí la frase que elegí para caracterizar la índole del programa, pero también las condiciones materiales de su realización: “EL BANQUETE, un programa por amor al arte”. El lema contenía una alusión al célebre diálogo platónico, emblema de toda conversación posible y excepcional reflexión filosófica sobre el amor, pero también un guiño y una confesión: “por amor al arte” es la expresión vernácula para referir a las labores que ejercemos sin retribución material alguna. Ciertamente es que la radio no me cobraba el espacio, como suelen hacer las emisoras privadas, pero la precariedad inicial de la emisora no la autorizaba a hacerlo.

Como bien señalan Eduardo Stupía —aliado invaluable del programa a lo largo de su extensa y dichosa existencia— y la propia Laura Giussani en los testimonios incluidos en este libro, el estudio de la radio en el que hicimos el programa durante el primer año y medio era más apto para planear un secuestro extorsivo o cocinar estupefacientes de baja estofa que para lanzar al éter un programa de cultura. La entrada del edificio, ubicado en la calle Junín al 900, predisponía ya a un *thriller* clase B. El departamento en sí era una cueva de dos ambientes, alfombrado con una moqueta arratonada que parecía no haber tenido días de gloria y en cuyo living reinaba un hogar a gas con leños falsos y una chimenea de latón. Allí mismo, el operador de turno realizaba sus tareas sobre una consola de juguete, mientras despachaba una fritanga que daba su carácter al ambiente. La breve cocina era más bien un exiguo espacio virtual donde refulgía la ausencia de cualquier enser. Para agasajar a los invitados, debíamos llevar hasta la pava o la cafetera. El estudio propiamente dicho incluía una mesa semicircular por encima de la cual pendía un micrófono atornillado sin convicción a la pared. Más de una vez, cuando lo moví para ajustarlo a mi altura, el micrófono abandonó abruptamente su soporte y cayó sobre la mesa, obligándome a comenzar el programa arrodillado en el piso, para poder emitir mi voz a través del implemento.

Creo que la relación de respetuoso afecto o franca amistad que yo tenía con la gran mayoría de los entrevistados hizo posible que muchos de ellos, requeridos asiduamente por la prensa y, en más de un ocasión, apenas de paso por Buenos Aires, se allegaran hasta ese antro inhabitable para permanecer en él durante dos horas que no les darían a ellos ni a sus creaciones más notoriedad o reconocimiento del que ya tenían. Aún recuerdo, por ejemplo, los padecimientos y lamentos fuera de micrófono de Juan José Saer un atardecer de diciembre de 1997, sometido al rigor canicular en ese recinto desprovisto del más mínimo ventilador,

mientras yo intentaba sortear la incomodidad del momento diciéndole que era un homenaje al entorno habitual de sus narraciones, casi siempre atravesadas por el calor agobiante del litoral santafesino.

Asistencia perfecta

Como es obvio, era necesario contar con un asistente que atendiera los eventuales llamados de los oyentes, trajera de vez en cuando un café o un vaso de agua a los invitados y comprobara que el operador, siempre agobiado por las dificultades con las que debía hacer su trabajo, tuviera clara la hoja de ruta del programa y estuviera grabándolo correctamente.* Por obra de los buenos oficios de Laura Giussani, tuve a disposición, uno tras otro, a algunos jóvenes con muy buenas intenciones pero escasamente vinculados con la cultura del libro y las artes. Eran, en su mayoría, aspirantes a periodistas de actualidad, en un momento en que la carrera de Comunicación tenía su *boom* y la multiplicación mediática propia de esos años parecía ofrecerles una alternativa laboral que las políticas menemistas en general les negaban. Poco era lo que un programa como EL BANQUETE tenía para ofrecerles en ese sentido: nada en términos de remuneración monetaria y bastante poco en materia profesional. Que por ese oscuro departamento de la calle Junín desfilaran autores como Leónidas Lamborghini, Tununa Mercado, Roberto Fontanarrosa o Liliana Heker, y artistas como Luis Cardei, Walter Santa Ana o Liliana Herrero no significaba mucho para ellos, porque esos talentosos invitados no alimentaban la rabiosa inmediatez de la vida política y social de esos días.

* Aprovecho para agradecer a todos los operadores que sostuvieron con su pericia y buena voluntad el programa, casi siempre en las peores condiciones. Y, en particular, a Orlando Gambini, cómplice incondicional de EL BANQUETE en sus últimos años.

Tras un largo año lleno de malentendidos y desencuentros con esos aplicados pero ineficaces colaboradores, logré contar, gracias a la intercepción de Adriana Amante, con la magnífica ayuda, no solo en la asistencia durante las emisiones sino en la producción de los programas, de Mariana Amato y Martín De Grazia. Trabajar con ellos, por entonces brillantes alumnos de la carrera de Letras, hizo de EL BANQUETE literalmente una fiesta que comenzaba unos días antes, en las reuniones que teníamos para preparar cada programa, y culminaba todos los sábados en la radio. Remito al lector a los testimonios de ellos en este mismo volumen. Su elocuencia y generosidad me eximen de mayores comentarios.

Cuando Mariana y Martín dejaron el programa para seguir un camino personal que les tenía reservadas mayores y merecidas recompensas, me beneficié de la asistencia y producción de otra colaboradora indispensable: Juliana Guerrero, en esa época, estudiante adelantada de Arte con orientación en música y muy atenta a la vida cultural argentina. Como antes con Mariana y Martín, reunirme con ella a preparar el programa de cada semana era una experiencia estimulante y enriquecedora: sus conocimientos y contactos en el mundo de la música hicieron posible varios programas con compositores e intérpretes de gran jerarquía.

Cada uno de ellos, a su manera y en su estilo, contribuyó grandemente a hojaldrar el programa, sugiriendo invitados, aportando sus conocimientos a las agendas, haciendo eventualmente columnas de literatura o música, atendiendo los teléfonos y, cuando estos no sonaban —solía ocurrir, porque el alcance de la radio era limitado—, inventando mensajes de oyentes que acicateaban, con su pertinente y elaborada calidad ficcional, la entrevista que estaba teniendo lugar ese día. Y, por supuesto: por toda esa dedicación, tampoco ninguno de ellos cobró jamás un peso.

Pero que los oyentes no abundaran no significa que no existieran. Los hubo y —como suele ocurrir con algo que va adquiriendo las características de un improbable fenómeno de culto, seguramente no tanto por sus méritos como por su difícil accesibilidad— fueron incondicionales. Menciono solo a algunos de los que con mayor frecuencia hacían llegar sus mensajes: Marta de Recoleta, Quique del Abasto, Pilar de Acevedo, Rosario de Barrio Norte, María Emilia de Palermo, Hernán de Almagro, Silvia de La Paternal... Como bien señaló Noé Jitrik la primera vez que estuvo como invitado en *EL BANQUETE*, esa costumbre de presentarse con su nombre de pila y el barrio de procedencia les confería un cierto abolengo, algo así como una ilusión nobiliaria o una ínfula de terrateniente. Con todos ellos, la relación alcanzó el carácter intimista propio de una atención personalizada, y más de una vez llegué a preocuparme sinceramente por alguno cuando, durante un programa, no se hacía notar con su llamado. Más de uno se acercó afectuosamente a saludarme, dándose a conocer, cuando yo participaba de la presentación de un libro o una lectura de poesía. Y, muchos años después, gracias a la nueva sociabilidad de las redes, me reencontré con algunos de esos amables oyentes, conmovido porque lo que esgrimían como prenda de un pasado en común era precisamente el programa de radio.

Mencionar esto último podría parecer una versión bonsái de la vanidad o la enunciación de una obviedad pueril: ¿quién no alcanza esos módicos pero inevitables quince minutos de fama de los que hablaba Andy Warhol después de ocho años haciendo radio? Pero es que, en cierto sentido, había algo de irreal en el hecho de hacer un programa de radio en tales condiciones, e incluso cuando la radio se trasladó a otro ámbito más propicio, porque continuó teniendo una emisión muy limitada, geográficamente hablando. Parecía más bien que todos —invitados, columnistas, asistentes, operadores y ese puñado de oyentes, entre

ciertos y ficcionales— estábamos “jugando a la radio”. Como si esa fuera la excusa o la coartada necesaria para dedicarnos a lo que en realidad importaba: discutir amable pero fervorosamente sobre las cuestiones más diversas sin otro propósito que la conversación misma.

Del barro al asfalto y despedida

Hacia fines de 1998, Gloria López Lecube, la dueña de la radio, consiguió los fondos necesarios para trasladar la emisora a una torre espectacular recién inaugurada en la calle Salguero al 2700, en el corazón de Palermo. Fue como pasar del barro al asfalto, para decirlo en términos tangueros. Un cierto tufillo y un aura sospechosa, propios de la época menemista, campeaban en esa metamorfosis. Había mucho de impostación y de oportunismo en ese cambio, que la dueña de la emisora utilizó para afianzar la quincallería que hacía posible, cada mañana, un programa de actualidad política conducido por ella. En ese nuevo espacio aséptico e imponente, las condiciones materiales mejoraron de manera notable, pero nuestro trabajo continuó siendo ad honórem.

A fines de 2003, mi espacio de los sábados le fue otorgado a un colega de mayor presencia en los medios. Me enteré del cambio por los diarios, como se dice, o más precisamente, por la radio: haciendo mi propio programa, en los avances de programación de la emisora. Rehén de mis ganas de continuar haciendo el programa, digerí el maltrato y acepté a regañadientes un cambio de día: comenzamos a salir al aire los domingos, en el mismo horario de 18 a 20 h. Pero, en esa relación de asimétricos beneficios entre la radio y yo, ya sin la amable mediación de Laura Giussani, algo se rompió definitivamente. Un año y medio después, la radio me comunicó que, si yo quería continuar haciendo el programa, debía pagar por el espacio. Eso me obligaba a salir a conseguir auspiciantes, en un medio como el de la cultura, y en

particular, el del libro, cuyas empresas suelen ser reacias a invertir en publicidad. Tras un intento de resistencia, que incluyó una carta de adhesión al programa firmada por más de quinientos referentes de la cultura argentina, decidí dejar de hacer EL BANQUETE y dedicar mis esfuerzos a otro proyecto cultural ad honórem: la revista *Las ranas*, en la cual me acompañaron, y aún lo hacen, varios de los amigos que contribuyeron a enriquecer el programa radial.

Atrás quedaban cerca de cuatrocientas emisiones, que incluyeron entrevistas a más de trescientos escritores, artistas e intelectuales argentinos y extranjeros, entre los que se contaron, además de los incluidos en este volumen, autores extranjeros como Carlos Fuentes, Marosa Di Giorgio y Alfredo Bryce Echenique, y argentinos como Héctor Tizón, Horacio González, Beatriz Sarlo, Andrés Rivera, Josefina Ludmer, Leónidas Lamborghini y Liliana Heker; músicos como Dino Saluzzi, el Tata Cedrón, Gerardo Gandini, Liliana Herrero, Leo Maslíah, Raúl Barboza, Luis Cardei, Mariano Etkin y Ernesto Jodos; gente de teatro como Alfredo Alcón, Cristina Banegas, Jorge Lavelli, Roberto Villanueva y Ricardo Bartís; artistas visuales como Guillermo Kuitca, Oscar Bony, Alfredo Prior, Marcia Schwartz y Pablo Suárez; humoristas y artistas gráficos como Hermenegildo Sábat, Roberto Fontanarrosa y Miguel Rep; realizadores e intérpretes del cine argentino como Rafael Filippelli, Andrés Di Tella y Leonardo Sbaraglia; e invitados poco convencionales, como mi propio padre, Juan Carlos Saavedra, para compartir su singular historia de vida, o mi tío abuelo, Juan Davico, conocido artísticamente como Triky, uno de los cómicos del mítico Balneario de la Costanera Sur, para evocar esa experiencia irrepetible de la cultura popular argentina. Además de numerosos programas especiales, dedicados a homenajear a creadores de toda laya, tiempo y lugar: William Shakespeare, Néstor Sánchez, Platón, Charles Baudelaire, César Aira, Jacques Tati, W. G. Sebald, Igor

Stravinski, Osvaldo Lamborghini, Agustín Magaldi, Juan R. Wilcock, Morton Feldman y Enrique Mono Villegas, o a reflexionar sobre asuntos tales como la ciencia ficción en Argentina, el cine, el canto lírico, las Buenos Aires imaginarias, el tango y la salsa; emisiones dedicadas a hablar de la obra de artistas visuales como Giorgio de Chirico, Antonio Berni, Henri Matisse o Vasili Kandinsky; y sesiones dedicadas, sencillamente, a leer poemas, relatos, crónicas o ensayos de autores de una lengua, una época, un país o una escuela determinados, conformando antologías orales improvisadas y arbitrarias, matizadas por la música y la aparición eventual de algún columnista. Esta última modalidad, surgida accidentalmente del hecho de tener que cubrir a último momento la ausencia inesperada de un invitado al piso, se convirtió, para mi sorpresa, en una de las favoritas de muchos oyentes.

El arte de versar con

Las carencias de la emisora hicieron posible la alegre, casi salvaje impunidad de quien no le debe nada a nadie, ni a un patrón ni a eventuales anunciantes. Esa falta de condicionamientos y el hecho de que los sábados o domingos a la tarde, antes y después de la emisión de EL BANQUETE, la radio pasara música o repitiera programas de López Lecube, permitieron que el programa se extendiera siempre unos minutos después de las 20 y, varias veces, que hiciéramos emisiones de tres horas de duración.

Mi criterio para elegir un invitado nunca tuvo en cuenta su notoriedad ni la necesidad de una coartada periodística, como la reciente publicación de un libro o el estreno de un espectáculo. Reconocidos o ignotos, jóvenes o de extensa trayectoria, artistas populares o autores experimentales, todos eran bienvenidos, siempre y cuando algo de lo que hicieran resonara en mí. El programa no era un espacio de puesta en cuestión insidiosa sino una celebración de la actividad de cada

invitado, sin que ello implicara mi adhesión irrestricta o me negara la posibilidad de disentir.

La decisión de tener un solo invitado a lo largo del programa era una apuesta a la felicidad azarosa e inmanejable de la conversación. Todo se sostenía en la convicción de que la disponibilidad de dos preciosas horas haría posible que la charla se extraviara amablemente y discurriera con la lógica impersonal de la lengua, sobrepasando el narcisismo, las reticencias y los pudores de quienes dialogan. En ese “versar con el otro”, las aguas de la conversación dejan asomar sus mejores peces cuando menos se los busca. Y siempre intenté estar modestamente atento, no a convertirlos en presas, sino a permitirles lucir por un instante el brillo fugaz e irreplicable, pero cierto, de una verdad que está más allá de los interlocutores.

Por supuesto, la conversación giraba en torno al oficio y la trayectoria del invitado, y en ese sentido, yo no desestimaba la coyuntural aparición de una obra suya reciente o la inminencia de un estreno. Pero la intención era siempre ir más allá de esas incidencias, utilizándolas como puntos de partida para llegar a una instancia en la cual lo que se planteara en la charla fuese menos anecdótico.

Desde luego, hacer un programa de radio en vivo, incluso en una modesta emisora que llega a un reducido grupo de oyentes, implica estar también atento a la inmediatez acuciante de la actualidad. Ser consciente de que la tersa atemporalidad de una conversación sobre literatura, artes o filosofía no está a salvo de las contingencias: un corte de luz, un Boca-River que concita la atención de medio país, el estado del tiempo, un escándalo mediático o la terrible crisis política, económica y social de 2001, por mencionar algunos hechos o situaciones que atravesaron la realidad concreta del programa. Quien recorra las páginas de este libro encontrará las huellas de ese presente, como una fina garúa lloviendo

terca y tenuemente sobre las conversaciones, afectando de una u otra forma la charla y a sus interlocutores.

Ninguna conversación es posible sin tener en cuenta al otro, sin respetar su voz, sus convicciones, sus reparos. Creo que el feliz cumplimiento de este precepto básico fue favorecido, en EL BANQUETE, por la particular coyuntura de la Argentina durante la cual el programa tuvo su devenir. Fueron los años rapaces y crueles del menemismo y de la Alianza, los posteriores a la debacle de 2001, con Eduardo Duhalde como controvertido piloto de tormentas y los primeros e inciertos meses del gobierno de Néstor Kirchner, que solo después se revelaría en toda su memorable ejemplaridad. Casi todos los integrantes del campo de la cultura, o al menos aquellos identificados con el progresismo, coincidían entonces en oponerse a un neoliberalismo que había desmantelado el Estado y empobrecido grandemente a los argentinos. Cortados sus vínculos con el *establishment* político, intelectuales y artistas parecían hablar entonces desde afuera de la política, como si esta les hubiera sido, de algún modo, arrebatada. Esa desubicación común permitía intercambios más o menos fluidos entre todos los actores del campo cultural y EL BANQUETE fue un teatro privilegiado de esa escena. Me pregunto si hoy sería posible esa convivencia pacífica de todos ellos.

Un Banquete en la Biblioteca

Desde que el programa dejó de salir al aire hace ya dieciséis años, los aproximadamente setecientos casetes en los que, salvo omisión accidental o dificultades técnicas, fueron grabados esos encuentros irrepetibles descansaron en dos cajoneras que compré a tal efecto. Consciente del valor documental de esas grabaciones, en un país en el que los archivos han sido destruidos por deliberadas políticas de desmemoria o por mera indolencia, más de una vez intenté sacarlos de su silencio analógico,

siempre amenazado de volverse inaccesible debido a la velocidad con que las tecnologías digitales transforman la lógica y la materialidad del almacenamiento de datos. Pero la tarea de digitalizar tal cantidad de horas pobladas de reflexiones, lecturas, músicas y hallazgos de escritores y artistas se me hacía siempre inabordable.

Entre tanta desgracia e incertidumbre que ha provocado, fue la pandemia la que, inesperadamente, me ofreció el tiempo y la disposición para hacerlo. Gracias a la sencillez del programa Audacity, que convierte la señal analógica en digital, al mismo tiempo que la graba, y a la generosidad de varios amigos y amigas que me hicieron llegar sus reproductores de casetes milagrosamente intactos después de años de desuso, las voces de tantos creadores y creadoras de estas y otras tierras comenzaron a reunirse en formato MP3, en un disco externo comprado a tal efecto.

Pero trasladar toda esa magnetofonía a un puñado de archivos digitales era solo el primer paso. Lo realmente importante era ofrecer ese acervo a una institución capaz no solo de darle adecuado cobijo sino también de ponerlo a disposición de la comunidad. Tuve claro, desde un primer momento, que el lugar indicado para este archivo de voces era la querida Biblioteca Nacional y, efectivamente, las autoridades de esta casa hicieron gala de la hospitalidad que las caracteriza.

Para ello, se decidió ofrecer todos los programas para su consulta, una vez digitalizados, en la Audioteca de la Biblioteca. Paralelamente, se publicará en varios volúmenes una selección de cincuenta programas, a razón de diez programas por tomo, constituyendo el presente la primera entrega de esa serie. Los audios correspondientes a esas cincuenta emisiones serán asimismo editados y subidos en podcasts, simultáneamente a la aparición de cada entrega impresa.

En todas estas tareas, han estado y están implicadas diversas áreas de la Biblioteca Nacional: la Dirección de Investigaciones, Publicaciones,

Prensa y Comunicación. Sin la colaboración de cada uno de los integrantes de estos equipos de trabajo, la concreción de este proyecto no hubiera sido ni sería posible.

Esta edición

Trasladar a la letra escrita los azares y fulgores de una conversación es siempre un desafío. La música singular de un hablante, con su fraseo personal, sus modismos, sus entonaciones y sobreentendidos, suele no tener un correlato preciso en la palabra puesta sobre el papel. Hay algo de sabrosa rugosidad, de necesaria y deseable imperfección gramatical que hace del habla un territorio indoméstico e inaprehensible, poblado de frases inconclusas, muletillas, reiteraciones, sazones, todas ellas, propias de la lengua oral compartida y, más aún, del idiolecto íntimo e intransferible de cada hablante.

En el caso de las conversaciones que tuvieron lugar en EL BANQUETE, su transcripción debía atender no solo a la médula del diálogo con el entrevistado de turno sino también a una escena que lo trascendía, la de un programa radial con todos sus ingredientes: la apertura, la musicalización, las intervenciones de los columnistas, la agenda, los llamados de los oyentes y las tandas institucionales.

Para recrear por escrito esa realidad imprevisible y efímera, la de una emisión en vivo,* eché mano de mi experiencia como actor, lector y editor de teatro. Porque es sin duda una situación teatral la que se da

* Aprovecho para dejar constancia de mi gratitud hacia Gabriel Caldirola, Lola Banfi e Italia Belén Caprara por su inestimable ayuda en la desgrabación de estas primeras diez entrevistas. Y de mi reconocimiento a Eduardo Stupía y Guillermo Arnaudo por su valioso aporte a la edición final de los programas con Luis Felipe Noé y Astor Piazzolla, respectivamente.

en un programa de radio, con sus agonistas principales, sus personajes secundarios, sus partiquinos y sus bambalinas. Busqué entonces recrear por medio de concisas acotaciones entre paréntesis —lo que en la escritura dramática se denomina “didascalias”— las diferentes incidencias de cada emisión, incluidos sus inevitables yerros y malentendidos. Y, en lo que atañe a la conversación propiamente dicha, intenté un equilibrio entre la frescura, espontaneidad e imperfección del habla y la corrección gramatical a ultranza. Porque, si bien es cierto que una transcripción depurada de los matices del habla puede llegar a desnaturalizarla, también lo es que, volcada literalmente, con todos sus ripios, su lectura suele tornarse farragosa. En los casos en que lo consideré oportuno, incluí unas pocas notas al pie, para reponer cierta información anecdótica vinculada con la actualidad en que tuvo lugar la entrevista.

Si algo de las particularísimas formas de oralidad propias de hablantes tan originales, lúcidos y diversos como los aquí reunidos ha sido rescatado en estas páginas, el objetivo se habrá cumplido. Y, en cualquier caso, quien quiera tomar contacto con un registro más fidedigno de esas voces podrá recurrir a los podcasts correspondientes, que la Biblioteca Nacional irá poniendo a disposición en sus plataformas.

Revisitar estas grabaciones después de tantos años tuvo para mí un efecto gozoso y perturbador al mismo tiempo. En su fantasmal persistencia, las voces de los entrevistados y la mía propia ostentan una actualidad y al mismo tiempo un anacronismo que las vuelve simultáneamente próximas y remotas. Mis propios pareceres y mi entusiasmo inquisitivo de entonces, y muy especialmente, la densidad intelectual y creativa de los entrevistados —algunos de ellos, ya fallecidos— son deudores de un presente que no nos pertenece y resuenan en estas transcripciones con el signo insoslayable de una época concreta, de la que aún persisten algunas de sus consecuencias, pero que ya no es esta.

En tal sentido, me alegraría comprobar que el recorrido a través de estas páginas implica para el lector el descubrimiento o el reencuentro del pensamiento en curso de los entrevistados; y, como una suerte de bajo continuo, de los ecos de un momento de la vida cultural argentina atravesado por circunstancias, murmullos, estremecimientos, certezas e incertidumbres que hoy podemos sopesar con la distancia que confiere el paso del tiempo. O, dicho de otro modo, que lo que aquí se exhibe, con sus luces y sus sombras, es el sutil conflicto entre la singularidad de cada artista o intelectual invitado y el entorno en el que todos ellos intentaron poner en juego sus ideas, sus intuiciones y sus perplejidades.



Escuchá en línea las
entrevistas de EL BANQUETE

EL BANQUETE

Volumen I

ARTURO CARRERA

(Cnel. Pringles, 1948) Es uno de los poetas argentinos más relevantes de la actualidad. Su obra contiene una reflexión singular del mundo de la infancia, los afectos, la memoria y el lenguaje. En esta, su primera de varias apariciones en el programa, habló de su obra, su concepción de la poesía, haciendo hincapié en su libro *El vespertillo de las parcas* (1997), aparecido unas semanas antes de la emisión del programa.

Programa nro. 10

Fecha de emisión: 5 de julio de 1997

Columnistas: Federico Monjeau y Américo Cristófalo

Asistente: Martín Daulerio

Operador: Federico Iraldi

(Arturo Carrera comienza el programa leyendo un poema:)

Dice Nery: "... y yo le hago: —¿Adónde vas a ir?"

"Y me dice: —A tierras muy extrañas..."

"—Dame los zapatitos azules que llevaba a la laguna..."

Dice Martita: "Cuando empezó a hacerse la nena yo le dije desde mi cama: —Fijate que para ser una beba recién nacida hablás muy bien; sos un fenómeno; vas a aparecer en los diarios.

"Y ella me contestó: —¡Mirá que sos loca!"

Dice Martita: "Toda la primera época fue época de nacimientos. Nacimientos de miniaturas. Todo tenía una vástago pequeñito: la cama una camita, el espejo un espejito y así en series medio domésticas, medio perdidas".

Dice Martita: "Después la época de las lauchitas. Dijo que en la habitación donde dormía había algunas lauchitas y después sugirió que quería alimentarlas, cuidarlas".

Dice Nery: “Hasta Marcos un día estaba subido a una silla dándole de comer a las lauchitas mientras mamita le daba las indicaciones más atentas...”.

Dice Delia: “Papito murió hace dos años y ella todas las noches pregunta: —¿Ya volvió él a casa?” “Y ahora suele entretenerse con un gatito del que opina: —¡No debe pesar mucho ése!”

Dice Delia: “Otras veces habla con Martita de viajes hechos en un carruaje tirado por caballos. “Le dice: —¿Le diste de comer a los caballitos?” “—Sí: avena. “—¿Dónde?” “—Le puse avena en el morral. “—Ah...”.

Me emociona la eficacia con que las hijas disponen el orden invisible de ese teatro que otros llamarían senil y que yo sentí como el imperio de la eficacia. La eficacia infinita que nos deja vivir preparándonos solo con las imágenes que tenemos para la muerte.

Propiedades en la prueba de una imaginación inexorable: la del deseo de proveer ternura infinita como “cántame una canción que vuelva más tolerable mi muerte” —infantiles; económicas; dolorosas y **vacías**

hacia una completud
que exalta unas voces pequeñas como rutina
de la amable crueldad.

... naturaleza sin sosiego: últimas pruebas del
sentido;
viejos locos —niñitos— en medio de los ensayos,
las repeticiones de preguntas: “¿Comió el caballo?”
“¿Llegó Delia en la volanta?”
“¿Ya está en casa él?”

Nery: “Y en pleno verano, cuando pidió
más frazadas porque sentía frío. Y la bolsa
de agua caliente. Y al rato hablándole a Delia
le hace: —Tengo miedo. Miedo a quedarme
con tanto calor dura de frío...”

Delia: “¡A veces dice cada cosa mamita!”.

—Señores, como diría el protagonista de una gran novela argentina: hoy, en esta isla, ha sucedido un milagro. Por una vez, en medio de los ruidos de los sapos de la laguna, hay un poeta con nosotros. Se llama Arturo Carrera, nació en Coronel Pringles, provincia de Buenos Aires, en 1948, y él mismo acaba de leer el poema “La Pazzia Senile”, que está incluido en su libro más reciente, *El vespertillo de las parcas*, publicado en estos días por la editorial Tusquets. Y este libro formidable, un verdadero acontecimiento para todos nosotros, lo es también para la propia obra de Arturo Carrera. Un poeta único en lengua española, autor de libros fundamentales como *Escrito con un nictógrafo*, *La partera canta*, *Mi padre*, *Arturo y yo*, *Children’s Corner* y *La banda oscura de*

Alejandro, entre otros. La obra de Arturo Carrera inaugura un modo diferente de soñar y de reinventar la infancia, el campo, el horizonte ambiguo del lenguaje, la tradición poética argentina, la teatralidad eléctrica del deseo, a través de una poética que trabaja el instante como una joya única; el recuerdo como un mapa infinito de hormigas nómades; las palabras, como él mismo dice en el último y hermoso poema de este libro, como piezas obvias y a la vez insólitas de un rompecabezas. La intermitencia, para Arturo Carrera, es una forma poética de alcanzar, por saltos discontinuos, algo así como una teoría cuántica de las cosas. Si la poesía es un intervalo entre dos catástrofes, yo los invito a hacer durar ese lapso a lo largo de estas dos horas de programa. Si se trata de un ímpetu que no puede durar mucho, vamos a tratar hoy de cuidar ese impulso, ayudados también por una programación musical que, en homenaje a Arturo, hemos preparado en torno a la infancia. Si, como quería Lezama, un poeta muy cercano a la sensibilidad y a la tradición en que se entronca la poesía de Carrera, la poesía es “un caracol nocturno en un rectángulo de agua”, hoy nosotros seremos, o trataremos de ser el delgado charquito capaz de convocar las espirales de Carrera. Porque ustedes tienen que saber que este poeta es, además de un artista de la escritura, alguien capaz de imantar la conversación, impregnándola, yo diría, de murmullos de alegría, de rastros de extrañeza, más o menos como las huellas fósiles de mujeres y de niños que le dieron pie (nunca mejor dicho que en este caso) para el primer poema de su último libro que, me parece, condensa con enorme felicidad un conjunto de preocupaciones de orden biográfico, personal, pero también, y sobre todo, una serie de búsquedas estéticas. Arturo Carrera, bienvenido a La Isla.

—Gracias. Bueno, muchas gracias también por tus palabras. Me parecen demasiado elogiosas, quizás.

—No, no, la culpa es, en todo caso, mía o de tu obra. Pero bueno, empecemos, para dejar de lado las flores y los balcones, por hablar de este libro, que me parece verdaderamente importantísimo, no solo dentro de tu obra, sino para el enflaquecido panorama editorial de los últimos meses en la Argentina. Me parece muy importante que una editorial como Tusquets asuma el riesgo de publicar poesía cuando, en la Argentina por lo menos, hasta hace muy poco era un riesgo que asumían o asumen solo las editoriales pequeñas, ¿verdad? Me gustaría que empezáramos por hablar del título, del curioso, del sugestivo, del misterioso título de este libro, *El vespertillo de las parcas*. ¿De dónde surge? ¿Qué quiere decir, en términos más inmediatos? ¿Y cómo se relaciona con lo que tiene adentro el libro?

—Bueno, vamos a empezar. Porque realmente es infinito todo lo que pasó en torno a este título. Yo había titulado hace muchos años uno de mis poemas “El vespertillo de la siesta”. Alguien me preguntó un día: “¿Por qué le pusiste este título?”. Y yo no supe explicar, ¿no? No supe explicar qué quería decir “vespertillo”. Pensé que “vespertillo” tenía las resonancias que tiene la palabra: pensaba en un despertador (*risas de ambos*), en un martillito que golpea, es decir, el sonido del pájaro carpintero... me imaginaba cantidad de cosas.

—Hace pensar en vísperas, también.

—Víspera, *vesperum*, del latín, que quiere decir noche. Bueno, de hecho, no estaba tan equivocado. Pero un día, mi hijo Fermín me trajo de regalo un libro de la editorial Mondadori de caracoles, de conchillas. En una de las láminas había un caracolito que se llamaba *vespertilio aulicina*.

Ahí empecé a darme cuenta de que la palabra existía. Empecé a buscar más y más y encontré que era un murciélago, un murciélago pequeñito que, como todos los murciélagos, sale a pasear al atardecer. Entonces yo lo imaginé... había pensado en este nombre ya asociado a las parcas, ¿no?, estas divinidades grecolatinas que para todos tienen connotaciones de muerte, pero yo sin embargo trato de rescatar todo lo que de vida tienen. Y bueno, entonces quedó como el vespertillo que se les prende de las faldas a las mujeres que salen a pasear al atardecer (*se ríen*). Y se transforman lentamente en hijas de la noche, que así se llaman también las parcas en la mitología. Yo las asocio también, en este vínculo de relaciones, a esas mujeres que aparecen en el primer poema del libro, “La primera laguna”, que tiene connotaciones muy arqueológicas, muy mitológicas y, al mismo tiempo, muy familiares para mí.

—Las parcas son también, en la mitología personal tuya que se plasma en este libro, algunas mujeres de tu familia que fueron muy importante para vos, teniendo en cuenta un episodio personal y doloroso en tu vida como es la muerte de tu madre cuando vos tenías apenas un año y pico.

—Sí, 17 meses. Bueno, ahí aparecen dos series de tías. Las más antiguas, que son las que yo ubico en Sicilia, ¿no?, que son las hermanas de mi abuela... mi abuela paterna, que yo ubico aquí en el campo. Y después, las protagonistas, digamos, de la parte de las parcas, que son mis tres tías argentinas, que estuvieron muy unidas a mí en la infancia y que yo vinculé al nombre de las tres parcas: Cloto, Láquesis y Átropos. Eran las tres parcas que hilaban el hilo de la vida de los hombres, ¿no? Estas parcas, como yo, digamos, las lavé de la connotación de muerte, para mí hilaron el hilo de mi infancia y de mi vida. Son todas esas mujeres que, con sus señalamientos, van marcándonos los asombros de la infancia,

van marcándonos los distintos itinerarios de nuestra infancia y nuestro despertar... Hay también una explicación un poco más profunda, el tema del señalamiento, que después te voy a comentar. Pero esas mujeres van descubriendo, para mí, el mundo, son creadoras de mi propia vida y de mi propio despertar frente a las cosas. Y tienen nombres: una se llama Mariela, otra Nilda y otra Angelita (*se ríe*). Y están escuchándome seguramente en este momento.

—Bueno, un saludo entonces a las parquitas personales de Arturo (*el invitado se ríe*). Y les agradecemos muchísimo que hayan sido las responsables de este libro sensacional. Arturo, yo había anunciado, en las palabras que dije al comienzo, y te había avisado antes, que hoy, en homenaje a vos, íbamos a musicalizar el programa con obras de músicos que se han ocupado de la infancia de una u otra manera, que han hecho obras maravillosas y que creo que tienen algunas resonancias, en algunos casos directas, en tu obra. Te invito a escuchar a ese pianista y cantante extraordinario que se llamó Ignacio Villa y fue conocido como Bola de Nieve. Ese señor que nació en Cuba, en 1911 y falleció en México en 1971. Vamos a escuchar la versión de un tema de él basado en el folclore popular negro africano, que se llama “Drumi Mobila”. Es una grabación cercana al año 1970. Entonces, de Bola de Nieve y por Bola de Nieve, y en homenaje a Arturo Carrera, que está hoy aquí con nosotros, “Drumi Mobila”.

(*Suena la canción.*)

—... de la voz, ¿no?

—El misterio de la voz, dice Arturo Carrera. Y en este caso era, recordamos, la voz de Bola de Nieve, el maravilloso pianista y cantante cubano haciendo una versión muy personal de “Drumi Mobila”.

¿Qué hay en el misterio de las voces que te preocupa o te provoca picazón? (El invitado se ríe).

—No sé, me fascinan las voces. Siempre ha sido una cosa que me ha atraído muchísimo. Incluso una vez pensaba que iba a escribir algo acerca de la voz. Lo que pasa es que se ha escrito muchísimo, incluso libros técnicos maravillosos acerca de los granos de la voz, ¿no?, los granos de la voz en el sentido como se lo utiliza en la fotografía, y esto Barthes creo que también lo citaba por ahí.

—Sí, sí, tiene un libro que se llama así.

—Digamos... las distintas modulaciones, cosas de la voz, lo que produce, qué las produce, y qué impronta deja en el cuerpo del que escucha. A mí me gustan voces lindas y voces feas, por ejemplo.

—¿Cómo es eso?

—(Se ríe) Me encanta, por ejemplo, y es algo también sobre lo que voy a escribir... hay un poema maravilloso de un poeta francés extraordinario que se llaman Yves Bonnefoy que escribió sobre la voz de una mujer, de una cantante que se llama Kathleen Ferrier.

—Extraordinaria, una mujer que murió desgraciadamente muy joven, pero era una soprano maravillosa.

—Sí, bueno, se llama “A la voix de Kathleen Ferrier”, y bueno, hay una voz que se opone totalmente a la voz de Kathleen Ferrier, que es la de Florence Janskins, una cantante norteamericana que se autopromovió y que llegó a grabar cosas extraordinarias y ridículas, pero muy extrañas. Yo digo: ¿qué hay en ese mensaje de esa voz horrenda y loca, si se quiere? Porque es como una voz de cantante esquizofrénico o de pajarraco esquizofrénico (*los dos se ríen*), extraordinaria, que tiene un

mensaje, como dicen los científicos, los biólogos, un mensaje teleonómico, es decir, algo que lleva a pensar en un posible éxito de esa voz tan extraña.

—De una cierta eficacia, digamos, ¿no?

—Claro, una eficacia quizás hipertética, lejanísima, pero una cierta eficacia, y que a mí me mueve mucho. También, bueno, Bola de Nieve, por supuesto, y tantos otros cantantes. La Piaf, por ejemplo, que tenía una voz...

—Bueno, el caso de Bola de Nieve, salvando todas las distancias con este caso de extrema ridiculez, casi patética, de Florence Janskins, es un caso que está ahí como en un cierto borde, ¿no? Porque era obvio que no tenía voz de cantante, él mismo decía: “Tengo voz de manguero, de vendedor de ciruelas; si no, hubiera cantado ópera”. Pero justamente uno de los magnetismos que tiene la voz de Bola de Nieve es en aquellos lugares donde se quiebra, donde se rompe, donde se astilla, donde uno advierte como cierta aspereza, ¿no?

—Sí. Y aparte, qué sé yo, otras voces, por ejemplo la de Olga Orozco. A mí me produce, así... la escucho muchas veces y digo, es una voz extrañísima, ¿no? Es una voz... Aparte de que ella es una mujer fascinante y extraordinaria.

—Sí, sí, pero mucha de esa fascinación está en su voz precisamente. Es una voz medio como (*imita el timbre de voz*) “una voz oscura”.

—El otro día dejó un mensaje en mi contestador. Una voz fascinante. Y yo descolgué, porque estaba en otra parte de la casa. Cuando descolgué, me dijo: “¿Por qué tenés esa voz?”. ¡A mí me dijo! (*Se ríen*) Me dijo: “Tenés voz como de dolor de garganta”.

—Y ella tiene una voz como si siempre estuviera estrangulándose, como si tuviera miedo de que el sonido desapareciera por adentro de una media. Yo tengo esa sensación, como una especie de oscuridad medio gomosa.

—Sí, pero aparte, yo no sé si estoy loco o tuve amigos con voces muy raras, muy extraordinarias. Pero, por ejemplo, Alejandra Pizarnik tenía una especie de afasia al hablar, entonces eso se sumaba a su voz gravísima y daba una cosa, una... En la biografía que publicó Cristina Piña de Alejandra Pizarnik, hay un documento donde se habla de la voz de Alejandra, donde explica cómo era, que es muy interesante. Es de Ivonne Bordelois el comentario sobre la voz de Alejandra. Bueno, pero no vamos a entrar a hacer una clasificación... (*Se ríe*).

—Bueno, podemos hablar de voces y también seguir hablando de vos con las voces.

—Sí. Alejandra, a su vez, tenía como amiga a Silvina Ocampo, que tenía una voz caprina, como si fuera una cabrita que hablara y que era fascinante, al mismo tiempo.

—Pero para vos, como poeta, más concretamente, si se puede, ¿qué hay en la voz? Porque una pregunta que yo pensaba hacerte más adelante pero que podemos encarar ahora, es que una particularidad, una de las varias y nítidas particularidades de tu poesía, es la inclusión de voces que entran... como de frases de la vida cotidiana que aparecen como ramalazos de conversaciones, de recuerdos de diálogos, como retazos de sonidos. ¿Hay alguna relación entre esa especie de recolección, esa especie de cosecha que vos hacés para encastrar en el poema de esas voces, que a veces incluso aparecen entrecomilladas...?

—Sí, sí. Todo eso es como una antología de los orígenes, ¿no? Como...

—bueno, es una cosa muy loca lo que digo, quizás— como un ramillete de sonidos que puntúan cosas muy arcaicas del ser. Yo creo que la voz es la vida. La voz es como un... como lo patente de la vida, ¿no?

—**Hay algo que tiene que ver con el pneuma, con el...**

—Con el soplo vital, como lo llamaban los antiguos.

—... **con el soplo vital, ¿no?, con esa especie de airecito original que es el que hace que uno flamee, por lo menos durante un tiempo.**

—Exactamente, que viva, que vibre, que viva, que... la voz lo dice todo, ¿no? La voz es algo extraordinario por eso, también. En la voz está todo.

—**En esa voz, que en algunos momentos se convierte en escritura. En el caso de este libro lo que impresiona, y no es porque sea el único ni el primer libro tuyo que esté organizado de esa manera, pero muy particularmente, da la impresión de un libro muy construido, que tiene una gran unidad. Una división en cuatro partes, en cada una de esas partes hay como cierta unidad temática, y a su vez hay un gran equilibrio. ¿Cómo llegaste a la construcción de este libro como tal? ¿Había un plan previo? ¿Se te fue imponiendo? ¿Cómo se llega a esta especie de organización sonora que es *El vespertillo de las parcas*?**

—Bueno, yo partí de la idea de un libro donde se escucharan, precisamente, todas estas voces de las mujeres de mi infancia. Y tratar de realmente, eso que yo te decía hoy, poner en funcionamiento lo que fue para mí la función deíctica, es decir, la función del señalamiento, el dedito de esas mujeres de mi infancia que decían: mirá allá, mirá aquí, mirá esto.

—**Esto es tal cosa...**

—Esto es tal cosa. Aunque a veces a uno le dijeran: mirá, mirá, mirá, y uno preguntara: “¿Qué veo?” (*se rien*). Porque de tanto asombro, de tanta cosa... Yo creo que empecé por ahí, por esa cosa que un famoso biofísico que se llama René Thom* le da un nombre, le llama “pregnancia maternal”. Y él dice que, si no existieran esos dedos índices de las madres de nuestros primeros días, que nos iban señalando las cosas como ellas las veían, seríamos niños monstruos, niños salvajes toda la vida. Él piensa que quizás la experiencia del aprendizaje del mundo está dado por esos...

—... por esos señalamientos, por esos deditos indicadores.

—Él dice que, en la mitología, el primer dedo índice fue el de Zeus, el rayo, ¿no? Y a partir de ahí, va bajando y va tomando...

—Claro, una especie de cascada de señalamientos un poco más terrenales.

—Bueno, a partir de eso armé mi libro, fui poniendo las primeras voces. Además, traté de trabajarlo a partir de voces que yo escuchaba, voces que me iban contando cómo fue la muerte de mi madre, voces que me fueron contando cómo fue el amor de mi abuela, cómo fue su matrimonio, cómo fue la vida, por ejemplo, de mi abuela en el campo, en el caso de mi abuela paterna. Tomé pedacitos de su diario, que era un diario personal que ella llevaba, muy doloroso. Bueno, las cartas de mi padre, que son auténticas. Mucha gente me pregunta si son ciertas o las inventé. Solamente traté de estructurarlas siguiendo cuidadosamente el ritmo poético.

* En verdad, René Thom (1923-2002) fue un matemático, creador de la Teoría de las catástrofes.

—De eso me gustaría que siguiéramos hablando en un rato, Arturo. Ahora te propongo que hagamos otra pausa. Les recuerdo que estamos con Arturo Carrera, un poeta argentino, hablando de su último libro, *El vespertillo de las parcas*. Pueden comunicarse, si quieren acercarnos algún comentario, alguna pregunta, al 963-8018. Ahora, para seguir con este homenaje musical a los niñitos y a los personajes infantiles que están como gnomos, como duendes, como palabras, como grumos de sonido, como imaginaciones, en la obra de Arturo Carrera, vamos a escuchar una de las piezas que integran esa maravillosa obra de Claude Debussy: *Children's Corner*. La tercera de las seis piezas, que se llama “Serenata para la muñeca”, en una versión que ha grabado en el año 61 el excelente pianista Werner Haas.

(Se escucha esa pieza y se va a tanda.)

—Seguimos en el banquete. Estamos con Arturo Carrera, un poeta argentino, y estamos también ahora con nuestro primer columnista de este sábado 5 de julio. Es el señor Federico Monjeau, uno de los pocos críticos de música que saben de qué hablan o, mejor dicho, saben que ignoran mucho acerca de lo que hablan, y sobre esa incertidumbre construyen un discurso bastante más inteligente que lo que se suele escuchar o leer. ¿Cómo estás, Federico?

—(F. M.) Bien, muy bien, gracias.

—Federico, a sabiendas de que el invitado era Arturo Carrera y que yo tenía la idea de homenajearlo con obras que tuvieran que ver con la infancia, preparó para que escuchemos tres de las cinco piezas para piano a cuatro manos de Maurice Ravel, de esa obra hermosísima que se llama *Ma mère, l'oye* (“Mi madre, la oca”). Pero antes de

escucharla, Fede, queríamos reflexionar un poco acerca de cómo se inscriben estas obras de Ravel, que no son las únicas, está *Gaspard de la nuit*, hay otras obras, *L'enfant et les sortilèges*, donde el tema de la infancia es muy importante, y qué relación se puede establecer con otras músicas. Hoy vamos a escuchar también canciones de Músorgski, hermosísimas, escuchamos hace un rato una de las piezas de *Children's Corner*, ¿qué se puede decir en torno a esa especie de serie musical en torno a la infancia?

—Quizás, primero, habría que decir que la música infantil, como tal, no existe. Y, en general, cuando los grupos, incluso los grupos locales, se ponen a hacer música infantil, son fatales, ¿no? Me parece que el tema de la música infantil es una... no diría que es una excusa, porque tampoco lo es, pero es un motivo... es un campo en el cual los compositores experimentan bastante. Ravel, en particular. Me parece que hay una especie de operación de simplificación muy grande. En Bartók también. *For Children*, sobre todo, que son las piezas para chicos, donde trabaja con piezas a dos o tres voces muy simples o melodías acompañadas. En el caso de Ravel, en *Ma mère, l'oye* también. Es una obra con un grado de dificultad que puede ser resuelto por un chico más o menos avisado, o por dos chicos avisados, ya que es una pieza a cuatro manos, pero que compositivamente es igual a las piezas más complejas de él. O sea, en todo caso, el genio artístico de Ravel se revela por igual en esas obras que en sus obras más espectaculares como *La Valse*. Y por eso me parece un género muy precioso, por decirlo así, el supuesto género de la música infantil, que no es tal, me parece. Que tampoco es así en Schumann, las *Escenas infantiles* de Schumann son tan extraordinarias como sus fantasías. La diferencia es que quizás se pueden tocar con más facilidad, pero eso no dice nada sobre la complejidad de la música, ¿no?, de la idea compositiva, quiero decir.

—Si te parece, Federico, vamos a escuchar las tres primeras piezas de *Ma mère, l'oye*. Piezas que Ravel escribió en 1908 para dos niños, Jean y Mimi Godebski, y en 1912, agregándole otros fragmentos, la orquestó y la convirtió en un ballet, que es también muy conocido y que se toca bastante. La versión que vamos a escuchar es la original, para piano a cuatro manos, por dos pianistas excepcionales, los hermanos Alfons y Aloys Kontarsky.

(Suenan las tres primeras piezas de Ma mère, l'oye, de Maurice Ravel.)

—Escuchábamos, entonces, las tres primeras piezas de *Mi madre, la oca*, de Maurice Ravel: “Pavana de la Bella Durmiente”, “Pulgarcito” y “Laideronnette, Emperatriz de las Pagodas”, en la versión de los hermanos Alfons y Aloys Kontarsky. Esto es una propuesta que trajo nuestro columnista de música de hoy, Federico Monjeau, que está todavía aquí con nosotros y, como es frecuente, a veces algunas de las cosas más sabrosas ocurren *off the record*, fuera del micrófono. Recién se había armado una conversación interesante sobre algo que planteaba Arturo, que complementaba un poco lo que decía Federico acerca de la inexistencia de la música infantil. Y vos, Arturo, decías que el arte aparentemente destinado a los niños es una suerte de coartada de los artistas que lo practican como para ponerse ellos en ese lugar, ¿no?

—Sí, creo que sí. Incluso muchos autores han delatado esta idea de que no hay una literatura infantil propiamente dicha, ¿no? Ahora hay otra serie de textos escritos para los niños, pero en un principio, y sobre todo esto en la Argentina, que hay muchos autores que escriben para niños cuentos, que adaptan cosas, pero digamos, por ejemplo Swift, Lewis Carroll...

—Sí, los mismos textos de Perrault, ¿no?

—Claro. Todos esos textos que se consideran literatura escrita para los niños, como estas composiciones musicales, parecerían delatar un poco a escondidas, yo le decía a Federico, esa voluntad de los autores de erigirse como niños, de jugar como los niños, ¿no? De plantear problemas en relación al lenguaje, tanto musical como literario o poético, en el sentido de una vuelta al origen, una vuelta a ver cómo esas propiedades portátiles, digamos, del lenguaje, se alejan y nos apartan paulatinamente de lo esencial, de esa unidad primordial que, decía Mallarmé, es la música del grillo.

—Exactamente. ¿Cuánto hay de eso en *El vespertillo de las parcas*, en la medida en que vos mismo lo puedas detectar, aunque más no sea a posteriori? ¿Hay un ejercicio tuyo más o menos consciente de añorar la cabeza? ¿Hay una especie de adecuación a una cierta música de la infancia que se puede recuperar? ¿Suena en algún lugar? ¿Hay cosas que la disparan? ¿Cómo es?

—Es muy misterioso, porque en realidad yo trabajé con unas músicas que eran las voces de mis tías y de mis abuelas explicándome la muerte de mi madre, pero explicándome, en suma, toda la tragedia de una infancia, que yo no me atrevería a decir *mi* infancia, sino la infancia en bloque, un bloque de infancia y un devenir, en todo caso, también, como dice el filósofo Deleuze, infantil. Y me apropié de esto a través de las voces de ellas, y fui recuperando un espacio de memoria que yo creía absolutamente perdido, incluso en las canciones infantiles sicilianas que me cantaba mi abuela en dialecto, y que yo pude reconstruir gracias a que iba escribiendo, día a día, todos estos recuerdos que tenía de voces y cosas. Y que fui escribiendo en fragmentitos, o sea, iba como recuperando fragmentitos de cosas dialectales, ¿no? Por ejemplo, qué sé yo, unas cosas en dialecto que decía mi

abuela cuando pasaba mi abuelo en el *carretto* lleno de almendras, porque él, claro, llevaba almendras del Riposto a otro lugar de Sicilia, ya sea Giarre o Catania, y bueno, me acordaba que ella decía: “Menta: / u cuore m’abbenta”,* es decir, pedacitos de dialecto y cosas que tenían su rima... Y me fui acordando de eso por medio de la escritura, es curiosísimo.

—¿Puede ser que haya una marca de eso (porque justo era una pregunta que te iba a hacer inmediatamente ahora)...? Una de las cosas que uno percibe más rápidamente cuando abre este libro, y cuando abre la mayoría de tus libros, es la agrupación deliberadamente irregular de los versos. De repente hay un verso suelto, blanco, tres versos, blanco, un verso de una sola palabra, nuevamente blanco, de pronto hay como una aglomeración, una especie de montecito de siete u ocho versos. ¿Esto sería como la marca de este tipo de procedimientos, esta manera de ir recordando esos trozos de música, o hay una deliberación? Porque además, los blancos, ya sean como silencios o como espacios significativos dentro de la página, son muy fuertes también.

—Sí, yo por eso insisto en que esos espacios interestróficos los editores los marquen, como yo los marco, digamos, si son tres, tres, si son dos... Porque para mí son espacios de silencio, de silencios, me atrevería a decir...

—... **musicales.**

—Sí, silencios musicales. Y bueno, cuando leo lo que voy escribiendo voy marcando esos silencios, voy marcando esas pausas, esos finales de

* Esta frase en dialecto es incluida por Arturo Carrera en la segunda parte del poema “Abuela Sara”, de *El vespertillo de las parcas* y en nota al pie se indica su traducción: “Menta: tu corazón alienta”.

verso, todo eso. No sé si hay demasiadas rimas, no hay una cosa, como vos decías, demasiado buscada o pensada, pero sí un ritmo interior que yo respeto y que voy...

—¿Vos lo vas escuchando mientras lo vas escribiendo?

—Mientras lo voy escribiendo, sí, sí, sí. Y cuando lo leo también, lo respeto muchísimo. No quizás como Valéry quería, ¿no?, que decía: cuando termina un verso, hay que hacer una pausa. No, yo trato de... Siempre lo repito y se lo digo a veces a la gente que va a mi taller literario, creo que hay que entregarle al lector, como decía Mallarmé, el exquisito encanto de creer que piensa (*se ríen ambos*), además de que escuche bien el poema.

—Dentro de esa particularidad visual que uno percibe, literalmente, al abrir un libro tuyo, al abrir este libro, *El vespertillo de las parcas*, otra cosa que resalta mucho es el recurso de ciertas variaciones tipográficas que, si bien no son arbitrarias, suenan como irregulares respecto de lo que sería la utilización normal. De repente, minúsculas donde debería haber mayúsculas, el uso reiterado de ciertas marcas tipográficas, como el uso de las negritas, no en este libro pero en otros libros el uso de la bastardilla, los paréntesis, los puntos suspensivos...

—Bueno, aquí hay también.

—Acá hay negritas.

—Hay que advertirle al lector que tampoco es un texto demasiado confuso ni enmarañado, porque si no, no se va a atrever ni a leerme. Pero yo creo que estas marcas —como poner un punto y seguir con minúscula— para mí dan la idea de que son escolios, ¿no? Son ruinas, ruinas

de texto, ruinas de memoria. Son pedacitos, me atrevería a decir, fósiles arqueológicos de sentido. Y eso está exaltado en todos los textos. Incluso, el primer gran poema —grande en el sentido de que es un poco extenso—, “Primera laguna”, parte de esta idea de señalar, con el texto e incluso con estas marcas tipográficas, esa cosa de precariedad de las huellas, esa cosa de fragilidad y al mismo tiempo de perdurabilidad. No sé si te conté que esa primera laguna que aparece en el primer poema es una laguna que tiene siete mil años. Fue un descubrimiento hecho en el año 92 por un geólogo de Bahía Blanca, Rodolfo González, que después fue estudiado por dos arqueólogos, de La Plata o de Bahía Blanca también, Gustavo Politis y Cristina Bayón, y en el lugar preciso donde yo pasaba mi infancia, que es Monte Hermoso. Los arqueólogos lo llaman Monte Hermoso 1. Me impresionó tanto que perdurara una huella de una mujer paseando con un niño...

—... sobre la arena, además.

—Sobre la arena. Hace siete mil años que eso existe, probado radiocarbónicamente. Y ese fue, casi, el inicio de todos mis libros. Trabajé con la idea de la circularidad de las imágenes, de esas mujeres que pasean alrededor de la laguna y que también utilizan la repetición como algo musical y como un uso de la memoria según el mito de las parcas, ¿no?

—Arturo Carrera está con nosotros. El teléfono es 963-8018, estamos en el **banquete**, en La Isla. Arturo recién temía que de sus propias palabras se desprendiera que su libro es incomprensible. Yo les voy a leer uno de los poemas del libro. Se llama “Ella”. Después, Arturo nos contará, si cabe, quién es ella, aunque se puede sospechar, por el poema, para que vean, además de que es hermoso, que es una poesía que se puede leer, desde luego. (*Lee el poema:*)

ELLA

Tu voz es mi muralla,
mi sueño escrito y sellado
por el sigilo de otras jóvenes parcas.

Mi alegría de oírte reír sobre el final de la siesta
pidiéndole al lechero dos panes más
de manteca fría.

Más por memoria de estar sobre tu falda
equilibrando una curiosidad que ahora purifica
todo:

la luz en las paredes rojas,
el olor del limonero,

la póstuma aspereza del grillo
que propaga su monotonía en tu lugar,

y los besos: ¿puedo decir que no me olvidé?
Fue difícil conciliar el recuerdo de los besos
con las palabras que esos besos sellaron.

Y esas fotos hechas sin sombra
ni luz,

imágenes que conspiran
sin desear.

(... cuando yo hacía arder mis autitos de galalí
en un mechero de calentador donde hervías la leche,
donde la leche se derramaba
como toda impaciencia

y volvías a reír
 y a pedir entre tus risas mi rescate,
 porque fue un implacable secuestrador
 tu deseo).

Oh... que te apiadaras de mis autitos
 carbonizados,

en el aire, en el fuego,
 en el agua donde nos reflejamos,

y en la tierra de mi corazón de embaucado.

—Qué bien leés, ¿eh? (*Risas*).

—No, no, el poema se impone. ¿No, Federico?

—(*F. M.*) Sí, fantástico.

—En el corazón de embaucado de Arturo Carrera vamos a tratar de alojar ahora, si él quiere, una de las maravillosas canciones que Modesto Músorgski compuso para un ciclo de siete canciones que se llaman *El cuarto de los niños*, y tienen la particularidad de que están cantadas por un bajo, un bajo poderosísimo, uno de los grandes bajos de la historia de la lírica, que es Boris Cristoff, ruso también él. Y estas canciones se mimetizan de la mejor manera posible con esa especie de ciclotimia, con esa especie de discontinuidad, de intermitencia del humor y de la imaginación de los chicos. Ahora vamos a escuchar una de esas canciones y después seguimos con Arturo Carrera en La Isla.

(Se escucha una de las canciones anunciadas.)

—Escuchábamos, entonces, una de las siete canciones de *El cuarto de los niños*, de Músorgski, en la voz increíble de Boris Christoff. Si hubiera tiempo habría que escuchar también el registro natural, digamos, de Christoff, que no tiene nada que ver con esto, lo cual vuelve todavía más notable lo que él hace aquí. Lo curioso, no tan curioso porque esto lo preparamos, obviamente, es que Claude Debussy, de quien estuvimos hablando con Federico, que está aquí todavía, y con Arturo, era un gran admirador de Músorgski, y justamente en uno de los artículos que él escribía para la prensa con el seudónimo de “Monsieur Croche”, hace un elogio cerrado de Músorgski. Dice, justamente, que “en *El cuarto de los niños* hay, por ejemplo, la plegaria de una niña antes de dormir, en la que están anotados los gestos, la delicada turbación de un alma infantil y hasta las deliciosas maneras que adoptan las criaturas cuando juegan a la persona grande, con una especie de veracidad afiebrada en el acento que no se encuentra sino allí. La ‘Canción de cuna de la muñeca’”. Y recordemos, esto lo digo yo, no Debussy, que escuchamos una de las piezas de *Children’s Corner*, que se llama justamente “Serenata para la muñeca”. “La ‘Canción de cuna de la muñeca’”, dice Debussy, “parece haber sido adivinada palabra por palabra gracias a una asimilación prodigiosa, a esa facultad de imaginar paisajes de un cuento de hadas íntimo, especial de los cerebros infantiles. El final de esta canción de cuna es tan dulcemente adormecedor que la pequeña narradora se duerme oyendo sus propios cuentos”. Después vamos a escuchar otra de las canciones de Músorgski y vamos a seguir leyendo un poco lo que dice Debussy de este antecesor suyo al que admiraba mucho.

Ahora seguimos aquí con Arturo Carrera, estamos con Federico Monjeau, y ya ha llegado nuestro próximo columnista, Américo Cristófalo. ¿Cómo estás, Américo?

—(Am. C.) ¿Qué tal, cómo están?

—... a quienes invito, por supuesto, a sumarse a la charla. Arturo, tenemos dos preguntas de oyentes.

—Que no sea un examen (*todos se ríen*).

—Sí: ¿cuál es la capital de Birmania? (*Risas*) En treinta segundos.

—Vos sabés que yo empecé en la radio así.

—No, no te puedo creer.

—Sí, porque en mi pueblo existía lo que se llamaba una propaladora, que no era radio, era propaladora.

—¿Porque repetía de otra radio?

—No, no, eran unos parlantes gigantescos que estaban sobre los techos, cuatro por manzana. En los techos de nuestras casas.

—Ah, claro, o sea que no transmitían por antena, no eran a través del éter sino a través de esos parlantes... ¿Y en qué consistió tu participación en la propaladora? ¿Fuiste a un programa de preguntas y respuestas?

—Sí, sí, y... bueno... tuve bastante suerte porque me soplaron (*risas*).

—(*Riéndose*) Eso no se llama suerte. Bien, a ver si te sopla alguien acá porque lo vas a necesitar, ¿eh?

—Sí.

—**¿Qué lleva a una persona —pregunta Natalia de San Telmo, que saluda, además, a Arturo— a escribir una poesía y cuál fue la primera que escribiste?**

—Bueno, como siempre pasa cuando uno tiene que responder estas preguntas...

—**¿... tiene que inventar un poquito?**

—No, tiene que decir cosas difíciles... A menudo me preguntan cuándo empecé a escribir. Creo que empecé a escribir cuando murió mi padre. Fue un momento que marcó, para mí, una sensación de vacío... sentí que había perdido todo. No sé por qué, me acuerdo de una cosa muy triste, ¿no?, y lamento decirla acá y entristecer a la gente un poco. Y es que, mientras iba llevando el ataúd de mi padre, le dije a una de las personas que estaba al lado mío: nunca me sentí tan solo, he perdido todo.

—**¿Cuántos años tenías cuando murió tu padre?**

—17 años. Los 17 son muy terribles en mi vida: 17 meses cuando murió mi madre, 17 años cuando murió mi padre. John Cage dice una cosa extraordinaria en relación con esto: ni bien comprendemos que hemos perdido todo, empieza la poesía. Él se lo dice a ese señor que le hace unas entrevistas...

—**Daniel Charles.**

—Claro, Daniel Charles.

—**En *Para los pájaros*.**

—Claro. Daniel Charles le pregunta por qué insiste con la poesía y Cage dice eso. Está vinculado al silencio, está vinculado a la idea del vacío, de la muerte, del no poseer. Pero también está vinculado a la

sensación de pérdida que nos da el primer enamoramiento. O sea, cuando estamos enamorados sentimos o tenemos esa preeminencia de sensación de amor, como en aquel poema de Lugones que dice: “Cuando iba mi habitual adiós a darte, / fue una vaga congoja de dejarte / lo que me hizo saber que te quería”. Esa preeminencia de algo, ¿no? Eso también creo que es como el inicio de un poema. Y mi primer poema fue, a pesar de la muerte de mi padre, un poema de amor a una noviecita que yo tenía, que se llamaba María Luz, ahí en mi pueblo.

—**¿Volviendo al tema del oído que funciona o de la intuición que funciona a la hora de armar los poemas, a la hora de escribir, concretamente, cómo sabés cuándo empieza o termina un verso? O dicho de otra manera, ¿cuál es la unidad de medida de estos poemas de *El vespertillo de las parcas*? ¿Es el verso? ¿Es algo parecido a la estrofa? ¿Es una secuencia determinada de estrofas?**

—Hay dos medidas. Una sobre cada verso y otra sobre el final.

—**¿Y la medida del verso cómo la encontrás?**

—La medida del verso es casi, para mí, como una especie de unidad de sentido. A veces es una sola palabra. Pero siempre es una unidad de sentido. Y una unidad de sentido rítmica también. Es algo que voy marcando te diría que casi poéticamente, es decir, intuitivamente, porque no tengo... no uso metros clásicos, no cuento demasiado. A veces hay gente, críticos que me han dicho: “en tal poema hay dos heptasílabos” o “¿por qué trabajaste toda esta serie con endecasílabos?”. No lo pensé en el momento de escribir. Después sí me doy cuenta de que aparecen cosas así, algunos metros clásicos, pero no lo pienso. Ahora, en este libro sí trabajé con metros. Incluso los poemas a partir de las

cartas de mi padre, las corté con metros, ¿no? Con metros con mis patrones, digamos (*se ríe*).

—Con tus metros patrones, te pegabas en los deditos cuando te pasabas.

—Sí, fui escandiendo casi las cartas de él. No corrigiéndolas, porque mi padre comete errores. No las corregí, pero corté donde me parecía que la unidad de sentido melódico, quizás, lo exigía.

—Y esa agramaticalidad de tu padre, por ejemplo, la incorporás como un valor, como podría ser eso que hablábamos al comienzo de las voces imperfectas que de todas maneras nos conmueven o igual nos mandan su mensaje, ¿no?

—Sí, totalmente. Fijate vos que resultan comparables, como vos decís, la agramaticalidad de mi padre y la de mi abuela analfabeta, que en su discurso decía cosas muy profundas y muy poéticas, también.

—En la persecución, como diría Darío, de esa forma que no encuentra tu estilo, para seguir con esta línea de indagación, vos trabajás con una rítmica, evidentemente, con un fraseo que se te va imponiendo, pero, ¿cómo intervienen además otros estímulos? La imagen visual, por ejemplo.

—Sí, eso es lo que más busco. Hablo mucho de eso, de la visualización de las imágenes poéticas. Es lo que Ezra Pound, el poeta norteamericano, llamaba la fanopeia. O sea, el poeta que se dedica a las imágenes poéticas, a las imágenes que se pueden visualizar. Hay otros que le dan más énfasis a lo musical y otros que le dan más énfasis a lo que él llama la logopeia, o sea, la danza del intelecto en las palabras, ¿no? Yo trabajo, si se quiere, estas dos últimas: la logopeia y las imágenes...

—**La fanopeia. Los modelos serían Valéry y Mallarmé, ¿no?**

—No sé. Valéry no me gusta mucho, no es un poeta que yo admire. Admiro su lucidez para decir cosas acerca de la poesía.

—**Pero es uno de los poetas que Pound consideraría un exponente de la logopeia, ¿no? Valéry decía que el poema es una fiesta del intelecto.**

—Es más, tiene un libro que se llama *La joven parca*, ¿no? Pensé mucho si ponía un epígrafe de ese libro en mi libro y no lo incluí porque no es, realmente, de los poetas que amo. La joven parca aparece en mi libro, porque hay una joven parca, que no es una de mis tías, no sé si te diste cuenta. Silvina Ocampo dice que hay un lugar en los libros donde uno puede ocultar un poema...

—**(Risas) Qué fantástico.**

—... que nadie lo va a leer y nadie lo va a encontrar. Y yo tengo un poema escondido en mi libro que se llama “Joven Parca en Roma”, que está dedicado a mi mujer, Chiquita Gramajo...

—... **embarazada.**

—Sí, cuando estaba embarazada de mi hijo Fermín, en Roma.

—**Es un poema precioso y no es demasiado largo. Si no te molesta, lo leemos, Arturo.**

—Leelo vos, que leés mejor que yo.

—**A ver, “Joven Parca en Roma”, página 103. Estamos con Arturo Carrera, les recuerdo, en el banquete. Son cerca de las siete y cuarto de la tarde. Este poema se llama “Joven Parca en Roma” y está incluido en *El vespertillo de las parcas*, el último libro de Arturo. (Lee el poema:)**

HACE 22 AÑOS

Piazza Mattei,
el bullicio de las golondrinas.

Y abajo, *La Fuente de las Tortugas*;
el agua que suelta hilillos que enredan
la velocidad secreta de los efebos.

Ella sostiene un cestito de plástico verde
colmado de frutillas. Con cuidado las lava
una a una.

Su panza enorme y radiante dice
que el niño nacerá en unos dos, tres
meses.

Las frutillas que apartó
las vuelve a disponer en el cesto
más rojas,
esmaltadas por el agua.

Su cara luminosa y lisísima,
se refleja en la fuente.

Su vestido de seda
tiene inflorescencias,
racimos de glicinas lila
sobre un fondo celeste.

—¡Auguri! —le dice al oído
la mujer que pasa.

—(F. M.) Extraordinario, el poema, ¿eh? Me parece extraordinario.

—(Am. C.) Sí, sí, es buenísimo.

—Apoyan para que mi mujer me siga queriendo...

—(F. M.) No, no, es impresionante.

—No, no es una confabulación de machos para que la patrona te siga dando de comer, es un poema verdaderamente precioso. Los invito a hacer una nueva pausa musical. Vamos a escuchar otra vez al encantador, al queridísimo Bolita de Nieve, ahora con una canción sumamente divertida que se llama “Chivo que rompe tambó”. Es una grabación de mediados de los años sesenta, y el tema es de Moisés Simons, el mismo autor de “El manisero”, nada menos.

(Suena el tema.)

—Escuchábamos, por el maravilloso Bola de Nieve, “Chivo que rompe tambó”, un tema de Moisés Simons. Estamos en el **banquete, 963-8018** para las inquietudes telefónicas de los amigos, incluso de algún enemigo, si existe. Estamos con Arturo Carrera, nuestro invitado de hoy. Nos acompañan también Federico Monjeau y Américo Cristófalo. Arturo, hay otra pregunta de alguien que quiere saber si creés que la literatura infantil puede tener implícitamente un contenido ideológico o político. Ahí me gustó, ¿eh? ¿Qué es la ideología para Arturo Carrera, y qué es la política?

—Bueno, siempre cito una idea de Roland Barthes, que parece muy ingenua pero no lo es tanto. Él dice que cada vez que aparece un adjetivo, aparece la ideología. Es decir, el adjetivo es el introductor de la ideología en el texto. Y sí, ¿por qué no debería haber contenidos políticos en todo efecto estético, en todo efecto literario?

—La pregunta del oyente me parece que tiene que ver con la supuesta neutralidad ideológica o política que debería tener...

—... una literatura infantil.

—Claro. Ya dijimos antes que la literatura infantil, como tal, es una especie de arbitraria invención que justifica más el lugar en el que se querría poner el artista que el destinatario, ¿no?

—Claro, exacto, sí, sí, sí.

—Cómo te hice zafar, esta me la debés.

(El invitado se ríe.)

—Arturo, ¿corregís mucho para llegar a los originales más o menos definitivos?

—En realidad, no demasiado, pero sí, corrijo.

—¿Y cuál es tu criterio para corregir?

—Bueno, el criterio... cosas que son disonantes, las aliteraciones no me gustan... No me gusta que, a veces, el poema se aparte de eso que yo llamaba recién la visualización. Y sobre todo, me interesa la concisión, a pesar de que yo encuentro la concisión en la extensión a veces, porque el poema es excesivamente largo. Me interesa mucho el tema de la condensación de las imágenes, que estén despejadas de todo contenido... Contenido en el sentido, digamos, estético, ¿no? Que no sean excesivamente cargosas. Es decir... trato de corregir todo lo que los antiguos en el medioevo llamaban "zarza". Es decir, errores y horrores de la sintaxis, de la gramática...

—Pero a veces, como decía Leonardo, sobre todo para trabajar con la escultura, se corrige por agregar y a veces se corrige por sacar,

digamos, y muchas veces el arte tiene que ver con sacar lo necesario o con agregar.

—Sí, yo he sacado muchísimo. En este libro, sobre todo, trabajé con muchísimos materiales y después fui sacando cosas. A veces, pienso que saqué demasiado. En el caso, por ejemplo, de mi libro *Mi padre*, saqué muchísimo, tengo casi un libro paralelo. Pero, voy sacando y... no tengo... no me tengo piedad (*risas*).

—¿Ninguna connotación —hablando tanto de sacar— de la palabra “parca” en el otro sentido que tiene en español? No sé si pensaste en esa resonancia, en que la palabra “parcas” alude también a lo parco, a la parquedad, digamos...

—Sí, sí, hablo de eso un poquito en un poema. No sé si en la corrección está todo, pero no corregí mucho. Soy muy intuitivo en esto, no sé cómo explicarte qué es lo que saco, qué es lo que pongo. Me gustan algunas palabras por el sonido, ¿no? Las elijo, las pongo, las saco... y así voy. Por eso digo que está la imagen del rompecabezas final.

—Bueno, eso quería guardármelo para el final, justamente, para leerlo, porque es...

—(*Se ríe*) Pero es eso. Cada poema está armado así, como si uno tuviera una promesa final que es el armado de un rompecabezas. Y también la promesa final está a veces dada en esa incompletud. Tiene ese toque de incompletud. Por eso digo que lo que diferencia mucho un poema de una prosa es el final del poema, esa sensación de que todo cae, de que el ser cae, ¿no? Y me encontré hace poco con un texto maravilloso que traduje del filósofo Giorgio Agamben, donde él estudia el final de los poemas en la poesía de Dante y luego lo hace extensivo a toda la poesía. Muestra cómo otros estudiosos también se preocuparon por

esa especie de derrumbe estético y hasta ético que tienen los finales de los poemas, que son como el signo que vuelve distinto al poema del no poema, digamos, ¿no?

—¿Hay en eso alguna relación posible —te pregunto, Federico— con los finales de la música? A mí me parece que hay un punto de cercanía entre la poesía y la música, que tuvieron una familiaridad estrechísima en otros momentos de la historia, ¿no?

—(F. M.) Sí, también la cuestión del final en música es un tema apasionante por sí solo. Se podría hablar mucho de eso. No digo que yo esté en condiciones de hablar mucho, digo que se podría, objetivamente, hablar mucho de eso.

—(Risas) Bueno, pero aunque sea un poquito, podés hablar, ¿no?

—(F. M.) Quizás del final más que del comienzo, ¿no? Bueno, obviamente, la música moderna ha sido crítica respecto de la idea de final. Schönberg puede parecer un autor, ya a esta altura, muy clásico, pero sus finales siguen siendo muy imprevistos.

—Problemáticos, digamos.

—(F. M.) Sí, por más que la obra tenga una lógica impresionante desde el punto de vista compositivo, muchas veces el final nos sorprende, ocurre donde no pensábamos que iba a ocurrir. Estoy pensando, por ejemplo, en el último cuarteto de él, que es una obra muy estricta, muy dodecafónica, pero que termina como si se hubiera cortado con tijera. Me parece que los músicos en general tendieron a ser críticos respecto de la idea de un final demasiado anunciado, no por un efecto de sorpresa sino porque creo que esa idea de coda de la música clásica terminó siendo muy obsoleta y los compositores empezaron a pensar el final más poéticamente.

—Claro, porque además la idea de final cerrado, de final con una especie de rúbrica, con una especie de autosuficiencia que llega a tener la música tonal, la música, digamos, del siglo XIX, se vuelve exasperante cuando otras realidades estéticas, o de la vida en un sentido más amplio, nos están poniendo en relación con algo que no cierra con un rulo tan perfecto.

—(F. M.) Claro, aparte el final tiene que ver, en general, en la música más o menos clásica, con la reexposición. Pero aún la reexposición en Beethoven es completamente distinta a la reexposición en Schönberg, por ejemplo. La reexposición en Schönberg es una especie de reexposición por caída, mientras que en la reexposición en Beethoven el sujeto vuelve a ser dueño de la cosa y dice, bueno, aquí estoy yo por última vez y me despido. En cambio la reexposición de Schönberg, estoy pensando...

—(Am. C.) Claro, a veces tiene que ver con el dramatismo.

—(F. M.) Claro. Estoy pensando concretamente en la primera de las piezas opus 11, donde hay una idea de reexposición clarísima.

—Las opus 11 de Schönberg.

—(F. M.) Claro, sí. Va cayendo, o sea, lo que Arturo hablaba recién del derrumbe estético y ético.

—Y la caída del ser, ¿no?

—(F. M.) Una caída absoluta, que cae, y no es una metáfora lo que yo digo, cae exactamente, desde el registro agudo al registro más grave del piano de una manera progresiva. Es como si esa caída representara una especie de ausencia de voluntad, desde el punto de vista del sujeto. Es impresionante.

—**O una imposibilidad de estar.**

—(F. M.) Claro, o sea, una especie de reexposición, por ausencia.

—**Ahora, es cierto que las últimas obras de Beethoven son un poco menos autosuficientes en relación a esa presencia del sujeto, o es un sujeto que está tan desmesuradamente presente...**

—(F. M.) Sí, pero no es menos... Digamos, el último Beethoven es completamente genial, pero no es quizás menos convencional que el Beethoven del período medio. Con convencional, digo: no emplea menos convenciones que el primer Beethoven o el segundo Beethoven. O sea, la genialidad de Beethoven no pasa tanto porque use más o menos convenciones sino en todo caso por cómo él interpreta las convenciones. Pero las convenciones siguen estando. Las últimas sonatas para piano tienen una introducción muy fuerte, muy grande, y él había abandonado la introducción en sonatas anteriores. No definitivamente pero, bueno, vuelve a la idea de introducción. Claro que lo que hace con eso, bueno, es fantástico.

—**Tremendo. Seguimos aquí con Arturo Carrera, estamos en el banquete, nuestro teléfono es el 963-8018. Y, en fin, esta es una de las convenciones a las que no podemos renunciar, que hay que decir cada tanto dónde estamos para que el que sintonizó hace un momento sepa de qué se trata. Vamos a escuchar ahora una de las canciones de Músorgski para nada convencionales, por lo menos en el sentido que tenía la canción en su época. Es otra de las canciones del ciclo *El cuarto de los niños*. Y quería aclarar además una cosa, aprovechando que está Federico acá. Yo tomé estas grabaciones de Boris Christoff interpretando estas canciones de Músorgski de un programa de radio que Federico tenía. Las grabaciones tienen un**

soplido, un ruido de interferencia de la radio, o una caída en el nivel de audición. Lo curioso es que Federico perdió esos discos y no los ha vuelto a encontrar. Por eso tuvimos que tomar estos temas de ahí. Vamos a escuchar, entonces, esta canción que, como ustedes van a ver, y como dice Debussy en el artículo que les mencionaba antes, se trata de “un terrible muchachito cabalgando un bastón que transforma el cuarto en un campo de batalla, rompe un brazo por aquí, una pierna allá a pobres sillas indefensas. Por supuesto, también él sufre algunas heridas, y entonces se oyen gritos, llantos, toda la alegría desaparece”, dice Debussy, “no ha sido nada serio. Dos segundos en la falda de la mamá, el beso que cura, y la batalla vuelve a comenzar sin que las sillas sepan, una vez más, dónde esconderse. Todos estos pequeños dramas, insisto”, dice Debussy, “están anotados con una sencillez extrema. A Músorgski le basta un acorde, que le parecería pobre al señor... no recuerdo el nombre”, dice Debussy. “O una modulación a tal punto instintiva que le resultaría desconocida al señor... Es el mismo”. El mismo tonto que seguramente no va a disfrutar como nosotros esta canción de Músorgski por Boris Christoff.

(Suena la canción anunciada.)

—Escuchábamos, entonces, otra de las canciones de Músorgski. Son las siete y media de la tarde un poco pasadas, estamos en el banquete con Arturo Carrera. Vamos a una breve pausa y después seguimos.

(Tanda publicitaria.)

—Seguimos en el banquete. Vamos a hacer un nuevo entremés, un postrecito dentro del banquete: la columna de Américo Cristófalo, que hace un rato que está aquí. ¿Cómo estás, Américo?

—(Am. C.) Bien, bien, ¿cómo estás vos?

—**Bien, gracias. ¿Qué nos trajo hoy, maestro?**

—(Am. C.) Mirá, un objeto bastante complicado, bastante complejo en realidad, porque no sé bien qué es, si es un disco, un libro...

—**Caramba.**

—(Am. C.) ... tiene ambas formas. Es un compact acompañado por un libro, o un libro acompañado por un compact.

—**Un librisco...**

—(Am. C.) Exactamente. Es un disco de Dina Rot que se llama Una Manu Tumó L'Otra en el que ella interpreta, musicalizados, poemas de Juan Gelman y Clarisse Nicoidsky. Son poemas escritos por ambos en sefardí, una forma del castellano hablada por los judíos españoles en la Edad Media.

(Américo Cristófalo se refiere al disco y libro Una Manu Tumó L'Otra, enfocándose en los poemas de Clarisse Nicoidsky. Se escucha la canción "A la mañana dil lugar", por Dina Rot, basada en un poema de Nicoidsky, y luego Cristófalo lee la traducción del poema al castellano actual.)

—**Me acuerdo, no sé por qué, por una asociación (estamos con Arturo Carrera, les recuerdo): "No le tiren pasto a Arturito que está escribiendo", dice un verso de (risas del invitado)... ¿Children's Corner?**

—No, de Arturo y yo.

—**Vos estabas diciendo algo fuera de micrófono en relación con el uso de la lengua, del dialecto, en el poema cantado por Dina Rot.**

—Claro, es un poema interesantísimo. Cuando Gelman publicó su libro en ladino me impresionó mucho. Porque siempre tuve esa idea de que

el dialecto es, más que la lengua materna, la lengua del origen, la lengua donde se preserva lo más arcaico de la lengua, precisamente. Y, el dialecto, por lo menos para mí, en cuya casa se hablaba el dialecto siciliano desde que yo nací, creo que fue lo que produjo el pasaje al acto de escribir poesía, ¿no? Por el recuerdo que tengo de esos ritmos, de esas *filastrocche* que mi abuela cantaba y mis tíos cantaban. Todos ellos eran inmigrantes muy divertidos, estaban todo el tiempo haciéndose bromas y juegos, que me dejaron como legado. En este libro, recién, pude injertarlo, pero lo que se injertó en mí, a su vez, es esa idea de buscar el origen, de buscar, como decía Heidegger hablando del poeta Hebel, de desenterrar el tesoro de la poesía o del lenguaje. Es eso. Creo que el dialecto tiene un olor particular. En el caso del dialecto siciliano, el de mi familia, creo que es un olor a lava, porque está cerca del Etna, Sicilia.

—¿Hay una posibilidad de pensar la música dialécticamente, quiero decir, en el sentido del dialecto? Le pregunto a Federico Monjeau, que está por ahí haciéndose el distraído. No me refiero a la música folklórica, sino a si ciertas particularidades sonoras de algunos materiales de la lengua dialectal podrían ser aprovechadas musicalmente. Digamos, ¿cuanto más personal es la lengua, cuanto menos consensual es, es más musical?

—(F. M.) No conozco mucho eso, pero en Italia, justamente, se han hecho algunas cosas muy interesantes. Hay una obra de Luciano Berio que se llama *Voci*, es para violín y un grupo de cámara, que está basada en giros idiomáticos. Es una música instrumental, pero con giros melódicos sicilianos. Y me parece que ese repertorio melódico, motivico, como fuera, ofrece un nuevo material para Berio. Quizás ahora esos repertorios más primitivos estén haciendo su reingreso en la música culta, después de un cierto agotamiento, me parece, que puede

verificarse en el orden de los materiales tradicionales y de los sonidos electrónicos que han mostrado sus...

—... **limitaciones.**

—(F. M.)... su definitiva pobreza material, espiritual, tímbrica y de todo tipo.

—Pero también hay otro tipo de elementos, como los que rescata el compositor Mariano Etkin —que el sábado que viene va a ser nuestro invitado— en la tradición de la música occidental no alemana, por fuera de esa avenida central basada en el desarrollo de lo temático, en cierta idea muy racional. Etkin habla de otras músicas, sobre todo la música francesa, pero también la de otros países europeos, donde la originalidad, o lo diferente a esa tradición central, estaría dado por la incorporación de un elemento en principio no musical, que es el que organiza el material. Por ejemplo, obras de Couperin que están basadas en los sonidos de los tejedores al tejer...

—(F. M.) Sí, o los de pájaros.

—O estas canciones de Músorgski que escuchábamos, ¿no?, donde el material sonoro está organizado en torno a una especie de lógica imprevisible, de ruptura y de cambio, propia de la niñez: el sonido del chico jugando, cantando o hablándose a sí mismo.

—(F. M.) Sí. Hay un pasaje del texto de Adorno donde él hace una suerte de asimilación entre niñez y naturaleza que a mí me parece muy interesante. O sea, no me parece que la vuelta a la naturaleza tenga que ver con una vuelta a la idea de naturaleza dadora de sentido, de fundamento, de racionalidad, como en la época clásica. Creo que, obviamente, esto se vincula con lo que decía Arturo, con una vuelta a un estado que probablemente nunca existió, como dice Adorno, por otro lado, ¿no?

—Una especie de lugar original.

—De *terra incognita*, dice Cesare Pavese.

—Arturo, ¿qué implica la permanente presencia del campo en tu poesía, que también aparece, por supuesto, en *El vespertino de las parcas*?

—Creo que el campo aparece ahí tematizado como un elemento metafórico. Podría ser parte de lo que ocurre de una vez y para siempre, para volver a citar a Cesare Pavese, en relación al paisaje, al lugar, la casa natal, la colina. Él llamaba a eso los mitos: el paisaje que uno conoció de pequeño, transformado en pequeños mitos, es decir, la colina teta, caverna, mujer... Por un lado, eso, la vuelta a la *terra incognita*. Y, por otro lado, no me quiero separar de esa faz medio vanguardista que tuve en mi época del neobarroco, cuando busqué mucho la tematización del campo en todos los aspectos, incluso el campo como cosa... como campo de estudio, el campo como lo puramente idílico, como una vuelta a lo pastoril... En fin, todo ese mundo: por un lado, el de lo primitivo y, por otro lado, el de lo explorable, el de los itinerarios.

—Hay una pregunta que tiene que ver con una ilusión, una expectativa, que siempre despierta el ejercicio de la poesía —a veces en quien la va a escribir y muchas veces en los que la leemos— que tiene que ver con una posible experiencia de conocimiento. La poesía como un lugar privilegiado para hacer funcionar ciertos disparadores, producir fracturas, iluminaciones, saltos, disrupciones. ¿Cómo es tu experiencia de conocimiento en relación a la escritura? ¿Cuánto sabes antes, durante, después de escribir?

—Bueno, por un lado, podría decir, algo irónicamente: nada me hace conocer más que la poesía. Pero, por otro lado, trato de mantener esa actitud medio ingenua y algo primordial de trabajar como en un estado

medio de inocencia, medio *naïf* cuando escribo. Y manejarme con todos los elementos a mi alcance y al alcance de mi obsesión. Vos ves que en cada libro se reafirma una búsqueda de no sé muy bien qué, pero al mismo tiempo algo se va concretando, en esta especie de trabajo con bloques. Bloques de sentido único, ¿no? Como el caso del nacimiento en mi libro *La partera canta*, el caso de la paternidad en mi libro *Mi padre*, el tema de la filiación, los hijos, las experiencias domésticas... Pero, yo diría, más que como búsquedas de un conocimiento, búsquedas, posiblemente, de filiaciones, ¿no? Y de aperturas hacia nuevas ideas, nuevas invenciones. No obstante, creo que en todas estas búsquedas hay conocimiento.

—¿Y en qué lugar sentís que estás, después de haber escrito este libro, *El vespertillo de las parcas*? Libro que, dicho sea de paso, se está vendiendo excepcionalmente bien para lo que es un libro de poesía. Y seguramente, además de la incuestionable calidad del libro de Arturo, debe ayudar un poco el hecho de haber aparecido en una editorial más notoria que las habituales editoriales de poesía. Pero, ¿qué posibilidades te parece que abriría este libro, qué problemas empieza a abrir hacia el futuro inmediato? ¿Te parece que te vas a poner a trabajar en qué? ¿O estás trabajando ya en qué zonas, en qué escalones, en qué terracitas?

—Sí, es una buena pregunta, porque creo que la poesía... nunca creí que podía dar fama, que podía dar dinero... Creo que eso es todavía lo que me mantiene, ¿no? Osvaldo Lamborghini decía: “el poema es un mal pasajero” (*risas*). Creo que la fama es un mal pasajero. Bueno, me siento muy famoso en este momento vendiendo el libro bien, sacando un libro muy hermoso desde un punto de vista formal, pero realmente tengo esperanzas de volver otra vez a mi cuevita a escribir como siempre.

—Volver a la calle Stegmann y a la calle Viamonte.

—(F. M.) Y, a veces, hay hasta esperanza de volver a casarse.

—¡Exactamente! (Risas)

—Bueno, Arturo, te quiero agradecer mucho que hayas estado acá. Quiero agradecerle mucho también a los columnistas de hoy que, más que columnistas, han sido cómplices a lo largo de todo el programa: Federico Monjeau y Américo Cristóbal. Les recuerdo nuevamente que el sábado que viene va a estar aquí con nosotros Mariano Etkin. Y les voy a leer ahora un último poema, que es, además, el último poema de *El vespertillo de las parcas*, de Arturo Carrera y se llama “Téselas, niños, piezas”. (Lee el poema:)

TÉSELAS, NIÑOS, PIEZAS

Cada vez más suspendidos en las piezas,

los dos amores las movían;

sus dedos regordetes,

sus manos pequeñas con hoyuelos;

pinzas perfectas que apareaban colores,

gamas de amarillos y verdes,

el color negro de

un fondo,

el anaranjado furioso y alentador

de la pista del ojo;

Dijo: “¿Y qué decían, ellos?”.

... con el difícil rompecabezas
de una rana arborícola
confundida en las ramas.

La idea de mimetizarnos,
seguramente nos vino de la desunión,
de la dificultad,

de las frases que también se cortaban y
redondeaban para encajar con los
suspiros y los “así”, “acá está”,
“sí, sí; no...”

“¡mirá este bordecito!”

¿Hay contornos en las palabras? ¿hay contornos en
las piezas del rompecabezas?

Cuando lo hay, opinaba Plinio el Viejo, “la línea del
contorno debe envolverse a sí misma, (...)
terminar de modo que enseñe incluso lo que oculta”.

téselas, niños, piezas
brillantes de una extrañeza verdadera.

Obtuve esta novedad: **todas las palabras son nuevas**. Todas. Incluso aquellas que se presentan a nuestro arbitrio viejas en sus falsos contornos, antiguas como tortugas recién nacidas.

¿No son acaso como las piezas del rompecabezas las palabras, siempre nuevas en su inconclusión y en su desamparo?

Aun aquellas que en la cercana mezcla no nos hablan más que del habla, de los colores de cada imagen.

... y las disimulamos con el breve ruido de cada encaje

y a cada avance,
cada juntura acertada,
nos contentamos con la nitidez de un detalle
de la rana buscada
como aire en la respiración,

y en un desmembramiento como pequeños nosotros
en la naturaleza desconocida:

¿qué necesitamos? ¿Qué perdimos?
¿Falta alguna pieza? ¿Dónde en lo inevitable
comanda el azar la incompletud, la sencillez
del final?

Con gestos siempre nerviosos de amor
la inexistencia de lo que se arma o forma
nos muestra un punto cada vez más alto
de estertor.

Y decimos: "... sí; ¡ya lo armamos!
¡parece mentira!".

Y ahora, nos despedimos con otro artesano del sonido. Se llamaba John Cage e inventó un sonido nuevo para el piano que se llama "piano preparado". Ya van a ver cómo suena, o van a escuchar, mejor, cómo suena. Se trata de una pieza para piano preparado de John Cage del año 1942, interpretada por el pianista Joshua Pierce. Se llama "And the Earth Shall Bear Again". Nosotros también vamos a aguantar nuevamente el sábado que viene con Mariano Etkin. Gracias.

(Se escucha la obra anunciada.)

DAVID VIÑAS

(Buenos Aires, 1927-2011) Fue una figura central de la vida intelectual argentina de la segunda mitad del siglo XX, fundador de la revista *Contorno* y autor de libros esenciales para pensar la relación entre literatura y realidad política. En el programa, habló de la reedición de su libro *Los anarquistas en América Latina*.

Programa nro. 361

Fecha de emisión: 25 de abril de 2004

Asistencia y producción: Juliana Guerrero

Operador: Orlando Gambini y Pablo Gayoso

—Los memoriosos oyentes de el banquete —aunque son pocos, me consta que los hay— recordarán que el año pasado hicimos un programa muy interesante con algunos miembros de la Federación Libertaria Argentina. Aunque sin dudas no hacía falta volver a corregir el malentendido acerca de una presunta ingenuidad de los anarquistas, hoy volvemos sobre ellos. Contrariamente a ese lugar común, el anarquismo ha sido un movimiento riquísimo en la Argentina, en América Latina y en el mundo, como organizador y como divulgador de una nueva conciencia política y social, especialmente entre los sectores más sumergidos y marginales. Un movimiento que aportó nuevas miradas sobre la condición humana y sus posibilidades de darse una organización social más justa, lo que los hizo víctimas de persecuciones, en la Unión Soviética y en otros países donde el comunismo y el bolcheviquismo se impusieron, con sus prácticas, sus dogmas, su fuerte disciplina partidaria y el llamado “centralismo democrático”. A la luz de hoy, es evidente que ese dogmatismo al que los anarquistas se resistían estaba justificado por más de una razón. Los anarquistas dejaron un legado importante, una gran capacidad organizativa, una actitud de lucha y de resistencia que diseminaron en todo el mundo y la firme convicción de que la formación intelectual era una herramienta que

había que adquirir para utilizarla contra el sistema. En todos los lugares donde han actuado, los anarquistas han producido una intensa actividad ligada a la difusión de sus ideas. Una profusa literatura periodística, panfletaria y propagandística, pero también intelectual, muy profunda. Fueron precursores, también, en considerar a la mujer en pie de igualdad con los hombres, reconociéndole sus derechos, sus necesidades y su protagonismo. Por todas estas razones, los anarquistas fueron mucho más que utopistas desviados del gran proyecto de la revolución.

Tal vez con esa presunción, y seguramente con necesidades y objetivos propios, nuestro invitado de hoy, el señor David Viñas, narrador, ensayista y docente de enorme y justificada influencia en el campo intelectual argentino y latinoamericano, a comienzos de los años ochenta, desde el exilio, decidió hacer una antología de textos anarquistas, pero con una impronta muy personal: una introducción suya y glosas con consideraciones y contextualizaciones muy esclarecedoras. Ese libro, publicado por la editorial Kartún en 1983, se llamó *Anarquistas en América Latina* y, por haber aparecido en una editorial pequeña y fuera de la Argentina, en un momento en que todavía aquí estábamos bajo la dictadura, casi no llegó a nuestro país. Afortunadamente, algo más de veinte años después, la editorial Paradiso, que dirige Américo Cristófalo, colaborador habitual de este programa, ha decidido rescatar ese libro con el mismo título y una bellísima portada que recupera, a través de una fotografía, un momento histórico del anarquismo en la Argentina. El libro constituye la recuperación de toda una literatura que había sido silenciada por la historiografía y el periodismo —incluido el de izquierda—, que no supieron o no quisieron ver en esa producción teórica la importancia que, felizmente, David Viñas sí reconoció.

Para mí es un placer y una alegría dar hoy la bienvenida a uno de los grandes escritores de la Argentina.

—Buenas tardes. Pongámonos a trabajar.

—Por supuesto. ¿Qué hizo que, a comienzos de los años ochenta, te pusieras a trabajar en este libro? Estábamos en un momento muy difícil para el proyecto político de las izquierdas en toda América Latina. ¿Hubo tal vez una necesidad personal tuya de volver sobre esta otra modalidad del pensamiento de la izquierda?

—Sí. Frente a tu pregunta, se cruzan dos coordenadas. Una, el convencimiento de que el movimiento anarquista en su momento clásico, sobre el 1900, que es el eje cronológico del libro, había sido ninguneado, dejado de lado. Ha sido uno de los borramientos, de las desapariciones de todo un campo de la cultura, en la Argentina y en América Latina y merecía ser rescatado. Desde luego, sin ningún tipo de complacencia, más bien con un sentido crítico, inscribiendo permanentemente cada uno de los textos en su coyuntura histórica. Y la otra coordenada es que, en ese momento, año 82, yo estaba en México. Quiero decir, era muy difícil, en Buenos Aires, entonces e incluso ahora, plantearse un trabajo de dimensión latinoamericana, entre otras cosas, porque la tradición latinoamericanista en Buenos Aires es precaria, tradicionalmente fue dejada de lado, subestimada. Es decir, no se cuenta con material bibliográfico, concreto, para trabajar. Estando en México, en cambio, todo lo contrario. En este orden de cosas, tendríamos que decir que el lugar, inesperada o paradójicamente, donde existe el archivo más importante sobre América Latina y, en particular, sobre el anarquismo en la Argentina, está en Ámsterdam, debido a una donación hecha por un anarquista de origen español. Hay que tener en cuenta, quizá, dos elementos. En Ámsterdam, el lugar donde está depositada esa cantidad de

material impresionante fue creado por los holandeses ante la posibilidad de invasión alemana durante la Segunda Guerra Mundial.* Es decir, un lugar casi inaccesible, a menos que se lo haga estallar...

—Una especie de búnker...

—Un búnker, sí, donde hay cosas sensacionales. Y, por otro lado, cabe señalar que un amigo israelí que trabaja en la Universidad de Tel Aviv, Iaacov Oved, es una de las pocas personas que ha tenido tiempo, posibilidades y apoyatura para trabajar en ese archivo de Ámsterdam y, en particular, sobre el anarquismo en la Argentina. Tanto es así que publicó un libro —en México, también— que se llama *El anarquismo en la Argentina de 1902 a 1904*.** Esto, como punto de partida. Pero creo que lo más importante, aparte de la situación geográfica en la que yo me encontraba en el año 82, en una ciudad como México, donde me podía juntar con material latinoamericano y, muy especialmente, con el material anarquista...

—Pero, ¿de dónde surgió tu interés específico en el anarquismo?

—Justamente, te quiero decir, por sentido contrario. Así como hablamos de México y de Ámsterdam, en Buenos Aires, toda la gran producción periodística del anarquismo, en torno al 1900, todas esas colecciones de revistas, periódicos y libros que se caracterizaban por un fuerte componente antimilitarista y anticlerical y por ser muy insolentes y, realmente, sensacionales, durante la dirección de la Biblioteca Nacional por parte del señor Hugo Wast, fueron depositadas en los patios. Es decir

* Viñas alude al International Institute of Social History de Ámsterdam.

** El título exacto del libro es *El anarquismo y el movimiento obrero en la Argentina* y fue publicado por la editorial Siglo XXI de México en 1978.

que, cuando llovía, esos materiales se mojaban y lógicamente se fueron deteriorando hasta su desintegración. Esa suma de vectores condicionaron que en el año 82 o 83 yo me dijera: “Bueno, vamos a plantearnos la posibilidad de una recuperación de esa zona de la cultura argentina y latinoamericana que ha sido dejada de lado”. Eso implicaba también una polémica con el canon institucional impuesto desde el discurso del poder, desde el discurso hegemónico, en México, en la Argentina y en otros países de América Latina.

—Por otro lado, los anarquistas tuvieron dos enemigos. Obviamente, uno más importante y al que le cupo una responsabilidad mayor, porque además hizo desaparecer la literatura anarquista desde el Estado, pero también la izquierda...

—Desde ya. Conflictos hubo y muchos. Pero eso no se hace evidente en este libro por razones cronológicas, porque el eje del libro es el momento clásico del anarquismo. ¿Qué quiero decir con “clásico”? La publicación anarquista más importante del anarquismo en la Argentina es *La Protesta*. Pues bien, comenzó siendo revista, semanario o mensuario y, hacia el año 1907, se convierte en diario. Ese cambio responde, lógicamente, a la importancia creciente que tiene, en ese momento, el anarquismo como vanguardia del movimiento obrero, es decir: la FORA (Federación Obrera Regional Argentina). Las huelgas desde 1900 hasta, prácticamente, 1919 son encabezadas y, fundamentalmente, movilizadas por el movimiento anarquista.

—Tu libro va recorriendo, geográfica y cronológicamente, la actividad del anarquismo en Latinoamérica, desde la actividad de los hermanos Flores Magón en México hasta la actividad de anarquistas inmigrantes y autóctonos en la Argentina. Y, en la parte final de tu libro, señalás cuatro fechas que considerarás puntos de

inflexión y que cruzás con otros datos. Me gustaría que repasáramos aquí esos momentos.

—Desde ya. Y decíamos que ese es el momento del apogeo del anarquismo y, contradictoria o paradójicamente, también lo es del apogeo de la gran oligarquía liberal. No ya del 80 al 90 o del 90 al 900 sino del 1900 a 1914. O sea, no el momento de Roca ni del primer Sáenz Peña, tampoco el momento de José Evaristo Uriburu. Es decir, deja de ser el momento “victoriano”, clásico, del liberalismo para ser el momento “eduardiano”, ya como en decadencia. Las grandes figuras de ese momento oficial de la Argentina son Quintana y Roque Sáenz Peña. Es decir, son como príncipes postergados de la gran oligarquía liberal.

—“Presidentes demorados”, los llamás en tu libro...

—Efectivamente y, tanto es así, que tanto Quintana como Roque Sáenz Peña mueren siendo presidentes de la república. Eso coincide, y es un punto de partida para el análisis, con el apogeo del anarquismo en la Argentina.

—Es decir, hay, por un lado, una “ciudad liberal”, como vos la llamás, que llega a su punto máximo de tensión. Esa ciudad que es producto de las aldeas españolas en toda América Latina y cuyas elites liberales e ilustradas creen, o hacen creer, que están modernizando para el conjunto de la sociedad, que ese proyecto liberal es para bien de todos...

—Desde ya, era un momento especialmente privilegiado para las elites liberales, positivistas en su mayoría, desde México con Porfirio Díaz, pasando por los diversos países de América hasta llegar a la Argentina, como decíamos, con Quintana y Roque Sáenz Peña. Es el momento de apogeo, realmente, pero, al mismo tiempo, es el momento de repliegue.

No solamente frente al impacto popular de la presencia del anarquismo, con manifestaciones y huelgas, duramente reprimidas, por cierto. En ese momento aparece una figura clave de la represión que es todo un emblema en este país, el coronel Ramón Falcón. Al punto que hoy, con todo derecho y precisión, Osvaldo Bayer se encarna sistemáticamente con ese emblema represivo de la Argentina.

—Hay un desplazamiento, señalás vos en tu libro, de ese ejército que en esos años se está profesionalizando y al que, por otra parte, ya no le quedan indios por matar, ni en la Patagonia ni en el Chaco, y cuya hipótesis de conflicto está en la ciudad de Bueno Aires.

—Está muy bien dicho: una nueva hipótesis de conflicto. Como sucedió en los Estados Unidos cuando, liquidada la Unión Soviética, debió buscar otro enemigo posible, demonizar a otro. Es decir, en ese momento, desde el 1900 hasta la Primera Guerra Mundial o hasta la Semana Trágica de 1919, ya no son los malones tradicionales, los indios, sino los malones rojos. Es un tópico de ese período el señalamiento del avance de esas manifestaciones desde los barrios por entonces más populares, como Barracas y La Boca, hacia el centro de la ciudad. E incluso, significativamente, desde la otra perspectiva de la ciudad, desde el norte, concretamente, monseñor De Andrea organiza manifestaciones que intentan conjurar esos malones rojos. Digo, parecería que estamos hablando de los faraones egipcios, de un período muy antiguo y distante, pero en lo esencial, si hacemos una lectura atenta —de la polarización de la ciudad de Buenos Aires, en este caso— desde 1900 hasta ahora, podríamos observar que ese doble movimiento confrontativo, con todas las implicancias que tiene —como, de hecho: dos ciudades enfrentadas—, sigue vigente.

—Absolutamente.

—Vale, no sé qué más... (*risas*). A partir de lo que vos decías, también podríamos mencionar que la escuela de cadetes de la policía federal, ubicada en la calle Rosario y José María Moreno, se llama Ramón Falcón, al igual que una de las calles más largas de la ciudad. Y ese coronel fue quien encabezó una de las represiones más desproporcionadas y despiadadas, ¿no?, ante esas manifestaciones encabezadas por los anarquistas, incluso con el pretexto de que estaban integradas fundamentalmente por extranjeros, lo que no era cierto. En el movimiento libertario del novecientos había una presencia criolla más que significativa. Se puede comprobar incluso en la literatura, en la presencia de payadores anarquistas. Pues bien, Ramón Falcón es un paradigma de militar. Vos aludías a esto cuando señalabas el desplazamiento del enemigo o de la oposición, demonizada. Ya no son paraguayos, ya no son montoneros clásicos, ya no son gauchos, ya no son indios. Pasan a ser los inmigrantes, es decir, la otredad, las clases peligrosas, pasan a ser esas gentes de origen inmigrante en su mayoría pero con gran presencia criolla.

—Ahora, toda esa xenofobia que, en realidad, tiene manifestaciones que van más allá del anarquismo, se organiza con diversas estrategias, con distintas respuestas. Hay el surgimiento de un nacionalismo que buscará la “pureza de lengua” y, unos años después, Lugones hará su evangelización del *Martín Fierro*...

—Desde ya. Todo esto podría ser considerado como un momento previo al que culmina en 1919, en la Semana Trágica, y que va a ser retomado, de manera muy agresiva, por el pensamiento de Lugones en 1924.

—Lugones, protagonista de una parábola biográfica singular, ¿no? Comienza siendo filoanarquista, como vos decís, encandilado por el perfil a la Víctor Hugo que aparenta tener ese mundo de

la miseria de los conventillos, de la precariedad social; pero esa especie de afán redentor inicial va a terminar llevándolo hacia el otro extremo.

—Sin dudas. Sobre todo porque, por detrás, a las espaldas de Lugones, hay una figura que también es paradigmática de ese momento, alguien que viene del anarquismo o de un socialismo muy radicalizado y que se instala y se convierte en la gran figura del fascismo, que es Mussolini. Es decir, ya en los años veinte, para lo que a nosotros nos interesa: Mussolini y Lugones. Lugones como matriz, prácticamente, de toda la ideología militar represiva: año 30, año 43, año 55, año 66 y año 76. La matriz de esa constante ideológica en la Argentina tenemos que encontrarla en el año 24 y en Leopoldo Lugones.

Rebobino. Vamos de nuevo al 1900. Tendríamos que superponer, como elemento significativo, con todas las mediaciones del caso —porque esto no es como en el billar, donde una bola golpea a otra y hace una carambola—, a ese escenario eduardiano de la oligarquía tradicional con Quintana y Roque Sáenz Peña, otro elemento contextual al que vos aludiste: la Ley 4144, la Ley de Residencia. Allí aparece otra figura paradigmática, Miguel Cané, a quien la mayoría de la gente, por razones del manejo del material cultural de este país, solo asocia con *Juvenilia*. Pero Miguel Cané fue también el autor y sostenedor en el senado de esa Ley 4144. Y por otra parte, el de la Argentina no es un caso aislado. Entre otras cosas porque el Cané del Brasil, en esa misma época, año 1902, es un senador llamado Gordo, un dato mnemotécnico de consideración (*risas*), que estaba llevando a cabo iniciativas similares.

El otro día, en una reunión análoga a esta, me preguntaban si era todo negativo en el terreno de la famosa oligarquía liberal argentina clásica. Tenemos que distinguir. Sobre todo porque esa constelación de personajes de la llamada generación del 80 opera en un momento muy favorable

que es el del nuevo pacto con Gran Bretaña, que va desde el 80 hasta 1914 y se prolonga, con alternativas, hasta el 30 o el 33. Esa elite liberal del 80 tiene representantes más que considerables. Para entendernos, si repasamos el itinerario recorrido en la Argentina por el discurso hegemónico, el discurso oficial, y comparamos al ministro de Economía de 1890, 1900, Carlos Pellegrini con Cavallo, surge como corroboración, incluso como hipótesis de trabajo posible, cómo el poder, con sus diversos zigzagueos en la Argentina, desde entonces y hasta ahora, va realizando un repliegue y una declinación notable, es decir, una decadencia, como digo siempre. Si lo comparo a Cavallo como político, en el sentido más amplio, con Carlos Pellegrini, tengo que decir que aquel era un personaje que tenía un programa articulado, coyunturalmente favorable, sin dudas, desde ya, para la Argentina.

—Ahora, ¿no creés que, en esa comparación, los políticos argentinos de hoy salen mal parados, comparándolos incluso con otros políticos de América Latina de la actualidad?

—Desde luego que sí. Si comparamos, por ejemplo, a Juan Domingo Perón con Salvador Allende o Getúlio Vargas. Perón, general de la Nación, con su frase famosa del “5 x 1”, emitida en agosto de 1955... Es decir, tenemos por un lado a dos políticos burgueses de la positividad, como Allende en Chile y Vargas en Brasil y —esto generará polémicas, sin dudas—, por otro lado, la precariedad de Juan Domingo Perón en la Argentina. Tres políticos burgueses latinoamericanos y un solo Dios verdadero...

—Bueno, sí que abriste la cosa a la polémica con tu comentario... Vamos a hacer una pausa musical y luego seguimos con David Viñas, narrador, ensayista y docente. Autor, entre otros libros, de la reedición, después de veinte años, de un texto casi ignorado en

la Argentina, *Anarquistas en América Latina*, pero también de algunos otros libros que han marcado un punto de inflexión en nuestra vida cultural, como *Literatura argentina y realidad política* (1964), *Grotesco, inmigración y fracaso* (1967), *Crisis de la ciudad liberal* (1973), *Indios, ejército y frontera* (1983) y *De Sarmiento a Dios* (1998), entre otros. Vamos a escuchar a un cantante de la época de la Guerra Civil Española, el señor Farlosio, cantar una canción que celebra una huelga de mineros en España. La música que escucharemos hoy o, mejor dicho, los documentos discográficos, ya que no en todos los casos son musicales, sino testimoniales (registros de voces, o de himnos), porque tienen un valor más sociológico que artístico, van a girar en torno al anarquismo o a las luchas sociales y políticas de los primeros años del siglo XX. Después, continuaremos hablando con Davis Viñas sobre su libro recientemente reeditado por Paradiso, *Anarquistas en América Latina*, que se presenta mañana. El teléfono es 4804-3150 para quienes quieran acercar una pregunta o inquietud.

(Se escucha el tema musical anunciado.)

—Antes de la tanda, David Viñas estaba tratando de describir cómo era ese contexto político y social de comienzos del siglo XX en nuestro país. En qué situación estaba la elite liberal gobernante: replegándose, pero recogiendo todavía los frutos de ese pacto tan provechoso con Gran Bretaña desde comienzos de la década de 1890, y enfrentando a ese otro polo que empieza a organizarse y tiene hacia el 1900 su apogeo, que es el anarquismo. Recién unos años más tarde, Juan B. Justo fundará el Partido Socialista, y solo unos años después, un por entonces joven caudillo, Hipólito Yrigoyen, va a protagonizar dos revoluciones que darán cabida a los sectores

medios, a esa pequeña burguesía en ascenso. Pero en ese contexto, los representantes más genuinos, los organizadores de las huelgas, de las primeras agrupaciones sindicales y de los primeros reclamos sistemáticos por los derechos laborales de los obreros y trabajadores, en general, son los anarquistas. Quienes, como parte de la importante actividad que llevaron a cabo en esos años, generaron una profusa literatura, convencidos de que la educación, la escritura, el periodismo —la propaganda, pero también la formación intelectual rigurosa— eran herramientas que la clase trabajadora debía usar para defender sus intereses. ¿Cómo es esa producción literaria, David, en la Argentina y América Latina?

—Ante todo, muy considerable, incluso en términos cuantitativos. Hace un rato, hablábamos del archivo de Ámsterdam. En la Universidad de Toulouse hay gente que trabaja de manera sistemática sobre el teatro anarquista argentino. Eso nos llevaría a una línea que, en mi trabajo escrito en México hace veinte años aparece: la literatura anarquista. Creo que, apelando a las características de género, ineludibles, hay tres niveles: la poesía anarquista, el teatro anarquista y el periodismo anarquista.

—¿Esos son los tres géneros en los que la literatura anarquista se ha desarrollado más profusa y eficazmente?

—Sin dudas. Teniendo en cuenta esto, que hoy se actualiza de una manera vertiginosa: entonces, el periodismo era “el cuarto poder”; hoy, prácticamente, sobre todo si incorporamos la televisión, es el primer poder. Digo, la capacidad mediática de producción de figuras, en la Argentina, para no abundar, es vertiginosa. Alguien desconocido de pronto se convierte, a través de los medios, en una figura clave.

—Desde luego, es un poder en sí mismo, con capacidad de formación de opinión y convocatoria...

—En ese momento, la precariedad se intentaba superar a través, decíamos, de la poesía, el teatro y el periodismo. En el campo de la poesía, en la Argentina, tenemos una figura clave que es Alberto Ghirardo. Sin dudas, su mayor capacidad fue la de ser orador. ¿Y qué era ser orador en esa época, cuando no había micrófonos, ni radio, ni siquiera cine? Era treparse a una mesa o un banco de una plaza y empezar a vociferar para ser escuchado. ¿Y qué recursos empleaba? Latiguillos, suspensos, las esdrújulas características, etcétera, etcétera...

—Un discurso que además debía ser de una gran perentoriedad, porque los cosacos estaban siempre ahí, a sus espaldas. Eran oradores de barricada...

—Efectivamente. (*Entre risas irónicas*) Porque, ahí a la vuelta, estaban los cosacos que, si sonaba el clarín, avanzaban repartiendo planazos, cuando menos, porque liquidaban gente de una manera despiadada. Pues bien: Alberto Ghirardo. Leído actualmente, la zona, estrictamente, de sus versos ha envejecido o, para ser más precisos, se puede recuperar como testimonio de época. Hay un énfasis, del que participaban desde Almafuerte hasta Leandro N. Alem, propio de esa coyuntura histórica. Es muy fuerte y muy visible. Incluso por ese lado, en vaivén, se vincula con todo el modernismo rubendariano. Hay elementos comunes entre esa estética y la del poeta Alberto Ghirardo, dicho sea de paso, prologado por Rubén Darío, en cuya poesía encontramos la reivindicación de un anarquismo aristocratizante. ¿Ser anarquista era exaltar las diferencias respecto de quién? De la burguesía, es decir, del panzón, del mercantilista, del que no entendía nada. Había, pues, esa coincidencia.

—También una actitud propia de la bohemia, el culto al individualismo...

—Permanente. Eso está vibrando y, al mismo tiempo, formando una especie de espectro, de abanico de matices. Más exacerbados, desde ya, en una figura como Alberto Ghirardo, más atenuados o mezclados con otros componentes en el caso de Rubén Darío y su zona de influencia directa.

—Curiosamente, más adelante, un personaje como Borges va a entrar a la vida pública, a la literatura, con ecos de un cierto anarquismo. Pero lo va a hacer, como vos decís en tu libro, para distanciarse de las ínfulas de Lugones...

—Exacto. Y sobre todo, porque ahí hay una figura intermedia que es Carriego, que muere en el 12, pero antes hace una recuperación del suburbio y de la pobre gente, la gente humilde. Carriego implicaría lo antagónico de las grandes construcciones, las grandes escenografías poéticas que organiza Lugones en ese tiempo. Digamos: ganados y las mieses o el barrio. La gran oratoria de *Las montañas del oro* y la vecina de enfrente, la chismosa de la vuelta de la esquina y así siguiendo. Ante eso, la reivindicación de Carriego por parte del primer Borges.

—¿Puedo leer un pasaje de tu libro donde lo decís bellamente y con una enorme precisión?

—Desde ya.

—Estamos hablando del paisaje que describe Carriego y a través del cual se distancia de Lugones de esta manera (*lee*):

No ya el centro urbano al que se cuestionaba y al que se iba llegando en agresivas manifestaciones sino los bordes de la ciudad en donde transcurría lo cotidiano de

la tipología preferida por el anarquismo: el obrero, la prostituta, el inmigrante recién llegado, la costurerita que dio el mal paso, tan exaltada por Evaristo Carriego (1883-1912). En esa franja de la ciudad paleotécnica, la crispación libertaria se atenúa. La única exasperación sobreviviente proviene de un melodramático demonio transfigurado en un villano o en padre desalmado. Moralizantes incidencias, va de suyo. Lo confidencial predomina. Son los lugares del trabajo, la vivienda, las piezas interiores, la enfermedad y hasta el chisme. Aquí nadie grita, apenas si se comenta. No cabe la exacerbada denuncia del enemigo de clase, solo una especie de susurro que alude a “las de enfrente”, al módico episodio que acontece en la esquina o a lo sumo entre los vecinos de la vuelta. Carriego lo insinúa: hasta las protagonistas versallescas se han trocado en marquesas del conventillo. Los jardines de Luis XV se van encogiendo en patios de vecindad, las bengalas terminan reducidas a las velas, generalmente de velorios. Previsiblemente, las mazurcas y lanceros se aprietan hasta el tango. Un desplazamiento general se ha producido. Resulta coherente, por lo tanto, que las *fêtes galantes* se trasmuten en sainete. La vertiente populista del anarquismo de 1900 ya preanuncia el grotesco criollo de *Babilonia*, la obra de Discépolo, y las larvas, aguafuertes y locuras de “Boedo” y “Cambalache” del otro Discépolo, e incluso *Pesadilla* de Pinie Wald, *La levita gris* de Samuel Glusberg, *Sabatión porteño* de César Tiempo y *Judíos* de Chas de Cruz. La literatura del gueto de Buenos Aires que se constituye de hecho en lo que

puede llamarse la izquierda de Boedo. ¿Síntomas de agotamiento del apogeo de la ciudad liberal? —dice Viñas—. Eventualmente.

—Creo que es así. Porque, recuperando la primera pregunta que me hiciste, sobre las razones o las motivaciones que condicionaron el trabajo de esta antología, entre otras, estaba eso: recuperar la memoria y sustraer del olvido, recuperar también a toda una franja de la literatura y la cultura argentina que ha sido borrada. Los anarquistas de esos años son los desaparecidos de la cultura argentina. Es decir, había ahí una voluntad de recuperar eso que los periodistas califican con mucha frecuencia de “injustamente olvidado”. Todo olvido es injusto. Había que recuperar, sin exaltar, sin santificar, pero diciendo: “Vean esto, hagamos una evaluación, veamos dónde se inscribe, qué incidencia, qué parentescos tiene, etcétera”. Digo, por ejemplo, la incidencia de Carriego en Borges... es toda una actitud. Porque Carriego lo que va a reivindicar va a ser el suburbio, como se leía hace un momento, y las figuras del suburbio. Es decir, la pequeña gente. Polémicamente, de manera implícita o no, frente a las grandezas que en esos mismos años, si pensamos en el Centenario de 1910, está elaborando Lugones. Decíamos cómo, poco tiempo después, el ademán fundamental de Lugones es cuestionado por un ademán fundamental de Jorge Luis Borges. Es decir, sobre los años veinte: ¿cuál es uno y cuál es otro? El ademán fundamental de Lugones va a ser *Lunario sentimental* —es de 1909, pero estamos ahí—. El ademán decisivo de Borges en los años veinte fue *Luna de enfrente*. Es decir, ya hay una ironía y un distanciamiento. Y lo mayor, me parece: ¿cuál es el escenario que privilegia la voz del poeta, qué escenografía se instaura? En el caso de Lugones, se instauran —y es desde donde habla, de hecho, toda su vida— las montañas. Incluso en momentos en donde parece antagónico respecto de

ese lugar, como en *Crepúsculos del jardín*, es antagónico pero complementario. ¿De qué? De las montañas. Habla desde esa...

—... desde esa grandeza, desde esa dimensión o altura...

—... privilegiada, sí, de la cúspide. Con todas las entonaciones inherentes a hablar desde una cúspide que es del oro pero, en realidad, es una variante de la torre de marfil. Y lo correlativo, es decir: ¿cuál es la imagen que se propone del escritor? Evidentemente, es un águila que sobrevuela permanentemente. Sobrevuela y habla desde arriba, con superposiciones prácticamente con una figura divina, ¿no? Ya sea tuteándose con ella, a través de los secretos que le revela la llamada inspiración, etcétera, etcétera. En el caso de Borges, dentro de esta continuidad antagónica, sagazmente antagónica, que va de *Luna de enfrente*, con su ironía, a *Lunario sentimental*, desde ya que hay impregnaciones, hay poros. Pero en lo esencial hay antagonismo. Decíamos, frente a *Las montañas del oro*, a una escenografía privilegiada destinada a la grandeza, a los ganados y las mieses, a las alturas, al águila, Borges, lo vamos a ver llegar, ¿desde dónde habla en un momento dado? Desde un sótano.

—Sí, o desde un patio...

—Desde un sótano. ¿Dónde descubre el Aleph? ¡Es un sótano! Mientras la propuesta lugoniana, enfática, con todo lo que eso implica, cada vez más, son las alturas...

—... una especie de panóptico sobrenatural...

—... efectivamente, la visualización de todo lo que está ocurriendo —es decir, alguien con un poderío comparable a Jehová, a Dios—. En el caso de Borges, antagónicamente, hay una astucia, alguien que descubre la clave de todo en la profundidad. Incluso con la ironía que

implica el enfrentamiento con el poeta Daneri, que tiene la idea de escribir un poema tan gigantesco que prácticamente sea la reproducción del mundo.

—El pasaporte de Borges de una cosa a la otra es, entonces, Carriego.

—Creo que en ese momento sí, fue decisivo, desde ya. Y, curiosamente, también, hay que destacar la seducción que ejercieron sobre uno y otro, Lugones y Borges, ciertos componentes ideológicos provenientes del anarquismo. Un anarquismo que se hace aristocratizante en un caso y, en el otro, se va a volver conservador con el andar del tiempo.

Retomando, señalábamos las limitaciones de la poesía y de la oratoria de Alberto Ghirardo. Podemos señalar también las limitaciones, el envejecimiento, el estar demasiado pegado a la coyuntura del teatro de Alberto Ghirardo y del teatro anarquista en general. Podríamos señalar diferencias, qué se puede rescatar y qué no. No se puede rescatar, a mi criterio, el teatro anarquista de Ghirardo, pero no nos olvidemos del teatro anarquista de Florencio Sánchez. Digo, han pasado más de cien años de teatro rioplatense como para tener una perspectiva de lo que se puede rescatar o no. Y luego, lo fundamental para mí, que es el manejo del periodismo. El periodismo anarquista tiene una vigencia impresionante. Recién aludíamos a Buenos Aires como un recinto de dos ciudades contrapuestas, en 1904. Hoy, en 2004, las dos ciudades contrapuestas siguen vigentes. En el periodismo de Alberto Ghirardo y del anarquismo en general, ese tema está presente.

—Ahora, esas dos ciudades contrapuestas ¿mantienen su vigencia desde entonces o resurgieron por la crisis del 2001? ¿No hubo un momento, el de expansión industrial y cultural que culmina en los años sesenta, en el que esa ciudad dejó de tener el carácter antagónico que hoy se vuelve a percibir?

—Es que hay algo ineludible: por debajo de esta cuestión —y esto también abre polémica, bienvenida sea— ¿subyace qué? La lucha de clases. El otro día, el señor Morales Solá, en *La Nación*, decía que no hay más izquierda ni derecha. Yo le diría, mire, Solá, perdóneme, es una caracterización que viene de la Revolución francesa. Tenemos que ubicarla en cada momento esa topología. Te voy a dar un ejemplo: en los años veinte, treinta, había un diputado de la izquierda, se llamaba Américo Ghioldi, que era brillante. Era un integrante de la bancada del Partido Socialista, un parlamentario de izquierda de primer nivel. Con el andar del tiempo, se convierte en embajador de la dictadura del 76. Es decir, por razones de cooptación que podríamos analizar detenidamente, ese señor se desplaza desde la izquierda hacia la derecha. Recordemos a Jauretche, quien decía, casi como un juego: la mayoría de los intelectuales argentinos suben al caballo por la izquierda y bajan por la derecha. Eso se podría demostrar dando nombres minuciosos, categóricos y sin ánimo de agraviar a nadie. Acá estamos debatiendo al mejor nivel posible, pero planteando la elusión de todo lo que sea complacencia o cooptaciones u homogeneidad de discursos. Discurso único, no. Estamos tratando, precisamente, a partir de los anarquistas, de señalar y recuperar lo que tenga legitimidad y actualidad de un discurso que se oponía al discurso canónico, oficial. Y creo que lo más rescatable de ese momento anarquista es el periodismo. Ante todo, el de Alberto Ghiraldo.

—¿Podrías citar ejemplos?

—Hay algunos excelentes. Tiene un texto que se llama “El predominio del frac” que incluye una descripción de la cárcel de Sierra Chica, tema del cual los anarquistas eran especialistas, porque muchas veces los mandaban a ellos ahí. Después, ya en los años veinte, publicó un libro polémico, muy difícil de conseguir aquí —volvemos al tema del principio: las

dificultades de conseguir en Buenos Aires bibliografía latinoamericana, lamentablemente— que se llama *Yanquilandia bárbara*. De la eficacia del periodismo anarquista en los años veinte frente a la presencia creciente y vertiginosa del imperialismo norteamericano, en desmedro del imperialismo británico. En fin, no sé qué otra cosa... Ayudemé, compañero...

—La ayuda va a estar por el lado de la pausa. Así se toma un trago de agua, recuperamos aliento... (*Viñas ríe*). Estamos con David Viñas, tratando, con sus conocimientos y sus criterios, de reconstruir un mapa de lo que ha sido el anarquismo en la Argentina y también de las líneas de fuerza, la continuidad que se establece entre ese pasado y este presente; y como vamos viendo, son más notables de lo que podría suponerse. Vamos a escuchar un tema cantado por mujeres, que es un “Himno a las mujeres desde el anarquismo”, de neto corte feminista. Con esa canción, nos vamos a ir a la tanda y cambiamos de operador (nuestro amigo Orlando Gambini se retira, hasta el próximo domingo y lo reemplaza Pablo Gayoso). Tengo varios mensajes para David que voy a leer a la vuelta de la música y de la tanda.

(Se escucha el tema y se va a tanda.)

—David, tenemos varios mensajes de oyentes. Rosario de Barrio Norte quiere dejarte un saludo; el libro le parece interesantísimo a pesar de que ya tenga más de dos décadas de publicado. Susana de Caballito dice que le parece conmovedora la lucidez de estos protagonistas de la historia política argentina de hace ya más de un siglo, le resulta notable la actualidad que encontrás en ellos y te lo agradece. A Silvia de Paternal, que además nos dice que cumple años y quiere compartirlo con nosotros (felicidades, Silvia), le parece que el programa tiene una intensidad y una dramaticidad acordes con el tema que trata y te lo agradece, David. Lautaro de Palermo:

el programa es excelente, le parece bárbara la búsqueda de temas como el de hoy y te pregunta por el movimiento anarquista en la actualidad, si te parece que tiene alguna importancia, aunque no sea del peso relativo que tuvo en la Argentina de comienzos del siglo XX: ¿hay anarquismo en la Argentina?

—Desde ya, sin duda, y con conflictos internos, polémicas saludables desde todo punto de vista y legítimas. En la calle Brasil al 1300 funciona... ¿ALA es?

—Federación Libertaria Argentina...

—Eso es. Incluso, en términos de trabajo, hay allí una intensa búsqueda de documentos tradicionales. Es decir, como comentábamos aquí, son materiales que prácticamente no existen en la Argentina y que esos compañeros, esos amigos, están en una tarea obstinada, lúcida, tratando de recuperar un acervo que no se encuentra prácticamente en ningún lado.

—De hecho, las grabaciones que estamos pasando en el programa de hoy me las cedió la gente de la Federación Libertaria Argentina cuando vinieron al programa hace un año a repasar la historia del anarquismo en nuestro país.

—Ah, ¿ellos te trajeron esto? Muy bien. Una de las cosas que ellos rescatan mucho es algo sobre lo cual la crítica argentina ha sido en general muy injusta, incluso la crítica de género: el tema de las mujeres de entonces, de las mujeres anarquistas del 1900, que tenían, entre otras cosas, una fortísima, agresiva actitud frente a todas las convenciones de tipo religioso o, más que religioso, beato, la beatería consabida. Y, en ese momento, implicaba una actitud crítica y vital muy importante. Y también fueron muy importantes en el terreno pedagógico. Digo esto porque es casi un lugar común cómo se estableció toda una línea

de rescate de mujeres en la Argentina. Es decir, por un lado, es muy rescatable lo realizado por gente, en general vinculada con la facultad de Filosofía y Letras de la UBA, como María Gabriela Mizraje, que ha acentuado la recuperación del trabajo de las mujeres en la Argentina. Pero, lamentablemente, no he visto, de acuerdo a mi información, una recuperación del trabajo de las mujeres anarquistas, teniendo en cuenta las condiciones en que vivían, las condiciones riesgosas en las que practicaban su actividad, la persecución concreta, las humillaciones numerosas que padecían y así siguiendo. Es decir, que no eran Delfina Bunge de Gálvez o Victoria Ocampo. Era gente que se manejaba en medio de precariedades de todo tipo. Y resalto la impronta en el terreno pedagógico, teniendo en cuenta la pregunta sobre qué actualidad tendría hoy el anarquismo en la Argentina, porque creo que es en esa franja en la que se puede recuperar lo más positivo del anarquismo.

—Ahí hay una tarea de rescate pendiente, sin duda. Está también, por otro lado, el CeDInCI, el Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas, que dirige Horacio Tarcus y que hace un trabajo de rescate muy valioso. Horacio estuvo acá en más de una ocasión en este programa hablando de las actividades del centro, que tiene libros, colecciones de panfletos, volantes, revistas, periódicos, algunos en papel y otros que han podido ser, al menos, microfilmados o digitalizados. Quien quiera investigar sobre estos temas, con toda la precariedad del caso, al menos puede recurrir a estos lugares.

—Efectivamente. Sobre todo eso, Guillermo, que la gran mayoría de esa producción, lo dijimos, sufrió atentados o, por lo menos, una desatención criminal. Es decir, ha desaparecido. A partir de eso, me parece especialmente ponderable el trabajo de Tarcus.

—Así es. David, nos habíamos centrado —y podemos volver a ello al final del programa— en la situación de los anarquistas en la Argentina en el 1900. Pero tu libro, desde su propio su título, anuncia un recorrido por casi todos los países de América Latina. Y, de hecho, el libro va enhebrando, como en un collar, desde México hasta la Argentina, un rescate de figuras relevantes de la época de esplendor del anarquismo. Desde los hermanos Flores Magón en México, pasando por González Prada en Perú, por Rafael Barrett, que desarrolla una tarea internacionalista en Paraguay, Brasil y la Argentina misma. Me gustaría que repasáramos aquí, aunque más no sea sumariamente, ese recorrido.

—Desde ya. Sobre todo porque, si algún elemento tiene de rescatable este trabajo, es precisamente eso. Cubrir una zona que estaba eludida o, para decirlo con una palabra que ha entrado sugestivamente en nuestro vocabulario, ninguneada. Ningunear: borrar de manera sistemática, ¿sí?, desaparecer. Ese fue el punto de partida, como quien dice: esto es lo que podemos hacer.

—Así como los cartógrafos medievales, en las zonas de sus mapas que les quedaban en blanco, ponían: “Aquí hay leones”...

—Exacto... nosotros ponemos, por lo menos, unos puntos suspensivos que son como decir: “Acá pasaba algo que ha sido eludido”. Pero hay otra cosa que quisiera citar, también (*hojea el ejemplar en sus manos*): la propuesta bibliográfica, que en esta reedición se amplió con algo que cuando salió el libro por primera vez aún no había aparecido, el libro de Juan Manuel Capeletti, *El anarquismo en América Latina*, publicado en una colección considerable, la editorial Ayacucho de Caracas...

—... que alguna vez dirigió Ángel Rama, ¿no?

—Efectivamente. Y después, un trabajo que me parece especialmente valioso que es el de Juan Suriano: *Anarquistas en la Argentina*, que es del Fondo de Cultura Económica, publicado en Buenos Aires en 2001. Eso por un lado. Por otro, antes de entrar en este recorrido que puede ser saludable, Guillermo: la suposición gratuita de que la gran mayoría de los anarquistas era de origen inmigratorio. En realidad, había una mayoría de origen inmigrante, pero muy acriollada, y desde ya que sus hijos, nacidos de 1890 al 900 eran hijos criollos. La prueba, si se me permite, está en unos versos del Cancionero Popular Libertario, que es de 1903, es decir, que está superpuesto con lo que estamos intentando plantear y eventualmente descifrar o aclarar, ¿sí? Concedanmé la licencia, como si fuera un payador (*lee*):

Grato auditorio que escuchas
 al payador anarquista
 que haces a un lado la vista
 con cierta expresión de horror,
 si al decirte quienes somos
 vuelve a tu faz la alegría,
 en nombre de la Anarquía,
 te saluda con amor.

Somos los que defendemos
 un ideal de justicia
 que no encierra en sí codicia
 ni egoísmo ni ambición,
 el ideal tan cantado
 por los Reclus y los Graves,
 los Salvochea y los Faure,
 los Kropotkin y Proudhon.

Somos los que despreciamos
 las religiones farsantes,
 por ser ellas las causantes
 de la ignorancia mundial.
 Sus ministros son ladrones,
 sus dioses una mentira,
 y todos comen de arriba
 en nombre de su moral.

Somos esos anarquistas
 que nos llaman asesinos
 porque al obrero inducimos
 a buscar la libertad,
 porque cuando nos oprimen
 volteamos a los tiranos
 y siempre nos rebelamos
 contra toda autoridad.

Incluso la grafía, ¿no? Sería también un antecedente del primer Borges...

—Sí, sí, escribir “autoridá”, sin la “d” final y con acento en la “a”.

—Sí, va como reforzándola, ¿no?, y desde ya, acriollándola. Pues bien, el otro movimiento, a partir de esta expansión: Ushuaia, ¿no? Recién hablábamos de Alberto Ghirardo. Tiene un trabajo excelente que arma otro collar enhebrado, como decía Guillermo Saavedra, en este caso, de cárceles, desde México hasta Ushuaia. Probablemente, Ushuaia como fin del mundo, tal cual era visto e incluso como todavía hoy el turismo suele mencionarla. Decía hace un rato que Ghirardo tiene una descripción periodística excelente de la cárcel de Sierra Chica. Quien tiene una descripción excelente sobre Ushuaia, entre otras cosas, porque a él lo

mandaron allí, en los años veinte, es otro escritor anarquista, Rodolfo González Pacheco. Importante, sobre todo si tenemos en cuenta cómo era vista Ushuaia en ese momento a partir de una palabra que se utilizaba: “confinamiento”. “Confinar”, es decir, destinar a alguien al fin del mundo. Incluso en momentos autoritarios, siniestramente autoritarios en la Argentina, gente inesperada fue a parar allí. Tanto es así que otro texto considerable sobre Ushuaia es el del doctor Ricardo Rojas. Yo creí que lo había confinado allí el benemérito general Uriburu, pero lo confinó el general fraudulento Agustín P. Justo. Año 34. Y por cierto, el doctor Ricardo Rojas, temible adversario político desde ya, peligrosísimo, hace una descripción que podría ser fellinesca: los penados yendo a hachar árboles en el bosque, precedidos de una banda musical. (*Ambos ríen*) La banda encabeza a estos penados, condenados, que van a trabajar de manera forzada. Digno de un film de Fellini.

—Y también es un antecedente de esas escenas terribles en los campos de concentración alemanes...

—Desde ya. Yo lo vi por el lado fellinesco por la entonación que le da Rojas a su relato, algo así como un grotesco, ¿no?, pero tenés razón en lo que decís. Es el antecedente de un mundo penalizado, completamente autoritario.

—En ese lugar, además, donde estar preso era también una suerte de destierro.

—Claro. Por eso me parecía interesante, eso, en 1934, traerlo para acá. Y decía lo de Ushuaia como fin del mundo, ¿no?, confín del mundo...

—Estabas describiendo el destino de los anarquistas, desde una punta a otra del continente, como un destino de cárceles...

—A eso voy. Realmente, una cadena de cárceles. He visto algunas fotografías que, lamentablemente, son muy precarias como para reproducirlas en este libro, desde San Juan de Ulúa en México, frente a Veracruz, que es prácticamente una isla, hasta Ushuaia, toda la costa atlántica argentina, todo un trayecto puntuado por grandes cárceles. Ahí queda claro esto que después ha sido muy trabajado por toda la corriente foucaultiana, la idea del panóptico, etcétera. Y entre uno y otro punto, la Isla del Diablo en la Guayana francesa (Dreyfus y todo lo que eso implicó). Fernando de Noronha en Brasil, y allí podríamos recuperar por lo menos a dos figuras: uno de los personajes políticos más considerables de la perspectiva crítica y de izquierda en el Brasil, Luis Carlos Prestes, es depositado en Fernando de Noronha. Y hay un argentino con él, que es un hombre del Partido Comunista Argentino, Rodolfo Ghioldi, que es fotografiado por el diario *Crítica* cuando llega a la Argentina, con un aspecto impresionante, esquelético, tras salir en libertad después de casi cuatro años en la isla de Fernando de Noronha. San Juan de Ulúa, Isla del Diablo, Fernando de Noronha... de ahí, teníamos que saltar, como significación, lógicamente a Ushuaia, que es el paradigma de esta serie. Literalmente, como se dice, el culo del mundo, o donde el Diablo perdió el poncho. Era realmente un confinamiento. Tanto es así que Rodolfo González Pacheco insinúa en su relato una actitud, un sueño, de alguien que se asoma al borde de la isla para mirar lo que hay debajo. Siente que el continente es una especie de tablón y que él se asoma para ver qué hay debajo. Es una alucinación. Desde ahí tendríamos que pasar a las islas robinsonianas, en el Pacífico, Chile. Es la Isla de Más Afuera. Estamos en la dimensión de Robinson Crusoe, la Isla de Juan Fernández y la Isla de Pascua. Y ver cómo también allí eran confinados los presos, fundamentalmente, los anarquistas. El destino que padecían los anarquistas

en el momento clásico del anarquismo en América Latina es el de estas cárceles. Cabría agregar La Rotunda, en El Callao, y una construida por el inefable Juan Vicente Gómez en Venezuela. Tendríamos que recuperar también, si es que vamos por la línea del Pacífico, todo este itinerario, que era subrayado por el accionar de los propios anarquistas, que entre otras cosas solían trabajar como mozos en los barcos. Entonces en cada parada, en cada escala, estos mozos, más o menos disfrazados y más o menos ineficaces, distribuían las publicaciones anarquistas. Y así llegamos a California. Y ahí nos encontramos nada menos que con el ajusticiamiento de Flores Magón.

—Exactamente, Ricardo Flores Magón, una de las grandes personalidades del anarquismo en México. Según puntualizás en tu libro, uno de los antecesores de los ideales que unos años después van a desencadenar la Revolución mexicana, que va a ser confinado en una cárcel de los Estados Unidos, tras entrar en contacto con el fuerte movimiento anarquista de este país, y va a morir, muy probablemente asesinado, durante su estadía en la cárcel.

—Es para tener muy en cuenta la presencia anarquista en los Estados Unidos. Recuerdo publicaciones de entonces donde se registra la ayuda de ciertos sectores del anarquismo sindical norteamericano a los anarquistas mexicanos. Es decir, trabajaban en conjunto, a uno y otro lado de la frontera. Hay un elemento que siempre me llamó la atención: las iniciales del movimiento anarquista norteamericano eran IWW, Industrial Workers of the World, y solía ser desglosada con la frase “I Won’t Work”, es decir, “No voy a trabajar”. Y luego está eso que mencionaste, la incidencia del anarquismo en la Revolución mexicana y los conflictos internos del anarquismo con el grueso de los protagonistas de esa revolución en los años veinte.

—Esto vale la pena rescatarlo para tributar un reconocimiento: que, lejos de ser un movimiento de improvisados, de gente de vagarosidad ideológica, tuvieron una formación y una capacidad de difusión de ideas y de modos de organización precursora de luchas en todo el continente.

—Ahora bien, todo esto nos ubica ya saliendo del momento clásico del anarquismo, que es el eje de mi libro. Si mencionamos a los hermanos Flores Magón y a los anarquistas norteamericanos, estamos en los años veinte. Y esa defensa anarquista —a nivel latinoamericano desde ya, pero también norteamericano y podríamos decir, incluso, mundial—, tanto de Flores Magón como de otras tres figuras, Radowitzky, que estaba en Ushuaia, y Sacco y Vanzetti, en el año 27, se superpone con un momento en que el anarquismo —y sé que esto tal vez abra polémica— entra en crisis. Por razones múltiples; entre otras cosas, por el desarrollo fenomenal del ámbito industrial, que incide negativamente sobre los grandes espacios de presencia anarquista que eran los sectores artesanales, fundamentalmente. Decíamos los Flores Magón, hicimos el recorrido de las cárceles. Los habitantes más usuales de esas cárceles, desde San Juan hasta Ushuaia y California, eran los anarcos. Los habitantes paradójicamente privilegiados. Se los confinaba allí. En el caso del Perú, hay una figura que, desde una perspectiva literaria, cultural, es decisiva: don Manuel González Prada. Un hombre que, entre otras cosas, señala los contactos, las superposiciones incluso, entre el anarquismo como exaltación individualista y determinadas entonaciones del modernismo rubendariano del 1900. González Prada es una decisiva figura que sirve de bisagra entre la Guerra del Pacífico, de 1879 —conflicto aún vigente y del cual hoy asistimos a las últimas estribaciones—, y la emergencia de figuras claves del pensamiento político peruano como José Carlos Mariátegui y Raúl Haya de la Torre. Tanto es así que las universidades populares que

organizan tanto Mariátegui como, desde el aprismo, Haya de la Torre se llaman Universidades Populares González Prada.

—Tenemos que hacer una pausa, David, perdón por la violencia de la interrupción. Vamos a volver con un poco más de música. Vamos, ahora, a modernizarnos un poco, pero solo para probar la vigencia del anarquismo, más allá de su período de esplendor que fue entre fines del siglo XIX y principios del siglo XX. El cantautor francés Leo Ferré les dedica este tema a los anarquistas, en especial a los que participaron de la República española y la defendieron contra el alzamiento de Franco en 1936. Se llama “Les anarquistes”.

(Se va a tanda y luego se escucha el tema anunciado.)

—Aquí estamos, nuevamente, con David Viñas. Naila, de Recoleta, me pide que no diga que los oyentes de este programa son desmemoriados porque ella tiene grabadas muchas emisiones. Caramba, voy a tener que cuidar más lo que digo, de ahora en más. Y nos pide que señalemos las diferencias entre carbonarios y anarquistas. Esto es algo que explicaron muy bien los integrantes de la Federación Libertaria Argentina cuando vinieron, en su momento. Podemos intentar rescatarlo. Felicita por el programa y deja saludos muy calurosos para David y muchos cariños para un servidor. Muchas gracias, Naila. Catalina de Palermo quiere agregar a lo dicho por David en su rescate de poetas, dramaturgos y periodistas anarquistas la importancia que tuvo el movimiento dentro de la plástica —uno de cuyos protagonistas, según ella, fue Spilimbergo—, algo que tampoco fue debidamente rescatado y recordado. Llamaron también de la Secretaría de Cultura del Parlamento Indígena, David. Dicen que han leído tu libro *Indios, ejército y frontera* y que admiran tu letra y tu capacidad.

—Bueno, compañeros, muchas gracias.

—Seguimos con este recorrido, este repaso de una topografía libertaria, por un lado y, por otro lado, carcelaria, como respuesta de un régimen. Antes de que nos interrumpiera la tanda, estabas destacando la importancia de Manuel González Prada en Perú.

—Claro, estamos postulando la posibilidad de dibujar una tipología, un abanico de países y, consecuentemente, en ellos, de figuras del anarquismo. ¿Podríamos decir que todas ellas son atípicas? Son muy fuertes los componentes locales. Hablamos de los Flores Magón, muy vinculados al proceso campesino, las mutuales, las grandes huelgas, sobre todo una, la de Cananea,* considerada como introducción a la Revolución mexicana, y pensar en el asesinato de uno de ellos en una cárcel californiana, que se superpone, como dijimos con los asesinatos de Sacco y Vanzetti, también en los Estados Unidos. González Prada, por su parte, era un hombre de origen aristocrático. Vale decir, es interesante cómo la seducción del pensamiento anarquista como cuestionamiento del discurso del poder incide sobre diversos sectores de la población. En el caso del Perú, quizá haya que atribuirlo a que en ese momento vive bajo el impacto de la ocupación chilena de la zona litoral peruana, especialmente de Lima y El Callao. Es decir, hay un momento en la formación de González Prada cuando aparece de manera muy exacerbada su enfrentamiento a la política chilena de entonces. Entendámonos, a partir de los intereses que se jugaban a

* Importante conflicto sindical, esta huelga tuvo lugar en las minas de cobre de esa localidad, en el estado de Sonora, contra la empresa estadounidense Cananea Consolidated Copper Company. Se extendió entre el 1° y el 5 de junio de 1906 y es considerada “Cuna de la Revolución” por el impacto que tuvo en los acontecimientos que la hicieron posible.

partir de la Guerra del salitre, con la influencia del imperialismo inglés en esas circunstancias.

—Eso es lo que permitió que haya sido varias veces canonizado como un prócer por el propio *establishment* de su país.

—Claro, no ha habido problema: levantémosle estatua una vez que lo hemos liquidado, ¿no? Digo, como en este país: levantemos estatuas al indio y al gaucho una vez que fueron liquidados. Faltaría nomás, debe estar en proyecto, un gran monumento a los inmigrantes una vez que el coronel Ramón Falcón los liquidó. No hay problema, ¿sí?, desde ya. El soldado desconocido (*ñe*), no hay problema. Digo, los Flores Magón me parecen especialmente considerables. González Prada en el Perú. Y en toda la zona del Río de la Plata, una figura como es Rafael Barrett. De origen español y también señorial. Es un señorito que tiene conflictos, incluso duelos, en el mejor estilo caballeresco de fines del siglo XIX.

—Ahora, ¿qué diferencia habría, tipológicamente, entre una figura que vos has estudiado y descripto muy bien en tus libros, la del dandi, el *gentleman* y...

—Es un dandi. Quiero decir, es interesante ver cómo se da esto, a través de las impregnaciones, a partir de porosidades, de parentescos sobre todo coyunturales. Si se hacen cortes rígidos, se pierde la movilidad y la complejidad de cada momento. Vos decís muy bien: nos encontramos con dandis anarquistas. Es decir, el dandi tiene elementos anarquistas y a la inversa. Me pareció que ibas a parar a Mansilla. Desde ya. Mansilla tiene elementos que podrían ser señalados como de un anarquismo de derecha. ¿En función de qué? De la exacerbación de su individualismo. Para tener en cuenta.

—¿Te referís a la no sujeción a los intereses de clase?

—Claro. Tenemos que situarnos en ese momento. Es el rechazo de una figura construida, la del burgués trepador en esa circunstancia, el burgués que no entiende nada. Ese rechazo lo vemos, como elemento coincidente, en figuras como Mansilla, un señorón de la generación del 80, como Darío, un hombre que proviene de una clase media centroamericana, y en un hombre como Rafael Barrett, que es un señorito de origen español que aquí se va deslizando, incluso como elemento que subraya, corrobora esto que estamos sosteniendo. Hay un encuentro entre Rubén Darío y Mansilla. Se encuentran en la Plaza de la Victoria, como se llamaba por entonces la Plaza de Mayo. Se encuentran en un banco y el tema de conversación es la mercantilización de Buenos Aires. Es decir, ¿qué tema? El tema de *La Bolsa*.^{*} Es decir, los dos, Rubén Darío, un hombre joven, recién llegado, Mansilla, un figurón de la generación del 80, se encarnizan con ese tipo de reciénvenido, de trepador, que caracteriza el mundo de la Bolsa. Digo, podríamos hacer un antecedente, ¿sí?, y ver las figuras de la Bolsa desde 1891 a la fecha: cómo funcionan, cómo se caracterizan, qué recepción reciben de parte de figuras críticas. Decíamos Darío, Mansilla, Martel, es decir, figuras que están enfrentadas con esa figura de advenedizo. Es decir, “burgués”, para esa mirada aristocratizante, fuertemente individualista, era “trepador”, “enriquecido”, “nuevo rico”. El desdén hacia el dinero.

—**Sin ética y sin modales, por así decirlo...**

—Ese desdén, sí, con un fuerte componente estético además de ético: no les gustaban los panzones burgueses. No les gustaban las

* Viñas se refiere a la novela publicada por Julián Martel en 1890, crítico registro de la generación del 80 y, en particular, de la mirada que esa elite tenía sobre las profundas transformaciones políticas, económicas y sociales que vivía la Argentina.

mujeres burguesas, tampoco. Eran señoras aseñoradas, permanentemente. Distinta actitud con las hijas de esos burgueses, eran como mucho más cautelosos, desde ya. Pero hablábamos, en esa serie, hacia el 1900, del anarquista que viene encabalgado en el proceso inmigratorio. Eso, por un lado. Y, por el otro, lo podemos vincular con lo que por entonces se llamó —al menos era el tópico estudiantil de mis épocas de estudiante— la generación del 98. Los parentescos que tiene Rafael Barrett, sobre eso está trabajando Verónica Lombardo. Los parentescos de Barrett a partir de su itinerario de España a Buenos Aires sobre el 1900, mezclado con todas las gentes que vienen en la inmigración, que vienen en condiciones muy precarias. Él también: viene lleno de deudas, ¿sí?, deudas y piojos. Él mismo hace un comentario sobre esto: “el resultado de mi viaje ha sido deudas y piojos, y la exacerbación de mi anarquía”.

—**Esa experiencia fue como una apertura de conciencia.**

—Desde ya: qué situación estoy viviendo y con quiénes la estoy compartiendo. Y recuperando toda la zona de lo que hoy podría ser el Mercosur. Es decir, ¿en qué lugares actúa este anarquista de origen español...?

—**Paraguay, Brasil...**

—... Argentina y Montevideo. Probablemente, el más importante en ese momento sea Montevideo. Es decir, para la perspectiva anarquista, porque los anarquistas argentinos, expulsados por la 4144, recalaban generalmente en Montevideo, teniendo en cuenta las características demoprogresistas del primer gobierno de Battle y Ordóñez y de la fuerte tradición europea de Montevideo. Montevideo prácticamente es un enclave, desde Garibaldi a Lautréamont (*se ríe, admirativamente*).

—**¡Completamente! ¡Y qué nombres, nada menos!**

—¿No es cierto? Decíamos el caso de Rafael Barrett, el anarquista de origen español instalado en toda la Cuenca del Plata, en ese mapa que estaba preanunciando el Mercosur. Y en relación a lo español, me refería al trabajo de Verónica Lombardo: las vinculaciones, las superposiciones —fuertemente, explícitamente anarquistas— con varias figuras del 98, de la generación del 98, famosa. Con sus elementos connotativos, es decir: el triunfo del imperio naciente sobre el imperio en decadencia, del águila respecto del león. Emblemas a trabajar, ¿sí? Estados Unidos respecto de España. Pues bien, la respuesta de la generación del 98, sobre todo el primer Pío Baroja, Valle Inclán, algunas cosas de Unamuno, del primer Unamuno e incluso de Azorín. Coincidencias temáticas y de perspectivas, digo, de lo más visibles. Es decir, la generación es toda una secuencia. Bien, Rafael Barrett en función de esto. Probablemente, su trabajo más considerable, más rescatable, sea también en el orden periodístico. Un periodismo de primera, con una vigencia alucinante.

—Fue un gran cronista, ¿no?

—Un gran cronista, con una gran agresividad que, en otras zonas de su producción, se inhibía, como por ejemplo en el teatro o la poesía. Sobre todo, tiene una descripción alucinante, que se contrapone con las descripciones, muy bien pagadas por cierto, de personajes del Buenos Aires de 1910. Él descubre la ciudad tapada, no la fachada de Buenos Aires sino el contrafrente. Es decir, volvemos a las dos ciudades a las que aludíamos al comienzo. Y después, teniendo en cuenta que vive en Paraguay, por razones de la enfermedad típica de ese momento que era la tuberculosis, una crónica sobre los yerbales del Paraguay. Podría decirse, desde cierto punto de vista (es una propuesta): Rafael Barrett, antecedente de lo más rescatable de la obra periodística de Rodolfo Walsh. Incluso, la superación de la división, a mi criterio muy académica y muy rígida, de los

dichosos géneros. Hay ahí una mezcla permanente —del mismo modo en que hay una porosidad en sus posiciones ideológicas— en términos temáticos y de procedimiento.

—David, tenemos que ir terminando la charla, lamentablemente. Para muchos, seguirá mañana, a partir de las siete y media de la tarde, en la librería Losada. Para los que tengan la posibilidad de acercarse allí, en Corrientes al 1500, el propio David, León Rozitchner, Osvaldo Bayer y Verónica Lombardo van a discutir en torno a este libro del que hemos estado hablando hoy. Libro que es una suerte de genealogía, un rescate de los momentos de mayor esplendor, en cuanto a la actividad, la incidencia social y política y la producción intelectual de *Los anarquistas en América Latina*, tal el título del libro, reeditado oportunamente por la editorial Paradiso. Como para ir terminando, David, llamó una oyente, Alejandra de Barrio Norte, que quiere preguntarte: si tuvieras que definir el anarquismo, ¿qué dirías? Para ella, se parece más a un programa de reivindicación social que a un partido.

—Desde ya. Creo que lo más rescatable... A ver si tengo suerte y lo encuentro enseguida (*se escucha ruido de papeles*)... Hay una cita de Tomáš Masaryk, un poeta, escritor y político fundamental de Checoslovaquia: “Los filósofos anarquistas se vuelven poetas. Los políticos anarquistas se convierten en utopistas”. Sí, pero tenemos que tener muy en cuenta, me parece, la importancia que tiene la poesía, normalmente ninguneada. Y hablo de mi facultad de la calle Puan, donde no hay un curso sobre poesía...

—Me consta.

—La poesía presenta una complejidad muy grande, de lectura y desciframiento. Y la utopía, cómo se reivindica la utopía, actualmente. Podría

decir que lo más fuerte del anarquismo en su prolongación actual es una poesía utópica. De la mejor calidad. Sobre todo, en el terreno estético y especialmente en el ético, en la eticidad.

—¿Qué relación encontrás —para seguir con la pregunta de la oyente—, de continuidad o discontinuidad, entre el anarquismo en la Argentina y los movimientos piqueteros?

—Efectivamente, creo que el elemento más fuerte es el de la ciudad dividida. La doble ciudad, ¿no? Como decíamos antes: en el año 10, en el año 19, por un lado, los malones rojos que venían de Barracas y La Boca; y por el otro, la presencia señorial, encabezada por Monseñor de Andrea en esos años. Creo que eso tiene una actualidad esencial, desde ya que con los matices de la coyuntura, está claro.

—Y con toda el agua que ha corrido...

—Pero en lo esencial, en el carozo, está aludiendo al conflicto de clases y a la polarización y profundización de esa polarización entre quienes están *in* y quienes son considerados *out*, quienes están adentro y quienes son excluidos.

—Muy bien, David, muchísimas gracias, en serio. Por haber tenido la amabilidad de venir acá y sobre todo por tu trabajo en este libro, para no hablar de tu obra en general que sería motivo...

—... de otras conversaciones...

—... y de otras visitas. Muchísimas gracias.

—No, gracias a vos.

—Nosotros nos vamos con un pequeño homenaje para David: a su pedido, una devolución de tantas gentilezas. Me preguntaba él,

mientras veíamos entre ambos la musicalización del programa, si no había nada de Georges Brassens. Y yo le contesto con esta versión, traducida al español creo que por uno de los hermanos Goytisolo o por Sánchez Ferlosio, por algún poeta o narrador español de los años cincuenta y sesenta, de “La mauvaise réputation”. La mala reputación, sería la traducción, tema de Brassens que vamos a escuchar en la voz de ese notable cantante que es Paco Ibáñez. Hasta el domingo que viene, muchísimas gracias a todos.

(Se escucha el tema.)

ANA MARÍA SHUA

(Buenos Aires, 1951) Es una narradora, guionista y recopiladora de textos de diversas tradiciones. Su obra tiene una gran repercusión en públicos variados y abarca, con igual lucidez y eficacia, diferentes géneros y registros. En esta charla, repasó su formación y su trayectoria.

Programa nro. 83

Fecha de emisión: 5 de diciembre de 1998

Asistencia y producción: Mariana Amato

Operador: Sin datos

(Guillermo Saavedra comienza leyendo:)

Una ronda de pájaros antiguos
lloraba en los relojes.
(La noche cantaba
sin voz y sin nombre).
La máscara extendió su risa negra,
la máscara mató a la luna blanca.
La canción de la noche y la sirena
se escondía en las ramas.
Lloraba en los viejos relojes
la antigua ronda;
viejas notas lloraban, viejas voces,
y atrás del humo solitario, duro,
se sentaban pensativas viejas sombras.

—Este hermoso poema lo escribió una chica que tenía en ese momento unos 14 o 15 años, lo publicó cuando tenía 16. El poema se llama “Dolor” y está en un libro que se llama *El sol y yo*. Esa chica se llamaba Ana María Schoua. Así firmaba, por lo menos, aunque en realidad parece que se pronunciaba “Shua”. Ahora, esa *o* que está después de la *h* y esa *c* que está antes de la *h*, por una cuestión

de economía, tal vez por resignación de que tantas veces escribieran mal ese apellido original, se ha transformado simplemente en “Shua”, *s, h, u, a*. Y en esas cuatro letras que hoy condensan el nombre de Ana María Shua, hay una escritora que, treinta años después de haber publicado este primer libro, con algunos poemas muy bellos, se sonroja y dice que estaban muy bien para la edad que tenía cuando los escribió. Y a mí personalmente me parece que por lo menos varios de ellos son muy hermosos, escritos por cualquier persona de cualquier edad, al día de hoy y con la temperatura ambiente actual. Pero digamos que treinta años después Ana María Shua es, para muchos de nosotros, una escritora muy inteligente, muy desconcertante, con registros muy variados, capaz de aproximarse al humor de la manera más desenfadada, al costumbrismo más agudo con libros como *Marido argentino promedio*; capaz de encontrar en la miniatura, en la prosa brevísima de *Casa de geishas* o de *La sueñera*, una intensidad y una calidad que, sin abandonar la condición narrativa y especulativa fantástica de muchos de esos textos, se acerca también, nuevamente, a la poesía. Es autora también de novelas muy hermosas, muy sutiles, en algunos casos engañosamente sencillas en su lectura como *El libro de los recuerdos* o *La muerte como efecto secundario*, su novela más reciente, publicada el año pasado. Es autora de un libro que le valió su consagración, si esta palabra no estuviera rebosando de manteca y crema pastelera por todos los costados, pero digamos que la volvió visible. Nos permitió a aquellos que éramos sus lectores un poco más secretos a través de libros como *La sueñera*, decirles a los demás: “¿Vieron, vieron? Aquí hay una gran escritora”. Ese libro se llamó *Los amores de Laurita* y fue llevado al cine. La propia Ana María Shua, si no me equivoco, colaboró en el guión de esa película, y ha trabajado

también en guiones en otros casos. Y hoy está acá, para hablarnos de... no, nos va a explicar nada, los escritores no deben ser sometidos siempre a esa tortura y esa obviedad de pedirles que expliquen su obra, pero sí tratar de aproximarnos un poco a por qué, cómo y cuándo aparecen esa variedad de registros tan curiosa para un escritor. En la Argentina, sobre todo, donde a veces, incluso, por prejuicio, se trata de mantener una línea o de aparentar que solo se puede ser escritor si uno tiene un gesto en la obra, y fuera de la obra, de gravedad, de compromiso, de seriedad. Hoy está acá Ana María Shua para hablarnos de eso o de lo que quiera. ¿Qué tal, Ani?

—¿Cómo andás, qué tal, cómo estás?

—Bien. Publicaste una última novela el año pasado, *La muerte como efecto secundario*. A mí me parece que esa novela, junto con algunos libros tuyos anteriores, no solo por una cuestión de extensión o de registros, de aliento, de formato, tienen una cierta continuidad. ¿Vos cómo lo ves?

—Sí, estoy completamente de acuerdo con vos, hay una línea. Yo tengo varias líneas de trabajo en las que voy avanzando o retrocediendo por separado (*risas de ambos*). Y claro, esta novela... sí, de hecho forma una continuidad con el resto de mis libros de literatura de ficción, para empezar a hablar. Después tiene una relación bastante directa con *Soy paciente*, que es mi primera novela, porque las dos están contadas en primera persona por un hombre y, bueno, porque hay una temática en relación con la enfermedad, hospital, institución, que también las hace tocarse. Y están escritas en registros muy diferentes, eso sí.

—Y están escritas en registros diferentes. Ahora, a mí una cosa que me llama la atención siempre es que a las escritoras mujeres, en

general, les resulta mucho más fácil camuflarse en una voz masculina que a los escritores hombres.

—Ay, no sé. Yo acabo de leer esa novela maravillosa de Doyle. Es una novela contada en primera persona por una mujer alcohólica, una novela que publicó acá Norma.

—**Ah, sí, sí, es un autor holandés, creo. Roddy Doyle.**

—Irlandés, sí, Roddy Doyle, tal cual. En el que realmente uno no ve otra cosa que esa mujer hablando, ¿no? Uno olvida completamente que detrás de eso hay un escritor que es un señor que se sentó a escribirla, a inventarla, o no sé, a grabarla, porque... uno empieza a tener toda clase de sospechas. Realmente es una novela perfecta. Y además están todos los dramaturgos, ¿no? Cuando uno la escucha a Ofelia, no piensa en Shakespeare.

—**Ahora, para vos, ¿qué tipo de trabajo de la imaginación y qué operaciones del punto de vista, de la aproximación al lenguaje y a un cierto registro implica poner una primera voz en masculino? Ya usar la primera persona es complicado, siempre.**

—A mí me encanta la primera persona, tengo predilección. Me cuesta escribir de otra manera que no sea a través de la primera persona. Porque la primera persona tiene una serie de maravillosas limitaciones, la primera persona ignora un montón de cosas acerca del mundo, y yo creo que mi aproximación a la literatura, o quizás mi visión del mundo, está como basada en esa ignorancia. ¿Qué es lo que en realidad alguien puede saber acerca de los demás, acerca de lo que en realidad está pasando, acerca de sus propios procesos internos? Es poquísimo, y entonces... yo dudo, dudo todo el tiempo. El narrador omnisciente... el narrador omnisciente no sabe nada. Al único que le puedo creer es a esa dudosa

primera persona llena de dudas, de ignorancias, que es capaz de ver el comportamiento de los demás pero no lo puede interpretar porque le faltan datos. Y es ahí, en esa falta de datos, donde para mí está el placer de la narración.

—Hay una solución intermedia, que algunos dicen que, por lo menos con esa formulación y con esa precisión, de alguna manera la inaugura Flaubert; esa tercera persona que usa Flaubert en *Madame Bovary*, por ejemplo, que es lo que técnicamente se llama discurso indirecto libre.

—Sí, pero más o menos, porque Flaubert no la sigue, cambia muchas veces de punto de vista y se pone en el lugar de alguno de los amantes también. Y además, desde esa tercera persona con que la cuenta a Madame Bovary, es terriblemente duro con ella, uno siente todo el tiempo la distancia del narrador con el personaje, es muy severo, no la quiere Flaubert a Madame Bovary. Y cuando las mujeres leemos Madame Bovary nos identificamos con ella de una manera muy particular, a uno le da un poco de bronca.

—No lo querés mucho a Flaubert, me parece... (*risas de ambos*).

—Adoro a Flaubert porque escribió esa novela maravillosa. Pero, al mismo tiempo, no estoy tan de acuerdo con él, con que la trate tan mal a esa pobre mujer, que tenía sus razones (*risas de ambos*).

—Pero a lo que me refería, que es interesante, es que, más allá de que uno no puede dejar de notar la distancia, y ya cuando uno dice “ella”, la distancia está marcada, es que él decide no saber mucho más, en cuanto se mete en la posición de ella y la describe a ella, se deja contaminar, es una tercera persona donde la primera persona le ha ganado terreno al río, digamos. Porque avanza en la medida en que avanzan

las dudas y las limitaciones de la primera persona; y, sí, por supuesto que al no ser una primera persona cabal, te permite muchas trampas y por lo pronto variar el punto de vista y ponerse en tercera persona sobre la conciencia de algún otro personaje, ¿no? Pero...

—Sí, sí, es interesante. De todas maneras, claro, le permite todos estos juegos, y siempre sabe más, ¿no? Sabe más de lo que sabe una primera persona que está narrando desde su limitadísimo enfoque.

—Yo no me había fijado en ese dato que vos mencionás ahora, casi como una declaración de principios del yoísmo narrativo... Ahora estaba tratando de pensar en algún libro tuyo en el que no hayas escrito en primera... En *Casa de geishas*, en esos textos breves...

—Hay muchos. Por ejemplo, *Los amores de Laurita* no está escrito en primera persona. Cosas de las que prácticamente nadie se da cuenta, pero en realidad esa es una tercera persona. Y *El libro de los recuerdos* tampoco está escrito en primera persona, y no estoy yo en ninguna parte, no hay ningún alter ego mío tampoco. Pero sí hay muchas voces que cuentan la historia y cada una de esas voces, cada uno de esos narradores es de alguna manera una primera persona, ¿no? Hay una especie de “nosotros” contando la historia pero en el que cada parte de la historia cuenta una visión, otra vez, muy limitada. Y la verdadera historia nunca termina de saberse porque, bueno, se produce a partir de una cierta confluencia de todas estas visiones, cada una de las cuales trae una partecita de la historia real.

—Ustedes están escuchando a Ana María Shua y me olvidé en el inicio del programa de hacer una aclaración fundamental para el programa de hoy, y es que el programa que ustedes están escuchando es una grabación. Por motivos técnicos y personales, o de una técnica

personal, el programa de hoy no pudo ser emitido en vivo, estamos apenas un par de horas antes, de modo que para ustedes deben ser ahora cerca de las seis y cuarto. De todas maneras esto solo nos impide la comunicación a través del teléfono, como a veces ocurre, pero no llegar a ustedes, y por supuesto no nos impide conversar muy, muy amablemente con Ana María Shua, nuestra invitada de hoy. Les voy a comentar algunos datos más sobre la obra y la vida de esta gran escritora argentina, pero primero quiero que compartamos un tema maravilloso. Habitualmente, la música del programa la elige el invitado o la invitada. Ana María Shua, a pesar de que su prosa y sus poemas lo desmienten, se dice una negada para la música, de modo que de manera vicaria, de manera suplente, Silvio Fabrykant, una persona que tiene bastante que ver con la señora Shua, además de ser un excelente fotógrafo, sí se declara, no melómano pero amante de ciertas músicas, y él me ha sugerido algunas músicas. No en todos los casos le he hecho caso, pero vamos a empezar por el extraordinario Frank Sinatra: una versión en vivo, en París, en el año sesenta y pico. Después les doy mejor los datos porque no tengo a mano aquí el compact, del tema “In The Still of The Night”.

(Se escucha el tema anunciado.)

—Un monstruo. Cómo sostiene esa nota el maravilloso Frank Sinatra. La versión es en París, en vivo, el 5 de julio de 1962, el tema “In The Still of The Night”, una de las baladas más hermosas de Cole Porter, nada menos. Y los que acompañaban a este muchacho en ese entonces eran Bill Miller en piano, Al Viola en guitarra, Ralph Peña en bajo, Irv Cottler en batería y Harry Klee en saxo alto y flauta. Estamos con una compañía de lujo verdaderamente, la señora Ana María Shua. Ani Shua, para los amigos y para muchos

de los que la siguen y la leen y se apropian del diminutivo, nació en Buenos Aires en 1951, supo estudiar Letras en la Universidad de Buenos Aires, pero nunca ejerció. Trabajó, en cambio, muchos años en publicidad. Recordábamos, en el primer tramo de la charla, que, efectivamente, su primera novela se llama *Soy paciente*, fue publicada en 1980, y entonces recibió el Premio Losada, por un lado. Es una novela que tiene traducciones al inglés y al italiano. Como ya recordamos, *Los amores de Laurita*, novela de 1992, llevada al cine y también publicada en alemán, es una novela que puso en una zona de mucha mayor visibilidad, con toda justicia, la obra de Ana María Shua. *El libro de los recuerdos* es de 1994. Ana María Shua recibió, además, la beca Guggenheim, y entiendo que este libro es el que fue escrito con el subsidio de la beca.

—Sí, así es, sí, sí.

—Y se tradujo al inglés para los Estados Unidos. El año pasado, en el 97, como decíamos, apareció *La muerte como efecto secundario*. Y hay toda una zona, que vamos a tratar más adelante en el programa, una de las franjas, una de las líneas de producción de esta escritora múltiple, que es la literatura para niños. Entre ellos se mencionan aquí en la solapa *La fábrica del terror*, de 1990, y *El tigre gente*, de 1995, que obtuvo el Primer Premio Municipal de Cuento para el bienio 1994-95. Además de estas obras, que son íntegramente de su autoría, hay otra manera más sutil, más oblicua, mucho más, o tan arbitraria como la autoría de los textos propios, de ser autor, que es la función de recopilar, de antologizar, de reunir, de dar un contexto, dar un marco a una serie de textos. Y en ese terreno, Ana María Shua también ha hecho un trabajo bastante prolífico. Vamos a hablar hoy, Ani, si te parece, en algún momento, de alguna de estas

antologías. Me gustaría, sobre todo hablar de la más reciente, que se llama *Cabras, mujeres y mulas* y que tiene un subtítulo: “Antología del odio / miedo a la mujer en la literatura popular”. Tuve tiempo apenas de ojearla, me llegó hace muy pocos días pero hay textos realmente más que sabrosos, ¿no?

—Sí, sí, es muy divertida. Yo me divertí muchísimo recopilando esos textos. Elegí realmente los más brutales, porque creo que hoy, además, por lo menos en la Argentina y en ciertos enclaves de desarrollo, pueden leerse con humor y con una sonrisa. Hace poco estaba leyendo que salió un comentario sobre el libro que dice “Ana María Shua está enojada”. Pero en realidad no, no estoy enojada, lo hice con una sonrisa, ese libro.

—**A mí me parece que sí, que en el prólogo hay una cierta distancia que tiene que ver con el humor...**

—Claro, sí, sí, por cierto, la situación de la mujer, por suerte, ha cambiado y mejorado muchísimo desde que esos textos tenían auténtica vigencia.

—**Y eran textos, incluso, más o menos canónicos o textos didácticos.**

—Sí, textos didácticos, como es un poco la literatura popular, ¿no? Que tiene un componente educativo.

—**Y normativo.**

—Y normativo, claro. La misoginia y el machismo están como refugiados en el chiste, que es nuestro folclore actual, pero bueno, no tienen ya ese lugar en la educación de los niños, por ejemplo.

—**No. Yo creo que... Hay gente que, cuando analiza la situación de la gente que trabaja en las peores condiciones, dice, bueno, que de alguna manera, sigue habiendo esclavitud. Pero yo no creo que sea**

lo mismo, ni siquiera para esa gente, ni siquiera para el conjunto de la sociedad. Que una sociedad como la nuestra, a fines del siglo XX, no pueda admitir, como la sociedad griega, que la esclavitud estaba bien. No es lo mismo.

—No es lo mismo, no. Incluso con respecto al tema de la violencia, nosotros tenemos una violencia quizás perfectamente comparable a cualquier otra época de la humanidad, pero hay una diferencia muy grande y es que la violencia ya no es uno de los ideales de esta humanidad del siglo XX, la violencia sucede pero no forma parte de los ideales, de lo que se considera bueno, positivo, de lo que hay que enseñarle a los chicos. Tengo un recuerdo muy vívido de una escena en *Tirant lo Blanch*, una novela caballerescas del Renacimiento, en la que un caballero quiere hacerlo participar a su hijo, darle una especie de bautismo de sangre. Su hijo es un bebé de meses, un bebe de pecho que está en brazos de la madre. Entonces hace que la madre se acerque, en un momento en que la batalla ya está ganada, digamos, y no hay peligro, hace que la madre se acerque en el momento en que él ha derribado a un enemigo, le clava el cuchillo en el ojo al hombre caído y baña al bebé en el chorro de sangre que brota de allí. Es una escena que, aun en medio de monstruosidades no menores a esas que se cometen hoy, no podría relatarse como hecho positivo en una historia actual.

—Es verdad. Estamos con Ana María Shua. Ani, empezaste escribiendo poemas. Tuve la suerte, el honor, de ver hace unos pocos días, un cuaderno marca Triunfo, donde, con una caligrafía gordita, indudablemente escolar, de cuando tendrías unos 8, 10 años, escribías tus primeros poemas, que eran poemas sin que vos lo supieras...

—... rimados.

—Eras casi como el personaje de Molière que no sabía que hablaba en prosa (*risas de ambos*). No sabías que escribías en verso, y en versos con medidas fijas y con un oído impresionante, porque estuve mirando algunos...

—Sí, no eran muy ripiosos, dentro de todo. Claro, escribía, por supuesto, sobre todo en octosílabo, pero también usaba endecasílabo y dodecasílabo, a veces, que es como el error del endecasílabo, ¿no? Cuando uno se equivoca con el endecasílabo, le sale el de doce.

—Te pasás y te sale el de doce.

—Y suenan bien, y entran y salen. Claro, yo era la poetisa más famosa de mi escuela primaria. Era todo un personaje, y cuando no había material para una fecha patria, cuando aparecía alguna fecha poco común, y en la escuela no tenían material y no sabían qué hacer para esa fiesta, entonces me llamaban a mí y me ponían a escribir un versito. Y bueno, yo me lucía con eso y me parecía maravilloso, por supuesto. Sin hablar de que fui la ganadora de la mejor composición al sesquicentenario de la Revolución de Mayo, de mi escuela y de todo el distrito escolar.

—No te puedo creer. Pero eso no figura en las solapas, ¿por qué?

—Debería, ¿no es cierto?

—Yo creo que sí, yo creo que sí (*risas de ambos*). Vos sabés que cuando le hice una entrevista, hace muchos años ya, a Fernando Arrabal, el dramaturgo español que estuvo acá, vino para el 85 cuando Pacho O'Donnell trajo a medio mundo a la Argentina, y estuvo Bibi Anderson, Nicanor Parra...

—La patota cultural, recuerdo.

—Exactamente. Y se generó algo muy curioso porque esa gente iba a los centros culturales como el Centro Cultural San Martín, el Teatro San Martín, los lugares obvios, pero también iba a los barrios. Entonces Luigi Nono, por ejemplo, un compositor súper sofisticado italiano, aparecía por ejemplo en el Centro Cultural Parque Centenario y la gente del barrio iba a escucharlo con la bolsa de las compras...

—Claro, claro. Qué lindo, ¿no?

—Generaba una cosa interesante, sí. Bueno, Arrabal en su currículum menciona entre los premios obtenidos “El superdotado del año”, de cuando tenía 8 años.

—Qué maravilla.

—Es un premio que daba el franquismo, con ese enfoque tan facho que tenía el franquismo, ¿no? De encontrar superhéroes, niños prodigio, figuras modélicas...

—Lo que tienen de maravilloso los premios a esa edad es que uno no tiene ninguna duda acerca del jurado, por ejemplo. Quien otorga ese premio es absolutamente extraordinario y misterioso, es como un premio que uno recibe de Dios (*risas de ambos*). Entonces eso lo hace perfecto. Uno no tiene ninguna duda de por qué se lo dieron, uno sabe que se lo dieron porque se lo merece y nada más, y que se lo dio la más alta autoridad posible y existente... Entonces, es extraordinario.

—Es una gracia. Estamos con Ana María Shua y vamos a seguir escuchando un poco de música. La primera traición al señor Fabrykant va a ser la siguiente: él me pidió un tema de Benny Goodman, yo le dije, sí, sí, cómo no...

—Ah, bueno, veo que va a haber otras.

—Sí, sí, claro. Te digo para que se vaya preparando para cuando dentro de un par de horas escuche este programa, si es que puede sintonizarlo. En lugar de Benny, vamos a escuchar a un clarinetista extraordinario, que de alguna manera fue una de las referencias fundamentales para el propio Benny Goodman, que iba a escucharlo a esos locales ya míticos en New Orleans. Me refiero a Jimmie Noone. El tema que vamos a escuchar es un blues, se llama “My Naughty Sweetie Gives to Me”, y lo acompaña a Noone una banda de delinquentes muy prestigiosos a esta altura del siglo, que vamos a recordarles después de quiénes se trataba. Por ahora, Jimmie Noone en el clarinete y “My Naughty Sweetie Gives to Me”.

(Se escucha el tema anunciado.)

—Acabamos de escuchar el blues “My Naughty Sweetie Gives to Me”, de Morgan. En el clarinete, en ese señorial clarinete, en ese delicioso clarinete, estaba el maestro Jimmie Noone. Lo acompañaban en este tema Joe Doc Poston en saxo alto, Earl Hines, nada menos, en piano, Bud Scott en guitarra y banjo, Johnny Wells en batería y Lawson Buford en tuba. Estamos con Ana María Shua, les recuerdo que el programa que ustedes están escuchando hoy está grabado, de modo que no vamos a poder contestar a eventuales llamados telefónicos. Vamos a una tanda y después seguimos con la escritora argentina Ana María Shua.

(Tanda publicitaria.)

—Ani, en la conversación, te habíamos dejado cuando eras poeta. Y además, usabas guardapolvo.

—Claro, era la poeta de la escuela primaria. Tenía una tía en esa época que estudiaba declamación, arte escénico y declamación, como se decía en esa época. Y me llevaba además a ver a Berta Singerman y me recitaba todo el tiempo poesía, poesía. Entonces, cuando empecé a escribir, lo más natural fue empezar a escribir poesía. Además la poesía tiene... lo más natural es escribir poesía. Lo forzado es todo lo demás, ¿no? Los cuentos, la narrativa (*risas de ambos*).

**—Hablar de la naturaleza en relación a la escritura siempre es un poco sospechoso, ¿no? Porque lo curioso es que uno tiene inculcada la música como lo más natural cuando uno empieza a escribir, y a pesar de todo lo que ha corrido, en este siglo que se extingue, de versolibrismo, lo más común es que la gente neófito, la gente que quiere intentar escribir algo para que parezca un poema, escriba en verso fijo. Pero eso es una adquisición, por otro lado, porque uno no nace genéticamente dotado con la capacidad de hablar o de escan-
dir en versos de a ocho o de a seis.**

—No, no, exacto. Por eso para mí fue un enorme descubrimiento. Ahí descubrí la tradición y la importancia de la tradición, ¿no? Cuando yo me enteré de que estaba escribiendo siguiendo una métrica fija. Y mi inspiración cayó en desgracia, porque lo que yo decía era “acaso cuando uno está inspirado...”, porque además yo escribía lo que quería, a menos que me pidiera un poema la directora de la escuela para la independencia de Guatemala, por ejemplo...

—Acaso cuando uno está inspirado, empezaste diciendo, ya con un endecasílabo...

—¿Acaso cuando uno está inspirado, puede hacer que su inspiración se atenga forzosamente a una cantidad fija de versos, a una cantidad fija de

sílabas en cada verso? Sí, puede. No solo puede sino que la inspiración ya viene así, viene encorsetada dentro de las formas de la tradición.

—**Tiene un *packaging* de métrica.**

—Así es. Y bueno, “dime lo que lees y te diré lo que escribes”, ese es todo el secreto. Entonces, bueno, el verso libre es lo que hay que aprender, ¿no? Cuando uno empieza a leer verso libre, entonces, empieza a escribir y a hacer verso libre.

—**También ayudan las traducciones, ¿no?**

—Las traducciones son forzosamente libres.

—**Salvo alguna traducción donde el original tiene una métrica o una música, y el traductor a veces sacrifica algunas cosas del sentido para mantener la métrica.**

—Así es. Yo sufro... Estoy leyendo hace muchos años, muy lentamente, *Las mil y una noches*, en la traducción de Cansinos Assens, que es hermosísima excepto cada vez que aparece un poema y Cansinos Assens insiste en traducirlo manteniendo la métrica y la rima, lo pasa del árabe al español y, como es un poeta espantoso, el resultado es tan intolerable que lo salteo, todo lo que está en verso lo salteo porque no tiene sentido. Es una pena que no lo haya traducido de otro modo. Pero claro, sí, escribí poesía hasta la publicación de *El sol y yo*, y un poquito más. Y después empecé a tratar de pasar a la narrativa, porque prosa yo escribía, yo tenía una linda prosa. Todo el mundo tiene en esto de escribir, digamos, algún talento. Salvo los que nacen genios, que son muy poquitos, los demás nacemos con algún tipo de talento y el resto hay que desarrollarlo trabajando mucho. Entonces, mi talento era una cierta gracia en el decir, un cierto placer en el lenguaje escrito; que realmente

vino conmigo cuando yo empecé a escribir, empecé a escribir bien, mis composiciones escolares eran lindas, estaban bien escritas, tenían cierto grado de perfección, dentro de lo que se exigía para una composición, pero no sabía contar, no sabía narrar. Y en la escuela no nos hacían narrar, no contábamos historias, hacíamos composiciones, redacciones, pequeños ensayitos.

—Sí, además, lo que se trabajaba mucho, intuitivamente, o no sé si era porque ellos querían que uno desarrollara eso, era el arte de la descripción, casi.

—El arte de la descripción. Me parece que viví la infancia en la prehistoria cuando recuerdo que nos ponían una lámina delante, en el grado, y había que describir lo que uno veía en esa lámina, que generalmente era un paisaje. Bueno, después de *El sol y yo*, tenía alrededor de 16, 17 años, me proponía escribir cuento y no podía, no me salía, no lograba armar una historia. Durante muchos años, luché tratando de llegar a armar una historia y me resultaba absolutamente imposible, porque mis pretensiones eran altísimas. O sea, yo quería que mi primer cuento fuera como el mejor cuento de Chéjov desde el primer párrafo. Escribía el primer párrafo, era obvio que no era como el mejor cuento de Chéjov, entonces ya no tenía sentido seguir. Además, no me daba cuenta de cómo era la técnica de la narración, no me daba cuenta de qué había que poner primero, qué había que poner después, cuándo sucedían las cosas. Cuando tenía como 19 años, empecé a buscar trabajo como periodista y no conseguía trabajo en ningún lado. Yo no me daba cuenta, pero casi no había periodistas mujeres. Ahora, recordando esa época, me doy cuenta de que en los lugares a los que yo iba, no había mujeres, por ejemplo en la cuadra de *Clarín*. Y enseguida me derivaron para el lado de las revistas femeninas, y fui a parar a

Nocturno, que era una revista que publicaba fotonovelas y cuentitos románticos, cuatro o cinco cuentitos románticos.

—Me acuerdo perfectamente.

—Y entonces me tomaron para escribir esos cuentos, me propusieron que escribiera esos cuentos románticos. Y eso sí pude escribir, porque como no era arte, no era el gran arte que me paralizaba, sino que era una cosa mucho más sencilla... me inventé un lindo seudónimo, muy sonoro, que era Diana de Montemayor, y escribí cuatro cuentos con toda facilidad, uno detrás de otro. Y realmente yo creo que aprendí la técnica de narrar y la técnica del cuento con esos cuatro cuentitos que escribí para *Nocturno*.

—Como distraída, porque estabas pensando que eso no era...

—Porque no era grave, porque eso no era arte, no estaba haciendo nada importante, con “I” mayúscula, y entonces podía sentarme y trabajar con un alivio y una frescura enorme. Y entonces, bueno...

—... hiciste algo importante con mayúscula.

—Importante para mí, por lo menos. Esos cuentos después nunca los publiqué en ningún lado.

—Pero te soltaron la mano.

—Me soltaron la mano, me soltaron la mano. Y entonces, después de eso, pude empezar a trabajar en mis propios cuentos. Y, de a poquito, empezaron a salir algunas cosas, y ya para el año 78, cuando yo tenía 27 años... sí, a los 26 o 27 años, ya tenía armado mi libro de cuentos, y ya casi la mitad de *La sueñera*. A veces la gente me dice: “Bueno, vos escribís tanto”. Y yo digo: no hay que olvidar que cuando yo publiqué,

por ejemplo, mi primera novela, ya tenía un libro y medio más hechos, estaban terminados sin publicar.

—**“Escribir tanto”... Bueno, tampoco es tanto, tanto, ni tan desmesurado. Además, al lado de Aira, somos todos una manga de perezosos, porque no escribimos tres novelas por año.**

—Así es, así es, tal cual. Y en realidad, mi obra de ficción tampoco eso... Uy, dije “obra”, no tenía que decir “obra” (*risas*).

—**Obra con “o” minúscula, por supuesto.**

—Obra con “o” minúscula, sí. Bueno, mis libros de ficción no son tantos, son cuatro novelas y cuatro libros de cuentos. Y entonces, para llegar al cuento, fue todo un aprendizaje. Y después, para pasar de ahí a la novela, otra vez tuve que empezar, no digo de cero, pero fue un aprendizaje muy difícil, en el que me ayudó mucho ponerme límites, autolimitarme. Porque, claro, uno dice: “Bueno, voy a escribir una novela”, y el mundo es tan grande y tan caótico, y todo es posible, y la libertad es aterradora, y además no sirve para escribir. Yo trabajaba en publicidad en esa época. Como no conseguí trabajo en periodismo, entré en una agencia de publicidad y estuve trabajando varios años. Y me daba cuenta cuánto más fácil me resultaba producir un comercial publicitario o pensar en una campaña cuando el cliente me decía precisamente qué era lo que quería, o sea, cómo era el producto, qué características tenía, qué lo diferenciaba de la competencia y qué imagen le quería dar. Entonces, cuando yo tenía todos esos elementos, la “creatividad” (entre comillas) brotaba casi espontáneamente. Entonces, cuando tuve que empezar a escribir mi primera novela, dije, bueno, en función de mis problemas y dificultades... yo tengo un poco de dificultades en relación con el espacio, no soy muy visual, no veo mucho las cosas... y además no sabía qué

hacer... tenía los problemas que supongo que tiene cualquier novelista que empieza, ¿no? Por ejemplo, ¿qué hacer cuando hay varias personas en una habitación y hay dos que están hablando? Los demás, mientras tanto, ¿qué hacen? O, digamos, si un personaje entra por una puerta y después mira por una ventana, bueno, hay que acordarse en qué pared está esa ventana... Hay una serie de complicaciones que uno no las tiene en cuenta hasta que empieza a escribir. Entonces, para esta primera novela, me puse una serie de límites: unidad de tiempo, unidad de lugar. Y pensé en una novela que sucedía toda en una habitación de hospital, donde el protagonista estaba todo el tiempo allí y la gente entraba y salía. Y nunca se juntaban muchos, o pocas veces se juntaban muchos.

(*Risas.*)

—**Un sistema de restricciones.**

—Claro, un sistema de restricciones. Eso me facilitó el trabajo enormemente. Y de ahí salió *Soy paciente*. Se combinaron esas restricciones que yo me impuse. Yo pensé: tengo que trabajar como si estuviera haciendo el guión de una película argentina, hay muy poquita plata (*risas*). No puedo estar cambiando de escenario, todo tiene que suceder más o menos en el mismo lugar y después del protagonista no hay ningún primer actor, entonces todos cobran poquito, cada uno tiene un papelito breve, entra, dice lo suyo y se va.

—**Algún bolito, digamos.**

—Claro, un bolito. Y al mismo tiempo, había una historia real de una persona a la que yo conocía, a la que le estaban pasando cosas muy espantosas en un hospital. De estas dos vertientes, tan diferentes una de otra, salió esta primera novela.

—Y entre todas las cosas que a uno se le aproximan y se le cruzan, o imagina uno mismo, elegiste, de todas formas, más allá de que te conviniese para tus posibilidades de ese momento y de tus restricciones, el tema de la enfermedad. Que reaparece...

—Sí. ¿Viste Poe, qué mentiroso cuando explica todos los recursos racionales que tiene para escribir “Annabel Lee”, por ejemplo?

—Claro, claro, por eso digo. Pero, por fuera de este sumario impecable de repertorios, instrumentos y posibilidades que te pusieron en el camino de esa novela, lo que aparece es la enfermedad. ¿Qué hay ahí? Digo, no me interesaría entrar en una conversación psicoanalítica al respecto, pero sí, ¿por qué resuena eso? Literariamente es complicado como asunto, además.

—Te doy una respuesta desde lo literario, que es lo que yo sé. Y desde mis necesidades y límites en relación con lo narrativo. Es una de las pocas aventuras de las que uno tiene experiencia personal, la enfermedad. Bueno, es más fácil escribir de lo que uno sabe y conoce y tiene cerca. Cuando empecé a escribir mis primeros intentos, cuando era chica, realmente chica, yo quería escribir novelas como las de Jack London pero, bueno, yo no había estado en todos esos lugares que había estado Jack London y se notaba. Yo quería escribir como Quiroga en la selva, pero me daba cuenta de que había sido importante para Quiroga haber estado personalmente allí. Quería escribir novelas de aventuras, historias de aventuras. Cuando llegó el momento, yo tenía muy poca experiencia en aventuras, pero la enfermedad es una aventura de la que todo el mundo algo sabe. Por eso creo que la elegí. Por lo menos, conscientemente. El inconsciente se lo dejamos a mi psicoanalista.

—Y a los maestros vieneses en general. Ahora, ¿y a usted qué le parece, por qué reaparece luego, diecisiete años después? Eso te diría yo, sin cobrarte absolutamente nada. ¿Te interesó volver a trabajar...?

—Me interesa siempre. En realidad me doy cuenta de que, a lo largo de otros textos, he tenido que reprimirme esa tendencia a trabajar con la enfermedad, que en verdad es un tema que, por lo visto, me interesa muchísimo. Y la medicina, la enfermedad y la medicina. He tenido que modificar la primera profesión espontánea que se me ocurría para una cantidad de protagonistas porque iban a ser todos médicos (*risas*).

—Una saga tipo *Chicago Hope*,* tus libros.

—Y te voy a decir más: lo único, absolutamente lo único que veo por televisión es *ER Emergencias*, una serie norteamericana de hospital y enfermedad, que me resulta absolutamente fascinante. En fin, no sé por qué.

—Más que en publicidad, deberías haber empezado a trabajar en la Fundación Favalaro o algo así. ¿Cómo fue?

—Bueno, para mi última novela, *La muerte como efecto secundario*, tuvo un peso muy grande una historia personal mía en relación con la muerte de mis abuelos. Pero, evidentemente, el tema de la enfermedad me interesa, me interesa como lectora también. Y hablar, hablar de enfermedades es un tema fascinante. No vamos a empezar a hablar de enfermedades ahora para no aburrir a nuestros pobres oyentes.

* *Chicago Hope* y *ER Emergencias* (mencionada un poco más abajo por Ana María Shua) fueron series de la televisión estadounidense emitidas con gran éxito de audiencia en la Argentina a partir de la segunda mitad de la década de 1990. Ambas centran sus historias en la vida profesional de médicos y enfermeras en un hospital.

—Tengo un ardor acá, en la espalda... ¿No tendrás una pomadita? (*risas*). Pero sí, podemos volver a la poesía, que es una enfermedad de la que seguramente no te has curado porque los poemas que trajiste son buñuelos más recientes, ¿no? No son de la adolescencia, son de esta adolescencia actual que estás viviendo ahora.

—Son más recientes. Y además, en el nuevo libro de cuentos brevísimo que estoy escribiendo ahora, el tema de la enfermedad es muy importante, una de las secciones va a ser el tema de la enfermedad.

—¿Te parece que leamos un par de los poemas?

—Cómo no.

—¿Los poemas están ahí y se van acumulando en una carpetita... en un archivo de la computadora? ¿Van a querer formar un libro todos juntos...?

—Están en un cuaderno, en realidad. Los poemas me parece que se escriben en cuaderno y a mano.

—¿Es lo único de lo que escribís primeras versiones a mano, poesía, o los cuentos breves también?

—Los cuentos brevísimos a veces los escribo a mano y a veces me olvido y los escribo en la computadora. Porque, en realidad, ahora mi mano es la computadora.

—Claro. En mi caso, hace ya bastante tiempo... Y antes, ya lo era la máquina de escribir, pero mucho más ahora, ¿no?

—Yo creía que prefería escribirlos a mano a los cuentos brevísimos, pero en realidad me doy cuenta de que, cuando no pienso y me distraigo, lo estoy haciendo en la computadora.

—**Démosle con uno de los poemas.**

—Cómo no, se llama “Regreso al hogar”. (*Lee:*)

Hay horas en que vuelven los muertos.
 Y para qué, señor, abrir ventanas,
 agitar o blandir repasadores
 como cimitarras o banderas,
 golpearles los hocicos con revistas dobladas
 para qué, digo yo, si acaso tienen alas,
 pobres muertos, muertitos que se arrastran,
 qué más quisieran ellos
 que volar, volar por la ventana abierta
 en lugar de treparnos el aliento,
 escupirnos el alma
 y en nombre del amor que les tuvimos
 (ellos saben que muertos, los odiamos)
 pedir lo que no podemos darles:
 un poco de comprensión para esa muerte
 espesa, inesperada,
 que empezó distraída, haciéndose la otaria
 y ya les está durando tanto, tanto.

—**Muy lindo, ¿quieres leer otro?**

—Cómo no, “Arroz con leche”:

No sabe coser, no sabe bordar,
 no sabe más que abrir la puerta para ir a jugar
 pero teme que la puerta se cierre a sus espaldas,
 teme quedarse jugando afuera para siempre
 o sin jugar, golpeando

las manos desolladas contra la puerta de metal al rojo
 y permanece adentro, bien adentro
 en cuartos donde la luz se abre paso con dificultad
 en hilos polvorientos, diagonales,
 haciendo como que cose, haciendo como que borda,
 comportándose como una persona muy sensata.

—Ustedes acaban de escuchar un par de poemas de Ana María Shua, no de su primera adolescencia sino de la actual adolescencia de la señora Ana María Shua, que ustedes seguramente hoy reconocen, conocen, leen, mucho más en prosa, novelas, relatos muy breves, relatos para niños. Vamos a hablar de algunas otras de las zonas de los libros, de las zonas de la imaginación, para no usar la palabra “obra”, que la pone un poco nerviosa... Hay que acordarse siempre, yo creo que te lo contaba el otro día, la manera de Borges de sacarse la solemnidad de la palabra “obra” cuando en un reportaje le dijeron: “Bueno, Borges en su obra...”, y él dijo: “Mi obra, mi obra, mi obra es una tergiversación tipográfica culpa de la editorial Emecé” (*risas*). Nosotros ahora vamos a escuchar una obra musical, si podemos decirlo aquí, de una dupla extraordinaria. Vamos a ir al tango ahora, Ani. Y por ahí podemos volver después de la tanda, por la vía del tango, a otras zonas de las letras argentinas y cómo esas zonas reverberan en tus propios libros. Este tango se llama “La barranca”. No es un tango demasiado conocido, es un tango medio campero. La música es de Charlo, él canta maravillosamente esa versión, y la letra es nada menos que de Don Enrique Cadícamo.

(Se escucha el tema anunciado.)

—Qué belleza, ¿no?

—Sí, qué hermoso.

—Un hermosísimo tango de Charlo. José Pérez de la Riestra era su nombre verdadero, su nombre civil, Charlo era su nombre artístico; y de Enrique Cadícamo, la letra, por supuesto. La voz, maravillosa, una afinación increíble, y un espesor, un grosor tiene esa voz de Charlo que a mí me conmueve mucho. Es una grabación de 1951 con la orquesta del propio Charlo, o José Pérez de la Riestra. Estamos con Ana María Shua, hasta un poco después de las ocho de la noche, les recuerdo que este programa está grabado, de modo que no vamos a poder atender a los oyentes. Vamos a una tanda y después seguimos con Ana María Shua. Muchas gracias.

(Tanda publicitaria. Luego, Guillermo Saavedra lee otro poema.)

Hay recuerdos cristales, cortantes,
de bordes afilados.
Hay recuerdos tan blandos como un reloj
pintado por Dalí,
confusamente derramadamente derretidos
sobre la pantalla (que es gris) de la memoria, rostros.
Hay palabras disfrazadas de imagen
que fingen ser recuerdo.
Había, por ejemplo, mi padre,
señalándome minúsculos aviones en el cielo
que yo nunca veía.
Recuerdo entonces solamente un dedo
el dedo de mi padre,
índice dedo recortado erguido
contra un fondo excesivamente azul.

Ahora, la ausencia de ese dedo
 es poderosa,
 es mucho más violenta
 que la efímera ausencia de un avión
 sobre un telón azul.

—Este hermoso poema se llama “Un índice dedo, su recuerdo”. Y es otro de los poemas inéditos de Ana María Shua, que está hoy aquí con nosotros y tuvo, además, la gentileza de traernos estas facturitas para la hora de la tarde, que son muy muy ricas. ¿Qué pasa con esos poemas? Me empezaste a contar, me decías que forman parte de un cuaderno pero después nos enganchamos con si escribís a mano o no, y con los textos breves, y que descubriste que la computadora también te resulta manual o manuscritable para los textos breves. Pero los poemas, ¿tenés idea de reunirlos en un libro en algún momento, ganas de publicarlos?

—Soy muy pudorosa con mis poemas, no sé por qué, porque soy exhibicionista con respecto a todos los demás textos, pero respecto a los poemas tengo grandes pudores y me los guardo. No sé qué va a pasar, quizás en algún momento los publique.

—Hubo un libro que se publicó originalmente en... me refiero a *La sueñera*, ¿cuántos años hace, Ani?

—En el 84.

—Ese libro fue leído y fue publicado para adultos. Y en esa misma línea, unos años después, publicás *Casa de geishas*. Me gustaría que habláramos después de la relación entre los dos libros. En cuanto a una cuestión de economía...

—Los dos son de cuentos brevísimos, pero cuando escribí *Casa de geishas* ya tenía atrás *La sueñera*, entonces tuve que proponerme otras cosas, diferentes.

—Pero lo que me interesaba también era que comentáramos, al menos por un momento, esta decisión de reeditar *La sueñera* en el 96 en la colección infantil-juvenil de Alfaguara, algo que, si bien el libro está ubicado en el fragmento para los niños casi adolescentes, no deja de ser una decisión. Más allá de los dibujos, que son muy lindos, por otro lado, ¿te parece que eso inscribe al libro en otra circulación?

—Sí, sí, sin duda, hace que el libro se lea más y tenga mucho menos prestigio. El libro cambia de categoría, automáticamente, por haber sido publicado en una colección juvenil. Pero, al mismo tiempo, me encuentro con que hay un montón de chicos, adolescentes que lo están leyendo. Lo leen no solo en los últimos años de primaria sino sobre todo en la escuela secundaria.

—Vamos a leer ahora unos textos muy breves, muy hermosos de *La sueñera*, un libro de Ana María Shua publicado originalmente en los años ochenta y reeditado hace un poco menos de dos años por Alfaguara, en 1996. Uno de esos dice:

Un hombre sueña que ama a una mujer. La mujer huye. El hombre envía en su persecución los perros de su deseo. La mujer cruza un puente sobre un río, atraviesa un muro, se eleva sobre una montaña. Los perros atraviesan el río a nado, saltan el muro y al pie de la montaña se detienen jadeando. El hombre sabe, en su sueño, que jamás en su sueño podrá alcanzarla. Cuando despierta, la mujer está a su lado y el hombre descubre, decepcionado, que ya es suya.

—Otro texto:

Hubo una mujer a quien un sueño embarazoso dejó preñada. La mujer no despertó, pero durante nueve meses todos vieron crecer su vientre dormido. El parto fue normal: el bebé es gordo, rosado y nítido. Sin embargo, cada vez que su madre despierta, se vuelve borroso, sus líneas se desdibujan, se lo distingue apenas de los pañales, de la batita, de la pañoleta que lo envuelve. Y pertenece otra vez, enteramente, al reino de su padre.

¿Cómo apareció esta extensión, esta necesidad, esta posibilidad? ¿Se impuso o también trabajaste a partir de tu ya confesado sistema de restricciones? ¿Dijiste: “Bueno, no puedo escribir grandes relatos, no podría escribir una novela...”?, pero no, porque cuando escribiste esto ya estabas escribiendo *Soy paciente...*

—Casi simultáneamente aparecieron estos textos. No, acá hubo una influencia muy concreta de la revista *El cuento...* Bueno, para empezar de Borges, una concretísima y absoluta influencia de Borges, que es un maravilloso —creo que podemos hablar en presente de Borges, ¿no?—, es un cultor del cuento brevísimo y tiene, además, ese libro de *Cuentos breves y extraordinarios* con Bioy Casares. No se sabe bien cuáles son hallazgos y cuáles son inventos. Pero además tiene muchos otros cuentos brevísimos, sobre todo en los últimos libros. Y todos nuestros grandes autores... Yo siento que estoy siguiendo una tradición argentina que a mí siempre me fascinó como lectora. Denevi con las *Falsificaciones*, Bioy Casares, Cortázar también tiene cuentos brevísimos. Todos nuestros grandes autores han trabajado el cuento brevísimo, y a mí siempre me gustaron mucho como lectora. Pero además hubo un disparador que fue la revista mexicana *El cuento*, que después fue continuada de alguna manera acá

con *Puro cuento*, la revista de Mempo Giardinelli. En *El cuento*, publicaban cuentos brevísimos y había una especie de concurso permanente de cuento brevísimo. Y entonces, leyendo esos cuentos brevísimos de esta revista, me dieron ganas de intentar algo yo. Y además lo mandé, se lo mandé a Edmundo Valadés, que era el alma máter del cuento mexicano.

—Edmundo Valadés tenía un cuento que era como su cuento emblemático, un cuento muy muy bueno que se llamaba “La muerte tiene permiso”. Un cuento sobre la violencia política, tremendo, muy buen relato.

—Sí, y además el cuento le da el título a uno de sus libros de relatos. Me acuerdo que le mandé un par de cuentitos y una carta en la que le prometía que si alguna vez venía a la Argentina le iba a hacer un pollo a la cereza con crema o algo por el estilo. Y Edmundo Valadés vino y me exigió el pollo con crema a la cereza (*risas*). Y yo me estaba por ir a vivir a Francia, era el año 76, había levantado el departamento, tenía todo guardado en cajones y me iba a la semana siguiente. No sabía si iba a ser escritora o no iba a ser escritora o qué iba a ser de mi vida, y no lo invité a comer. Valadés se enojó muchísimo y nunca más me escribió ni tuve ninguna relación con él (*risas*).

—No sabías si ibas a ser escritora, pero por lo menos podrías haber sido una persona a la altura de sus compromisos...

—Sí, siempre lo lamenté muchísimo porque, además, él después murió y nunca me pude dar el gusto de volver a invitarlo a comer. Así empezó *La sueñera*, con esos primeros textitos muy breves. En realidad, empezó mucho antes que *Soy paciente*: cuando yo tenía escrito como la mitad de lo que fue mi primer libro de cuentos, *Los días de pesca*, simultáneamente había empezado con estos primeros textitos breves. Y después,

me iban saliendo bien, me daban ganas de hacer más y, bueno, ya estaba embarcada en el libro.

—Siempre aparece el humor y siempre aparece el absurdo en tu literatura, de distintas maneras. Lo absurdo aparece incluso en textos aparentemente más costumbristas, más realistas, más inmediatos, siempre aparece... Bueno, voy a decir una obviedad, aparece como aparece en la vida cotidiana, sin duda. Pero, ¿te parece que este formato, esta dimensión, favorece la aparición de alguno de estos registros? A veces el absurdo está ligado al humor o tiene un efecto cómico, digamos, la absurdidad, y otras veces es una especie de misterio poético en su imposibilidad, en su cosa casi como de paradoja, a la Zenón.

—Sí, el absurdo tiene que ver con mi mirada personal: yo encuentro este mundo sumamente absurdo y disparatado. Así como otros lo encuentran trágico o grotesco, bueno, mi forma de ver el mundo es desde el absurdo. El cuento brevísimo se presta particularmente para esa especie de voltereta del humor y del absurdo, y es un género que está casi constreñido a lo fantástico. Quizás por eso yo les doy particular valor a aquellos textos que no son, que salen del registro de lo fantástico y de lo absurdo, que son quizás los más difíciles, ¿no? Contar algo en cuatro líneas y que no tenga una resolución fantástica o absurda.

—Bueno, vamos a escuchar un tema musical. Estamos con Ana María Shua, les recuerdo que el programa que están escuchando ahora es una grabación, de modo que no podemos contestar a los llamados. Pero, en cambio, escuchamos ahora y compartimos con los oyentes una hermosísima, hermosísima reunión entre dos músicos increíbles que fueron Astor Piazzolla y Gerry Mulligan. Un tema increíble, y acá volvemos a cumplir con el amigo Fabrykant, le estamos sirviendo el pollo a la crema, por una vez, a pesar de que se

lo negamos hace un rato. Vamos a pasar “Cierra tus ojos y escucha”, uno de los temas más hermosos que hay. Por supuesto, el bandoneón que suena es el de Piazzolla, el saxo tenor es el de Mulligan; y los músicos que acompañan, como suele ocurrir en esa mala costumbre de los discos argentinos, hay que imaginarlos o enterarse por otro lado. Después seguimos con Ana María Shua.

(Se escucha el tema anunciado.)

—Acabamos de escuchar “Cierra tus ojos y escucha”, precisamente. Uno de los temas más hermosos del disco *Reunión cumbre*, que obviamente se refiere a esos dos músicos maravillosos que fueron Astor Piazzolla en bandoneón y Gerry Mulligan en saxo tenor. Estamos con Ana María Shua. Acabábamos de leer algunos textos brevísimos de *La sueñera*, y me gustaría que los confrontáramos ahora con algunos de *Casa de geishas*. En este libro, hay un brevísimo prólogo, una nota más que un prólogo, de aclaración a los lectores de parte tuya, que dice: “En 1984 publiqué *La sueñera*, mi primer libro de cuentos brevísimos. Ese libro tuvo pocos lectores pero muy calificados y recibió de ellos halagos y alabanzas. El entusiasmo de esos lectores fue lo que me decidió a volver a intentar el género. No sin cierto temor a decepcionarlos (también en literatura lo que se gana en experiencia se pierde en espontaneidad), me decidí a escribir *Casa de geishas*, que doy a conocer con la siguiente salvedad: *Segundas partes nunca fueron buenas. Se abalanzaban cruelmente sobre las primeras, desgarrándolas en jirones, hasta obligarme a publicarlas también a ellas*”. ¿Elijo así al azar alguno?

—Sí, ¿por qué no?

(Guillermo Saavedra lee:)

RESERVAS DE LA ESFINGE

Para pertenecer reiteradamente a uno o muchos hombres y, sin embargo, reiterar el deseo, reservar una zona intocable o prohibida: un clásico cofre en el armario, la piel del antebrazo izquierdo, el primer lunes de cada mes, por la mañana, cierto verano de la adolescencia.

DONCELLA Y UNICORNIO IV [*este texto forma parte una pequeña serie*]

Dícese que las hijas de los efrits, y entre ellas la incomparable Pari-Banu, renuevan su doncellez después de cada encuentro amoroso para éxtasis y confusión de los probos unicornios.

MÁQUINA DEL TIEMPO

A través de este instrumento rudimentario, descubierto casi por azar, es posible entrever ciertas escenas del futuro, como quien espía por una cerradura. La simplicidad del equipo y ciertos indicios históricos nos permiten suponer que no hemos sido los primeros en hacer este hallazgo. Así podría haber conocido Cervantes, antes de componer su *Quijote*, la obra completa de nuestro contemporáneo Pierre Menard.

POR ADENTRO

Esta lámina transparente y flexible que reemplaza con ventaja la capa muscular permite observar, como a través de una ventana, el funcionamiento de los órganos internos: el serpenteante espectáculo del peristaltismo, el monocorde batir estomacal, el temblor íntimo, pudoroso, celular, de tus propias torturadas vísceras.

Y acá volvimos, de casualidad —te juro que los textos no estaban marcados—, al tema de la salud y la enfermedad, a ese cuerpito doliente (*risas*)... “¿Sos hipocondríaca?”, te preguntaría mi tía.

—No, no, lo fui de chica pero ahora no, para nada.

—**“Hipocondríaca con H mayúscula”, te preguntaría (*risas*).**

—No, no, lo soluciono todo a través de la escritura.

—**Pero resulta que en este sistema de automedicación que tiene la señora Ana María Shua, que es escribir, y escribir estos textos breves, la salud aparece, intermitentemente pero aparece. No me refiero a la salud literaria, que es muy grande, sino a la salud de los cuerpos que sufren y envejecen y se mueren. Y, en esa línea casi homeopática, hay una tercera vuelta a estos textos breves que también está inédita.**

—Así es, y precisamente en este nuevo libro en el que estoy trabajando ahora y que quizás salga en el 99, va a haber toda una sección que probablemente se llame “Diagnóstico” y va a estar dedicada, precisamente, a la enfermedad, claro.

—**La podrías llamar también “Historias clínicas”. Pero lo que quería era no solo vincular estos nuevos textos con tu interés por la enfermedad sino hacer el anuncio a la comunidad de lectores de que se viene un nuevo libro que todavía no tiene título, ¿no?**

—No, todavía no tiene título. Aquí, con ayuda del compañero Saavedra, estamos pensando en el título del libro de cuentos.

—**¿Podemos dejarlo para después de la tanda que vamos a hacer en un ratito? Para prometernos —en un futuro que para nosotros es más largo que para los oyentes, porque estamos grabando unas**

horas antes de que se escuche— leer alguno de esos textos breves inéditos. ¿Te parece, Ani?

—Sí, por supuesto que sí, encantada.

—Lo que vamos a escuchar ahora, si a ustedes les parece bien, es otro tango, un tango con una voz femenina que es una abonada a este programa porque a todos nos gusta muchísimo, que es Rosita Quiroga. El tango se llama “Oíme, Negro”. Disfrutémoslo juntos.

(Se escucha el tema anunciado.)

—Acabamos de escuchar “Oíme, Negro”, un tango precioso de Rosita Quiroga, por Rosita Quiroga, en una grabación de 1928 con acompañamiento de una guitarra muy ladina, y estamos con Ana María Shua. Les recuerdo que es una grabación, vamos a hacer una nueva tanda y después seguimos con la última media hora del programa. Muchas gracias.

(Tanda publicitaria.)

—Nosotros estamos interesados en tus libros, Ana María Shua, así que me parece que todavía podemos volver a ellos en este último tramo del programa. Me quedó la promesa para los oyentes de que leyeras, o leyésemos, algunos de los textos breves que están inéditos y que seguían en la misma línea que *La sueñera* y *Casa de geishas*. ¿Tenés ganas de leer algunos?

—Sí, sí, cómo no. Cada vez es más difícil, yo creo que este va a ser mi último libro de cuentos breves porque *La sueñera* tiene doscientos cuarenta textos y *Casa de geishas* tiene más de doscientos. Y ahora voy a publicar alrededor de otros doscientos y pienso que ya está, por lo menos por unos cuantos años. “El que acecha”, se llama este. *(Lee:)*

Mi espada hiende el aire. La herida se cuaja de goterones sangrientos. ¿He acertado por fin en el cuerpo del que acecha, enorme, del otro lado de la realidad? ¿Es la música de su muerte este vago rugido estertoroso, esta respiración gigante? ¿O es el aire mismo el que, partido en dos, agoniza? Asoma por el tajo la hoja de otra duda, de otra espada.

Y este es “La flor azteca”:

Cuando era chica, mi madre conoció a la Flor Azteca, una cabeza de mujer cuyo cuello muy fino cimbreaba en un jarrón. Hacía muecas, guiñaba los ojos, contestaba preguntas y no se consideraba un espectáculo para niños. Sin embargo, mi madre no lloró hasta que le explicaron que solo se trataba de un juego de espejos. Decepcionada pero incrédula, alcanzó a esconderse detrás de unas maderas pintadas.

A la madrugada, cuando todos los espectadores se habían ido, salió trabajosamente del jarrón una mujer desnuda, diminuta, enjabonada. Una férula de metal en la base del cuello la ayudaba a sostener la cabeza erguida. “Nomás los chicos pueden darse cuenta de que esto no es un truco. Por eso no los dejan entrar”, le dijo la Flor Azteca. Y la convidó con un mate.

Lo extraño es que mi madre haya sido niña alguna vez.

—Muy lindo. Ani, a pesar de que los textos estos aparecieron a veces en simultaneidad con la escritura de una novela, por ejemplo los de *La sueñera* con *Soy paciente*, ¿necesitás de una disposición especial para escribirlos, te sirven como descanso durante la

construcción de un libro de mayor aliento como era, en ese caso, *Soy paciente*? ¿Te impide pasar después a formas más extensas cuando estás muy instalada en este formato, en esta manera de resolución? ¿Cómo funciona?

—Sí, generalmente se desarrollan simultáneamente con una novela, porque es muy angustioso escribir una novela. Yo creo que lo es para todo el mundo, incluso para novelistas más natos de lo que soy yo, que digamos, llegué a la novela con un gran esfuerzo. Uno entra a una novela como si fuera a un pantano, uno sabe el momento en el que entra pero no sabe cuándo va a salir y no sabe si va a salir, y en cualquier momento puede estar hundiéndose en la mitad. La novela es una cosa misteriosa, angustiada, con momentos de gran felicidad pero también con momentos muy duros: uno de pronto puede tener escritas ciento cincuenta páginas tras dos años de trabajo y no sabe si eso va a servir para algo o no. Voy mucho a las escuelas a charlar con los chicos y ellos me preguntan si me da mucho trabajo escribir un libro y siempre les digo, “Bueno, cuando ustedes ven en la televisión, en una película, a un escritor angustiado que agarra la máquina de escribir y la tira contra la ventana y rompe el vidrio, nunca es un cuentista, es un novelista” (*risas*). Entonces, cuando estoy en este dolor de la novela, digamos, me consuela escribir cuento brevísimo porque, bueno, empieza y termina, cuaja o no, sucede o no sucede, pero todo se resuelve más o menos rápidamente. Y otra cosa que me resulta muy útil cuando escribo cuento brevísimo es leer cuento brevísimo, me ayuda mucho, me sirve de disparador.

—¿No te paraliza, no te interfiere?

—No, al contrario, me da ideas, me sirve, me ayuda a pensar distintos modos y distintas formas de encararlo.

—Dentro de las líneas de trabajo tuyas está, como mencionábamos anteriormente, el trabajo de recopilación. Hay, entre varias, una recopilación muy hermosa en la que yo tuve el placer de colaborar con vos como editor en Alfaguara, que era *El pueblo de los tontos*, la recopilación de historias vinculadas con los tontos de la tradición judía, los tontos de Jélem. Y más recientemente esta antología que acabás de sacar en Sudamericana de la que hablamos hace un rato, *Cabras, mujeres y mulas*, que tiene que ver con el odio y el miedo a la mujer en la literatura popular. Hay otras, ¿no? Hay recopilaciones de coplas...

—Sí, *Como agua del manantial*, que es una recopilación de coplas populares. Y tengo otros libros que se vinculan de distinta manera con el cuento popular, por ejemplo *Fábrica del terror 2*, que salió este año también, es un trabajo, no exactamente de recopilación pero sí de adaptación de cuentos populares.

—¿Qué función se pone en marcha, qué función del espíritu, como diría Descartes, o qué función del placer se despliega cuando uno trabaja como antólogo?

—Ah, es maravilloso porque es muy placentero y descansado, es el placer del lector el que se pone en juego. Elegir los textos y eso es todo. Como yo trabajo mucho con el cuento popular, es no solo elegir los textos sino reescribirlos también. Te digo, es casi de médico, para volver a nuestras metáforas de enfermedades (*risas*). Cuando uno trabaja con recopilaciones de cuento popular, encuentra a veces los textos en un estado... están un poco enfermitos, están como arruinados, abollados, han sufrido malas traducciones, han sufrido el efecto de... a veces han sido relatados por buenos narradores y a veces, no. Porque al folclorista no le preocupa tanto que el narrador sea maravilloso y que el cuento esté

muy bien contado. Y a veces el folclorista se atiene demasiado rigurosamente a la oralidad, y a veces, no se atiene suficientemente a la oralidad, y entonces le agrega elementos literarios que no tienen que ver directamente con esa historia. Y uno se encuentra el texto así, un poco enfermo, un poco doliente, accidentado, y es un placer curarlo. Por lo menos, de acuerdo a lo que uno entiende que es la salud, que cada uno lo entiende a su manera, claro. Entonces, a mí me gusta retrabajar esos textos, es un trabajo de oficio, no me requiere inspiración, no me requiere una gran energía creativa, y sí, un placer en encontrar el buen lenguaje, el buen decir y reescribirlos de una manera que se acerque a la oralidad pero que al mismo tiempo sea placentero de leer. Siempre digo que mi primer trabajo literario fue hacer desgrabaciones de clases para la facultad, que bueno, todo lo que sea escribir a mí me gusta muchísimo, y eso era escribir; hacer una desgrabación es escribir, es pasar de la oralidad a un texto escrito y hay que recrearlo, hay que darle otra forma, es un trabajo muy muy interesante.

—Interesante y, a veces, muy arduo, porque la oralidad también se sostiene...

—... en gestos, tal cual. Sí, a veces es muy difícil, claro que sí.

—Hay una anécdota maravillosa que una vez me contó un periodista de *Clarín*. En la época en que el peronismo pierde las elecciones del 83 y gana Alfonsín, le hace una entrevista a uno de los que se llamaban en esa época “los mariscales de la derrota”, Lorenzo Miguel. Y el tipo vuelve al diario alucinado con que le había sacado unas declaraciones extraordinarias a Miguel, un tipo tan sinuoso y con tantos compromisos, con tantas direcciones distintas, tan heredero de Perón en ese sentido... Y cuando empezó a desgrabar el casete, se dio cuenta de que no tenía nada, de que todo estaba

en las pausas, en unas miraditas... que yo ahora, claro, tampoco puedo reproducir porque estamos en la radio. Pero estaba en una manera de guiñar el ojo, en mover un poquito la mano y atenuar un sí o un no, en poner cara de “no te lo puedo decir pero te lo estoy diciendo”, etcétera. Porque Lorenzo Miguel era una especie de gran jugador de póker, supongo que debe seguir siéndolo. Pero desgracia tiene esa dificultad, ¿no? Cuando el que habla no completa la frase y uno tiene que imaginar en qué dirección debe seguir. Hay un trabajo que tiene un poco que ver con la arqueología del instante en que esa oralidad se pronunció y, en el momento de traspassarla, uno también tiene que... es como una suerte de folclore contemporáneo, digamos.

—Sí, así es, sí.

—Y luego está, por otro lado, tu actividad, tus libros, que tienen que ver claramente con los párvulos, con los niños, la literatura para chicos. ¿Vos creés que se puede trabajar en una dirección específica de la imaginación, del lenguaje, de ciertos registros, de ciertos códigos, pensando en que el destinatario es un chico? ¿O simplemente escribís y cuando te parece que aparece algo que puede entrar en ese registro...?

—No, hay que empezar por pensar en un chico. Sobre todo si uno está dirigiéndose a un chico de menos de 12 años, que no tiene completamente desarrollado su pensamiento lógico. Hay algunas limitaciones en la experimentación, por ejemplo, o en una cierta complejidad de la sintaxis. Pero a mí me parece que esas limitaciones son, otra vez, un estímulo, ¿no? Todo lo que sea una limitación, en este caso el *target*, o el grupo objetivo, como se lo llamaba en los memos de la agencia de publicidad para la que yo trabajaba, da el marco a esa literatura,

que no tiene por qué ser ni un ápice menos excelente que la mejor literatura para adultos. Porque, con toda la limitación del mundo, Andersen escribe *La sirenita*, o Quiroga escribe los mejores cuentos para chicos que se escribieron en la Argentina, *Los cuentos de la selva*... Ese cuento que empieza con esa frase extraordinaria, que me parece que entiende tan bien el pensamiento infantil y es tan maravillosa, y dice algo así como: “En el río había muchísimos yacarés, eran más de cien o más de mil” (*risas*). Claro.

—¿Podemos leer algunos poemas? Porque bueno, sí seguís publicando poesía, lo que pasa que es poesía para niños. Tu libro para chicos más reciente se llama *Las cosas que odio y otras exageraciones*, un libro que cuenta con la colaboración de Paloma Fabrykant, que viene a ser una de tus hijas.

—Una de mis hijas. Y uno de los poemas que elegiste para leer, ahí no lo dice, porque me olvidé de ponerlo, es de Paloma Fabrykant, “El extraño caso de Marcelo”.

—Ah, este es íntegramente de ella, mirá qué bien. Las ilustraciones del libro son hermosísimas y muy adecuadas. Son de Jorge Sanzol, un excelente artista plástico, al que me parece que no siempre se le da el lugar que se merece. Voy a leer primero “La niña olvidadiza”:

Romina Brodo
 perdía todo.
 Yendo a la playa,
 perdió la malla.
 Yendo a la escuela,
 perdió una muela.
 Una mañana,

perdió a su hermana,
 perdió el cuaderno
 y una banana.
 De vuelta en casa,
 mamá furiosa
 le dijo: “¡Nena,
 pero qué cosa,
 segunda muela,
 quinta banana,
 y cuarta hermana
 que vas perdiendo
 esta semana!”.
 Pero Romina
 no contestaba,
 porque no oía
 que la retaban.
 Estaba sorda
 y no por vieja:
 perdió en la calle
 las dos orejas.

“El extraño caso de Marcelo” es el otro y es el texto de Paloma. A mí me encanta y dice así:

A Marcelo, hasta la edad de siete años,
 no le había pasado nada extraño.
 Pero un día hubo un hecho estrafalario:
 Marcelito decidió ser un canario.
 La mamá andaba bastante preocupada:
 su hijo comía mijo y aleteaba.

Imitando a una paloma de la plaza,
 aprendió a revolotear a lo torcaza.
 Se volvió por el aire hasta su casa
 y aterrizó tranquilo en la terraza.
 Se hizo amigo del loro de su tía
 y conversan entre ellos todo el día.
 Como ya no le gusta más su cama,
 ahora duerme parado en una rama.
 Los vecinos llamaron a los diarios
 por el caso del niño canario.
 Un gato fue a atacarlo, equivocado,
 y Marcelo lo hizo en estofado.
 Decían por la tele al poco rato:
 ¡Canario gigantesco come gato!

(Risas.)

—Muy lindo, es muy muy lindo. Es un libro encantador, lo estuve leyendo. El mayor mérito que tienen para nosotros, adultos, los libros para chicos es que uno se lo lee muy rápido y lo quiere volver a leer, cuando es un muy buen libro como en este caso. Ani, tenemos que ir terminando. Vos sabés, que como se dice, en radio y en televisión el tiempo es un tirano.

—Pero no en EL BANQUETE, no en EL BANQUETE.

—Creo que tuvimos tiempo para decir algunas cosas. Me gustaría, si tuvieras que hacer tu autorretrato —en tu caso, casi tendría que ser un identikit, porque son partes de distintos rostros o de distintos rasgos, aportados de distintas maneras—, ¿qué dirías? ¿Sos una sola escritora que hace todo esto o te parece que sos varias personas,

contenés multitudes como decía Whitman, tenés más de cien o más de mil, como diría Quiroga?

—Soy una lectora ecléctica, eso es todo. Eso es lo que soy, entonces, bueno, como leo de todo, escribo de todo.

—Te quería agradecer muchísimo que estés acá, celebrar con vos la existencia de tus libros y recomendarles a los oyentes que se apropien de algunos de ellos o de todos los que puedan, *Casa de geishas*, *Soy paciente*, *Las cosas que odio y otras exageraciones*, la antología *Cabras, mujeres y mulas*, *La muerte como efecto secundario...* en fin, hay para elegir, y hay muchos más todavía.

—Bueno, muchísimas gracias.

—Muchas gracias a vos. Gracias a nuestro colaborador *in absentia*, Silvio Fabrykant, que nos ha sugerido alguna de las músicas que hemos pasado. Lamentamos, Silvio, no haber podido complacerte en toda la línea, pero bueno, las discotecas privadas a veces son así... privadas de algunas cosas, entre otras cuestiones. Nos vamos a despedir con una versión hermosísima de “Cheek to Cheek”, uno de los grandes clásicos del jazz, en la voz de Tony Bennett. Escuchen la versión, absolutamente alocada, casi diría quinceañera, que hace este hombre ya mayor. Nosotros nos vamos hasta el sábado que viene. Muchas gracias por haber escuchado el programa.

DANIEL DIVINSKY

(Buenos Aires, 1942) Es un destacado editor, fundador de Ediciones de la Flor, que dirigió entre 1967 y 2015, y una figura de referencia en la vida cultural argentina. En esta charla, habló de la historia de De la Flor y del premio Arnaldo Orfila Reynal, que estaba a punto de recibir en México.

Programa nro. 6

Fecha de emisión: 7 de junio de 1997

Columnistas: Américo Cristófalo y Diego Fischerman

Asistente: Martín Daulerio

Operador: Sin datos

—(*Imitando la impostada voz de Marcos Mundstock:*) Mastropiero Broadcasting Productions tiene el alto honor de presentar a continuación, en su ciclo de resbalones sonoros, *Il Banchetto, L'incredibile storia del editore eroico e la sua casta fiore*, una *opera giocosa radiofonistica per editore e giornalista* de Johann Sebastian Mastropiero, interpretada por el dúo vocal Entusiasmo palermitano, integrado por Daniel Divinsky en el registro del *editore* y Guillermo Saavedra, quien se esforzará por alcanzar la altura del *giornalista*. Se trata de una obra aleatoria donde las voces no se apoyan en otra música que la conversación, salvo cuando las palabras del *giornalista* empiezan a desalentar al *editore*, y son auxiliadas por las amables intervenciones de músicos incluidos en el amplio catálogo del *editore* y por las graciosas arias de *i columnisti portegni*, hoy representados por Américo Cristófalo y Diego Fischerman. La duración total de la obra es de dos horas, a razón de sesenta minutos cada una...

Este intento de parodia al cuadrado, porque se trata nada menos que de una parodia de esos parodistas sublimes que son y han sido Les Luthiers, no es del todo descabellada porque hoy está aquí con nosotros un señor que se llama Daniel Divinsky, un gran editor argentino que ha publicado, entre muchos otros libros de un catálogo muy variado, muy riesgoso, muy inteligente, una historia de Les Luthiers

hecha por Daniel Samper y donde han participado además, por supuesto, ellos mismos, y creo que el negrísimo Fontanarrosa. Vamos a hablar de la editorial De la Flor, por supuesto, que es la criatura que en estos meses cumple treinta años, pero también vamos a hablar de otras actividades de Daniel Divinsky, que no son del todo casuales ni desentendidas de su trabajo como editor. La única justificación que necesitábamos para que Daniel estuviera hoy aquí con nosotros es que es el editor de Ediciones de la Flor, pero si tuviéramos que recurrir al imperio de las efemérides, repetimos, este año De la Flor cumple treinta años, y este mismo año en la Feria del Libro de Guadalajara, la editorial recibirá un importantísimo premio, una distinción a la trayectoria editorial, que es el premio Orfila Reynal. Daniel Divinsky, buenas tardes, ¿cómo estás?

—Buenas tardes, estoy bien, estoy contento de estar con los isleños, y contento de que este sea un banquete para hablar, y no para hablar a los postres, sino que se habla desde antes del primer plato. La última vez que estuve en un banquete a las seis de la tarde fue hace dos semanas en Pekín, como parte de una delegación de editores que había sido invitada por el gobierno chino, y comer con la luz brillante del sol, como la que hay en el verano chino a las 6 de la tarde, no es muy estimulante. Con una tarde como la de hoy, sería más factible. Y después siempre está el riesgo de ser el único invitado a un banquete de una tribu en Rodesia y enterarse de que uno es el primer plato y no el primer invitado.

—Como los “trocitos Rodney” de un chiste de Quino maravilloso, en donde miembros de una tribu africana atacan al tal Rodney con una especie de brochette gigantesca y el británico explorador nunca se entera de que él va a ser la brochette. Vamos a hablar, entonces, Daniel, de la historia de Ediciones de la Flor desde sus comienzos,

y después me gustaría que habláramos de lo que han sido tus años de exilio en Venezuela, lo que ha sido el momento de tu regreso a la Argentina con el retorno de la democracia, tu participación en esa ya mítica Radio Belgrano, y también me gustaría que habláramos de las perspectivas que tiene una mediana y esforzada editorial hoy en la Argentina con la feroz competencia que hay de otras grandes editoriales y de otros entretenimientos, o de otras industrias que son mucho más poderosas.

—Esto último sería tal vez lo primero a contestar. Yo me acuerdo de un jugador petisito de básquet que formaba parte de la selección nacional —que si no recuerdo mal se llamaba Pérez Varela, ahí por la década del cincuenta, cuando Argentina ganó el Panamericano de básquet— que, como petiso, tenía la ventaja de que se colaba entre los grandes norteamericanos y finalmente terminaba encestando. Fue el secreto de una delirante final con Estados Unidos en el Luna Park en esa época, pero esto también es un dato revelador de edad, yo era muy chico en ese momento. La editorial empieza como una reacción política, porque en el 66 yo ya era abogado desde el 63, trabajaba modestamente en la profesión, manteniéndome con eso. Había colaborado en el lanzamiento de la editorial de Jorge Álvarez, bastante innovadora en muchos aspectos y arriesgada. Es decir, le preparé libros, le traduje un libro de Paul Baran sobre la Revolución cubana, le preparé el *Diccionario de los lugares comunes* de Flaubert, o sea que estaba ligado a la edición por ese lado. Había empezado aún antes, en la facultad de Derecho, primero como subdirector y después como director de una colección de cuadernos, unos libritos que publicaba el centro de estudiantes, que eran esenciales para los alumnos. Porque eran los pequeños libros escritos por profesores sobre temas que les interesaban especialmente, y sobre los cuales todavía no habían publicado su magna obra. Es decir, eran los chismes imprescindibles que

había que saber para aprobar los exámenes. Era una colección que financiaba una editorial jurídica que tenía su sede en la facultad, que al centro de estudiantes de Derecho le reportó mucho dinero, porque los chicos necesitaban esos libros para aprobar la materia. Así que, terminada la facultad de Derecho, ejerzo la abogacía y empiezo el curso de sociología para graduados que había en ese momento en la facultad de Sociología. Curso tres o cuatro materias, termino de cursar Historia Social General con uno de los profesores más geniales que escuché nunca, que es Tulio Halperín Donghi. Es un profesor que, al escucharlo, uno va viendo el conocimiento formarse en el aire y en condiciones de ser recibido. Y se produce la Noche de los Bastones Largos en junio del 66. Intervienen la universidad y me quedo sin consuelo, porque el estudio de la sociología era una especie de alternativa para el ejercicio de una profesión un tanto rutinaria, que no era lo que colmaba mis expectativas, era un ganapán. Ahí surge el proyecto de poner una librería. El capitalito que podíamos reunir junto con mi socio jurídico, que también estaba deseoso de tener una apertura, no alcanzaba para alquilar un local para librería. Entonces Jorge Álvarez, con quien yo había trabajado, me ofrece aportar su crédito al lanzamiento de una editorial. Se lanza la editorial con el suculento capital de trescientos dólares, moneda nacional ya (*risas de ambos*), y el crédito que por entonces sí tenía Jorge Álvarez, que estaba funcionando muy bien. Esa ingente cantidad de dinero se destinó a comprar derechos de autor de tres libros: una antología de Georges Brassens, que no estaba publicado en castellano, por el que se pagan ciento cincuenta; un libro de Paul Nizan, un intelectual francés que tuvo polémicas con Sartre y luego una serie de alternativas en sus relaciones con el Partido Comunista francés, y autor de reflexiones que estaban completamente olvidadas porque el Partido Comunista lo había aniquilado intelectualmente; y un libro como para contrapesar, consejo de Jorge Álvarez, que se llamaba *Tres*

teorías sobre la prensa, de dos autores norteamericanos. La idea era que, en 1967, era bueno que en catálogo hubiera un libro de autores norteamericanos al comienzo, porque entonces se aparecía en el índice de las editoriales buenas del Departamento de Estado norteamericano y la posibilidad de persecución quedaba, por lo menos, atenuada. O sea que el signo político viene por todo, por los orígenes y por este tercer libro, que era un libro decoroso, pero tenía una función de antídoto, preventivo.

—¿Y cómo surge el nombre de la editorial?

—Por la época, también como herencia de las agencias de publicidad norteamericanas, existía la práctica de algo que se llamaba *brainstorming*, tormenta de cerebros. Se reunían los que iban a lanzar un producto, los dueños de la fábrica o de la empresa, con el agente de publicidad, con amigos y se lanzaban nombres hasta el agotamiento. Como decía un amigo, en ese momento, cuando todos estaban cansados y aburridos, el agente de publicidad decía el título que había traído de su casa y entonces ese quedaba aprobado. Pero no era exactamente así. Fue saliendo, que con los apellidos de los socios de ese momento era muy difícil, que no se podía hacer una palabra compuesta, que la editorial tenía cierta pretensión de exquisitez, por lo menos en no recorrer caminos trillados, y entonces la que coordinaba este evento, la recordada Pirí Lugones (bueno recordarla hoy en el día del periodista; como ella misma decía: nieta del poeta e hija del torturador, una periodista que por su militancia política fue secuestrada y asesinada en el 77), concluyó efectivamente, cuando todos estaban cansados: “Bueno, pero entonces lo que ustedes quieren es una flor de editorial”. Y entonces eso, la flor del truco y el *flower power* de moda en los sesenta influyeron para que el nombre fuera elegido por unanimidad. Así que ese es el comienzo, en cuanto a títulos y en cuanto al nombre.

—Pero, como dice un divertido y sabroso relato que la misma editorial hizo de sí misma cuando cumplió 25 años, en el 92, no era la intención de la editorial ser una editorial de traducciones solamente. También se empezaron a gestionar ediciones de autores locales.

—Claro, yo ahí seguí las enseñanzas de un ingeniero industrial que, en una sesión con un prestigioso analista nacional —él trabajaba en una fábrica de neumáticos muy importante— su psicoanalista le dijo: “¿Vos pensás que alguna vez vas a tener una fábrica de neumáticos?”. “Y, la verdad que no”. Entonces puso una fábrica de gomitas elásticas para oficina y le fue muy bien. Yo pensé que las últimas obras de los grandes escritores argentinos no las íbamos a tener, pero que podíamos arañar cosas. Así fue que conseguimos *Los años despiadados*, una de las primeras novelas de David Viñas, no la primera exactamente, que después él reactualizó, aggiornándola en cuanto a la utilización de las malas palabras, que no se utilizaban en los comienzos de la década del cincuenta, cuando la publicó por primera vez; una pequeña novela de juventud a la cual Bernardo Verbitsky le tenía mucho cariño, *Vacaciones*; y también, por sugerencia de Pirí Lugones, conseguimos textos de Borges, de Sabato, de Mujica Lainez, de Walsh, de Abelardo Castillo, que por entonces era un joven y promisorio autor. ¿Bajo qué forma? Como nadie se priva de expresar en público sus preferencias, se le pidió a cada uno de los autores famosos argentinos mencionados, y a alguno que me olvido, que eligieran su cuento favorito dentro de la literatura universal y escribieran un pequeño prólogo explicando por qué era su cuento favorito. Y así fue que Borges eligió “Wakefield”, de Hawthorne, Sabato eligió “Bartleby”, de Melville, Castillo eligió “La sirenita”, David Viñas eligió “El matadero”, de Echeverría, lo cual era también una elección muy significativa, Mujica Lainez eligió un cuento de Lovecraft que no estaba traducido y que yo traduje temblando, porque él tenía que aprobar la traducción, y finalmente la aprobó...

—Y temblando, además, por el cuento de Lovecraft...

—Bueno, sí, yo soñaba con el monstruo de Dunwich, realmente, pero esa era otra historia. Y Rodolfo Walsh eligió un cuento vietnamita del siglo XVII que todos sospechamos que era apócrifo y que él había inventado, y que se llama “La cólera de un particular”. Y hasta hoy, no sabemos si existió ese texto anónimo, pero es un plausible invento de Rodolfo Walsh. Entonces así nació *El libro de los autores*, que fue uno de los dos primeros libros que salieron simultáneamente en la editorial, en junio del 67, o sea, exactamente hace treinta años.

—¿Dónde empezaron a funcionar físicamente?

—Empezamos primero en mi estudio jurídico, o sea, en el reducido espacio del estudio que compartía con mi socio de entonces, un abogado de apellido Finkelberg. Compartíamos el espacio para el estudio y la editorial, y los depósitos los teníamos, prestados, en lo de Jorge Álvarez. Un tiempo después, Finkelberg decide vender su parte y quedo solamente asociado con Álvarez. Álvarez entra en una crisis financiera seria y entonces irrumpe en mi vida y en la editorial mi mujer, Kuki Miller, economista, criteriosa, que viene a poner racionalidad en un proyecto en el cual había audacia e imaginación, pero ningún criterio de subsistencia. Mi criterio de si la editorial tenía fondos o no era: mi mano izquierda en el bolsillo y la billetera, o la existencia de pagarés de nuestro distribuidor exclusivo de entonces, que era la Librería del Colegio, que se descontaban en usureros con tasas enormes, pero que era lo que permitía seguir adelante, agotando rápidamente el capital de la editorial.

—Una de las virtudes de la editorial De la Flor para ir armando su catálogo ha sido tener una especial atención, no solo a lo que ortodoxamente se consideró literatura, sino también a grandes

letristas o poetas que han volcado en forma de canción su producción, como es el caso de Violeta Parra, de Georges Brassens, de Vinícius de Moraes, de Chico Buarque y de tantos otros. Nosotros vamos a complementar el homenaje que significa estar charlando con Daniel Divinsky hoy aquí con una musicalización basada en algunos de los grandes autores que están incluidos en el catálogo de De la Flor. Así que ahora los invitamos a escuchar nada menos que el tema “Que vivan los estudiantes”, de Violeta Parra, en este caso, en la versión de su hijo, el guitarrista y cantante Ángel Parra, grabada en Francia en 1984. “Que vivan los estudiantes”, entonces, en homenaje a aquellos exestudiantes de Derecho que fundaron una editorial hace treinta años.

(Se escucha el tema.)

—Escuchábamos “Que vivan los estudiantes”, de Violeta Parra, por su hijo, el guitarrista y cantante Ángel Parra. Violeta Parra es, además de una altísima poeta y una artista plástica que trabajaba básicamente con tapices, un personaje que forma parte de la historia de Editorial de la Flor. Me comentaba Daniel recién que esta canción Violeta la escribió en Buenos Aires, y que ustedes se conectaron como estudiantes con ella.

—Yo la había conocido en Chile en el 61, cuando fui con un grupo de becarios de la Universidad de Buenos Aires a unos cursos de verano que se hacían en la Universidad de Santiago y en la de Valparaíso. Ella nos había invitado a su casa, que tenía una especie de peña abierta para gente de Latinoamérica. Después, cuando ella vino a Buenos Aires, en el 64, iba camino al Festival Mundial de la Juventud en Helsinki. Ella no era del Partido Comunista pero era simpatizante, y en general estos congresos mundiales de la Juventud invitaban a cantidad de artistas e intelectuales

afines o simpatizantes, pero vino mucho tiempo antes de que le llegara la invitación y se quedó aquí muchísimo tiempo, primero en un hotel en San Martín y Córdoba, y después en una especie de pensión rarísima por Belgrano R. Entonces, un grupo de estudiantes y amigos y conocidos de ella le organizamos un recital en el teatro IFT, del cual fuimos vendiendo las entradas a pulso y consiguiendo que lo publicitaran los amigos, y que finalmente terminó desbordando el teatro, con la característica de que conseguimos que fuera a un programa que tenía Hugo Guerrero Marthineitz en ese momento por televisión al mediodía, y Violeta cantó una de sus canciones de defensa de los mineros del carbón chilenos. Y terminado el programa, no se olviden de que era el año 64, Guerrero Marthineitz recibió una llamada amenazadora diciendo: “Ah, por fin te diste el gusto de hacer el programa comunista que siempre quisiste”. Es decir, el contexto era ese. La canción que escuchamos Violeta la escribió en Buenos Aires, la estrenó en ese conventillo o pensión donde tenía dos piezas bastante grandes donde se cocinaba y donde habíamos organizado con un grupo de amigos —entre los cuales estaban una periodista que está todavía en Radio Rivadavia, Verónica Hollander, y Carlos Muñoz, el actor uruguayo que era su compañero—, una especie de peña abierta que llamábamos los “Domingos Cuadrangulares de Violeta Parra”, porque estaban los Sábados Circulares de Mancera en la tele. Y los domingos era esta especie de reunión abierta, a la que caía gente que debutaba. Recuerdo especialmente haber escuchado por primera vez allí a Carlos Di Fulvio, un folklorista después bastante difundido.

—Excelente guitarrista y compositor...

—Sí. Y un amigo, que tenía cierto dinero, al que le habían regalado una filmadora, filmó un medimetraje en color sobre varios de esos domingos. Resulta que no había revelado de película en color en esa época en

Buenos Aires, y él medio noviaba con una azafata que se ofreció a llevarlo a revelar en uno de sus viajes a Estados Unidos. Lo llevó a revelar pero, en el ínterin, mi amigo descubrió que la azafata le había transmitido una enfermedad transmisible de las por entonces inocentes. La relación se rompió y nunca recuperamos esos rollos de película por esa maldita infección (*risas de ambos*).

—Bueno, más allá de esas infecciones, podríamos decir que había otro tipo de contagios bastante más saludables en esos años sesenta, que me parece pertinente, Daniel, restituir de alguna manera en esta conversación, para que nos sirva como restablecimiento de un cierto paisaje donde un emprendimiento, bastante descabellado si uno lo piensa hoy, desde los duros fines de los años noventa, como el de Ediciones de la Flor, era posible, creíble, y de hecho pudo prosperar.

—Sí, creo que no hay que incurrir en la idealización de los sesenta, como tampoco de los setenta, ni de los noventa, que nadie la intentaría siquiera. Lo que había en ese momento era: mayor reparto del poder editorial, la industria editorial española todavía limitada por el franquismo, lo cual dejaba disponibles a una cantidad de autores que no podían ser absorbidos por las editoriales grandes argentinas y mexicanas, porque no había otras en países latinoamericanos; la existencia, a partir del gobierno de Frondizi, de cierta apetencia por descubrir el (entre comillas y con signo de interrogación) “ser nacional”, un esnobismo bienvenido que siempre tuvo el argentino intelectual, y especialmente el porteño, porque permitía una especie de actitud de apertura inicial en vez de rechazo inicial hacia lo nuevo. Y, por otro lado, una disponibilidad económica, que también es un elemento imprescindible. Si se recuerda, a partir de esta Argentina actual, donde alguna gente ingenuamente se enorgullece de la cotización del peso

con relación al dólar, la cantidad de libros que tenía cualquier tiraje de una primera edición... Es decir, las imprentas te pasaban el presupuesto por tres mil ejemplares y millar adicional, o sea que nadie sensato hacía menos de tres mil ejemplares. Existía una posibilidad razonable de que se vendieran. Salvo que fueran sumamente exóticos, o un libro de poesía, del cual se tiraban mil o mil quinientos ejemplares, pero de cualquier novedad, la apetencia por lo nuevo, dentro de cierto criterio de interés, garantizaba que se vendieran por lo menos mil o mil quinientos ejemplares, con lo cual estaban las espaldas del editor cubiertas. En ese momento, la Librería del Colegio, que era una empresa asociada de la editorial Sudamericana, se había puesto como meta asumir la distribución de la mayor cantidad de editoriales nuevas posible. Para eso nos tentó con un acuerdo que era muy ventajoso a primera vista, que es que compraba en firme el veinticinco por ciento del tiraje que hiciéramos de cualquier libro. Con eso suministraba una masa de pagarés que se negociaban y que producían un capital de giro importante. Esto, que parecía una garantía para el delirio, porque se podía hacer cualquier cosa, y de eso el veinticinco por ciento ya estaba vendido, se convirtió en un búmeran, porque algunos libros tuvieron dificultades y entonces limitaron la compra por encima de ese veinticinco por ciento, entonces todas las editoriales que estábamos en ese grupo distribuidos por Librería del Colegio estábamos como enfermos alimentados a suero. No nos moríamos, pero no nos fortalecíamos nunca. Y eso duró mientras duró la gestión del querido amigo Fernando Vidal Buzzi en Librería del Colegio, que luego se dio cuenta de que tampoco podían absorber la cantidad de títulos que les eran enviados. Pero, ¿por qué se hizo esa apuesta que era sensata desde el punto de vista del distribuidor? Porque había una demanda. Porque la gente se interesaba, por curiosidad, por casi todo lo nuevo.

—Esa demanda tenía que ver con una época, además, donde había una creencia muy grande en el cambio, en la posibilidad de transformaciones profundas de la sociedad, el año 67 es el año de la muerte del Che...

—Sin dudas, pero en ese sentido creo que no era solo por el lado político, era por el lado literario, es decir, se redescubría el surrealismo, los escritores franceses de los cuarenta... Uno de los primeros éxitos de la editorial, en el 68, creo, es una novela de Boris Vian, *Vercoquin y el plancton*, que hemos reeditado hace dos años. Es una novela muy curiosa, muy divertida, muy original, pero Boris Vian aquí era absolutamente desconocido salvo por una extraña edición chilena que había de *La espuma de los días* en una colección de ciencia ficción, donde no les había entrado la totalidad del texto en la medida del pliego que tiene que tener el libro, y habían cortado el último capítulo. Después editamos *La espuma de los días*, y después se reeditó en España y demás. O sea, era una coyuntura amenazadora pero promisoria. Porque había expectativas, había proyectos, y había una inmensa curiosidad. Las editoriales españolas no podían publicar una cantidad de cosas y en Latinoamérica prácticamente los únicos polos editoriales eran México y Argentina, con alguna moderada actividad editorial en Chile. Eso también permitía distribuir afuera.

—Había también una cierta complicidad, una capacidad de repercusión de estas intenciones en el periodismo argentino, en un cierto periodismo.

—Básicamente, creo que hay que limitar esta generalidad. Había una revista que era determinante en la repercusión de un libro, porque era formadora, sin reflexión, de opinión, que era *Primera Plana*. A partir de su difusión sin competencia, del nivel de las plumas que escribían en ella, pero de cierta disciplina, nuevamente, esnob, del intelectual medio

argentino, formó, decidió qué leían los argentinos de esa época. En general, no decidió muy equivocadamente. Para darte una idea, la lista de *best sellers* de *Primera Plana* determinaba *en serio* qué libro se vendía. Un día se les ocurrió poner un libro de un autor español no inmediatamente contemporáneo (ahora me olvidé qué autor y qué título, pero ya lo recordaré) que todavía no había llegado a la Argentina. Decenas de pedidos en las librerías del libro ese que todavía no se había publicado.

—¿Eso fue deliberado?

—Sí, fue deliberado, lo hicieron a propósito.

—**Como para comprobar efectivamente cómo funcionaba su capacidad de consagración.**

—Todo esto suena bien, pero creo que habría que recordar —para desalentar expectativas demasiado optimistas, además de la coyuntura— un hermoso chiste de Fontanarrosa: está un señor sentado con su aspecto de ejecutivo detrás de su escritorio, con el cuadro de ganancias de la empresa, diciéndole a un modesto principiante que lo enfrenta: “Mire, aquí como me ve, yo empecé como usted, empecé como cadete en esta empresa. Después me casé con la hija del dueño y mire dónde estoy”. Es decir, nosotros en el 70, en Ediciones de la Flor, administrada ya con sabiduría por Kuki Miller, recibimos de Jorge Álvarez el regalo de *Mafalda*, no buenamente sino porque, simplemente, Quino decidió cambiar de editorial. Y, por otro lado, tenemos un rutilante éxito inesperado con un libro que sacamos casi como un deber cívico. Me había conseguido alguien un ejemplar de la edición cubana de *Paradiso*, de José Lezama Lima, un libro sumamente importante, sumamente interesante, pero difícil si los hay.

—**Que cualquier editor a priori diría: “Con esto voy a pérdida”...**

—Entonces decidimos editarlo. Pedimos la autorización de la Sociedad de Escritores Cubana, que era la que la daba, nos la dieron. Tomamos las películas de la edición cubana, que por cierto estaba plagada de erratas, que decidimos respetar, porque componer el texto de casi seiscientas páginas era imposible de financiar, en un libro que sabíamos que salía, como bien decís, a pérdida. Le comento esto en algún momento a Eduardo Stilman, que era el dueño de la editorial Brújula, un conocido narrador que sigue escribiendo muy bien (hemos publicado hace poco un libro de cuentos de él), y él se lo comenta a Tomás Eloy Martínez, por entonces jefe de redacción de *Primera Plana*, y me llama para preguntarme si yo postergaría un mes la salida del libro porque Martínez iría a Cuba para hacerle un reportaje a Lezama Lima. Por supuesto, lo hubiera postergado un año o dos. En ese momento, viajar a Cuba no era sencillo. Todos los que van hoy tranquilamente a pagar en veinticuatro cuotas sus vacaciones a Varadero tal vez no conozcan o no recuerden que en el año 68 o 69, o el 70, cuando creo que fue esto, se viajaba a Cuba vía Praga o vía Moscú o vía Madrid. Si alguien tiene un planisferio a mano o en la memoria, comprobará que no es el camino más directo.

—**Un camino barroco para llegar a un barroco como Lezama.**

—Efectivamente. Martínez viajó. Con su talento como reportero, le hizo una excelente entrevista que apareció con una caricatura, yo me animaría a decir que de Sábat, en la portada de *Primera Plana*. Y en los avisos por radio se decía: “Conozca al nuevo genio de la literatura latinoamericana, lea a Lezama Lima, lea *Primera Plana*”. Hicimos dos mil setecientos ejemplares, porque el papel no nos alcanzaba. El libro salió esa misma semana: *Primera Plana* salía los martes, salió el miércoles. A las cinco de la tarde de ese día, no quedaban ejemplares del libro. Está bien, los habían comprado los librerías, pero era ya una señal.

—Vamos a ir a una pausa. Les recuerdo que los que quieran comunicarse pueden llamar al 963-8018. Después de la tanda, seguimos con Daniel Divinsky, un editor argentino.

(Tanda publicitaria.)

—Seguimos. Son un poco más de las seis y media de la tarde, siete menos veinticinco, de una tarde gris, de otoño y tanguera, probablemente. Seguimos con Daniel Divinsky. Me gustaría que volviéramos, Daniel, sobre esa mujer importante en la vida de la editorial. ¿Qué significó para ustedes la contratación de Mafalda?

—Significó un impulso muy fuerte, porque arrastró a todo el resto del catálogo hacia adelante. Es decir, ya no se trata solo del éxito de este *long seller*, porque no es un *best seller*, es un *long seller*. Nosotros empezamos a publicarlo en el año 70. Álvarez lo publicó hasta el número 4; a partir del número 6, que aparece en el 70, lo publicamos nosotros. Esto quiere decir que hace veintisiete años que viene vendiéndose regularmente y siendo en su conjunto, todos los números de Mafalda y los libros ligados a ella, los libros más vendidos de la editorial por lejos, por años luz, del resto del catálogo. Es obvio que eso te da una tranquilidad de espíritu enorme. Esto tiene que ver con otro elemento que también debemos introducir. Entre los aniversarios diversos que se cumplen este año en De la Flor, se cumplen la semana que viene, el 23 de junio, veinte años de que salimos en libertad mi mujer y yo, después de haber estado cuatro meses y medio presos durante la dictadura militar. Y fue mucho menos que lo que le pasó a tanta gente, por lo cual no es para exhibirlo con gloria, pero después de eso hubo seis años de exilio en que la editorial funcionó muy a media máquina, conducida por mi suegra, una señora que colaboraba con nosotros llamada Elisa Miller, que hacía una tarea puramente administrativa y que se convirtió en una editora corresponsal

telefónica, porque manejábamos la editorial desde Venezuela, donde vivimos esos seis años y pico de exilio. Y la fidelidad, la lealtad de autores como Quino y Fontanarrosa, que siguieron publicando con esa editorial un poco mocha, fue lo que determinó la posibilidad de la continuación. O sea que ahí hay elementos que son de otros reinos.

—Sí, sí, pero tal vez mucho más importantes. Daniel, la adquisición de Mafalda para la editorial, ¿fue el comienzo de todo un perfil editorial de De la Flor como editora de humorismo gráfico o ya había antecedentes?

—No, fue el comienzo, pero producto de una predisposición muy profunda mía. Yo cursé el secundario en el colegio Bartolomé Mitre, un colegio nacional, estatal, por supuesto. Me gradué con medalla de oro y con el mejor promedio en matemática, castellano y literatura. Y en una sola materia fui aplazado y tuve que prepararme para dar examen en diciembre: dibujo. Creo que no hace falta abundar en consideraciones (*risas de ambos*).

—El origen traumático de un catálogo, de una línea editorial. ¿Pero cómo empiezan a llegar otros autores?

—Los buscamos. Fontanarrosa, que fue el segundo, publicaba en una revista de Rosario muy poco difundida y tenía alguna simpatía política por un grupo que, en la época en que Lanusse había lanzado el proyecto del Gran Acuerdo Nacional, lanzó una publicación que se llamaba *Desacuerdo*, que se distribuía más o menos clandestinamente y donde empecé a ver su material. Después vi en *Hortensia* cosas de él, lo contacté, se puso muy contento y, por supuesto, el primer libro, como nadie lo conocía, se llamó *Quién es Fontanarrosa*. Hoy Fontanarrosa tiene sesenta y dos libros publicados en la editorial, otros dos más en

curso para este año, más el tan reclamado *Inodoro de oro*, porque la idea de un tomo gordo que reúna los veinte primeros libros de Inodoro Pereyra ya era hora de hacerlo...

—**Es un acto de justicia...**

—... hacia octubre o noviembre de este año. Y entonces *Quién es...* inauguró una larga carrera. Después siguieron un *Quién es Sendra*, cuando tampoco Sendra era muy conocido, un *Quién es Crist*, un dibujante santafesino, un *Quién es Limura*, un *Quién es Dzib*, un excelente mexicano, un *Quién es Zapata*, un venezolano, excelente caricaturista que conocí en Venezuela, y hoy esos “Quiénes son” ya son...

—... **ya sabemos quiénes y cuánto vale cada uno de ellos. Me gustaría que siguiéramos con el tema del humor gráfico, y sobre todo con ese fenómeno multifacético, Roberto Fontanarrosa, que es mucho más que un humorista gráfico. Pero quiero presentar ahora a nuestro primer columnista de hoy, Américo Cristófalo, que nos va a hablar no precisamente de un libro.**

(Américo Cristófalo se refiere a la revista La Ballena Blanca.)

—**Muchas gracias a Américo, que nos ha hablado de *La Ballena Blanca*, una ballena ostensiblemente llena de argonautas y que vale la pena buscar por los quioscos porteños. Vamos a seguir en el banquete con Daniel Divinsky. Pero antes, haremos una nueva pausa musical, con otro autor del catálogo de Ediciones de la Flor. Vamos a escuchar un tema de Vinícius de Moraes y Baden Powell que se llama “Canto de Ossanha”, en una versión de la monumental Elis Regina.**

(Se escucha el tema anunciado.)

—Seguimos aquí en el **banquete con Daniel Divinsky**. Vamos a pedirle a Daniel que ensaye un brevísimo retrato de ese monstruo multifacético, Roberto Fontanarrosa. El autor, por supuesto, de *Boogie el aceitoso*, de *Inodoro Pereyra*, del ya desaparecido superhéroe *Sperman* y también de formidables libros de cuentos, entre otras actividades. ¿Quién es Fontanarrosa?

—Creo que si él publicara un libro de memorias o su autobiografía y me pidiera el título, yo le daría uno que no parece para un libro de un argentino, porque sería: “Fontanarrosa no se la cree” (*risas*). No conozco a nadie con la creatividad, la imaginación, la eficacia, el éxito (también hay que usar esa palabra desagradable) de Fontanarrosa, con tal fidelidad a él mismo, a sus hábitos, a su Rosario natal, que también es un síntoma. Es decir, Rosario es un síntoma, no una ciudad. Y el mantenimiento de sus amistades históricas, de sus afiliaciones históricas y de su calidad humana natural, sin que eso haya variado en los años... Nosotros nos encontramos por primera vez en el... 72, o sea que van para veinticinco años, que es un tiempito, ya, como para conocerlo. Y él se ha mantenido básicamente igual a sí mismo, ha sido padre en el ínterin —tiene un encanto de chico que se llama Franco, que tiene ahora 13 o 14 años— y no ha dejado de tener ese *óido* fundamental. La literatura de Fontanarrosa, que está empezando a ser tomada en serio, tiene, por un lado, la vertiente del pastiche, que puede surgir a partir de un texto de *Selecciones del Reader's Digest*, o de una historia de García Márquez, o de un cuento de ciencia ficción; y, por otro lado, la vertiente que a mí me parece más original, propia de él, que es la del registro caricaturesco de la conversación normal que lo rodea. Ya no la del mítico café El Cairo, abandonado ahora por otro, dadas sus deplorables condiciones de higiene, sino de las historias de amor de los rosarinos esenciales. En el último libro, en *La mesa de los galanes*, hay varios cuentos que me parecen para una antología, directamente. Uno de

ellos es el monólogo interior del *Ulises* llevado a la situación de un tipo que va a decidir si le habla o no a la mina que se va a encontrar en la parada del colectivo. Y finalmente, después de un largo debate interior, la respuesta que obtiene es tan poco significativa que no sabe si hizo bien en saludarla e intentar enhebrar una conversación. Dentro de una semana o dos se estrena un espectáculo, *La mesa de los galanes*, que es una versión libre de varios de los cuentos incluidos en ese libro que va ya por la sexta o séptima edición, y que fue armado por Atilio Veronelli, algún otro colaborador, y Pablo Brichta, que va a ser uno de los actores... Como se había hecho en *Uno nunca sabe*, que se representó durante varios años.

—Por otro lado, cuando uno ve esos espectáculos, es evidente la teatralidad que tienen esas situaciones que él arma. Lo bien que funcionan los diálogos es una parte del mérito, pero además como situaciones escénicas, para ser vistas en un escenario, son magníficas. La historia de “El mundo ha vivido equivocado”...

—... sí, es fantástica. Yo hacía mucho que no la veía y en la última Feria del Libro presentamos el último libro de Fontanarrosa con un espectáculo en el cual Pablo Brichta y Veronelli hicieron ese cuento y me divertí como si nunca lo hubiera visto en mi vida. Y es un cuento que leí varias veces, que vi representado no menos de dos o tres y que conozco desde hace más de veinte años.

—Daniel, me interesaría que comentaras cuál fue el hecho que desencadenó, de alguna manera, la persecución de ustedes como editores en plena dictadura militar en el año 76, lo que motivó los meses de cárcel y, finalmente, la necesidad de irse del país. No para obligarte a desgarrarte vestiduras que ya fueron zurcidas, felizmente, con el retorno a la Argentina y la recuperación efectiva del trabajo en la editorial, pero sí para que se sepa.

—Creo que se podría definir como un extraño caso de ingenuidad en un abogado, bien que retirado, como yo lo era. En la época de Onganía, publicamos una novela que tuvo un éxito enorme, *Me tenés podrido, Argentina*, de Alfredo Grassi. Grassi era —o, mejor dicho, es— un crítico de cine, un excelente escritor, un militante radical que, indignado por la campaña que hacía un calefactor que decía “Yo amo a mi Argentina”, escribió una novela contando los casos de ocupaciones de fábricas disueltas violentamente, el plan Conintes... una cantidad de episodios de esa dictadura (que después resultó dictablanda) del 66 en adelante. El libro se publicó ya durante el gobierno de Lanusse, o sea, en los finales de ese período militar, y se vendió muchísimo, porque el título era irritante, porque imitamos en la tapa los colores de unos *stickers* que decían “Yo quiero a mi Argentina, ¿y usted?”, que había repartido la fábrica de estufas entre los taxistas, que son siempre muy disciplinados para ese tipo de consignas...

—**Desgraciadamente.**

—Tuvo una repercusión enorme hasta que alguien se indignó por el título y, un buen día, salió un decreto firmado por Lanusse donde lo prohibía y ordenaba su secuestro en virtud de la ley 17401, creo que era, que reprimía las actividades comunistas. Eso era un disparate, porque el libro no tenía un fondo ideológico para nada, el autor no tenía ninguna militancia y los editores tampoco. Simplemente habían sentido —con esa cosa patrioter, de izar la bandera todas las mañanas, propia de la mentalidad imperante en el momento— que el libro los indignaba. Bueno, cayeron a la editorial, hicieron el secuestro. Entonces, recurrí a un excelente abogado administrativista amigo e hicimos un recurso jerárquico, que es una apelación ante el propio poder ejecutivo y, cosas de la época, como ya estaban las elecciones, la del 73, a fines del 72 salió

un decreto levantando la prohibición de *Me tenés podrido, Argentina*, que después vendió una o dos ediciones más todavía.

En febrero del 77, en medio de un contexto totalmente distinto y que yo evalué muy mal, prohíben un libro infantil que habíamos publicado, que se llamaba *Cinco dedos*. Era un libro para chicos muy chiquitos, contado casi exclusivamente con ilustraciones, que yo había comprado un año antes en la feria de Frankfurt, donde se venden derechos de traducción, a una editorial que funcionaba en Berlín Occidental —o sea, ni siquiera a una editorial del Berlín por entonces ocupado por los rusos— y era más bien anarquista. Contaba la historia de “la unión hace la fuerza”: una mano cuyos cinco dedos están siempre separados y que es siempre perseguida por otra que toma por separado a cada dedo y lo persigue, lo tortura y lo hace objeto de malos tratos, hasta que finalmente los perseguidos descubren que, siendo los cinco dedos de una misma mano, forman un buen puño. Entonces se defienden y terminan victoriosos. Parece que no solo fue el hecho de que la mano victoriosa era roja, porque es uno de los colores más simpáticos para los chicos y era el de la edición original, sino que, según algún coronel le dijo al dueño de una librería de Neuquén, donde fue a devolver indignado ese libro que su mujer ingenuamente había comprado para sus chicos, era clarísimo que, como la mano derrotada era verde, era una alusión al uniforme de fajina del glorioso ejército argentino. Esto fue siguiendo un curso que, si yo hubiera sido más rápido de reflejos, me hubiera dado cuenta de que había despertado una repercusión totalmente ajena a su relevancia.

—Y a las intenciones.

—Las intenciones eran probar que la unión hace la fuerza, no tenía otro mensaje que ese. Me entero, además, en la feria de Frankfurt del 76, de que un funcionario de la SIDE había convocado a un periodista amigo,

Oswaldo Bayer, que estaba en ese momento en Alemania, para decirle, devolviéndole un antiguo favor, que tenía que irse del país porque lo iban a matar. Le dijo: “Mirá, están pasando cosas terribles”, y le mostró, como prueba de las cosas terribles que pasaban, este libro. Yo debí haber pensado que despertaba reacciones que no me podía imaginar, pero ponerse en la cabeza del sargento Gorosito, como dije más de una vez, es casi imposible. Prohíben el libro en febrero del 77 y yo, como un jurista, planteo también un recurso jerárquico pidiendo la derogación de la prohibición, explicando que el libro no tenía nada. Y eso no podía tolerarlo el poder militar de esa época, como sí pudo el del 68. Una vez presentado el recurso jerárquico, a los tres días salió un decreto poniendo a disposición del poder ejecutivo a mi mujer, que era mi socia en la editorial y dirigía la colección infantil, a la por entonces esposa de Augusto Roa Bastos —el escritor paraguayo—, que trabajaba con nosotros en la editorial y aparecía mencionada en el libro, y a mí, como el otro titular de la editorial. Nos vienen a buscar policías uniformados, lo cual en esa época era lo más parecido a la felicidad, porque...

—... sí, al menos no se trataba de una detención clandestina, de un secuestro.

—Claro. Y nos trasladan a la Superintendencia de Seguridad Federal, donde el coronel a cargo, detrás de una mesa repleta de armamentos secuestrados en algún operativo, nos hace saber que, en virtud del decreto tal, estamos a disposición del Poder Ejecutivo. Que fuera una detención legal era un alivio, con todo lo desgraciado del caso. Es decir, nosotros teníamos un hijo que por entonces tenía dos años y medio y que se vio separado de nosotros. Había quedado en la casa de mis padres porque no teníamos con quién dejarlo esos días y nos vio dos meses después, no porque hubieran prohibido las visitas sino porque nos parecía

que llevarlo al lugar donde estábamos detenidos, Seguridad Federal, en la calle Moreno, no era lo más estimulante para un chico. Estuvimos allí dos meses y pico, diez días entre medio en el Departamento de Policía porque, según nos contaron confidencialmente, habían llevado allí a gente que no podíamos ver, y después yo estuve en la vieja cárcel de Caseros, en un pabellón de políticos, y mi mujer un tiempo en Devoto y un tiempo en el viejo asilo San Miguel, que hoy es un museo penitenciario. Hubo una fortísima protesta de los colegas de todo el mundo, hubo una investigación, yo no tenía ninguna militancia política, solo universitaria, mi mujer ni siquiera universitaria y, con la misma arbitrariedad con la que había empezado, terminó todo el 23 de junio del 77.

En ese momento, como dijo algún periodista amigo nuestro, mejor que los metieron presos por lo que no hicieron —porque ese libro no tenía realmente ninguna importancia política— y no por lo que “hicieron”, entre comillas. Porque habíamos publicado el libro de María Esther Gillio sobre los tupamaros, los libros de Rodolfo Walsh, de quien fuimos los editores, elegidos por él... Era bastante mejor que hubiera pasado por este libro que era realmente una tontería. Hoy lo evoco y, al pensar que ese libro significó estar cuatro meses y medio preso, me da una especie de risa mezclada con bronca.

—Hay anécdotas que ya no se sabe si pertenecen al terreno de la mitología o han sido comprobadas, de gente secuestrada o a lo mejor encarcelada legal o ilegalmente en esa época por ser portadora de libros cuyos títulos eran *La revolución culinaria* o *La cuba electrolítica*.

—Alguna vez escribí una nota sobre quién prohibía en ese momento, y prohibía todo el mundo. El Correo, que de repente prohibía la circulación del libro de Mitre sobre las guerrillas en la Guerra de la Independencia Nacional. Ahí, en esa resolución del Correo, está lo

de *La cuba electrolítica*, y me consta porque la vi, porque había algunos libros nuestros. Prohibía la Municipalidad de Buenos Aires, prohibía la Aduana el ingreso de determinados libros editados en el país, lo cual era un disparate. En realidad lo que querían decir es que prohibían la exportación. Es decir, puesta a prohibir, la gente es muy disciplinada.

—Y entusiasta.

—Me tocó, en el 73, ir a retirar a la misma dependencia de la Aduana Postal, donde me habían retenido libros que nos mandaban editoriales del exterior, unos catálogos y unos libros infantiles que nos habían mandado de Polonia, y un funcionario, el mismo de antes, con su mismo guardapolvo blanco, le dijo al otro: “Che, pero esto viene de Polonia”. “No, no, ahora no hay problema”, le dijo el otro (*risas*). “Lo que estaba ahora de moda era dejar pasar las cosas”. Pero te voy a dar un caso... Hablaron de Jorge Perednik hace un rato,* a quien no tengo el gusto de conocer, pero en una revista que él también dirige que se llama *Xul*, reprodujo —y no sé cómo lo obtuvo porque nunca me enteré— el expediente que llevó a la prohibición, estando nosotros presos, de una novela de Griselda Gambaro, que se llama *Ganarse la muerte*. La prohibieron por “nihilista y contraria a los valores familiares”, como si eso contradijera alguna disposición legal vigente, y agregaban: por ser la editorial contumaz en la publicación de este tipo de libros (la contumacia es la persistencia en el error, para que no busquen en el diccionario), nos imponía una clausura de treinta días. Esto, con los dos editores presos, generó en la editorial pánico, y no podemos culpar a nadie. Se retiraron los cheques

* La mención al poeta y traductor Jorge Santiago Perednik (1959-2011) había sido hecha unos minutos antes por Américo Cristófolo, en su columna sobre la revista *La Ballena Blanca*.

y las cosas más elementales, pensando que iban a cerrar la editorial para siempre. Por empezar, nunca fueron. Pero el efecto provocó que alguna gente dejara de trabajar, porque la idea de estar en un lugar que iba a ser clausurado por treinta días... Cuando vuelve la democracia en diciembre del 83 y el libro seguía prohibido, porque ese libro no había sido derogado, presento un recurso de amparo, patrocinado por nuestros abogados, para que se derogue la prohibición con costas al Estado. ¿Y quién contesta el recurso? El mismo abogado del Ministerio del Interior que había sido el redactor de la resolución prohibiendo el libro, porque seguía siendo funcionario, que sostenía que habían prohibido el libro en virtud del estado de sitio. Que al haberse levantado el estado de sitio, no correspondía levantar la prohibición. El juzgado tuvo una resolución medio dudosa y resolvió que, habiendo razones como para litigar, impuso los gastos del juicio por partes iguales (o sea, cada uno pagó sus gastos). Pero el mismo funcionario prohibidor contestaba el recurso ya en democracia. Esto es un síntoma para tener en cuenta. También, para cuando alguien tenga tiempo, los fundamentos que determinaron el dictado del decreto de prohibición de *Ganarse la muerte* son para una antología de la mentalidad interdictoria. Esto está en la revista *Xul*, un número del año pasado que conseguí cuando me comentaron esta historia.

—**La flexibilidad argentina, se puede llamar este capítulo. Vamos a hacer un nuevo intervalo musical para escuchar algo que tiene que ver con lo que acaba de contar Daniel Divinsky. Tiene que ver con cómo era vista su editorial por los inquisidores de aquel momento. Porque el tema es de Georges Brassens, en una versión cantada en español, y se llama “La mala reputación”, nada menos. Está cantado en vivo por Paco Ibáñez en el Olympia de París en el año 69. Después, volvemos con Daniel Divinsky.**

(Se escucha el tema anunciado.)

—Escuchábamos, entonces, “La mala reputación” y recordábamos, fuera de micrófono, que la editorial De la Flor publicó, justamente, una antología de textos de Brassens, cuya primera edición salió en el año 70.

—En el año 70, traducida por Graciela Isnardi y Horacio Salas, luego en una versión corregida por Julio Ardiles Gray y tiene una tercera edición, que salió hace unos diez años. Después de esto, estuve en París alguna vez, en el 78 o 79, y fuimos con mi mujer y con María Esther Gilio a escucharlo a Brassens. Después pedí verlo, le dije que era su editor en América Latina, me dejaron pasar. Pero resultó ser, primero, que el recital fue larguísimo porque, en tanto se le pidieron bises, él excedió la norma habitual de los tres números fuera de programa y cantó y cantó sin dar muestras de cansancio. Finalmente, pasamos a su camarín, y él estaba tomando un vaso de vino que nos convidó. Y resultó ser que... visto desde la platea, parecía un tipo muy alto, muy parecido a David Viñas —yo, al menos, pensaba que era casi de su estatura— y realmente era un tipo muy bajito. Y, de repente se produjo uno de esos silencios embarazosos, me hizo dos preguntas sobre la edición, sobre la traducción, y nos quedamos todos sin saber qué decir. Brindamos, porque nos dio una copa de vino, lo saludé y me fui. Por lo cual el contacto personal fue sumamente pobre.

—Como dice un amigo, a algunos escritores mejor leerlos que conocerlos. Pero en tu caso, quizá había un problema de idioma o de inhibición por la situación...

—Teníamos un buen francés, pero él era sumamente tímido y yo estaba intimidado por su presencia. Entonces, ni siquiera una periodista muy

activa como María Esther Gilio consiguió romper el hielo. Ahora, dado que mencioné a David Viñas, es justo recordar que él le puso título al primer libro de la editorial, una antología de textos sobre Buenos Aires que empezaba con Ulrico Schmidl y seguía con textos de lo más diversos, de distintas épocas. Desde uno sobre la cantidad de cretinos que había en Buenos Aires en 1893 según el censo —eran los cretinos en un sentido técnico, médico—, un texto entonces inédito que nos cedió Cortázar y que después incluyó en *La vuelta al día en ochenta mundos...* y terminaba con un cuento de David Viñas que se llamaba “Buenos Aires, primera capital socialista de América Latina”, que era un cuento de política ficción. Pero el libro no tenía título y entonces estábamos en el restaurant Edelweiss —que entonces funcionaba también como cervecería, con ventanales abiertos a la calle— un día de marzo del año 67, poco antes de la salida del libro, devanándonos los sesos con Jorge Álvarez, Pirí Lugones y algunos otros amigos, acerca de cómo podía titularse el libro. En eso, pasó Viñas frente a la ventana, nos saludó, nos preguntó que estábamos haciendo y, cuando le contamos, dijo: “Pero, viejo, eso es ‘Buenos Aires de la fundación a la angustia’”, y así se llamó el libro (*risas*).

Con respecto a lo que decías de las relaciones personales con los escritores, con todos los que conocí a través de Jorge Álvarez —Manuel Puig, Vicente Battista, Ricardo Piglia...— nos tuteábamos. Pero al único que yo trataba de usted era a David, porque yo había leído su obra antes de conocerlo y me había impresionado mucho. Él era un poco mayor, pero no tanto, y sin embargo lo trataba de usted. Un día coincidimos en una librería y salimos caminando juntos por Corrientes. Yo le comento la situación: “Mire lo que pasa, David, con todos los escritores me tuteo y con usted no puedo”. Y entonces, en vez de decirme: “Bueno, tuteame”, me dijo: “¿Vio que a veces pasa eso?” (*risas*).

—Sellaba para siempre una relación de usted. Tu encuentro con Brassens también debe haber sido un buen precalentamiento para una relación con un tímido incurable como es Leo Maslíah.

—Bueno, creo que vamos a llegar a enhebrar una conversación en los próximos diez años, hace diez años que lo publicamos (*risas*). En realidad, Leo fue producto de la radio más que de la literatura. Porque en la época en la que yo dirigía Radio Belgrano, Martín Caparrós y Jorge Dorio, que tenían un programa sumamente divertido y delirante que se llamaba *Sueños de una noche de Belgrano*, que ganó un premio dado por la Radio Nacional de España y demás, me ofrecieron a un cantautor uruguayo totalmente desconocido por mí para dar un recital en el auditorio de la radio. Y yo que, con mi audacia característica, lo había escuchado en el programa de ellos...

—Además, la cortina musical del programa era un tema de Leo...

—Claro. Dije que sí y, desde entonces, me he vuelto un adicto a Leo Maslíah y vamos conquistando adeptos.

—Monosilábicamente, van aumentando una conversación.

—Ya hay once libros de él publicados. La última novela se llama *Ositos* y es realmente excepcional, apareció ahora para la feria. Y todos los libros que han salido se han reeditado. No es un *best seller* en absoluto, pero tiene una hinchada realmente adicta y cada vez más gente va descubriendo que es realmente un tipo ingeniosísimo, que no se parece a nadie. Porque tiene cosas de Lewis Carroll o de Woody Allen, siendo muy Maslíah, con unos juegos con el lenguaje que son realmente insólitos.

—Y de pronto, un anclaje costumbrista uruguayo que él recupera y que lo aleja, justamente, de esas referencias.

—Exactamente, por momentos es así. Pero por suerte cada vez hay mayor cantidad de críticos que se dan cuenta de que tienen que considerarlo realmente como un escritor y no como un fenómeno de la naturaleza.

—Claro, por otro lado parecen perdonarle la vida como escritor, como diciendo: bueno, en realidad su verdadera actividad es la de ser un cantautor, alguien que da recitales y de vez en cuando publica un libro.

—Siendo que, por lo demás, es un músico de altísimo nivel de música, digamos, clásica. Tocó cuando se hizo en el San Martín la versión completa de las *Vejaciones* de Satie, que duraba todo el día y era uno de los pianistas que se alternaban entre las versiones de las variaciones, y me enteré ahora de que el 20 va a dar un concierto con un grupo musical... Realmente tiene un conocimiento profundísimo de música.

—Incluso en las parodias que a veces hace. En “El perro de Mozart”, por ejemplo, hay una parodia de un estilo absolutamente mozartiano. Y en muchos de sus temas, sobre todo en los primeros, hay usos de tendencias de la música contemporánea, como el minimalismo.

—Sí, lanzó hace poco en Buenos Aires un disco compacto que se llama *Zanguango*. Una de esas palabras arcaicas que uno casi no recordaba. Donde tiene la versión paródica de dos tangos, uno de ellos, “Naranja en flor”, que son absolutamente formidables. Primero por el respeto total de la métrica, con un cambio copernicano en cuanto al contenido de la letra, ¿no?

—Me gustaría retroceder un poco en el tiempo, Daniel, y retomar la linealidad del relato sobre la editorial y sobre tu vida en la editorial, para referirnos un rato a tu exilio en Venezuela, más específicamente a un acontecimiento muy importante para el periodismo

de allá como fue la salida de *El Diario de Caracas*, en cuyo desarrollo creo que has tenido participación.

—Mi mujer y yo fuimos unos colados en *El Diario de Caracas*, casi por accidente.

—¿Cómo fue?

—El fundador, el que promovió el proyecto ante quien lo financió, el político venezolano Diego Arria, candidato varias veces a la presidencia de la república, fue Rodolfo Terragno, que se erigió como director periodístico. El jefe de redacción, que formó a una generación de periodistas jóvenes venezolanos, era Tomás Eloy Martínez. Trabajaban otros excelentes periodistas argentinos, Edgardo Silberkasten, que falleció el año pasado,* Raúl Lotitto y Germán Rodríguez, con quien casualmente me encontré hoy, y algunos otros que no recuerdo. Se había decidido que, como era muy costoso sacar una revista dominical sin publicidad, y el diario al principio no la iba a tener (aparecía para disputar un lugar a los dos matutinos muy arraigados de Caracas, *El Nacional* y *El Universal*), iba a aparecer un librito todos los domingos. Lo cual, por entonces, era una total innovación. Esto fue una idea de ellos y se suponía que Tomás Eloy Martínez iba a sumar a sus tareas de jefe de redacción la de editar estos libros. Se había hablado de que el primero iba a ser un libro de Guillermo Meneses, un gran escritor venezolano; un libro breve, de sesenta páginas. Pero cuando faltaban quince días para que apareciera el diario, solamente se habían hecho las gestiones para conseguir los derechos. Entonces nos ofrecieron hacernos cargo de esto. Era Semana Santa. Lo diagramamos en el patio del edificio donde vivíamos, con Juan Fresán, un diseñador argentino que había diseñado el diario y que

* En realidad, Silberkasten falleció en 1995, a los 45 años de edad.

vivía también en Caracas, que lo hizo magistralmente y en muy poco tiempo. Entonces nos lanzamos rápidamente a hacer, con tijeras y con los libros que había en casa, una antología de humoristas gráficos latinoamericanos, que fue el segundo. Y de allí irrumpió una colección que fue el ideal de cualquier editor: hacer libros que no teníamos que pagar y que no teníamos que vender (*se ríe*), porque los editaba el diario y se repartían con el diario todos los domingos. Llegamos a hacer setenta y dos libros, aunque en algún momento se perdió el formato libro para convertirse en una revista abrochada, porque eran muy costosos. Hasta que en algún momento el diario fue vendido a una empresa de medios, Radio Caracas Televisión, que resolvió que era demasiado costoso hacerlos y optó por hacer una revista dominical. Esa fue la historia. Y yo me quedé a cargo de las páginas de Artes y Espectáculos del diario, o sea que devine periodista una vez más.

—Vamos a hacer una nueva pausa y seguimos con Daniel Divinsky en el banquete.

(Tanda publicitaria.)

—Estamos nuevamente con Daniel Divinsky. Daniel, vos trajiste una perrita, producto de un viaje... ¿a un congreso...?

—Hubo un encuentro que organizó la Universidad de Florida en Estados Unidos, en su sede de Gainesville, que es la más importante, es una pequeña ciudad de treinta mil habitantes que está a una hora y media de vuelo de Miami, que tiene un departamento de Letras importante con un departamento de Literatura Latinoamericana que dirige Andrés Avellaneda, un crítico argentino que hace mucho tiempo que está allí. Y organizó un encuentro en el que invitó a algunos escritores, varios de ellos argentinos residentes en Estados Unidos en ese momento,

como Mempo Giardinelli o un crítico como Saúl Sosnowski, y debía ir Carmen Balcells, la agente literaria, que no fue. Y Miguel Riera, el editor de la editorial Montesinos y de la revista *Quimera* en Barcelona, que mandó una ponencia sobre el tema que era muy vago, porque era “Escritores, lectores, registros”. Daba lugar para todo. Y aludía básicamente a la incorporación del escritor a la sociedad del espectáculo, el concepto de Guy Debord y demás. El texto era muy interesante, se refería concretamente a una cantidad de cosas relativas a la actualidad literaria española, pero terminaba con una reflexión que a mí me pareció interesante traer. Primero, porque la tenía a mano, segundo, para no hablar solo por mi boca, y tercero, porque también tiene que ver con qué pasa con la posibilidad de difusión de libros que no son comentados en los suplementos literarios o en las revistas. Si bien ningún medio en este momento tiene la influencia que tuvo la *Primera Plana* de la década del sesenta y comienzos del setenta de la que hablé antes, es decir, ni un comentario de la revista *Noticias* vende, ni un comentario desfavorable del suplemento literario de *Clarín* hace que un libro se deje de vender. Se vende un libro porque un personaje de una telenovela lo está leyendo o porque aparece en un contexto o porque tiene una alusión política muy concreta sobre un tema en debate. Pero ya, felizmente o infelizmente, la crítica literaria no va a influir demasiado en la venta de un libro. Esto permite que sea menos grave que algunos libros sean omitidos. Pero la reflexión de Miguel Riera, el editor dueño de Montesinos, tiene que ver con qué pasa con el tipo de comentarios que se están haciendo en los diarios y los autores frente a esta situación. (*Lee:*)

¿Qué decir de esas críticas que aparecen en los suplementos literarios de los periódicos, pero no solo en ellos, también en revistas especializadas, escritas de tal modo que parecen formalmente elogiosas aunque, si

se lee el texto con detenimiento, se observa que están completamente vacías de contenido? Son críticas para leer entre líneas, como se leía la prensa en la época de la dictadura franquista. Críticas para conocedores. El lector ordinario creerá que una determinada novela es espléndida, mientras el habitante del mundillo literario advierte con facilidad que el libro no merece la pena. ¿Y qué decir de la selección, de qué libros son los reseñados y cuáles los ninguneados? A estas alturas, no parece posible que nadie pueda ya argumentar que la selección se hace teniendo en cuenta calidades intrínsecas y no factores específicos decisivos como editorial de procedencia, nivel de relación del autor con la crítica, intereses económicos varios, etc. ¿Tiene esto remedio? Me temo que no. El mundo de la cultura, de la literatura, está afectado por una gangrena que me parece incurable aunque, todo hay que decirlo, no es aún lo bastante grave como para convertir al enfermo en difunto. Mal que bien, los buenos libros sobrevivirán. Incluso hay buenos libros que son apoyados por el poder cultural, créanme. En estos casos, no muchos, pero tampoco hay muchos buenos libros, estén apoyados por el sistema o no, podemos echar las campanas al vuelo. De esta situación, ¿tienen alguna culpa los autores? Decididamente no. Ellos hacen lo que pueden, escriben lo mejor que saben y tratan de elevar su cabeza por encima de la altura media. Nadie les puede reprochar nada por ello. Ni siquiera aquellos escritores que se limitan a escribir basura comercial teniendo talento para hacer cosas

más creativas y ambiciosas son culpables de nada. Ellos tomaron la opción legítima de ganar dinero y renunciaron a la literatura por ello. Nadie critica a un fabricante de calcetines por querer ganar algo de dinero. Nadie debe criticar a un escritor por tratar de hacerlo. ¿Y los agentes son culpables de algo? Si los escritores no lo son, tampoco pueden serlo sus agentes. Ellos se limitan a defender los intereses económicos, por desgracia, en general, solo económicos, de sus representados.

Después de una serie de reflexiones, les echa la culpa, básicamente, a los profesores y a los críticos. (*Lee:*)

Nosotros, no todos, claro, que me perdone de antemano quien pueda sentirse ofendido por la generalización, doblamos la cerviz ante el poder cultural, el amiguismo, el interés económico, la chochez decimonónica revestida de posmodernidad. Nosotros permitimos que un escritor menor sea destacado como la mayor cumbre de las letras aunque no quede ya espacio físico para tanta cordillera, y consentimos que obras de relieve permanezcan ignoradas. Nosotros rehuimos el debate, la discusión de ideas. Nosotros hemos abdicado, esa es la verdad. Nosotros somos también espectáculo.

—Bueno, bastante duro y, por supuesto, muy ajustado a la realidad española. Pero en cambio, en la realidad argentina, como vos decías, el peso de esa crítica, el peso de esa indiferencia respecto de algunos libros y de algunos autores, y el peso de esa sobrevaloración en relación con otros, no es tan grande. Pero tiene que ver con lo que me gustaría charlar dentro de un rato contigo, Daniel, sobre cuáles son

las posibilidades que se puede plantear un editor en la Argentina, luego de que escuchemos a nuestro segundo columnista, que acaba de llegar con un sonido de música alemana de fondo, Diego Fischerman. En un momento, nos va a hablar de ciertas novedades musicales inminentes.

(Columna de Diego Fischerman sobre el reestreno de Sigfrido de Richard Wagner y la proyección de la película Los nibelungos de Fritz Lang, ambas actividades, en el Teatro Colón. Luego se escucha “Alles Schwindel” en la voz de Ute Lemper.)

—Escuchábamos, entonces, gracias a la oportuna intervención de Diego Fischerman, “Alles Schwindel”, cuya traducción literal sería —y esto no es ninguna alusión al mundo editorial en la Argentina— “son todos estafadores”, en la voz de Ute Lemper. Ahora, continuamos con un editor que empezó, también, siendo muy chiquitito, y que ahora se autodefine como el petiso del equipo de básquet que puede colarse entre sus rivales más altos. ¿Qué planes inmediatos tiene De la Flor, Daniel?

—Como seguimos buscando a los grandes autores, porque obras más recientes no podemos conseguir, desarrollé una adicción a un autor inglés residente en Francia, que vos conocés muy bien, que es John Berger. Tiene publicada casi toda su obra narrativa en Alfaguara que, con muy buen criterio, lo ha puesto sobre el tapete. Es un escritor que me parece importantísimo, que tiene otra vertiente como ensayista, muy interesado en la plástica y en la fotografía. Entonces, no conseguimos comprar su último libro que se llama *Fotocopias*, pero sí un libro anterior que me parece excelente, que se llama en inglés *Keeping a Rendezvous*, un título que era complicado de traducir, sobre todo por el gerundio, que se llamará finalmente, de común acuerdo con su traductora al castellano,

Graciela Speranza, *Cada vez que decimos adiós*. Es una serie de relatos, o crónicas o pequeños ensayos, la mayoría de ellos motivados como una reflexión alrededor de una fotografía o de un cuadro, que en algunos casos se reproduce, que tienen una contundencia realmente poco usual en la literatura contemporánea. El autor, John Berger, te repito, tiene más de setenta años, vive en la Alta Saboya francesa una vida rural, y una de las crónicas puede ser, por ejemplo, una reflexión hecha junto con su hijo mientras vacía el pozo negro de la casa rural en la que vive, reflexión sobre un tema obvio, dada la tarea que estaba desarrollando, teñida de humor y de inteligencia como todo lo que él escribe. *Cada vez que decimos adiós*, de John Berger, pronto en librerías grandes y chiquitas. Y también aparece la semana que viene *El goce de lo trágico*, que tiene como subtítulo “Antígona, Lacan y el deseo del analista”, de Patrick Guyomard, que es un joven psicoanalista francés, discípulo en su momento de Lacan, que va a venir a Buenos Aires para presentar el libro y dar una serie de cursos. Es un libro basado en el hecho de que el fin del análisis, que es el deseo del analista, es al mismo tiempo la muerte, porque es el éxito y el final. No soy un técnico en la materia, pero me parece que es un libro que abre perspectivas muy nuevas de reflexión sobre estas cuestiones. Y después, seguiremos publicando a César Bruto, publicaremos una novela de un autor que se suicidó, lamentablemente, el año pasado, Salvador Benesdra, *El traductor*, un libro formidable que, lamentablemente, no encontró editor en vida del autor y es una de las novelas más significativas de autores argentinos que he leído últimamente. Hay un poco de todo. De teatro, el tomo 5 de Roberto Cossa, el tomo 2 del teatro de Juan Carlos Gené, manteniendo la especialidad... y todo eso, para demostrar que a veces los libros de De la Flor no dan risa.

—Bueno, muchísimas gracias, Daniel Divinsky, por haber estado con nosotros. Vamos a completar entonces el homenaje con un

tema de otro autor del catálogo: la editorial De la flor ha publicado, de Chico Buarque, hace muchos años, *Estancia modelo*, la primera novela de él y... ¿alguna otra cosa?

—No, solamente eso, y algún cuento en una antología de narradores brasileños que tal vez vayamos a reeditar.

—Como no sabíamos, pero intuíamos de alguna manera, que íbamos a tener esta impronta berlinesa en el final del programa, he elegido para cerrar el programa un tema de Chico Buarque que se llama “*O casamento dos pequenos burgueses*” (El casamiento de los pequeños burgueses), que forma parte de la *Opera do malandro* de Chico Buarque, inspirada en la *Ópera de dos centavos* de Bertolt Brecht. Nos despedimos con ese tema, en una versión del propio Chico Buarque y la cantante Alcione. Los esperamos el sábado que viene a las seis de la tarde. Nuestro invitado va a ser el narrador y traductor argentino Marcelo Cohen. Muchas gracias.

(Se escucha el tema anunciado.)

LUIS FELIPE NOÉ

(Buenos Aires, 1933) Es uno de los artistas visuales más relevantes de la Argentina, además de un agudo ensayista y docente sobre su actividad. Integró el influyente grupo Nueva Figuración, que marcó el quehacer pictórico a partir de los años sesenta. En la presente charla, asistida por los buenos oficios de un colaborador habitual del programa, el también artista visual Eduardo Stupía, Noé reflexionó sobre su oficio y las relaciones de este con la vida cultural, política y social.

Programa nro. 131

Fecha de emisión: 20 de noviembre de 1999

Asistencia y producción: Mariana Amato y
Martín De Grazia

Operador: Omar Ramírez

—En una nueva contribución al modesto arte de la perversión, o tal vez a la estética de la melancolía, se nos ocurrió invitar nuevamente a un artista plástico, a un pintor, para hablar de pintura, y para ver aquí, en torno a la mesa del estudio de la radio, las reproducciones de alguna parte importante de la obra de este gran artista plástico que es Luis Felipe Noé. Como siempre en estos casos, la coartada, o la complicidad que funciona como coartada, de una amistad cultural con Eduardo Stupía, me permite la tranquilidad de contar con la presencia de este otro gran artista y muy lúcido crítico o muy lúcido observador de las artes visuales que es Eduardo, para poder conversar a través de su mediación, y a veces equivocarme directamente yo, conversando con Luis Felipe Noé, con un poco más de conocimiento de causa. No voy a abrumarlos con abigarradas introducciones llenas de adjetivos y de datos. Simplemente, por una cuestión de cortesía para con aquellos que por distintas razones no tengan demasiado presente los datos fundamentales de la vida y de la obra de Luis Felipe Noé, me limito a recordarles que es uno de los grandes artistas plásticos que tiene este país, que ha nacido en 1933, que a comienzos de los cincuenta comenzó la carrera de derecho y simultáneamente a trabajar y a estudiar en el taller de ese otro gran artista que fue Horacio Butler.

Vivió y viajó por varios lugares. Fue muy importante para él una primera estadía en París, así como una segunda estadía en París, y un período también importante de estadía en Nueva York. Luego le tocó, como a tanta gente, entre el 77 y el ochenta y tantos, tener que exiliarse, vivir fuera del país, y ese exilio lo ha vivido fundamentalmente en París. Pero, más allá de estos datos, más allá del saludable regreso de la persona y de la obra de Luis Felipe Noé a la Argentina, hay una muestra suya, una retrospectiva importante de la que también vamos a hablar, que puede verse ahora; vamos a dar datos sobre eso. Hay una obra plástica que es realmente muy valiosa. Y hay, en la persona de Luis Felipe Noé, lo cual no es tan frecuente, una capacidad de reflexión y de transmisión sin solemnidad, pero con una enorme inteligencia acerca del oficio, del quehacer de la pintura, de las cosas que están implicadas en ese arte, de las maneras en que ese arte se puede transmitir, se puede insertar en un contexto histórico-político-social determinado, de las maneras en que se puede o se debe ejercer una crítica de ese arte, de la relación que hay entre esa crítica, por un lado, y los artistas y la sociedad por otro. Y de la manera en que los artistas pueden ser transmisores de conocimientos, de saberes, de un oficio a otros artistas. De más está decir que Luis Felipe Noé fue uno de los integrantes de un grupo que se conoció a comienzos de los años sesenta, el grupo de La Nueva Figuración, como tantas otras cosas que he mencionado, porque son como jalones, como hitos que nos van a servir para conversar y que vamos a ir desplegando a lo largo de todo el programa de hoy. Para empezar, quiero darles las bienvenidas: Yuyo, gracias por estar acá; Eduardo, por supuesto, también, por colaborar con nosotros, y ya te paso la posta como para que empecemos a hacer girar la bocha.

—(E. S.) Muchas gracias, y gracias a Yuyo Noé por la presencia. Yo quisiera empezar por lo más contingente, que es lo que está sucediendo ahora, la muestra que Yuyo está presentando en la Galería Rubbers, que cierra el 30 de noviembre y abarca obras de los últimos dos años, 1998 y 1999. Porque con Yuyo siempre existe la tentación de encarar un encuentro con él desde el punto de vista histórico-cronológico-biográfico, debido a una trayectoria como la suya, tan rica como clave para el arte argentino contemporáneo. Cuando digo esto, no digo nada más que lo que se suele decir de Yuyo Noé, un hombre que despierta una especie de atención y de respuesta más o menos reverencial, más allá de las polémicas y de las tensiones que su propia obra genera en el medio ambiente local. Con Yuyo, entonces, uno tiene la tentación de proyectarse hacia su entidad como pintor e, ingratamente, dejar de lado lo que él está pintando ahora. Porque en Yuyo, siempre, el ahora de la pintura es tan virulento, beligerante, explosivo, como la suma de tensiones y de aciertos y de experimentos que tiene su trayectoria. Entonces, para ir al grano, Yuyo, vos explicás en un texto muy somero, pero muy agudo, en el prólogo del catálogo de la muestra, por qué la llamaste *Recuerdos del olvido en tiempos de descuento*, con lo cual también parece que estás hablando de lo que ya pintaste y de lo que estás pintando ahora. ¿Hasta dónde, para un pintor, lo que ya pintó se sigue pintando en el tiempo presente? Me gustaría que empecemos reflexionando sobre eso.

—Bueno, justamente tiene que ver con esto mi primer agradecimiento, con el hecho de estar aquí. Segundo, con que hayas comenzado tratando de evitar que tenga que contar mi historia de vida, que evidentemente me remonta a los años sesenta. Mucha gente me ubica en los años sesenta, pero en los años sesenta yo lo único que hice... ¡Perdón, me interrumpo a mí mismo...! Lo que pasa es que, muchas veces, esa

costumbre de ubicar a las personas por la fecha generacional, de nacimiento, es como si quisiéramos siempre recordar a las personas por la foto de bebé, o sea, por el punto de partida. Como querer reconocer a una persona por las impresiones digitales del bebé, sin contar con que el bebé puede llenarse de cicatrices después. Hay gente que cree que todo se archivó. ¡Esa Nueva Figuración aquí la archivé, ya está! Estos son los sesenta, ¡ya está la solución! Y la mayor parte de los libros que cuentan la historia del arte argentino son como guías telefónicas con los números equivocados, porque todo corresponde a una descripción de cuando uno era niño, no de cuando uno es adulto. Entonces, si no corresponde a lo que luego pasó, hacen como dicen que hacía Linneo cuando descubría un animal que no le encajaba en ninguna clasificación: le ponía el pie y lo aplastaba (*risas de los demás*).

—**Para no tener que cambiar la clasificación...**

—Lo único que puedo decirte es que en los años sesenta yo tomé el tren. ¿Qué tren tomé? El tren de mí mismo. Uno está siempre en el mismo tren, pero el tren funciona y siempre está cambiando de paisajes. En ese sentido, yo soy coherente conmigo mismo, siempre. Pero me aburriría si el tren estuviese parado permanentemente en la misma estación, no sé si me entendés.

—(E. S.) Sí, sí.

—Por eso, en el texto al que vos te referís, en el prólogo de esta exposición, digo que me siento en esta última exposición como un director de orquesta que está dirigiendo a distintos tipos en esta orquesta que son yo mismo en distintas épocas. Entonces, como quien hace intervenir a un violinista, de repente, yo hago intervenir por ahí al Noé de los años sesenta, y por ahí me gusta mezclarlo con el de los años ochenta y

viceversa, y así voy eligiendo mis etapas de vida. Creo que esa es la actitud en la que me encuentro ahora.

—Lo curioso en esa comparación, Noé, es que invierte la relación en que se producen las cosas en la música y en la pintura, porque el director no puede hacer otra cosa que ir haciendo aparecer sucesivamente uno después de otro a los distintos solistas; el pintor puede ponerlos en una especie de simultaneidad de espacio.

—Bueno, esa es la diferencia de la pintura con la música. Pero si la música se desarrolla compositivamente en el tiempo, y auditivamente se sigue desarrollando en el tiempo, pues bien, la pintura compositivamente se desarrolla en el tiempo, porque lleva tiempo hacerla, pero el espectador la recibe en un instante. Ahora bien, se recibe el todo en un instante, pero eso no quiere decir que se lo comprenda en un instante. Pero se recibe el todo en un instante. Y eso es lo inherente al acto posterior, al acto de observación. Pero en cuanto al acto de creación... ambos llevan tiempo.

—Está la anécdota famosa del pintor Vernet, cuando un burgués le pide el precio de un cuadro y él le dice: “No sé, quince mil francos”, y el otro le replica: “¡Pero es una barbaridad! ¡Es un cuadro muy pequeño! ¡Cuánto tiempo le llevó pintar ese cuadro?”. Y Vernet le dice: “Bueno, depende, una hora y toda la vida”.

—No sé. A veces es una hora y toda la vida, y a veces es mucho tiempo. La experiencia personal que yo tengo es que no tiene relación el tamaño de la obra con el tiempo. Si yo fuese sincero, mis obras pequeñas tendrían que ser mucho más caras que las grandes, por una muy simple razón: me cuesta mucho más hacer un cuadro chico que un cuadro grande.

—(E. S.) ¿Y eso se debe quizás a qué? Digamos que a partir de cierto momento los formatos gigantescos predominaron en la pintura. Es decir que, quizás, cualquier pintor que practique su disciplina en los términos de los formatos contemporáneos, se siente más acompañado por el signo de los tiempos si trabaja en formatos gigantes, que si trabaja en los formatos más antiguos o de otras épocas, los formatos más pequeños. Es una pregunta más bien técnica.

—Mirá, yo creo que pertenezco a la generación que comenzó con los cuadros grandes. Hasta mi generación, todos los artistas trabajaban en cuadros chicos. Yo lo que sí sé es que cuando tengo un cuadro chico es como querer nadar en una...

—... **una palangana...**

—Y eso es lo que no me resulta. En cambio, para nadar bien hay que tener un espacio grande, es eso.

—(E. S.) Ahora bien, si eso es así, ¿por qué te “esforzás”, entre comillas, en nadar en palanga? Es decir, nadie te pide...

—No. Lo que pasa es esto, y vos lo sabés bien, Eduardo, porque sos dibujante. En el dibujo, yo no tengo ningún problema con el tamaño, ni con reducirme. Pero cuando me tengo que reducir como pintor a un tamaño chico, me convierto más en dibujante.

—Sí.

—(E. S.) Está claro.

—Porque el dibujo precisa líneas, precisa cosas, en cambio la pintura tiende a expandirse. Por lo mismo, la línea tiende a precisar, y el color tiende a adjetivar. Creo que todo está en relación implícita con eso.

—Estamos en el **banquete** hasta las ocho de la noche. Nuestro invitado de hoy, Luis Felipe Noé, Yuyo para los amigos, que afortunadamente son muchos. Que son amigos, sobre todo, de su obra, la mejor forma de amistad que se puede tener con un artista, según dicen muchos. Y contamos con la colaboración, para mantener esta conversación en torno a la obra y al pensamiento sobre el arte que tiene Yuyo Noé, con Eduardo Stupía. Les recuerdo que el teléfono es 4804-0878. Vamos a hacer la primera pausa musical y vamos a escuchar “Polka Dot and Moonbeams”, un clásico del jazz norteamericano en la versión de un pianista catalán que supo ser muy bueno, Tete Montoliu, tocando magníficamente en trío. Luego del tema, volvemos con Yuyo Noé y con Eduardo Stupía.

(Suena el tema anunciado.)

—Qué finura o qué fineza, uno nunca sabe bien cuál de las dos palabras corresponde a estos casos. Acabamos de escuchar “Polka Dot and Moonbeams”, un tema de Jimmy Van Heusen, por el maravilloso Tete Montoliu, que falleció hace poco, la verdad que demasiado pronto para todo lo que podía todavía seguir haciendo en el piano, con Eric Peter en bajo y Billy Brooks en batería. Esta es una grabación del 65, y nosotros estamos aquí con Luis Felipe Noé y Eduardo Stupía tratando de hincarle el diente a una obra y a una vida como la de Yuyo Noé, porque además ahora, si necesitaba de una excusa para recobrar actualidad, hay una muestra de su trabajo de los últimos dos años que se está exponiendo en la Galería Rubbers, y que ustedes pueden ver todavía si se apuran un poquito, hasta fin de mes. Eduardo, si querés retomar la conversación, por favor...

—(E. S.) Bueno, muchas gracias. Me quedaba una pregunta, a partir de lo que vos decías, Yuyo, dado que estamos hablando de pintar en tiempo

presente, y parece surgir de la conversación que la pintura siempre es en tiempo presente. ¿Cómo es la cuestión del llamado estilo? Recién, fuera del micrófono, y fuera del ámbito de la radio, hablábamos un poco de eso a raíz de lo que se ve en esta última muestra, donde digamos que aparece un Noé inconfundible y al mismo tiempo un Noé beligerante con su propia pintura, si es una expresión que cabe. Si no beligerante, que es un poco extremo, un Noé que siempre está como replanteándose problemas de la pintura sin dejar de ser él mismo, lo cual no es tan habitual en pintores de trayectoria tan amplia, donde a veces el estilo se convierte en una especie de cobijo perfecto. Me gustaría que reflexionaras un poco sobre eso, sobre el “aburrimento” del estilo, para usar una palabra que vos usabas fuera de micrófono.

—Sí. Vuelvo a decir lo que acababa de decir hace un rato: para mí, lo importante es estar en un tren, pero que el tren se mueva, porque si no, uno está mirando siempre el mismo paisaje. Recuerdo ahora a un crítico de los años cuarenta en la Argentina, muy célebre, que usualmente, cuando escribía sobre un artista, decía: “Está en lo suyo” (*risas*). ¡Claro! ¡A la gente le encanta que alguien “esté en lo suyo”!

—Esto tiene que ver con lo que vos decías de Linneo, ¿no?, porque es más fácil clasificar. Una vez que uno ya puso a alguien en un estante, no se trata de que ese alguien venga a cometer la descortesía de cambiarse de lugar. Estaríamos todo el tiempo teniendo que revisar la biblioteca.

—Sí, claro, es eso. Por eso a mí me gusta estar en mi tren, pero que el tren se mueva, y entonces yo ya no sé qué es “lo suyo”, ni “mi suyo” (*risas*).

—(*E. S., entre risas*) Conmigo y sinmigo...

—¿Tu sigo cuál sería? (*Risas*). Cómo seguir con mi sigo, ¿no?

—No sé. Lo único que sé es que me aburre muchísimo repetir un cuadro... Bah, no sé, repetir el mismo enfoque me aburre. Es decir, yo cuando me levanto y empiezo a trabajar digo: “¿Y a qué vamos a jugar hoy?” (*risas*). A mí eso es lo que me gusta. Fórmulas no puedo transmitir ninguna porque no he tenido. A veces, sí, uno tiene un poquito de... algunas maneras de comenzar una obra, pero en seguida viene el juego de las interrupciones y demás. Mi visión es que si hay algo que tengo de coherencia es que soy incoherente. Si creo en algo, es que tengo el caos como valor, por la simple razón de que no he conocido en torno mío nada más que realidades que se van negando entre sí, que se van oponiendo, que se van desencadenando en un entrecruzamiento brutal. Y entonces, por algo, desde mis inicios he estado hablando de asumir el caos, aunque está claro que, para mí, caos no es desorden. Caos es orden en gestión permanente y es la convivencia de los elementos contrarios. Asumir el caos es muy distinto de querer poner orden en el caos, término que me parece totalmente absurdo, porque es como querer tapar una olla grande con la tapa de una cacerola chica, porque al final se cae al fondo y agrega más caos al caos. Asumir el caos es asumir las tensiones, las contradicciones, y esto es lo que a mí me interesa. Simplemente como para que me entiendan: cuando hablo de caos, ¿qué quiero decir? Por ejemplo, antes, ser cristiano significaba estar en una sociedad centrada lógicamente dentro del cristianismo, como había otras sociedades que estaban centradas dentro del budismo, y así montones. Cuando uno ve un cuadro flamenco, ese cuadro refleja el orden de una sociedad de una determinada época, de una determinada burguesía centrada en un determinado punto de vista, dentro del cristianismo. Pues bien, ¿qué tiene que ver eso con la actualidad? Una actualidad donde conviven permanentemente, en nuestra vida, los budistas con los cristianos, con una cantidad de doctrinas que se entrecruzan, incluso en nuestra misma conciencia. ¿Acaso no tenemos amigos que eran cristianos y ahora son

budistas y viceversa? Los órdenes cerrados se entrecruzan y se entrelazan y largan chispas para un lado y chispas para el otro. En esa gran sinfonía de la diversidad, ¿cómo uno se va a repetir frente a todo eso? Lo único que hay que tener es una actitud abierta para poder ir entendiendo el mundo y en ese sentido yo creo que un pintor es algo así como un fotógrafo de complejidades, de complejidades que se mezclan con lo subjetivo y lo objetivo. Y tiene que hacer, para usar una palabra que ahora se utiliza mucho, una infografía de ese todo. En ese sentido, no se puede hacer simplicidades. Las simplicidades son para tiempos simples, no para la actualidad.

—Por otro lado, tener conciencia de que el todo, o la verdadera gran infografía, va a ser la suma de las visiones de todos los artistas, no de su visión particular, porque no se puede asumir el todo. Especialmente en esta época de tanta diversidad, ¿no?

—Por supuesto. Pero entonces hay alguna gente que, creyendo eso, se dedica a practicar pequeños órdenes. Yo no. Yo prefiero tratar de asumir, a mí manera de ver, esa complejidad, aun cuando reconozca que es nada más que una pequeña asunción, entre tantas otras.

—Estamos con Luis Felipe Noé, uno de los grandes artistas plásticos argentinos, que está exponiendo en este momento en la Galería Rubbers. Nos está acompañando para conversar con él el artista plástico Eduardo Stupía, habitual colaborador de este programa. Vamos a la tanda de las seis y media ya pasadas y volvemos con música. Vamos a volver, se los comento desde ya, con un tema extraordinario de Agustín Bardi que se llama “El baqueano”, en la delicadísima versión de Osvaldo Montes y Aníbal Arias en guitarra y bandoneón de aquellos.

(Tanda musical.)

—“El baqueano”, de Agustín Bardi, por Aníbal Arias en guitarra y Osvaldo Montes en bandoneón, un dúo verdaderamente imponente, como dirían los uruguayos. Nosotros estamos aquí con Luis Felipe Noé y Eduardo Stupía, y nos metimos en el caos, nada menos, y ahí nos vamos a quedar un rato largo. “El baqueano” podría ser también una manera de homenajear al propio Yuyo Noé, en la medida en que es alguien que va por una senda. Aunque él es una especie de baqueano al revés, un experto en internarse, como todo buen artista, en terrenos que no conoce, con esa tentación por el terreno incierto. De ese subirse a un tren que va cambiando de trocha a medida que avanza, y de esa asunción del caos, nos quedaban todavía varios metros de tela para cortar con Stupía. Hay ya algunas preguntas de oyentes que vamos a ir rescatando en este bloque. No sé si querés empezar por ahí, Yuyo o... ahí las tenés vos, si querés leerlas.

—Acá tengo una de Julia, de Las Cañitas, que me pregunta si pienso en mi obra, en el conjunto de mi obra, a partir de líneas de continuidad o ruptura con respecto a la tradición pictórica local, internacional o con respecto a mí mismo. Yo creo que está aquí latente lo que había dicho, ¿no?, de cuando comenzamos, o sea, de cuando tomé el tren. Yo soy de la generación del sesenta propiamente dicha, porque sostengo que hay otra generación dentro de los sesenta, que es la del sesenta y cinco, o DiTelliana, a la cual yo no me siento realmente pertenecer y después podría decir por qué. Yo soy de la del sesenta propiamente dicha, que es la generación que es pre Di Tella, y que nació realmente en el cincuenta y nueve. Y yo creo que esta generación, si yo la pudiese definir, tenía un común denominador, que era el antiformalismo. Tal vez la característica de este antiformalismo era como una especie de reacción frente a la generación de nuestros mayores, que se centraban mucho en su adoración

del buen gusto. En cierto modo, el cuestionamiento hacia una suma de valores nos había llevado a una situación que implicaba romper, discutir estéticamente sus valores. Es decir, rompimos con el concepto del buen gusto y con una cantidad de otros conceptos: el prejuicio de la unidad, de la unidad de la obra. Cuando en ese momento me hablaban de la unidad de la obra, yo justamente estaba pintando cuadros divididos, así que les decía que precisamente la unidad de la obra es el cuadro mismo, ahí está. Es decir, yo sentía que en medio de las tensiones en torno mío, se me ofrecía no la unidad sino la división. Entonces, ¿por qué iba a tener una unidad atmosférica cuando yo creía que eso no existía en la realidad de mi entorno? Entonces, si bien en un principio yo también trabajé según el concepto de unidad atmosférica, justamente cuando comenzamos eso que se llamó Nueva Generación, poco tiempo después yo mismo me discutí. Me acuerdo que, al término de la exposición de la Serie Federal, que tuvo mucho éxito, en el año 71, que tocaba el tema histórico en función justamente de la unidad, le dije a Jorge De La Vega —yo lo había vendido casi todo en la exposición—: “Me parece que estoy equivocado, cómo puede ser que tenga tanto éxito” (*risas*), “yo que creo que estoy planteando algo nuevo”. Entonces, quería decir, estoy equivocado. Me fui pensando en la convivencia de las atmósferas diversas.

—Hay otra pregunta que tenés por allí...

—¿Si me considero un ecléctico? Sí, me considero un ecléctico, en la medida en que... Una crítica francesa dijo que lo más propio de nuestro grupo era haber sido eclécticos, aunque esa definición surgió no en los inicios del grupo sino en el 62 o en el 63. Y creo que sí, soy ecléctico, porque creo en los opuestos. Creo en la suma de los contrarios.

—Ahora bien, hablabas hace un rato, antes de la tanda y de la música, de asumir el caos. Decías que no hay un punto de referencia, no hay

una unidad dada por una unidad religiosa, por una unidad de criterios compartidos, en el siglo que nos toca vivir y que se termina, y que no respetabas en tu obra, ya a comienzos de los sesenta, la unidad atmosférica. Sin embargo, en tu libro *Antiestética*, un libro que fue realmente capital para los años sesenta, un libro que se publica en 1964 y que se reedita en 1988 con la misma vigencia, y que creo que hoy se puede seguir leyendo con una enorme actualidad, vos decís que, de todas maneras, citando a un crítico, a pesar de todo lo que se puede romper la unidad de la obra, hay algo que habría que conservar, que siempre a lo largo de la historia del arte hubo un criterio de unidad. ¿Cuál sería ese criterio de unidad?

—Cuando yo hablaba de este crítico, lo hacía para ponerme en contra de lo que él decía (*se ríe*).

—Sí, sí, con cierta ironía pero, de todas maneras, vos aceptás...

—No. Lo que yo creo es que es un disparate buscar la unidad. La unidad se encuentra por sí sola. Si yo junto una determinada cantidad de elementos diversos y los interrelaciono entre sí, y para mí significan que estoy mostrando algo porque se interrelacionan entre sí, ya está la unidad, no hay otra unidad que la unidad de la coherencia interna del que manifiesta algo, no hay unidad alguna por encima de eso. La otra es la unidad del prejuicio, de aquel que observa y que tiene de por sí en su cabeza sistemas de unidad, o sea sistemas de orden diferente al sistema que uno tiene implícitamente.

—Esto nos lleva a un terreno en el que vos te explayas también bastante en la *Antiestética*, acerca de los dos papeles extremos que suele cumplir la crítica, ¿no? Es decir, trabajar a partir de esta clase de actitud, de tener una idea a priori de lo que debe ser el arte, y en

todo caso trabajar con cierto criterio de unidad apriorístico, y otra crítica que es más esforzada, decís vos, y de muy difícil práctica, que es tratar de acompañar el movimiento y la necesidad que cada artista despliega en su obra, ¿no?

—Esa es la más difícil, ¿no? Pero yo creo que, en definitiva, la obra solamente funciona para aquellos que la entienden, con lo cual no quiere decir que con eso estoy justificando una crítica blanduzca, que no se ponga a ciertas cosas. Lo que estoy diciendo es que solamente aquel que entiende una obra entiende esa obra. Y si no la entiende, no la entiende. Hay que privilegiar el valor de los que no entienden.

—(E. S.) Claro. Pero, justamente, la palabra “entender”, siempre en relación con la pintura, parece tener mala prensa, porque hay como una especie de emocionalidad o de fractura definitiva para la proximidad con la pintura, o incluso para la distancia con la pintura. Entender pareciera implicar una especie de código en función del cual, en la medida en que le sos propio, entendés la pintura y, si le fueras ajeno, no la entenderías. Con esto quiero decir: ¿qué puede querer decir “entender” para el espectador profano? ¿Qué puede significarle? ¿Percibir, sentir, vincularse con esa pintura?

—No. Yo lo único que sé es que, la vez pasada, estaba mirando a una chica que miraba un cuadro mío, y miré el tiempo y habían pasado veinticinco minutos. Entonces me acerqué y simplemente le dije: “Me emociona cómo mirás mi obra”. ¿Te vale como respuesta?

—(E. S.) Sí, perfectamente (*risas de Yuyo*).

—Eduardo, vos querías retomar algo que también había desarrollado Yuyo, o que más bien había esbozado antes de la tanda, cuando comparaba la actitud del artista respecto de su época como una especie de infógrafo o fotógrafo de complejidades.

—(E. S.) Cuando Yuyo hablaba de esa especie de registro del pintor como esponja, de algún modo, que se impregna quizás de este caos, o de estas características epocales que, de un modo u otro, están frente a él y que pugnan a lo mejor por entrar en su pintura, yo siempre he visto, y me parece que es evidente y obvio, que la obra de Yuyo es una obra muy política, sin que esto signifique una sujeción referencial ni a la iconografía ni a los temas canónicos del compromiso político, que fue una especie de ítem definitivo y definitorio en los últimos treinta, cuarenta años en la Argentina y en otros lugares, quizás no tanto actualmente, pero sí en los sesenta, setenta y ochenta. Esta especie de impregnación del pintor, que tiene que ver con su subjetividad, ¿dónde se haría objetiva en el sentido de...?

—¿... dónde se volvería entendible?

—(E. S.) Claro, ¿dónde estos signos aparecerían con menos carga de subjetividad y con más objetividad? Por ejemplo, en el caso de la Serie Federal, que a vos te sorprendió tanto cómo se vendía, por un lado es cierto que, a lo mejor, la temperatura pictórica de esos cuadros era difícilmente digerible, pero al mismo tiempo tu vinculación iconográfica con cierta convulsión política propia de la historia argentina tal vez permitía que esa serie se vinculara perceptivamente, más allá de sus dificultades pictóricas.

—Creo que sí... ¿Tengo tiempo de responder esto ya?

—**Tenemos todo el tiempo que quieras.**

—Bueno, porque esto tiene que ver con una pregunta que me manda Ariel, de Barrio Norte: “¿De qué manera su pintura da ingreso a la realidad social?”. Yo creo —y respondo también a la pregunta que acaba de formular Eduardo— que esto me remite a otra cosa, que es la cuestión de las series. A veces la gente entiende mejor cuando se le da una clave

de lectura total. Eso, con respecto a lo que dijo Eduardo. Con respecto a lo que me pregunta Ariel, lo que creo es lo siguiente: muchas veces, me preguntan quién es el pintor que más me influyó, pregunta que me molesta mucho, porque la siento algo así como: “Usted, que es medio idiota, ¿de dónde sacó alguna idea?” (*risas de todos*). Entonces, a mí me gusta contestar con una *boutade* y digo que el pintor que más me influyó fue Perón. Y no es que yo viniera de una familia peronista —mi padre era muy antiperonista—, pero yo sentí, justamente por eso, que los valores que vivía de chico se estaban rompiendo. Y yo veía cómo eso resonaba en mi casa. Yo nací en el treinta y tres, cuando Hitler subió al poder; he vivido desde los seis años escuchando permanentemente los comentarios de la guerra civil española, de la Segunda Guerra Mundial. Todo eso repercutía en mi casa, hasta el surgimiento del peronismo. Yo iba fascinado a todas las manifestaciones peronistas, pero como observador, y sentía que algo se quebraba en el país, que era algo nuevo. Si a mí me dicen cuál es la música más argentina, para mí no es ni el tango ni el folklore, es el bombo. Y yo fui testigo de una cantidad de cosas del peronismo, incluidos los incendios a las iglesias y al Jockey Club, cosas que vi con mis propios ojos. Entonces, en el año 63, o sea ocho años después de la caída del peronismo, empezó a salir todo eso como memoria, y ahí entonces hice cuadros con manifestaciones, como “Introducción a la esperanza”, o cuadros que tenían, por ejemplo, a unos curas ahorcados en la parte de arriba, porque me acuerdo que cuando Perón rompió con la iglesia hubo una enorme manifestación frente al Congreso, con una cantidad de personas que tenían muñecos con curas ahorcados... ¡Otra que un happening! A mí, eso me impresionó muchísimo. Por supuesto, después vinieron esos críticos que siempre tienen que sostener un sistema de ortopedia de donde agarrarse y querer entender algo, y decían por ejemplo que mi cuadro “Introducción a la esperanza” estaba influido

por Ensor. Ensor había visto una procesión entrando a Bruselas y yo toda mi vida había visto manifestaciones; eso no me iba a impresionar. Entonces, lo que quiero decir es que mi contacto con la realidad social ingresa por todos lados en mi obra, lo cual no quiere decir que yo la encare como la puede encarar Berni, por ejemplo. No. La encaro a mi modo, en mi percepción. Cada uno es cada uno. Eso.

—(E. S.) Claro, lo que pasa es que es más fácil identificar los rasgos sociales en la obra de Berni por una cuestión también estilística, digamos, mientras que el ingreso en tu obra de esos rasgos es inmediatamente transformado por la poética pictórica, ¿no? Al mismo tiempo, yo siempre he sentido que en tus cuadros esos rasgos están presentes no solo en el sentido iconográfico, sino también en el sentido de los conceptos. Porque, si hablamos del caos, que podría ser una especie de instancia, una entidad contemporánea no necesariamente localizada en una nacionalidad, también la historia argentina es una historia de agudas rupturas que de algún modo siempre han aparecido en tu obra, no explícitamente.

—Estamos con Eduardo Stupía, a quien acaban de escuchar, y Luis Felipe Noé, Yuyo Noé, uno de los grandes artistas plásticos que hay aquí y ahora en la Argentina. Y lo de aquí y ahora tiene que ver con que la obra de Noé está hecha conscientemente a partir de su ubicación en un espacio y en un tiempo. Vamos a hablar, después de la tanda, de eso que tiene que ver con el ingreso de la realidad social en una obra. Por ahora, hacemos otro pequeño entremés musical. Vamos a escuchar un gran tema de un gran pianista, por él mismo. Se llama “G Minor Complex”, algo así como “complejo en sol menor”. Lennie Tristano es el autor y es el intérprete también de este complejo.

(Suena el tema.)

—Acabamos de escuchar “G Minor Complex”, de y por Lennie Tristano, uno de los grandes pianistas del jazz, de quién también dicen que era muy mala persona y que por eso le costó sostener formaciones con otros músicos, porque parece que los muchachos se le iban de tan duro que era. Pero, sin dudas, había una suerte de química o de transmutación química de esa maldad en una calidad de obra y de ejecución realmente notables. Lo que acabamos de escuchar es más o menos contemporáneo de algunas de las cosas que estábamos hablando con Yuyo Noé y Eduardo Stupía, es de febrero de 1962. Tenemos más llamados de oyentes y tenemos por supuesto mucho más para conversar con Yuyo Noé y con Eduardo Stupía. Por ahora, vamos a la tanda y volvemos en un ratito.

(Tanda comercial.)

—Señor Eduardo Stupía, eximio artista plástico argentino, agudo colaborador de este programa, le cedo la palabra para que sigamos conversando con don Yuyo Noé.

—(E. S.) Muy bien, muchas gracias. Yuyo, podemos retomar con algo que surge un poco de los mensajes y de lo que veníamos hablando en el último bloque, con respecto a la cuestión de la ruptura dentro de la misma obra de un mismo artista y también, aprovechando la pregunta de uno de los mensajes...

—... de Mario de Coghlan...

—(E. S.) ... vos querías aclarar un poco qué era esta cuestión de haber roto con la tradición pictórica.

—No. La que me había preguntado esto era Julia de Las Cañitas, y contesté a medias, porque dije al principio que era con respecto a la

tradición pictórica, local e internacional, no le contesté con respecto a mí mismo.

—(E. S.) Efectivamente, y era lo que queríamos retomar ahora.

—Sí, pero las rupturas con respecto a uno mismo son diálogos internos. Ante todo, debo aclarar que yo soy geminiano por todos lados (*risa de Guillermo*). Es decir, todos mis signos, todos los estudios que se puedan ver de mis signos, todos caen en Géminis. Una vez, un alumno mío me dijo que se sentía dos personas al mismo tiempo, y yo le dije que eso no es tan complicado, porque dos personas se pueden sentar y conversar. Yo me siento como un colectivo lleno de gente, pero además un colectivo en el que la gente se pelea entre sí (*risas*).

—**Son colectivos argentinos.**

—Claro, pero entonces el problema es quién se pone de conductor. Mientras haya un conductor, el colectivo más o menos puede llegar a buen puerto. Creo que hay ruptura con respecto a uno mismo pero en función de una cierta coherencia interna. Es decir, yo dejé de pintar durante nueve años, pero no es que, como mucha gente cree, dejé de pintar un cuadro y un día dije: “No pinto más”. No, mi pintura ya se había ido del plano en función de mi temática de asunción del caos y había pasado a instalaciones muy complejas, no solo antes de que viniese la moda de las instalaciones sino antes de que la palabra “instalación” naciese, tanto que yo todavía no podía saber cómo denominar a esas cosas que se arrastraban por el piso, por el techo, por las paredes (*se ríe*). Entonces, eso me llevó en un momento a decirme: “Desensillá hasta que aclare”. No porque me pareciera que estaba mal mi planteo, sino porque era invendible, intransportable, inguardable. ¡Era tan complejo! Una cantidad de bastidores que se entrecruzaban entre sí, con

algunas partes pintadas, algunas no, con telas que caían... Era de una complejidad tan grande que ahí suspendí por un tiempo un modo de encarar esta asunción del caos. Luego, nueve años después, volví al plano, pero con la misma temática... ¡Con la misma temática no! Volví con la misma preocupación, incorporando otros elementos, incluso incorporaba la naturaleza que antes estaba más bien casi excluida, y la naturaleza tomó mucha importancia en un momento, por lo tanto uno así va cumpliendo etapas. Tuve una etapa donde no había nunca paisajes, y tuve una etapa de mucho paisaje, y ahora lo que estoy haciendo siento que son paisajes humanos. En fin, vuelvo a eso de la realidad social, y sí, es mi entorno. No sé si es la realidad social, es mi entorno, como yo lo siento, como lo vivo. Bueno, creo que, con respecto a la cuestión de la ruptura, con esto ya está concluida.

—(E. S.) Quizás ahora podamos aludir también a la cuestión de la...

—... de la posible entidad de la nacionalidad en la pintura, ¿no? Pero antes quería pasar el mensaje de Pilar de Acevedo, oyente habitual del programa, que en parte pide respuesta y en parte no. Para Noé, dice Pilar que le emocionó mucho la frase que en algún momento dijo, que el color es en la obra el adjetivo. Y para vos, Eduardo, pregunta si hay algún taller donde se pueda ver tu obra.

—(E. S.) ¿Un taller donde se pueda ver mi obra? Bueno, gracias por la pregunta. Mi obra mostrable de este momento está toda en la trastienda de una galería de la avenida Quintana 325. Creo que es la mejor manera de verla. El ámbito del taller es, por un lado, un ámbito muy fiel, y por otro, un ámbito engañoso, hay demasiado trabajo en proceso en el taller.

—La galería Del Infinito.

—(E. S.) Exactamente, sí.

—Creo que hay que tocar el timbre de un departamento, es en planta baja.

—(E. S.) Quintana 325, planta baja. Así que en los horarios habituales, con todo gusto.

—Bueno, yo quería, antes de entrar en el tema de la posible nacionalidad en la pintura y en el arte, como para contribuir un poco a la confusión, como decía Aldo Pellegrini, pasar un tema donde tocan juntos Osvaldo Fresedo, la orquesta de Fresedo, y Dizzy Gillespie, para entrar en esta cuestión tan resbalosa de cómo aparece lo nacional en el arte. Vamos a escuchar una sesión histórica, producto de la casualidad. La orquesta de Dizzy Gillespie estaba aquí en Buenos Aires, en el 56, y fue a Rendezvous, un boliche que era del propio Osvaldo Fresedo, ya por entonces uno de los grandes directores, uno de los grandes compositores, con una de las orquestas más finas dentro del tango. Fresedo se entera de que Gillespie va a estar entre el público y ya tiene preparado, pero no mucho más que desde un rato antes, una invitación para que Gillespie se sume a la orquesta esa noche. Y entonces Gillespie acompaña en cuatro de los temas: “Vida mía”, “Adiós muchachos”, “Preludio número tres” y en este “Capricho de amor” de Roberto Pérez Prechi, que es lo que vamos a escuchar ahora con la orquesta de Fresedo e improvisaciones en trompeta de Dizzy Gillespie.

—(E. S.) El boliche se llamaba Rendezvous...

—... sin saberse que iba a haber un rendez-vous!

—(E. S.) ¡Sin saberse lo apropiado del nombre!

—Exactamente. Y esto está en un disco recopilado por el laborioso Oscar del Priore para el sello Aqua Records que se llama

Rendezvous Porteño. Escuchamos entonces “Capricho de amor”, la orquesta de Fresedo, la trompeta de Gillespie y después vamos a hablar con Yuyo Noé y con Eduardo Stupía de qué es esto de lo nacional en el arte.

(Suena el tema.)

—“Capricho de amor”. Acá hay gente que también aplaude en vivo, en este presente. Un tema interpretado por la orquesta de Fresedo, en ese encuentro casual con ese monstruo que fue Dizzy Gillespie en trompeta. Y esto le permite a Yuyo Noé, nuestro invitado de hoy, retomar lo que teníamos pendiente para conversar ahora, algo que ya había dicho acerca de ese concepto. Yuyo, cuando quieras.

—Evidentemente, esto que acabamos de escuchar es una demostración de que el verdadero concepto de unidad es el concepto de unidad de lo divergente. No hay unidad de lo mismo, hay unidad de lo divergente. Entonces, aquí Mario de Coghlan preguntaba: “Si la unidad, como afirma Noé, la dicta el mismo material, es decir no la impone la subjetividad del artista, entonces, ¿esta unidad funcionaría como un principio histórico de objetividad en el arte?”. Creo que Mario no me llegó a entender muy bien. Yo no hablo justamente de la unidad del material. Lo que acabamos de escuchar son divergencias de materiales sonoros y la unidad se hace por entrecruce de esa divergencia. Por lo tanto, no hablo de la unidad del material, hablo de que lo divergente, en su entrecruzamiento, constituye de por sí una unidad. La subjetividad, ¿cómo interviene en esto? En la asunción de esa unidad, porque es uno el que la asume y no es otro. No sé si estoy claro.

—(E. S.) Sí.

—Lo que resulta difícil es cómo diferenciar el cambalache de la coexistencia de tensiones que de alguna manera pueden convivir en algo que tiene un valor estético.

—Y... todo esto es en función del que hace honestamente algo, seriamente o, simplemente, como decís vos, cambalachea. Pero la unidad está dada por una avidez esencial en la persona que lo está haciendo. La sinceridad y honestidad de esa persona se transmite en ese concepto o no. Pero no hay que juzgar eso con un prejuicio anterior, que dice qué es lo que corresponde o no corresponde. Y con respecto al tema del arte nacional, está muy referido al concepto de unidad porque el problema es la identidad. Si es tan difícil a veces para una persona asumir su propia identidad —cuando la identidad se refiere al individuo—, ¿cómo se le puede plantear a una nación problemas ontológicos de unidad? Lo que sí sé es que, en la vida misma, los pueblos que exhiben mucha unidad en siglos y siglos de historia constituyen casi como una cosmovisión, en la que la sociedad ingresa en una dialéctica, si se puede decir así. Una dialéctica de la sociedad y los individuos, donde a veces son los individuos los que hacen las cosas concretas, pero la sociedad que habla detrás es la que se manifiesta en esos individuos, hace un entrecruzamiento tal que uno de repente dice: “¡Ah, pero aquí está determinado país!”. Por ejemplo, la Argentina en el siglo XIX no tenía el tango. En el siglo XX sí tiene el tango y es una manifestación que todo el mundo asocia con lo argentino, se ha ido conformando de una manera bastante singular y ahí está. Creo que otra manifestación muy singular argentina es la literatura fantástica, en la medida en que es una manera de manifestar la distancia, la nostalgia, que es una especie de distancia consigo mismo: yo estoy aquí pero estoy proyectado en otro lugar. Irrumpen todos los parámetros de espacio y tiempo y creo que eso fue muy bien percibido por Borges, y Borges, hablando de cosas que a veces no tienen nada que

ver con la Argentina, a veces sí, a veces no, pero que no tienen nada que ver con la Argentina, hace un arte —porque la literatura es arte—, un arte muy argentino, porque Borges —yo tengo esa sensación— podría haber nacido solamente en la Argentina. A esto me refiero cuando hablo de la conformación de un arte nacional. Tiene que ver con la unidad de lo divergente que de repente se constituye. En ese sentido, creo que no hay que apurarlo, creo que lo nacional no es un tema. Puede serlo, pero es mucho más que un tema. Es la conformación de una visión.

—Ahora, también hay algo en lo que el artista sí tendría un cierto grado de conciencia, no respecto de la asunción de temas que aparezcan así, mecánicamente en su obra, sino en cuanto a discutir o dialogar en una discusión real o imaginaria con la sociedad concreta en la que vive a través de su obra. En un extenso tramo de la *Antiestética*, reflexionás sobre lo que ha sido el *pop art*, y hablás de lo relativamente difícil o casi imposible o inviable que es hacer arte pop como gesto cultural, como gesto político, dentro de otra sociedad que no fuera la norteamericana. Vos hablabas de que se pueden tomar procedimientos, cosas, gestos, pero no reproducir esa conversación, esa discusión que el arte pop está teniendo con la saturación.

—Bueno, pero el arte pop es un fenómeno de los años sesenta, una toma de conciencia en ese contexto. Es decir, de un contexto que asume la sociedad publicitaria, la sociedad masiva, la sociedad de mercado, como si fuese un elemento contundente de la realidad. Es un modo de asunción, pero eso funciona en sociedades que elaboran realmente toda una filosofía. Nosotros, por ejemplo, creemos que porque estamos llenos de afiches o cosas así somos parte de ese contexto, y no. Nosotros tenemos el eco de eso, pero también tenemos una cantidad de otras cosas, y entonces justamente ahí es donde yo digo “asumir el caos”, en esa

cantidad de elementos de lo divergente. En ese sentido, ese es mi concepto de unidad, el que tengo yo: la unidad está dada cuando uno, yo mismo, puedo entender algo, porque frente a mí todo es lo divergente. Entonces, es en ese punto de comprensión de mí mismo, en función de lo que yo llamo el caos que me rodea, donde hay un elemento de unidad. Pero ese elemento de unidad es asumir eso divergente y no rechazarlo. Y creo que con respecto a lo nacional es más o menos lo mismo, porque lo nacional puede llegar a ser un tema, en la medida en que cada uno asume a su manera su contexto, pero no está centrado en un tema, de eso estoy seguro.

—(E. S.) Querés decir que los temas nunca subalternizan paradójicamente al pintor. Es decir, más bien el pintor toma el tema, cualquiera sea, y lo transfigura con este especie de cruce de influencias y temperamentos. Los artes nacionales canónicos han sido siempre, en general, hegemónicos en cuanto a qué narrar y no cómo. Ese sería el arte nacional político.

—Pero lo que yo creo es que el cómo es muy importante.

—(E. S.) Por eso.

—Por ejemplo, Braque, en plena Segunda Guerra Mundial, pinta naturalezas muertas, pero muestra cómo en el orden de lo interno, de lo subjetivo, es todo un mundo el que se quiebra. Lo que quiero decir es que, más allá del tema, uno tiene una cosa que es el punto de vista, la mirada. Yo creo que se puede hablar de un arte alemán, se puede hablar de un arte francés y sin embargo nunca, en todo el tiempo en que yo viví en el extranjero, en Francia o en Estados Unidos, nunca he oído que les preocupara el tema de la identidad, porque ellos simplemente son. Bueno, uno puede decir que son un pueblo viejo, pero Estados

Unidos es un pueblo nuevo, pero, claro, tienen poder. ¡Ah! Ahí sí también el poder ayuda a veces a creer que uno tiene mayor identidad, porque tiene poder. Comparemos por ejemplo a dos muchachos: uno, rico y buen mozo, ¿tiene más identidad? Claro, se lleva a todas las chicas; y el otro, pobre y feúcho...

—**Bueno, no me mires a mí... (risas de todos).**

—Quiero decirte que es un poco eso. El otro, porque es prepotente y empuja, de repente adquiere identidad, pero ese es otro problema. El problema es mucho más serio que esto. No sé.

—(E. S.) Sí, está claro. Me das el pie para una pregunta, si hay tiempo...

—**Sí, sí, podemos.**

—(E. S.) Para volver a la cuestión del poder, ¿creés que existen centros hegemónicos de producción de imagen que de algún modo marcan el temperamento contemporáneo de lo que es el arte? No digo solo la pintura, porque hay epifenómenos que la exceden, por ejemplo las instalaciones, las performances... ¿Existe eso o es una mirada paranoica?

—Yo creo que, así como en el siglo pasado pudo haber sido París un escenario fundamental, y luego ese escenario, después de la Segunda Guerra Mundial, pasó a New York, yo creo que hoy por hoy realmente no hay escenario hegemónico. Creo, sí, que hay países que tienen poder, entonces fingen mantener ese escenario a puro poder. Francia, y en un breve momento también Nueva York, eran como laboratorios. Ahora el laboratorio no creo que esté en ninguna parte.

—**Yo no tengo demasiado poder pero me arrogo momentáneamente el de anunciar la tanda. Nos queda la última media hora del programa, todavía unas cuantas cosas que conversar con Yuyo Noé y**

con Eduardo Stupía, y la columna de Jorge Monteleone, dedicada como siempre a poesía. Así que vamos a la tanda, y vamos a volver con un tema de Bennie Benjamin y Harry Revel, pero sobre todo acá lo que importa es la versión, Charlie Mingus en bajo, Spaulding Givens en piano y un chico que tocaba bastante bien la batería que se llamaba Max Roach.

(*Suena el tema "Jet".*)

—Tal vez para haber sido más cumplidamente corteses con nuestro invitado de hoy, con Yuyo Noé, tendríamos que haber pasado de Charles Mingus y por Charles Mingus esas versiones de temas donde toca con esas bandas que parecen bandas de Ellington después de tomarse un ácido, y en las que esa asunción alegre y lúcida del caos se cumple con enorme felicidad.

—Sobre eso quiero decir que yo recuerdo todavía la gran impresión que me dió un concierto de Charles Mingus en el año 64 en New York.

—Ah, mirá vos, o sea que la intuición no estuvo tan errada. Y elegimos una versión como más *soft* de ese Mingus, un Mingus más reflexivo, más intimista incluso por la formación, una grabación del año 53 con el gran pianista Spaulding Givens y con Max Roach, que tocaba un poquito la batería, como diría un amigo nuestro, ¿no? Y también con este tema, ya que no tenemos todavía un separador, queremos anunciar al responsable de una columna que provisoriamente ya podemos llamar "La vida es verso", nuestro columnista de poesía Jorge Monteleone, que hoy va a unir lo útil a lo agradable, como se decía antes, porque nos va a dar información sobre algunas antologías de poetas verdaderamente jóvenes. No como esos que tienen casi cuarenta y se siguen diciendo jóvenes,

simplemente porque la juventud pareciera ser eterna en la literatura argentina, porque nunca uno se termina de recibir de adulto. Jorge, cuando quieras.

(Jorge Monteleone se refiere a diversas ediciones de poesía joven en libros e internet.)

—**Muchas gracias, Jorge. Nosotros entramos entonces en el último bloque, en el último tramo del programa de hoy con Yuyo Noé y con Eduardo Stupía. Eduardo, te veo ahí con los papelitos preparados. Tenés algunas cosas en el tintero que me gustaría que pasaran a la hoja.**

—Me gustaría decir antes una cosa. Estaba oyéndolos hablar de una antología de poesía, y quiero hacer un homenaje a mi padre. Mi padre, antes de que yo naciera —tengo 66 años, o sea hace setenta años y un poco más también—, publicó la primera edición de una antología de la poesía argentina, de lo que eran los primeros treinta años de la poesía argentina. Hizo dos ediciones, y se tiene como una muy buena antología de esa época.

—*(J. M.)* La antología de Julio Noé es, yo diría, el antecedente, el primer antecedente de la poesía del siglo XX con el cual nosotros podemos reconstruir una genealogía de la poesía argentina. Y, como decía el viejo Borges, la realidad prefiere las simetrías. Probablemente no sea casual que esté hablando yo de estas antologías tan recientes y esté aquí el hijo de Julio Noé.

—*(E. S.)* Mirá cómo se ve que prefiere las simetrías que vos mencionaste la palabra en la que yo venía pensando días antes de este encuentro con Noé a raíz de ciertos textos de Matisse, en cuanto a qué es la pintura para los pintores, qué es la experiencia pictórica para los pintores, ¿no? Hay un texto de Matisse que es muy cortito, y que voy a leer para avanzar hacia la

pregunta que le quiero hacer a Yuyo. Matisse dice: “Todo es nuevo, todo es fresco, como si el mundo hubiera nacido recién. Una flor, una hoja, una piedra, todo brilla, todo resplandece como si estuviera pulido, no pueden imaginarse lo hermoso que es. A veces pienso que profanamos la vida misma, estamos tan acostumbrados a ver las cosas que ya no las miramos. Las experimentamos solo de una manera superficial”.

Yuyo, esta especie de estado de epifanía en el que Matisse se relacionaba con la pintura y el mundo, o con el mundo y la pintura, ¿se ha quebrado? O, para decirlo de otra manera, pensando en vos, ¿vos sos un pintor de una relación de epifanía con la pintura y con el mundo, o más bien sos un pintor que, sin dejar de lado la obvia vitalidad y alegría de pintar que se desprende de tu pintura, sos un pintor más bien de la convulsión y del conflicto? ¿Se puede hacer esa arbitraria oposición?

—Se puede tener relación con la señorita Epifanía y con la señorita Convulsión (*risas de todos*).

—(E. S.) ¡Ser un bígamo!

—¡Un polígamo!

—(E. S.) Un polígono (*risas de todos*).

—¿Por qué, si Noé arguye que él es un colectivo, se va a tener que resignar a la monogamia?

—(E. S.) No, está bien, pero es como si el colectivo en su diversidad también transitara más epifánicamente o más convulsivamente esa vinculación con la pintura. Yo sé que es arbitraria la...

—¿No hay una epifanía de la convulsión? Y no lo digo como mero juego de palabras, ya lo hice antes. Pero te pregunto, ¿no hay la posibilidad de extasiarse en la erupción de un volcán?

—(E. S.) Sí, sí. Si la formulás como pregunta, te digo que sí, claro que sí. Una pregunta con respuesta. Lo que pasa es que, en otra frase de sus frases —es como si Matisse hubiera enviado mensajes telefónicos—, Matisse dice: “Soy un romántico, pero también en gran medida soy un científico y también soy un racionalista”.

—Bueno, ya era bastante colectivo él también... (*risas de todos*).

—**Todo esto me hace acordar a un libro de Antonio Tabucchi sobre Pessoa que se llama *Un baúl lleno de gente*. El baúl lleno de gente era el propio Pessoa.**

—Hablando de poesía, y en ese sentido de la cantidad de gente que uno ve al mismo tiempo, los otros días estaba relejendo en *El espantapájaros*, de Oliverio Gironde, una parte en la que habla justamente de la cantidad de personas que él es y me dije: “¡Qué maravilloso!” (*se ríe*).

—(E. S.) Te quiero hacer una pregunta más, si hay tiempo, que me había quedado como esos subtemas que van desgranándose de la conversación central, y es acerca de la relación con los alumnos. Claro que es un tema amplio y diverso, pero si lo referimos estrictamente a la cuestión aquella que hablábamos del estilo o de aquello que un alumno busca imaginariamente. En el alumno siempre habría una hipótesis que puede traer de manera quizás balbuceante y que puede hacerse más explícita apenas uno lo empieza a ver trabajar pero, ¿cómo manejas vos, en relación con el alumno, su hipótesis como pintor? Es decir, ¿cómo lo conducís en esta especie de somera o muy primaria asunción del caos?

—Yo, ante todo, no tengo más alumnos, en el sentido de que ya no tengo más taller. Lo que hago es análisis de obra, con gente que ya está pintando pero que tiene sus cuestionamientos internos y sus dudas, como al final tenemos todos en cualquier etapa de nuestra vida. Entonces, nos

reunimos y en conjunto reflexionamos. Lo que está prohibido allí es hacer juicios categóricos, pero sí hacemos una reflexión sobre las dudas y demás. Y en ese sentido creo que la solución es tratar de meterse siempre en la piel del otro. Por lo menos, esa fue siempre mi intención. Creo que los grandes problemas de la enseñanza en las artes plásticas surgen porque muchas veces se practica como si a un chico le prohibiesen hablar hasta que supiese todos los verbos y solo después de que supiese todos los verbos le dijeran: “Bueno, ahora podés hablar”. Y entonces le saliera: “Yo soy, tú eres, él es, nosotros somos, vosotros sois, ellos son”. Es decir, hay un tipo de enseñanza que cree que primero hay que enseñarles la gramática para que luego entonces se expresen, y yo creo que esas cosas vienen en conjunto. El chico aprende a hablar expresándose, diciendo sus cosas, manifestándose en sí mismo, y eso es un poco lo que siempre he creído respecto de la enseñanza. Los otros días estaba haciendo un prólogo para una exposición de un muchacho, es un muchacho muy joven pero que ya tiene una visión del mundo. ¿Cómo se conforma, cómo se va conformando esa visión de él? Y es importante esto porque, cuando uno dice, por ejemplo, Cézanne o Van Gogh, cualquier pintor que uno menciona, no es como si dijéramos Pepe o Juan. Porque cuando hablamos de Pepe, pensamos en la persona Pepe, cuando hablamos de Juan, pensamos en la persona Juan, pero cuando hablamos de Cézanne no pensamos en la persona Cézanne, pensamos en su obra. Bueno, la obra es el halo. Entonces, ¿cómo se va formando el halo, cómo alguien muy joven ya puede decir: “Esto soy yo”? Y eso es mucho más que el sí mismo, y es muy curioso cómo se va conformando ya una cosmovisión, sobre todo en una persona joven. Creo que se trata de una dialéctica entre las cosas recibidas y las contraproposiciones de él mismo. Ahí se va conformando un tejido que más o menos se va manifestando así. No sé si se va entendiendo...

—A mí me parece que sí. Tenemos que ir cerrando la charla. Me gustaría que Noé nos hablara del espacio que él, junto con otros curadores, organiza dentro del Centro Cultural Borges y que tiene que ver justamente con la posibilidad de difusión sobre todo de jóvenes artistas, de aquí y del interior del país.

—Sí, no tan jóvenes, sino ante todo buenos artistas del interior del país, absolutamente desconocidos, a veces, que son excelentes artistas, muy conocidos en sus lugares pero no conocidos aquí. Realmente, creo que una de las grandes falencias que hay en todo sentido en nuestra cultura es el sentido de cuerpo. Y nosotros caemos muy fácilmente en lo que más nos hiere, cuando eso lo sentimos de los extranjeros hacia nosotros. Y cuando digo “nosotros”, me refiero a nosotros los porteños, los que creemos que somos el país, y sentimos que nos desprecian cuando dicen: “¡Ah, no, en la Argentina no hay nada!”. Es ese combo de imbecilidad y de despreciar lo que se ignora, que sin embargo nosotros muchas veces lo empleamos con respecto a las provincias: “¡Ah, no! ¡Eso no existe, ahí no hay pintores!”. Y hay excelentes pintores, excelentes artistas. Ahora mismo, por ejemplo, hay una chica exponiendo en el Centro Cultural Borges, en ese espacio que se llama “Ojo al país”. Por mi iniciativa, el señor Roger Haloua, director del Centro Borges, me cedió ese lugar, que está sostenido además por el Fondo Nacional de las Artes y la Fundación Antorchas, y por lo tanto los curadores somos tres: el señor Fermín Fevre, representando al Fondo Nacional de las Artes, Rosa María Rivera, representando a la Fundación Antorchas, y yo. Hemos hecho ya cinco exposiciones, como las de Enrique Salvatierra de Catamarca, Andrea Ostera y Hugo Cava de Rosario, Alejandra De La Cruz de Salta, Blanca Machuca de Tucumán. Y en este momento estamos haciendo la exposición de Mónica Millán de Misiones, una magnífica exposición que todavía dura una semana más y que invito a que la vean.

—(E. S.) Estoy buscando la dirección exacta del Borges...

—El Borges está en la esquina misma de Viamonte y San Martín.

—El programa ya se nos va. Nos despedimos hasta la semana que viene. Los agradecimientos hoy son varios y, como siempre, sinceros. Ante todo a vos, Yuyo. Gracias por haber estado acá, gracias por haber venido a compartir con nosotros, no tu pintura sino tu experiencia sobre la pintura. La pintura, les recomiendo a todos calurosamente que vayan a verla: quedan unos días para ver, en la Galería Rubbers, la muestra más reciente de la obra de Yuyo Noé, de los últimos dos años. Muchas gracias por haber venido. Gracias, Eduardo, por haberme ayudado a conversar con Yuyo. Gracias, Jorge, por la columna de hoy. Gracias a Mariana Amato por la agenda, como todos los sábados. A Martín De Grazia, por la asistencia. Como siempre, a los oyentes por sus preguntas y también por ese atento silencio que desde aquí les puedo asegurar que se escucha. Y, por supuesto, a Omar Ramírez por la cuidadosa operación técnica, como siempre. Nos vamos a despedir con un tangazo de José Ranieri por una orquesta maravillosa como la de Domingo Federico. Habitualmente, con este tema abrimos la columna de Eduardo, y hoy que la columna se ha expandido a todo un programa, me parece que lo más legítimo es terminar con este tango que se llama, precisamente, “Dibujos”. Hasta el sábado que viene.

MAITENA BURUNDARENA

(Buenos Aires, 1962) Es una humorista gráfica de gran reconocimiento en la Argentina y el mundo de habla hispana. Tras iniciarse en las revistas *SexHumor* y *Fierro*, su trabajo cobró popularidad en los noventa gracias a sus publicaciones en *Para Ti* y *La Nación*, en las que pone el acento en los aspectos más idiosincráticos del universo femenino. En su paso por EL BANQUETE, poco después de la aparición de su libro *Mujeres alteradas 4*, evocó su formación y reflexionó sobre su actividad.

Programa nro. 110

Fecha de emisión: 26 de junio de 1999

Asistencia y producción: Mariana Amato

Operador: Facundo Rodríguez

—Cuando se piensa en el humor, hay por un lado una suerte de subestimación del género, se dice: “Claro, es gente que se dedica a hacer chistes o a hacer dibujitos”. Y, en el otro extremo, hay un sobredimensionamiento. Entre una y otra mirada, está la realidad, llena de matices. Y aunque el humor puede ser universal, tiende a estar muy ligado a un lenguaje, a un repertorio de costumbres, de códigos, de convenciones, de prejuicios, de historias que una comunidad comparte en la salsa en la que todos nos vamos cocinando con mayor o menor felicidad. Valiéndose de esos matices realmente formidables, hay algunas personas que aquí en la Argentina hicieron del humor un arte y un espejo en el que mirarnos. Nosotros hemos tenido la suerte de compartir, en más de un programa, la lucidez de algunos de esos hacedores de humor, de reflexión o de sátira, cada uno con sus propias capacidades, para poner la lente de una manera particular sobre ciertos aspectos de la realidad que a veces son muy terribles o demasiados ridículos o están demasiado sacralizados. Han estado en este programa Roberto Fontanarrosa y el Menchi Sábat, entre otros. Hoy tenemos la suerte de que esté con nosotros Maitena. De nombre civil, Maitena Burundarena, ustedes seguramente la conocen por el nombre de pila, que es el nombre con el que ella firma desde hace

años sus increíbles trabajos, que empezaron a aparecer hace ya unos quince años, si no más, yo diría que un poco más, y que tuvieron un primer momento de visibilidad bastante notorio a través del personaje de Flo, que se conoció después en forma de libro. Sus primeros trabajos recordados se publicaron en diversas revistas de Ediciones de la Urraca, como *SexHumor* y *Fierro*. Pero sin duda, el trabajo de Maitena adquirió mayor visibilidad y una complicidad mucho más ancha cuando empezó a hacer su celebrada página en la revista *Para Ti*, con un esquema que aún conserva: una página que suele tener seis cuadros, que le da la posibilidad de desarrollar ejemplos, distintas alternativas de algún tema, de algún tópico, de alguna situación que generalmente tiene que ver no exclusivamente con el mundo de las mujeres, pero sí con la perspectiva que una mujer puede tener de las cosas de la vida cotidiana. Y, más recientemente, con la misma y a veces mayor notoriedad, Maitena ocupa uno de los espacios de humor del diario *La Nación* que tiene más de un punto de contacto con el trabajo que hace en la revista. Recientemente, acaba de recopilarse en forma de libro el cuarto volumen de una serie muy celebrada, con absoluta justicia, que se llama *Mujeres alteradas*, en este caso, *Mujeres alteradas 4*, por razones obvias, y lleva por subtítulo “Cantidad necesaria”. Los tres volúmenes anteriores fueron publicados, como este, por la editorial Atlántida. Vamos a ir desglosando con la propia Maitena su currículum a lo largo del programa. Por ahora, digamos que ha hecho otras cosas, como guiones para programas de televisión, dibujos animados, diseño gráfico, y que este género tan difícil pero a la vez bastante nítido para quienes lo recibimos como lectores que es el humor gráfico, ha sido complementado en algunos momentos de su trabajo con el cómic propiamente dicho, con la

historieta, en general historietas eróticas. Vamos a recibir hoy a Maitena y vamos a decirle que es un placer muy grande que hoy esté aquí con nosotros...

—Bueno, muchas gracias.

—... y esperemos que la pases bien y que los oyentes también la pasen bien.

—Bueno, esperemos que me traten bien, entonces la voy a pasar bien.

—Eso está por descontado, por supuesto (*risas de Maitena*). Somos muy amables. En general, cuando invitamos a alguien es porque lo queremos y respetamos lo que hace, y no para venir a prepotearlo en público.

—O a no reírnos de sus chistes.

—Ah, no, eso desde ya. Tenemos cintas grabadas con silencios de risas para humillar a los humoristas (*risas de ambos*) que vienen aquí. Bueno, Maitena —vamos a pasar un dato— es una de esas mujeres que no “escuenden” la edad, de modo que lo podemos decir con absoluta tranquilidad, porque figura en la solapa de su libro.

—Y en mi cara también figura (*risas de ambos*).

—Naciste en 1962.

—Tengo 37 años y no tengo además ningún problema con el tema de la edad. El problema viene por cómo te ves, no por cuántos años tenés, así que lo sigo diciendo.

—¿Y tenés problema con cómo te ves?

—Sí, claro (*risas*).

—¿Desde hace tiempo o desde que empieza a coincidir con una cierta cifra?

—Prefiero decir que tengo 37 y entonces te dicen: “Ah, bueno, no estás tan mal” (*risas de ambos*). Sí, tengo problemas con mi imagen, de toda la vida. Creo que cuando la gente tiene problemas con su cuerpo y con su cara y lo que le devuelve el espejo, no tiene que ver con la realidad. Entonces, no siempre tiene que ver con la edad. Yo me veía horrible a los 15 años. No necesité cumplir 30 para no verme bien, ya me veía mal a los 15.

—Bueno, pero ya que empezaste o empezamos, casualmente, a hacer un cierto recorrido que tiene que ver con una historia posible, me gustaría, para no pecar de original —en todo caso, si somos originales que sea por pura casualidad—, que hiciéramos una especie de mitología de cómo llegaste a ocuparte de estas cosas que ahora tienen un grado de celebración y de notoriedad que me parece que se merecen, y que queremos también celebrar acá, invitándote al programa. ¿Cómo llegaste a esto? ¿Es un oficio, una vocación, un trabajo?

—Mirá, es un trabajo. Yo empecé a trabajar porque necesitaba el dinero, esa es la verdad. Dentro de todo lo que no sabía hacer, lo que menos peor me salía era dibujar, por lo cual no tenía ningún mérito porque (*entre risas de Guillermo*) no es que había aprendido o había estudiado, sino que, bueno, tenía la gracia de agarrar más o menos el lápiz. Me puse a dibujar y empecé a trabajar de eso, como ilustradora de revistas y de libros. En general, las cosas que yo hacía, más que plásticas, eran humorísticas, ¿no? Eran ilustraciones que creo que la gracia que tenían es que había una situación, había algo dicho en esa ilustración que era gracioso. Si lo pienso, tenía que ver con lo que estoy haciendo ahora, algo que

tenía que ver con un tono de lo que le pasa a la gente. Había una manera de congelar una situación en algo común a la gente o en un hecho cotidiano, no era un hecho plástico la manera que yo tenía de ilustrar.

—¿Pero esos primeros trabajos ya incluían textos o eran cuadros puramente visuales, mudos?

—Ilustraciones... Una pareja o una niña o una chica enfrente de un espejo. Pero de alguna manera tienen algo de lo que terminé haciendo. De ahí al globito faltó muy poco.

—¿De qué época estamos hablando, de cuántos años?

—Cuando empecé, hacía viñetas. Tenía 17 años y hacía viñetas de cualquier cosa. Durante muchos años, hice viñetas de cualquier cosa, desde guardas de flores hasta de pañales o ejercicios de gimnasia. Trabajaba mucho en revistas femeninas, me tocaba mucho toda esa temática de la mujer. Cuando empecé a hacer historietas, tenía una amiga con la que teníamos un estudio, María Alcobre, una gran ilustradora, con la que teníamos pretensiones de hacer historietas. Pero las pretensiones eran de hacer historietas serias, para lo cual hay que dibujar muy bien, ¿no? Entonces, me pasé muchos años tratando de dibujar muy bien y creo que no tuve mucho éxito (*risas*).

—Bueno, no lo sé. Nadie puede estar dentro de tu cabeza como para saber cuál era el parámetro, pero visto desde afuera...

—No, no. Pero, claro, yo era muy exigente, yo quería ser de los muy buenos.

—Pero, paralelamente a esa especie de talento natural que resolvía la cuestión de ponerte a trabajar, ¿estudiaste, tuviste maestros, trabajaste con modelos, eran modelos de maestro, modelos de dibujante?

—Mirá, yo no estudié, no fui a estudiar dibujo, pero el dibujo, como la mayoría de las cosas, uno lo va aprendiendo a hacer mientras lo hace. Por más que vos vayas a aprender dibujo, si no dibujás seis horas por día, no vas a poder aprender a dibujar nunca. Si no tocás el piano... Hay una parte que sí necesita de talento, pero si no te sentás y aprendés y estudiás, digámoslo así, serás burro para siempre. Hay algo que tiene que ver con el dominio...

—**Con el entrenamiento.**

—Claro, con el dominio del trazo y con que se te suelte la mano. Lo que yo sí hice fue dibujar mucho y mirar a los dibujantes que a mí me gustaban, que me parecía que resolvían cosas gráficas que a mí me costaba resolver. Entonces iba y miraba: “A ver, este guacho cómo hace...”. Me pasé muchos años con un libro de mamá que era gigante, esos típicos de trescientas páginas de historietas, que era mi guía de mano. Entonces, cualquier posición del cuerpo que veía ahí me sentaba y la dibujaba. Fui a aprender figura humana a Estímulo de Bellas Artes, ahí en Córdoba y Maipú. Viste que hay talleres libres, con una chica desnuda y los alumnos la dibujan. Esa, digamos, fue la única experiencia que rescato, que me pareció útil, y es la única que recomiendo también cuando, a veces, algún joven se me acerca y me pregunta: “Me gustaría dibujar, ¿dónde puedo aprender?”. Me parece que para aprender a dibujar, quieras dibujar historietas o cualquier otra cosa, el tema de la figura humana es básico. En el dibujo de la figura humana, hay una buena síntesis de cuestiones como la línea, la expresividad... todas las cosas que tiene el dibujo.

—**Ahora, ¿vos te pusiste a hacer ese tipo de entrenamiento, de aprendizaje simultáneamente a empezar a trabajar, a vivir de esto como un oficio, o cuando llegaste a un cierto grado de dificultad y viste que la cosa venía en serio dijiste: “Bueno, no, vamos a tomarlo más...?”**

—No, había ido ahí a Estímulo cuando tenía 14, 15 años, porque me gustaba. Después empecé a trabajar, y cuando empecé a trabajar y empecé a mirar en los libros a los otros dibujantes, me di cuenta de que siempre lo mejor es mirar el modelo natural. Si vos querés dibujar un perro y agarrás una foto y dibujás un perro, lo mirás y decís: “Esto, más o menos, es un perro”. Ahora, si vos mirás un perro, hay una riqueza en el modelo vivo, algo va a tener el perro que dibujes mirando un perro que no está en la foto. Porque la foto ya es la foto de un perro, no es un perro. Entonces, de alguna manera, estás dibujando la foto de un perro. Siempre tuve la idea de que había que ir al modelo vivo. Miro mucho a la gente, me miro mucho a mí misma. Tengo un espejo en mi escritorio y todas las expresiones de las caras que dibujo me las actúo antes en el espejo.

—¿Ah, sí? ¿Cómo es eso?

—Y sí. Si hay una mina haciendo (*grita, lo actúa*): “¡Aaahhh!”, no es lo mismo que si dice: “Ah”. Registro cómo se arquean las cejas ante determinada mirada de sorpresa o de susto. Una línea de medio centímetro puede ser tan definitiva para la gracia de un dibujo... Y, bueno, eso está en el modelo vivo, ¿no? Por eso todos mis personajes casi siempre son zurdos: porque, como yo dibujo con la derecha, cuando me miro en el espejo agarrando el teléfono o fumando o con un encendedor o leyendo un diario, estoy usando la izquierda. Como dibujo con la derecha, siempre modelo con la izquierda.

—¡Y yo que pensé que era un homenaje a nosotros, los zurditos...!
(*Risas*)

—No, no, yo no me ando con zurditos (*se ríe*).

—Mejor, mejor, no se sabe en estos tiempos. Además, con los pronósticos que hay para las próximas elecciones... Pero, más allá de las

bromas y de las ironías, les recuerdo a los que se enganchan recién con el programa, que esa voz de cantante de blues que tienen del otro lado es la de Maitena, una de las más notables humoristas gráficas que hay hoy en la Argentina. Y la vamos a tener aquí hasta las ocho y un ratito. Vamos a escuchar música, les vamos a comentar, como siempre, la agenda y vamos a seguir compartiendo con ella las razones, las perplejidades, las satisfacciones del oficio que ella tiene. Y también, si cabe, tal vez nos cuente algunos secretitos de cómo se llega a ser tan buena en algo que es bastante difícil. Vamos a escuchar el primer tema, ¿te parece?

—Me parece bien.

—Como siempre, el menú está acordado con los invitados, y aquí la compañera Maitena ha propuesto, como para arrancar, un tema de Lou Reed con la Velvet Underground, ese grupo extraordinario del que él formó parte en los años setenta. Este tema se llama “Walk on the Wild Side”.

(Suena el tema.)

—“Walk on the Wild Side”, un tema de la Velvet Underground. La voz, la de Lou Reed. Y ahora estamos con Maitena, una humorista gráfica argentina. Se va a quedar acá hasta las ocho de la noche. Y el tema, como buena parte de los temas musicales que vamos a escuchar hoy, lo eligió Maitena. Es bastante común, ¿no?, en esta clase de oficio: la música parece ocupar un lugar bastante importante a la hora de acompañarte, no sé si en el trabajo definitivo, pero en esas horas de búsqueda, a veces infructuosa...

—A mí, es al revés: me acompaña en general en la parte más definitiva.

—**Cuando ya la tenés acomodada...**

—Claro, cuando la tengo acomodada, puedo escuchar.

—**Si no, te distrae...**

—No, no me distrae. Me pone muy nerviosa cualquier cosa que escuche. Todo me molesta, todo me parece ruido. Pero sí, lo común es que el dibujante siempre está escuchando algo, ¿no? Yo ahora estoy menos... ¿musicófila o melómana se dice?

—**Sí, pero lo que pasa es que “mélomano” tiene una connotación medio negativa, incluso irónica.**

—Excesiva, sí. Pero, digo, estoy escuchando menos música para laburar. Y eso porque rescato un poco el silencio. Me pasé muchos años escuchando mucha música mientras laburaba y ahora me gusta un poco escuchar nada, estar en silencio. De todas maneras, cambian los climas en el laburo, ¿no? Cuando estoy dibujando o pasando tinta o pintando, sí puedo escuchar música. Pero cuando estoy escribiendo, definitivamente no puedo escuchar música.

—**A mí, en los momentos en que hay que descular algo que todavía no apareció, me sirve escuchar música. Porque a mí me pasa al revés: el silencio me distrae. Porque lo que uno llama “silencio” acá, en una ciudad, no existe en estado puro, son determinados ruidos que, como no sé qué son, me distraen la oreja. En cambio, escucho música recontra conocida que forma como una especie de piso que es el paisaje sonoro familiar. Es música que me parece que me está cuidando.**

—A mí lo que me pasa es que me condiciona escuchar música. Hay música que me va llevando el alma o la cabeza para algún lado. Cuando estás escribiendo, no es lo mismo estar escuchando un violín que una pandereta,

qué se yo. Entonces, me parece que me condiciona mucho, yo no lo puedo hacer, no puedo escribir escuchando música. Bueno, soy muy neurótica, no puedo escribir escuchando casi nada. Estoy aprendiendo cosas rarísimas, como que no me moleste... Están arreglando el piso de arriba de mi casa, hace dos meses que están martillando, golpeando, taladrando...

—Ah, qué alegría, vamos todos para allá.

—Sí, una maravilla. Está lindo para dormir la siesta, para todo está lindo. Empiezan a las ocho de la mañana. Y vos sabés que estoy descubriendo que, o estoy menos loca, o ya estoy perdida, pero puedo trabajar con eso. No puedo trabajar con música, pero el martillo hay un momento en que lo incorporo (*risas*). Y ahí queda.

—Claro: como ellos trabajan, yo también. Si ellos pueden...

—Ton, ton, ton... Hay uno que canta.

—Ah, bien.

—Decí que el repertorio no es de mi agrado, pero no canta tan mal. Con una voz potente y el departamento vacío, retumba, ¿no?

—Podés pasarle ahí, por la ventana, una partitura (*risas de Maitena*). “¿No la sabe esta?”

—(*Entre risas*) Una que sepamos todos.

—Claro: esta de la Velvet, ¿no la tiene?

—Pero voy cambiando, ¿no?, de maneras de trabajar. De todas formas, la música siempre es una buena compañera. Cuando termino, sí me gusta poner algo.

—Cuando ya sabes para qué lado vas.

—Sí, sí, o cuando ya terminé. Cuando terminé todo, me gusta poner algo, en general fuertecito.

—¿Es casi como un premio que te das?

—Es como un premio, sí, sí.

—**Armemos un poquito más la escena total del asunto: ¿dónde trabajás, en el mismo espacio donde vivís?**

—Trabajo en mi casa. Siempre me sentí muy identificada con ese tema de Charly García que dice “yendo de la cama al living” (*risas de ambos*).

—**En el living está el tablero...**

—Sí, no... No en el living, pero está ahí, en un comedor, es un departamento antiguo. Lo que era el comedor del departamento es mi estudio. Y, nada, me levanto a las nueve, nueve y media de la mañana y me voy al living (*risas*). Y soy muy rigurosa, porque no vuelvo para adentro de la casa. No miro televisión, no entro a mi cuarto un rato... No, me voy, me siento ahí y laburo ocho horas por día. Me visto para trabajar, o sea, nunca trabajo en pantuflas.

—**No chancleteás.**

—Nooo, no chancleteo. No puedo trabajar si no estoy vestida, incluso me pinto para trabajar sola en mi casa (*se ríe*).

—**Porque ese el problema a veces de los que hacen oficios en su casa. Hay como dos sentimientos extremos: sentir que uno no deja de trabajar nunca, ni cuando está comiendo, porque tiene las cosas ahí al lado de la mesa para seguir, o que nunca empieza a trabajar en serio porque hay como un clima de mate y chancleta...**

—No, yo tengo la otra.

—Hay que armarse repertorios o gestos, ¿no? Puestas en escena: “Ahora se trabaja, ahora estoy con el *switch* de oficina”.

—Exacto, ahora estoy trabajando. Y bueno, me visto para trabajar, me voy al lugar de trabajo y trabajo, no es como si estuviera en casa. Creo que tengo muy a favor, primero, poder vivir mi casa y estar con mi familia. Y lo otro es no tener que sufrir jefes, compañeros de trabajo y gente en general que hay en los lugares donde labura la gente. Yo creo que una de las cosas que más sufre la gente que sale a trabajar es todo el entorno de los laburos. Bueno, yo no sé lo que es eso. A mí me encanta, al revés, ir al diario un ratito, me parece divertido, pero...

—Como el personaje de esa vieja historieta, para volver al género, que se llamaba *Motín a bordo*, no sé si vos las leías. Era una de esas historietas de Dante Quintero bien viejas, que reflejaba el clima de una oficina. Había un personaje llamado Polimeni —no confundir con el señor que hace periodismo—, que es un tipo que nunca se explica bien en la historieta qué hace ni quién es, pero se ve que tiene injerencia en la empresa y viene a disfrutar cómo los otros están esclavizados, no solo por la cantidad de trabajo, sino por esa forma de esclavitud que es ese contexto. Que me recuerda lo que dice Sartre: el infierno son los otros, ya lo estamos viviendo.

—Y los compañeros de oficina: es algo muy raro, si los pensás desde el punto de vista de lo que comparten. Hay mucha gente que comparte ocho horas de su vida con gente que no elige estar, y a veces está más tiempo con Fugaretti, el de administración, que con su marido...

—Excepto que Fugaretti sea el marido (*risas de ambos*).

—Siempre me resultaron raras esas duplas que trabajan juntas, ¿eh?, todo el día uno al lado del otro. Tengo alguna historietita sobre eso. Bueno, trabajo ahí, en casa, paro para almorzar con mi hijo al mediodía o, si viene mi marido, almuerzo rápidamente en un ratito y sigo laburando. O sea, no me siento a tomar vino o comer un guiso de lentejas, no. Como livianito y sigo laburando todo el día. Trabajé de noche muchos años, pero ya no trabajo más de noche: a las ocho, nueve de la noche se acabó. Y se acabó, o sea: no hay manera de que a las diez de la noche me vuelva a sentar. Eso que decías vos, ¿no?, que el trabajo se transforma en tu vida y estás comiendo pero tenés las cosas ahí... Yo viví muchos años así, con el laburo muy encima de mi vida, laburando de noche, laburando en los ratos que la vida me dejaba libre para laburar. Ahora, digamos, lo tengo más organizado. Cuando laburo, laburo, y llega cierta hora en que, hasta por un problema de luz, prefiero no trabajar. Con luz artificial y de noche, a oscuras, encerrada en el estudio, me deprime.

—Bueno, te propongo otro descanso así no trabajás tanto la voz. Estamos con Maitena, una de las grandes humoristas gráficas que hay hoy en la Argentina. Estamos compartiendo su oficio. Y vamos a seguir haciéndolo hasta las ocho de la noche. Si alguno quiere transmitir alguna inquietud, mandar un saludo o incluso algún impropio, puede llamar al 804-0878. Nosotros ahora vamos a escuchar otro tema, esta es una sorpresita que tengo para Maitena, porque no sabía que lo íbamos a escuchar. No sé si conocés a un grupo portugués que se llama Madredeus.

—No.

—El grupo en sí es muy bueno, los músicos son muy buenos. Ahora, la cantante es directamente extraordinaria. Se hicieron un poco más famosos en los últimos años porque aparecen tocando y cantando

en vivo en una de las películas de Wim Wenders, que se llama *Lisbon Story* (Historia en o de Lisboa). En realidad, Wenders había ido a filmar la película en Lisboa sin conocerlos. Pero los fue a escuchar una noche y se quedó dado vuelta.

—Y los metió, como hizo con los Bad Seeds.

—Exactamente. Vamos a escuchar, de eso que después fue la banda de sonido de *Lisbon Story*, una de las películas de Wenders, un tema que se llama “O Tejo”.

(*Se escucha la canción.*)

—Esa voz maravillosa que ustedes acaban de escuchar es la voz de la cantante de Madreus, un grupo de música portugués. El tema se llama “O Tejo”, con letra de Pedro Ayres Magalhães, uno de los integrantes del grupo. Y está incluido en un disco que se llama *Ainda* —es decir, “Todavía”— y forma parte de la banda de sonido, la banda musical de la película *Lisbon Story* de Wim Wenders, filmada en Lisboa. Estamos con Maitena, vamos a seguir hablando con ella de su oficio, de su trabajo, de esa mirada absolutamente precisa que tiene Maitena para ver determinadas situaciones. Y que creo, además, me anticipo a decirlo, después ella me dirá si está de acuerdo o no, es bastante insólita e inaugura un modo de mirar ciertas cosas que obviamente existían en la realidad pero que, por lo menos dentro del género en el que ella trabaja, no aparecían con esa claridad, con esa precisión y, además, con esa gracia que nos alegra a todos la vida. Vamos ahora a la primera tanda del programa y después seguimos con Maitena aquí, en el banquete.

(*Tanda.*)

—Llamó Susana de Parque de los Patricios: quiere saber cómo se llama esa chica con esa voz extraordinaria, que además es de una belleza...

—Maitena, Susana, Maitena (*risas de ambos*).

—Me parece que se refería a la cantante. Ahora, vamos a ver cuando cante Maitena (*risas*) y el Comfer nos clausure la radio... van a ver que realmente tenía motivos para decirlo. Maitena es nuestra invitada, afortunadamente la tenemos aquí abrochadita hasta las ocho de la noche. La voz de la cantante del grupo Madredeus es Teresa Salgueiro. Mejor dicho: el nombre de la cantante; la voz es innumerable, incalificable. Y ahora, como suele pasar a esta hora de la tarde, cuando casi ya son las siete menos veinte, hay una temperatura ambiente de veintidós grados tres décimas, vientos variables del sector sudoeste y... ¿qué podemos decir en cuanto a la presión, Maitena, cómo la ves?

—28.3 milibares.

—Correbbbto. Es el momento en que las juventudes que se amontonan en torno a las Spicas que hay en los barrios quieren saber qué hacer en el fin de semana y nosotros tenemos una agenda extraordinaria que la gente sigue con entusiasmo.

—Sabés que ahora se dice “el finde”, ¿no?

—Exactamente. Como se dice “porfa” y un montón de otras palabras. Y pensar que en mi época quedaba bien decir *weekend* (*risas*) cuando la gente iba a la quinta...

—... de *weekend* (*risas*)...

(*Presentación de la agenda.*)

—Maitena, estamos, como debe ser, barajando la charla como se va dando. Recién nos desviamos un poco de lo que sería una especie de relato más o menos lineal de cómo te formaste, de cómo empezaste a trabajar profesionalmente en esto y empezamos a hablar de tus hábitos cotidianos, de cómo trabajás. Me gustaría retomar cómo siguió la historia desde esos primeros trabajos tuyos que eran viñetas, trabajos por encargo, trabajos para revistas femeninas. ¿Cuándo sentiste que empezabas a trabajar con mayor exigencia para vos misma y también con una expresión más personal, más propia y empezás a ser verdaderamente Maitena?

—Cuando empiezo a trabajar para revistas de una circulación normal, o sea, cuando empiezo a trabajar para revistas que aparecían en los quioscos. Antes, trabajé mucho tiempo para *house organs* de empresas, o para esas revistas que hay en los consultorios de los dentistas o diferentes cosas. Cuando empiezo a trabajar en la editorial Perfil para la revista *Mujer* o en la editorial Abril para *Vivir*, ahí empiezo a sentir que era profesional lo que yo estaba haciendo.

—¿Siempre firmaste como firmás ahora?

—Sí. Siempre que me hacen esa pregunta me da risa porque, cuando digo que trabajé en tantos lugares, me preguntan: “¿Y cómo firmabas?” (*risas de ambos*).

—Como si tuvieran la sospecha de que mentís...

—Sí. Yo estoy siempre a punto de decir: “Fontanarrosa” (*risas*). Pero no: “Maitena”, digo. “Ahhh, sí”, te dicen, como diciendo: “Evidentemente, nunca te vi”. Ahí empecé, digamos, en el circuito más profesional y me empecé a preocupar por tener una factura de trabajo más profesional, también. Por empezar a cambiar los materiales de trabajo. Si tenía que

pintar algo, trataba de ver con qué lo pintaban los que lo hacían bien: en vez de con la caja de lápices Caran D'ache, ver qué era lo que usaban los dibujantes cuando pintaban. Y empecé a probar papeles y otros materiales. Ahí empezás a aprender un poquito más el oficio, ¿no? Los buenos papeles, los buenos materiales son muy importantes. A partir de ahí, todo pasó muy rápido. Yo, además, siempre fui muy buscadora de trabajo, porque necesitaba el dinero, insisto con esto. Así que siempre hice grandes recorridos: no dejaba revista por ir a ver, director de arte por conocer, ofrecía mis servicios a toda nueva publicación que aparecía en la ciudad. Y algo enganchaba, qué se yo, siempre tuve laburo. Después, hay un momento muy importante que es cuando empiezo a laburar en *La Urraca*,* porque esas ya eran revistas de género, eran revistas de dibujantes. Para mí, en ese momento, era como una quimera poder trabajar junto a esos dibujantes.

—Claro, porque era como un reconocimiento de parte del gremio.

—Exactamente. Así que, bueno, para mí eso fue muy importante, yo ya tendría por entonces, no sé... 22, 23 años.

—O sea, estamos hablando del 84, un momento en que las revistas de *La Urraca* están en pleno boom. Es interesante ponerlo en contexto, porque ahora *La Urraca* está muy desinflada.

—La redacción de *La Urraca* de ese momento era un lujo para mí, que tenía 22 años. Entrar a trabajar ahí y tener los compañeros de trabajo

* Creada por el dibujante Andrés Cascioli en 1974, Ediciones de la *Urraca* llegó a ser una de las más importantes empresas periodísticas argentinas entre fines de la última dictadura y el apogeo del menemismo. Su mayor éxito lo consiguió con la revista *Humor* y, más adelante, con publicaciones como *Fierro*, *El Péndulo* y *El Periodista de Buenos Aires*.

que tenía, que eran todos dibujantes reconocidísimos... Y, entre ellos, Rep, O'Keeffe, yo, que éramos los pendejos de la editorial. Pero vos te sentabas ahí y al lado tuyo estaban Tabaré y Nine pasando tinta... Era muy linda la editorial, fue un momento maravilloso.

—**Era entrar al Olimpo.**

—Era el Olimpo, y encima vos eras una chica. Todos te ofrecían un mate, un cigarrillo, te daban bola, te trataban con cariño... Yo aprendí mucho ahí y además laburé mucho, porque tenía una locura por estar ahí, en todas las revistas, por conseguir más páginas. Entonces ibas todos los días y llevabas páginas de esto y hablabas con los dibujantes e inventabas personajes, y al otro día: “Che, mirá, inventé esta mina, le hacemos esto...”. Y con una historieta le contestabas a la historieta del otro... Fue una época bárbara, esa, una época muy rica. Empecé en *SexHumor* y después, por supuesto quería trabajar en *Fierro*, que era ya...

—**Claro, digamos que las revistas de humor eran como jugar en un equipo de primera A, pero ya *Fierro* era como entrar en la selección, que te llamara Bielsa.**

—Porque, además, era una revista que tenía, ponele, diez historietas de varias páginas cada una. O sea que había diez dibujantes ahí, ya era una cosa más selecta. Empecé a hacer, entonces, cosas para *Fierro*. Empecé a hacer historietas eróticas más desarrolladas, con mucho más dibujo, con mucho más laburo. Creo que cometí un error cuando me fui demasiado a ese laburo, me puse muy obsesiva.

—**¿No era para vos? ¿No te convenía?**

—No, no era para mí, para mi cabeza, para mi forma de ser. Perdí el humor.

—**Y tampoco era conveniente para la necesidad que vos tenías...**

—... de laburo, claro. Lo que pasa es que ese laburo lo vendí después muy bien en Europa: me fui a Europa, a los festivales de cómics, y ese laburo lo vendí muy bien. Pero yo tengo una cosa de humor y de alegría en el laburo y en ese momento la perdí, tuve una veta más trágica y más...

—Ahí es cuando, en la biografía de una artista, la opinión que él o ella tiene sobre su obra difiere un poquito de lo que los demás podemos ver de afuera. Yo, modestamente, he visto algunos de esos trabajos de Maitena y, la verdad, creo que son buenísimos (*risas de Maitena*). Es muy difícil hacer erotismo y que no sea o una gronchada, una obviedad...

—... escatológica...

—... escatológica, donde todo pasa por pitos y culitos, o una cosa frente a la cual uno se siente tratado como los lectores de Heidi.

—Es un género lindo. A mí me gusta muchísimo el erotismo, lo que pasa es que podría haberlo abordado temáticamente, sin dibujar tan obsesivamente. Yo quería dibujar como los grandes y, entonces, como no tengo el talento natural de los grandes, lo cambiaba por horas-hombre.

—Horas-mujer.

—Horas-mujer. Y estaba ahí horas y horas con una cosa obsesiva que creo que no me benefició.

—Bueno, no trabajes tanto, Maitena, te doy otro descanso.

—¡Sí, poneme un disco, por favor, poneme un disco!

—A ver, ¿qué querés escuchar? Hagamos un agujero en la conversación...

—(Viendo la tapa de un CD que le muestra Guillermo Saavedra) ¡Aaaaa... esta chica...!

—De un disco que se llama *Celebrity Skin*. Bueno, escuchamos el tema y después les contamos un poco más. Ya hay algunos llamados. En un caso, me parece que es casi pariente el que ha llamado, ya les voy a contar...

(Suena el tema.)

—*Celebrity Skin*... ¿Qué sería? “Piel de celebridad” o algo así...

—Conociéndola a ella, debe ser eso.

—(Imitando la voz) Debe de ser el tema que le da nombre al disco. La intérprete es Hole que, me contaba Maitena, nuestra invitada de hoy, que sabe un poco más...

—Hole es la banda. Ella es Courtney Love, la viuda de Kurt Cobain.

—Ah, ahora sí, claro. Mi ignorancia es tan prolija...

—Y, para esas cosas... Pero que no te toquen a Billie Holiday o a Ella Fitzgerald.

—No, claro. Yo estoy ahí y en el tanguito y, bueno, en otras cosas también, pero la verdad es que no la conocía para nada, y está muy bien. Sobre todo para escuchar en esos momentos en los cuales, como me comentaba Maitena fuera de micrófono mientras escuchábamos el tema, después de ocho horas de pelarse el alma tratando de que aparezca la frase feliz que redondea una historietita...

—Graciosa, ni siquiera feliz, ya (risas).

—Feliz por graciosa, feliz vos. En esos momentos, ella pone esta música como para relajarse. En realidad, como me decías recién, el relax viene por comparación, porque escuchándola te decís...

—“Al lado de esta estoy fenómeno, no me pasa nada. Estoy muy tranquila”.

—Bueno, tenemos un par de mensajes, Maitena. Llamó Rolando Epstein, mi amigo, el queridísimo Roly. Muchas gracias, desde ya, nada más que por haber llamado. Y además por lo que dijo: que está escuchando el programa por primera vez. Debo decir que no soy de esa clase de personas que le inflige a sus amigos: “Tengo un programa de radio. ¿Me escuchaste el sábado pasado? ¿No lo escuchaste? Tengo grabados todos los programas desde el año 97, te paso la cinta...”.

—Pasá por lo de mamá que los tiene todos...

—El Roly Epstein hoy, por primera vez, pescó el programa y se quedó por propia voluntad. Así que no aceptaremos reclamos por cualquier cosa que le pueda pasar desde ahora hasta las ocho de la noche. En serio, felicitaciones para vos, Maitena.

—No es familiar mío, te aviso, ¿eh?

—No, ya lo sabemos. Y Roly también agrega, a propósito de Wenders, de quien hablábamos antes cuando pasamos el tema de Madreus, que recomienda su documental sobre el Buena Vista Social Club. Bueno, muy bien. Maitena, ahora ya es evidente que no, pero en el tiempo que trabajaste con la gente de La Urraca, en *SexHumor* o en *Fierro*, ¿pensaste que tenías la necesidad, que comparten muchos humoristas gráficos, de tener un personaje fijo, un personaje con una identidad y que tenías que desarrollar a partir de ahí un trabajo? Porque vos tuviste un personaje.

—Tuve varios, sí.

—**Me refería sobre todo al que quedó como más instalado, Flo.**

—Ah, ¿Flo era para vos? Para mí era Coramina, una chica muy sexy que yo hacía en *SexHumor* y que me encantaba. Flo fue el primero, pero con los dos personajes me pasó lo mismo: uno termina siendo muy autorreferencial, ¿no? Y eso no me pareció muy divertido en determinado momento, porque la verdad es que terminaba contando lo que me pasaba a mí o terminaba contando mis cosas, que es algo diferente y tampoco me gustaba. Pero además porque te cierra mucho tener un personaje fijo. O sea, ese personaje es así y no de otra manera, entonces las respuestas ante las cosas son determinadas y hay un motón de cosas que no le pueden pasar y eso es aburrido. De *Mujeres alteradas*, este laburo que hago ahora, lo que me gusta es que, al no haber una mujer en particular —la fulanita es la mujer alterada—, puede haber gordas, petisas, minas que están enamoradas, minas que están en banda, minas que están casadas tres veces, minas que están embarazadas, minas con hijos, sin hijos, que trabajan, que son mantenidas... Me parece que es más rico para trabajar.

—**Pero también es cierto que el personaje, dentro de todo, tiene como un cable a tierra, una certeza, una identidad, tiene un repertorio. Algo que puede resultar útil en esos días en los que parece que no se te va ocurrir nada y se va acabando la luz, como decías vos antes, y hay que entregar, porque viene la moto del diario y ya llamaron ocho veces porque no lo mandaste por fax, etcétera, etcétera. El personaje pareciera ser más fácil para salir del paso, ¿no?, cuando tiene que aparecer el tema, la situación, la escena o los diferentes aspectos que vos generalmente tratás en la página de *Para Ti*.**

—Sí, pero lo que pasa con los personajes, cuando les terminás agarrando la mano como decís vos, es que decís: “Bueno, veamos, le pasa algo”... y seguramente le pasa algo que ya le pasó. El personaje tiene esas cosas del humor de la televisión argentina, ¿no?, donde se repite un latiguillo.

—Es muy buena la idea, el hallazgo de ese personaje o de esa escena, pero después...

—... después es el latiguillo. Más o menos te pasa eso mismo con el personaje. A mí me parece más entretenido y más rico moverme sin personajes fijos. Me resulta impensable tener un personaje.

—¿Y si te llaman de algún lugar, digamos, y te dicen: “Pensamos en vos porque sacamos un diario nuevo y queremos que en la contratapa, o en la página de humor haya una tira que hagás vos, pero tenés que inventarte un personaje”?

—Y... yo ya tengo una tira en un diario, la verdad que me tendrían que proponer una cosa más interesante (*risas*). Yo ya llegué a un techo de mis ambiciones, te diría. No me interesa laburar en ningún otro lado, no quiero tener más trabajo del que tengo, no hay nada que quisiera hacer y no estoy haciendo.

—Es cierto que más arriba de donde estás en *La Nación* no podrías estar, porque te saldrías de la página.

—Claro, me voy del papel (*se ríe*). No, no tengo metas o un “me gustaría” o un “quisiera esto”. Ahora, con la salida del libro, muchas notas hacían hincapié en el tema de *Para Ti* o también del diario, insinuando de alguna manera que trabajo en lugares donde es muy limitado lo que puedo decir, las temáticas, el lenguaje...

—A mí personalmente, me parece que eso habla de los prejuicios de los que lo dicen. Las cosas han cambiado mucho, ese diario y esa revista también. Y, aunque fuese así, que hay límites, eso también sería un desafío, una manera de confrontar con la propia capacidad de uno.

—Yo opino lo mismo que vos, pero te digo que me llamó mucho la atención la recurrencia de esta pregunta. Como si yo estuviera dejando de hacer cosas, limitada por el medio. Y no, no hay nada que yo quisiera hacer y no estoy haciendo. No me interesaría hacer una historieta más *hard* y con más sexo, donde las minas se hicieran abortos y todas tomaran cocaína. La verdad, no me interesa, no es que no lo hago porque trabajo en determinado medio. No me interesa, me gusta lo que estoy haciendo. A algunas personas, parece que mis mujeres a veces les resultan un poco *soft* porque no les pasan cosas más fuertes. A mí me gusta lo que les pasa y, en todo caso, no cuento todo lo que les pasa, cuento esa parte de la vida, no es un personaje.

—Bueno y tampoco es lo que le pasa a todo el mundo.

—Tampoco es lo que le pasa a todo el mundo. Pero hay cierta idea de que pasar a ser muy popular o tener un laburo muy popular es aburguesarse y dejar de contar determinadas cosas. Yo no estoy de acuerdo con eso, pero lo decía porque me gustó poder decirlo, porque me lo preguntaron mucho últimamente (*risas*).

—Bueno, te queda una hora más para seguir diciendo cosas que no pudiste decir (*risas*)...

—(*Finge exaltarse*) ¿Y sabés qué? ¡Te voy a decir quién me lo preguntó!

—(*Simulando nerviosismo*) Bueno... vamos a una pausa (*risas de ambos*). No quiero que piensen que esto es una manera de (*imposta la*

voz) coartar la libertad de expresión de nuestra invitada. ¡Tenemos tres minutos para calmarla! Fuera de bromas, vamos a escuchar otro tema: esta es otra viandita que trajimos, otro entremés para el programa de hoy. A ver qué te parece, Maitena. Es una señora que canta desde hace un ratito ya. Nació en Italia y se llama... es un nombre tan emblemático que acá parece casi un elogio, a veces, o, por el contrario, una manera de denostar o descalificar, en el mundo del tango, porque se llama Mina.

—Mina, diosa total.

—Y es de un disco muy especial de ella. Es el que uno dice: “Este es el disco de artista que quiso hacer ella por fuera de todas las presiones que le puedan haber metido”. Y a lo mejor es un disco hecho de casualidad o, como vos decís que te pasa con tu trabajo, a lo mejor uno dice: “Pobre Mina, se pasó toda la vida haciendo discos en compañías masivas. Si realmente pudiera hacer la música que quisiera...”, y probablemente Mina seguiría haciendo lo mismo. Pero lo cierto es que en este disco tiene otro tipo de músicos, otros arreglos, y canta, además, en napolitano. El disco se llama *Napoli* y el tema que vamos a escuchar se llama “Quanno chiove”. Les recuerdo que el teléfono es 804-0878. Tenemos algún mensaje más que comentar y después vamos a la tanda y después... seguimos con Maitena.

(Suena el tema.)

—Escuchábamos el tema “Quanno chiove”. No me pidan la traducción, por favor, porque perdí el diccionario Napolitano-Criollo. Estamos con Maitena Burundarena. Maitena, para los miles de lectores de sus tiras, de sus cuadros, de sus mujeres, de sus hombres, de sus niños dibujados, vibrantes casi siempre, nerviosos, descolocados,

perplejos. Pero siempre con una gracia que a veces no está en lo que esos personajes dicen sino en esa vocecita, que es la voz de Maitena y que suele estar en la manera de titular, de clasificar esas situaciones, de nombrarlas, de mirarlas un poco desde afuera. Vamos a hablar, también, de esta ironía que hay entre los personajes y lo que dice la autora que presenta esas situaciones. Por ahora, vamos a la tanda. Les recuerdo: son las siete y seis minutos, hay vientos muy fuertes desde el sector oeste de la pantalla de su televisor...

—Yo acabo de ver pasar una bandeja con café, cafetera, todo encima...

—Ah, no, pensé que era con copita de Fresita. Bueno, nos vamos a la tanda y después seguimos con Maitena hasta las ocho.

(Suena la tanda musical.)

—Y hoy sí que viene de viandas, variadas y diversas: estamos con una mujer que cocina. Sí, señores, una mujer que cocina, que cocina todos los días, además, y una vez por semana hace un plato especial. No me consta (*risas de Maitena*), ni quiero hacerme cargo de lo que cocina literalmente en su domicilio civil y privado. Me refiero, con una burda metáfora, a lo que es su trabajo, digamos: cocinar todos los días, sacar del horno para servirle a los lectores una tira, no es una cosa fácil. ¿Tenés recursos, una parrilla, un repertorio de cosas para cuando todo fracasa, cuando nada funciona —ni la imaginación ni los juegos de palabras— y hay que entregar? ¿Hay red?

—Más o menos. Para la página de *Para Ti*, tengo un archivo en la computadora de muchas cosas escritas, muchas de ellas de otra época, en donde sí trabajaba de noche y me quedaba hasta altas horas de la madrugada escribiendo en la compu. Y es increíble (*se ríe*), pero todavía tengo temas y diálogos y situaciones de aquella época. Y tengo muchos blocks

con cosas escritas, porque yo todo el tiempo voy tomando notas. Tengo más red para lo que es mi trabajo en *Para Ti*; para lo del diario, no. Y me provoca una adrenalina sentarme y decir: “¿Bueno y ahora?”. Y bueno, lo hago. Lo que me pasa con el diario es que, si tengo algún chiste que no lo usé en su momento, era porque me parecía malo. Y cuando lo vuelvo a mirar, digo: “Sigue siendo malo...”.

—**Tenías razón.**

—Claro, no ha mejorado nada esta última semana este chiste (*risas de ambos*).

—**No hizo nada por sí solo para ser mejor, tampoco se esforzó ahí adentro del cajón...**

—A veces, hay alguno que, de repente, se lo muestro, ponele, a mi marido y me dice: “No es muy gracioso”. Y la verdad es que no es muy gracioso. Pero después leo en algún libro o en alguna revista de mujeres algo vinculado con el tema de ese chiste y me doy cuenta de que era muy de mujeres. Entonces, lo rescato y digo: “Sí, lo pongo”. Y me fijo que mi hijo varón también lo lee y dice (*usa un tono despectivo*): “Ah”. Este es el caso de un chiste que hice ahora, de una mina que estaba con una computadora y hacía una referencia a que era más difícil incluso que programar una videocasetera. A ninguno de los dos varones les pareció gracioso y mi hija cuando lo leyó se murió de risa.

—**Yo me reiría también, porque hace tres años que tengo una y todavía no sé cómo hacer para dejarla grabando.**

—Ah, bueno, pero eso es muy de las minas.

—(*Entre risas*) **Debe ser mi costado femenino.**

—Vos sabés que es un denominador común en las minas, no saber programar la videocasetera.

—**Cuando, además, es casi una necesidad, porque la mujer debe grabar los programas que ella quiere ver cuando está *Fútbol de primera* en vivo (*risas de ambos*).**

—Por ejemplo, claro.

—**Su programa favorito.**

—O debe grabar *Fútbol de primera* si él está de viaje, para esperarlo con algo.

—**Claro, él quiere ver todo, quiere ver qué dijo Macaya el domingo pasado.**

—Exactamente, qué tenía puesto. Y bueno hay cosas en las que, a veces, tengo que creer un poco más en mí y decir: “Capturo esto, debe estar bien”. Yo sé que muchos hombres leen mi historietita, pero a mí me gusta seguir manejándome con ese código de la mirada femenina.

—**Tenemos algunos mensajes más, Maitena. Adriana de Acassuso te manda un cariñoso guiño de ojo por compartir el gusto por Madredeus, manda saludos y felicitaciones también para mí y para vos. Muchas gracias, Adriana. Y, como escritora que es, se identifica con alguno de los comentarios que vos hacías o seguís haciendo en relación a lo que es el trabajo y la creación. Y llamó Quique del Abasto, confirmando su absoluta fidelidad al programa. Este oyente es así, Maitena, y además propone cosas, da datos absolutamente insólitos, Quique es verdaderamente de una curiosidad infatigable. Y te pregunta si reconocés lo que él considera una relación de parentesco, de influencia, de similitud entre tu trabajo y el de Claire Bretécher. Si estás de acuerdo, si te parece que hay alguna relación.**

—Mirá, hay alguna relación, pero en realidad creo que lo que sucede es que no hay muchas mujeres que hagan humor gráfico y, sobre todo, que se ocupen del tema de las relaciones personales, ¿no? Ella hacía eso y yo hago lo mismo. El referente siempre es ella porque, al menos yo, es la única que conozco que me guste tanto. Pero la verdad es que ella es mucho mejor que yo (*se ríe*). Es una comparación ridícula, es realmente un genio Claire Bretécher. Yo hago bien mi trabajo, soy una empecinada, pero lo de ella es de un talento y un virtuosismo como dibujante muy particular. Yo le agradezco a la gente que piensa en Claire Bretécher cuando mira mi trabajo, pero yo... (*se ríe*) trato de no mirar el de ella (*risas de Guillermo*)...

—**Porque no podrías pensar en el tuyo.**

—Claro, me dan ganas de abrir un quiosco de panchos en la esquina.

—**Bueno, pero ya, ya nos estamos yendo, exagerando... Me hacés acordar a cuando le preguntaron a Goyeneche... ¿Vos sabías que él era colectivero antes de dedicarse a cantar?**

—No, no sabía.

—**Sí, ese fue su primer trabajo antes de poder ganarse la vida como cantor. Y en una ocasión, siendo ya un cantor consagrado, le preguntaron qué haría si resucitara Gardel. Y él respondió: “Volvería al bondi”.**

—(*Risas de ambos*) Claro, pero el otro día, justamente unos amigos míos se iban a París y me dicen: “Dale, te traemos algo”. “Bueno”, les digo, “búsqüenme un libro de Bretécher que se llama *Las madres*, que nunca pude conseguir acá”. Me lo trajeron y otra vez me vuelvo a sorprender y a morir con lo que hace esta mina, con lo que dibuja. No solo el texto,

lo que dibuja. Yo miro el laburo de ella y siento que mis personajes están todos duros, con la cabeza rígida. Los de ella está todos tirados en los sillones y las posturas de las piernas son... Realmente, es una gran dibujante, con un trazo muy liviano.

—Ahora, perdoname que te interrumpa, no te quiero convencer de que sos un genio...

—No, no... Lo podés llegar a lograr, es fácil (*risas de ambos*), no te creas que soy tan dura.

—Háblame un poquito más, dime algo más, ¿no?

—¿Dónde querés que... te firmo el libro? (*risas de Guillermo*).

—Todavía no me lo dedicaste (*risas de ambos*), por eso te estoy insistiendo. Quiero que me pongas algo sentido y que sea también algún reconocimiento, alguna virtud mía, que soy un zurdito simpático. Pero, más allá de eso, ¿no te parece que en general los humoristas gráficos intentar salir de las convenciones realistas? Salvo aquellos que, por alguna razón, deciden trabajar dentro de una línea muy realista, fotográfica digamos. Como esa historieta que está en la parte superior de la contratapa de *Clarín* y que, no importa quién sea que haga los dibujos, porque parece una necesidad del diario, tiene siempre un registro casi fotográfico de lo que se supone que son los usos y tendencias del Buenos Aires de hoy.

—Sí. Bueno, de Buenos Aires de hace treinta años, en el caso de las historietas que vos estás diciendo. La gente se viste, vive en lugares y habla... como hace treinta años (*se ríe*).

—Estoy hablando de la pretensión de la tira.

—(*Risas*) No, no, está bien, pero ya que me lo tiraste... Es uno de los guijarros que tengo en mis zapatos.

—Era una masita, claro (*risa de Maitena*) y yo te la dejé ahí. Bueno, digamos que, más allá de esos dibujantes que trabajan con criterios casi hiperrealistas de representación, el humorista gráfico encuentra una cierta forma de expresión que, incluso en lo que parecerían ser, entre comillas, “defectos” o “limitaciones”, hay veces que lo que se está construyendo es un estilo. En cierta cosa un poco dura del dibujo, o en cierta exageración de ciertos rasgos o en cierta aparente torpeza, se define una identidad. Me parece que pasa un poco lo que pasa en la música popular, donde es más importante tener estilo propio y expresividad que tener la dicción, la línea de canto o la transparencia de la voz que uno le pediría a un cantante de ópera.

—A mí me parece que dibuja mejor Claire Bretécher que Manara. O sea, hablando de dos tipos grandes, me parece que lo de ella es más personal, es más expresivo. El trazo de ella es impresionante. Aunque, claro, tal vez eso es muy de dibujante. Hay gente que puede mirar lo de Claire Bretécher y puede decir: “Bueno, pero está todo como mal dibujado, mirá como está la nariz de este personaje”. No, es un genio.

—Además, da la sensación de que lo hace así porque quiere.

—Sí, sí, lo hace así absolutamente porque quiere. Pero tiene otros... Justamente, en este libro que me trajeron, hay algunas mujeres —embarazadas vista de atrás o dos amigas en una muestra— que tienen lo que hablábamos hace un rato: esa cosa del modelo vivo. Dibuja como los dioses... Se ve que agarró a dos amigas o a dos mujeres que vio y las dibujó paradas ahí. Es un dibujo extraordinario, ¿no? Saliendo del estereotipo del monito, dibuja como los dioses.

—Estamos con Maitena, una de las más inteligentes y personales humoristas gráficas que hay por estos pagos. Ustedes pueden disfrutar del trabajo de ella en la revista *Para Ti*, en el diario *La Nación* y... (*impostando la voz como el locutor de una propaganda*) ahora también en su formato de libro, por qué no decirlo. Y todavía no tenemos el magazine porque nos han sacado de circulación ese formato, pero ya vamos a tenerla en magazine a Maitena. Lo que quiero destacar es el último libro de Maitena: *Mujeres alteradas 4*. Es el cuarto, como indica el número, de una serie de recopilaciones de sus trabajos en la revista *Para Ti*, y lleva como subtítulo “Cantidad necesaria”. El arte de tapa es tan hermoso y tan personal...

—... que no lo hice yo (*se ríe*).

—Dudábamos mucho de que la autora hubiera podido llegar a conseguir esas cosas (*risas de ambos*). Me lo hizo decir a mí, pero los libretos de flagelación de nuestra invitada son de Maitena, no son propios. Claramente vale la pena destacarlo: no es una tapa más, y lo interesante de que no lo haya hecho Maitena, hablando en serio, de que no lo hayas hecho vos, no es que no podrías haber hecho una tapa tan buena, sino que despega lo que uno se encuentra dentro del libro de lo que debería ser, como vos decías, el envase, la cobertura del libro y la presentación del libro con una opinión y con un signo que es el de la editorial, o el de alguien que en nombre de la editorial dice: “Bueno, lo que ustedes se van a encontrar adentro es esto”, y no lo dice la propia autora, porque ¿qué va a decir la autora de sí misma?

—Es que es real eso.

—Es una opinión de alguien que dice: “Bueno, fíjense, porque este libro realmente vale la pena”. Y el señor que hizo esto con

enorme modestia, en un rinconcito arrabalero de la última página y con un perrito que ladra, firma “DGROS, Diseños Gráficos Ros, Alejandro Ros”.

—Alejandro Ros, que es un genio.

—**Que se sepa que este señor hizo esto.**

—Es todo lo modesto que yo no soy: así como yo le pongo “Maitena” a la tapa del libro, él firma con cuerpo dos. Me parece que es interesante cuando uno se da cuenta de que no puede hacer todo bien. Yo hice las tapas de otros libros míos y hay una diferencia abismal con la tapa de este libro. Está bien, como vos decías al principio, yo hice diseño gráfico, sí, bueno, yo, por laburar, he hecho de todo pero, realmente, a la hora de llamar a alguien, es mejor llamar a un diseñador gráfico que se ocupa de eso y que evidentemente es mucho mejor que uno, que zafa, pero nada más que eso.

—**Es como el ingeniero Revagliatti de la sección de insumos de la pequeña fábrica de bulones, que cree que puede hacer la publicidad él solo, que tiene muy buena ideas, ahora que se compraron la Macintosh.**

—Y decir: “Sí, yo, Hector Revagliatti, se los garantizo”.

—**Exactamente, sin la menor duda.**

—Con la Mac, hay una gran cantidad de gente que cree que puede, ¿no?

—**Sí, como hay gente que cree que, porque tiene un procesador de textos, se ha convertido en novelista, así, por generación espontánea. Creen en eso que...**

—Creen que eso que hacen es corregir (*risas de ambos*).

—Y corrigen algo que existía antes de corregir ellos. Nosotros estamos con Maitena. Como ven, es una muchacha dada a la conversación y con un humor que, creemos, está a la altura de su obra. Espero que ustedes se estén divirtiendo lo suficiente como para ir a buscar el libro y disfrutar del trabajo de Maitena en la revista o en el diario. Por ahora, nosotros vamos a hacer un nuevo *intermezzo* musical. Maitena, te lo digo así, mirá, no sé cómo lo vas a tomar: “Se nos rompió el amor”.

—¡Uy!

—Y con esto quiero decir que parece que no hay nada con que...

—... con que arreglarlo.

—Esto no lo decimos nosotros, lo dicen dos señoras que cantan.

—Sufren como locas.

—Sufren como naidas.

—Es tan lindo sufrir como reírse... ¿Por qué se disfruta tanto del sufrimiento, no? Es una de las únicas razones por las que voy al cine: o voy a reírme, o a sufrir, pero no voy a ver nada intermedio. No voy a ver nada intermedio. Por ejemplo, a una película de suspenso, no voy. Quiero que todos sufran mucho o se rían mucho.

—“Se nos rompió el amor” es, como muchos temas y como muchas versiones de temas, un descubrimiento de ese señor que se llama Pedro Almodóvar y que ha renovado muchísimo el adormecido y costumbrista cine español en los años ochenta y que afortunadamente hoy sigue haciendo películas. Entre los no pocos méritos de este señor está, como decíamos antes con Maitena, sabiendo que íbamos a pasar

el tema, la oreja que tiene para detectar una canción olvidada y decir: “Este señor o esta señora, a lo mejor no tiene un gran repertorio ni aptitudes extraordinarias en todo lo que hace, pero esta canción la hace como nadie y esta canción viene muy bien para este momento de mi película”. La canción que vamos a escuchar está en...

—*La flor de mi secreto.*

—No, es de *Kika*.

—¿Ah, es de *Kika*? Mirá vos...

—Es una versión de “Se nos rompió el amor”, cantada por Fernanda y Bernarda de Utreta.

(Suena el tema.)

—¿Y qué les puedo decir? Acabamos de escuchar a estas dos mujeres con esas voces cascadas, sufridas. “Se nos rompió el amor” se llama el tema y está incluido —junto con “Luz de luna” en una versión de Chavela Vargas— en *Kika*, una película de Almodóvar del año 93. Y no se crean que soy Gogo Safigueroa o que tengo la memoria de un Samaritano,* tengo el *booklet* acá al lado, me lo trajo Maitena y parezco un sabio, parezco un almodovariano...

—Pensé que estabas a punto de comentar la película.

—Sí, bueno, me gustó la fotografía... Ya estamos para esos lugares comunes, ¿no?, que terminan siempre con el chiste de las dos ratas

* Referencia a dos reconocidos críticos y estudiosos del cine en Argentina, de frecuente actuación en medios gráficos y audiovisuales desde los años sesenta y hasta entrados los años noventa: José María “Gogo” Safigueroa (1938-2008) y Salvador Samaritano (1930-2008).

que están comiéndose la cinta de un rollo de película y una le dice a la otra: “¿Qué querés que te diga? A mí me gustó más la novela”. Porque son cosas que siempre quedan bien, uno siempre lo puede decir de cualquier película basada en un libro, ¿no?

—Es muy lindo el chiste de las dos ratas, es de los más lindos.

—Estamos aquí con Maitena, que algo de chistes sabe. Muchas veces los provoca ella por escrito y, otras veces, con algunas actitudes que tiene en la vida cotidiana, incluso, pero que también le sirven a ella, como a cualquiera. Y la verdad que es una alegría estar con alguien que vale mucho la pena. Nos queda media hora más para disfrutar de la presencia de Maitena. Ahora les propongo que hagamos la tanda de las siete y media. Vayan abrigándose, dentro de un rato pueden salir a mover un poco la cadera por ahí pero, si quieren, quédense con nosotros hasta las ocho.

(Tanda.)

—Aquí estamos, hasta un poquito después de las ocho. Siempre nos pasamos un poco, de puro rebeldes que somos, porque conservamos, Maitena, esa actitud iconoclasta de los años setenta que mantenemos en alto.

—¡Me quedo hasta la hora que se me dé la gana! *(risas)*.

—Me quedo hasta las ocho y siete minutos, ¿y qué? Total, después no hay otro programa en vivo. Hasta las diez tenemos tiempo, porque viene Nano Herrera con setenta y ocho millones de compacts de jazz y una memoria que ocupa un enorme lugar físico, además de su propia anatomía, que es considerable. Y entonces, ya no nos podemos quedar.

—Hay que irse.

—Bueno acá tenemos una gentileza de Mariana Amato, una de las personas que mejor bate el café instantáneo en Buenos Aires.

—¿Por eso se llama EL BANQUETE? ¡Ah, es por el café!

—Claro, es por este café recién sacado del tarro... (*risas*) tras catorce años de añejamiento en la alacena, pero recién servido. Maitena, es muy difícil no hacerte hablar, yo me las ingení para que habláramos sin hablar de EL TEMA. Vos sabés que, en Cuba, la gente está tan obsesionada con la crisis, con la grave situación provocada por el bloqueo, que en muchas oficinas los jefes ponen un cartel que dice “Prohibido hablar del tema”. Y no hace falta decir cuál es el tema para que la gente se concentre en lo que tiene que hacer y no esté enrollada con la realidad. ¿Cómo no hablar con vos de la relación entre hombres y mujeres, de los sexos, los géneros, hijos, padres, hijas, etcétera, etcétera? Me parece que, más allá de lo aburrido, de lo reiterativo que tiene que ser para vos, además de tener que pensar sobre ese asunto para producir tu trabajo de todos los días, que en las entrevistas te pregunten sobre eso, también debe ser un motivo de cierta satisfacción que se te reconozca como alguien que ha pensado cosas muy personales y a veces reveladoras sobre tendencias y cuestiones que están por ahí flotando, pero hacía falta que alguien dijera: “Lo que está pasando acá es esto y esta es la escena típica”. E incluso a veces creo que no es tan típica, me parece que vos la convertís en algo típico una vez que armás la tira. La convertís en algo clásico después que lo acuñas con un buen chiste.

—A mí me da un poquito de pudor cuando me ponen como referente, como que puedo hablar en nombre de las mujeres, y me preguntan

cosas muy puntuales acerca de la relación entre los sexos... Esa cosa que hay ahora del “opinólogo” me dá un poquito de vergüenza. De todas maneras, me gusta hablar del tema, pero desde mi humilde opinión, ¿no?: “Yo creo que... tal cosa”. Lo que ha sucedido con mi laburo es que resulta que las mujeres se identificaban con lo que yo creía. Hay muchas que sí y otras que no, pero yo no soy Eva Giberti, no quiero decir: “La cosa es así”.

—No querés tener un púlpito, ni bajar línea, ni explicarle a cada uno cómo vivir.

—Lo que no quiere decir que, si a mí me preguntan cómo veo las relaciones entre los seres humanos, yo tenga algún problema en expedirme. Nunca tuve necesidad ni vergüenza de esconder algo que pienso. Creo que parte del éxito de mi trabajo ha radicado en el hecho de decir cosas que a veces a la gente le da vergüenza decir. Yo hablo, en general, de cosas de las que muchas veces quedan sin decirse en las relaciones de pareja. Y a veces, en la revista, las chicas me decían que yo decía cosas que les daba vergüenza decirse a ellas mismas. De repente, respecto del cuerpo, o de pensamientos respecto de la persona que tenés al lado. En ese sentido, creo que soy como más arrojada o me hago menos problemas, pero tiene que ver con mi manera de ser: en mi vida personal, soy igual, soy de decir las cosas que pienso. Lo que no quiere decir que soy un pensamiento autorizado (*risas de ambos*). No confundamos.

—No te lo decía por eso. Me parece que es bastante obvio escuchándote hablar de lo que hacés y de cómo lo hacés. Pero me parece que exagerás un poco en quitarle importancia al asunto. Creo que es evidente que, para mucha gente, son reveladoras algunas cosas que vos podés observar por la vía del humor. Y lo que tiene de interesante, esto me parece a mí, con la misma humildad, tampoco quiero dejar

sentada jurisprudencia sobre cómo hay que leerlo, por favor, pero me parece justamente que lo que tiene de interesante tu perspectiva es que no están cerradas las situaciones que vos planteás. A veces se simplifican, claro, porque el humor tiene que ver con trabajar con trazos gruesos, con contrastes fuertes.

—Y con una página que se termina.

—En espacios muy limitados, no podés contar la historia de la vida de una mujer.

—Los últimos doscientos años de esta situación...

—Exactamente, pero me parece que se abren cosas ahí, que quedan cosas picando y que no siempre se termina en el chiste. Más allá de que la página o ese fresco —que no sería un tríptico sería un “sístico” lo que se arma, porque en general está dividido en seis— deba desplegarse y tener un remate que cierre desde el punto de vista de las exigencias del género, ideológicamente o éticamente, no está diciendo: “Esto es así o esto es así”. No son opiniones cerradas. Por eso me parece que la gente agradece poder quedarse pensando en el asunto. Creo que, como situaciones de humor, cierran perfecto y provocan lo que tienen que provocar. Pero, desde el punto de vista temático, no están cerrados los asuntos que vos proponés, ¿no?

—Bueno, yo creo que no. Yo no soy cerrada, además, no es mi estilo. Aparte me daría mucha vergüenza escribir algo terminante, no lo podría hacer. Pero a veces, cuando digo: “Las mujeres tal cosa”, o “Los hombres tal cosa”, siento que generalizar siempre es meterse en camisa de once varas. Pero trato de decirlo, también.

—En el libro está: se habla de las formas del racismo y “Una de las formas”, dice, “es generalizar en general” (*risas de Maitena*).

—Sí, lo del manual del racista perfecto está en el primer cuadro. Las que estamos ahí somos mi madre y yo... en una escena absolutamente real (*risas de ambos*).

—Sí... no sé por qué me pareció que sí, tal vez por el dibujo...

—Por el dibujo de mí, además. A mí me hace mucha gracia dibujarme en alguna escena.

—De generalizar en general, dicen: “Los gallegos son brutos, los franceses, sucios, los tanos, celosos, los ingleses, amarretes, los árabes, machistas, los alemanes, nazis...” y la mina que está al lado piensa y no se lo dice: “... y los prejuiciosos, ignorantes”.

—(*Riéndose*) Ya que generalizamos...

—Yo creo que hasta hay literaturas que funcionan así, funcionan como los chistes, como esos chistes famosos en los que se encuentran un italiano, un alemán, un inglés y un argentino al final, que siempre es el vivo o el chanta o el único cobarde. Hay escritores que piensan con ese gen y, hasta hace unos años, pensaban que los rusos solo podían ser soviéticos, ¿no?

—Bueno, yo estoy muy en contra de todas las generalizaciones de raza, de credos, de sexo, o sea que...

—Estamos de acuerdo.

—No toleraría nunca que mi trabajo transmitiera en ese sentido una cosa cerrada.

—A mí me parece que el humorista va y viene del cliché, que lo usa como un punto de apoyo para favorecer el reconocimiento, pero que en el mismo movimiento en el que hace el chiste o a lo mejor en el chiste siguiente, lo desarma. Además, vos trabajás con varias escenas, nunca es un cuadro de un diálogo donde todo se cierra y muere ahí. Estás también tomándote en broma el mismo cliché sobre el que se apoya la posibilidad de ser del chiste.

—Bueno, ese es uno de los mecanismos de este trabajo de *Para Ti* que está en el libro: trato de agarrar clichés de todo tipo y de darlos vuelta un poquito a ver qué se les cae, sin decir: “Esto es un cliché”. Lo muevo un poco y veo qué pasa.

—A veces llevándolo al absurdo, ¿no? Si esto fuera así, miren lo que pasaría: al final, vamos a tener que afirmar que hay que matar a todos los hombres...

—... o que todas las mujeres se quieren casar. Entonces yo las muestro a todas yendo a tomar el colectivo con traje de novia. Es reírse un poco del cliché: los clichés no existen, hay gente de todo tipo.

—Y hay música de todo tipo también. ¿Conocés a Rickie Lee Jones?

—(Casi en un susurro) Sí, conozco a Rickie Lee Jones.

—Hay un disco que a mí es el que más me gusta de ella: se llama *Pop pop* y, casi como un chiste, incluye todos temas de jazz, lo que se llama en jazz *standards*, temas que ya están instalados en la tradición, y los hace de una manera un poco más parecida al pop, pero sin dejar de hacer jazz. Y uno de los temas se llama “Dat dere” que empieza con la voz de un nenito que se ríe y termina con esa misma voz, entre otras cosas porque “Dat dere” (eso ahí), trata de un nene

que se asusta, que le tiene miedo a unas manchas en la oscuridad y le pregunta a la madre qué pasa. Vamos a escuchar y después les cuento quiénes acompañan a esta chica que canta muy, muy bien.

(Suena el tema.)

—“Dat dere”, un tema de Bobby Timmons y Oscar Brown Jr. (“Eso ahí” vendría a ser la traducción, aunque en inglés está escrito fonéticamente). En la hermosísima voz de Rickie Lee Jones, incluido en un disco que se llama *Pop pop*. La acompañaban unos mancos de aquellos como Robben Ford en guitarra acústica, John Leftwich en bajo, Joe Henderson, uno de los saxos más notables que se pueden escuchar en este momento, Walfredo Reyes Jr. en percusión y David Was en segunda voz. Supongo que no sería esa vocecita de nene, que debe ser algún familiar, aunque a lo mejor sí, se refiere a esa hermosa vocecita de niño que no figura en ningún otro tema. Nosotros estamos con la niña Maitena, una gran alumna que ya ha hecho los deberes, por lo que veo por ahí: puso la dedicatoria en mi libro, si no, no se podía ir. Nos quedábamos acá hasta las diez menos cuarto *(risas)*.

—A mí me gusta hacer las dedicatorias de los libros. Vos sabés que dejé la página esta en blanco para eso. En la feria del libro, esto no es para hacerme la canchera, firmé tantos libros que mi editor decía que, en realidad, con los años, los que van a valer son los que no están firmados, porque hice cualquiera cuando los firmaba *(risas de ambos)*.

—Ojalá. Maitena, nos quedan unos minutos. Este es el momento en que el programa se pone reflexivo, hondo, profundo: ¿Vos tenés algún mensaje para la juventud, para las nuevas generaciones, para las mujeres argentinas o del mundo, para la patria? ¿Querés decir

algo en particular, dejaste algo en el fuego y querés avisar que lo apaguen en tu casa?

—Eeh, no (*risas*)... Lamento no poder darte mucha letra.

—**Me lo temía.**

—No tengo nada para decir. Lo peor es que lo digo semana a semana en los medios, pero sigo sin tener nada para decir.

—**Pero con el dibujo la gente se distrae.**

—Claro, y uno va zafando.

—**Parece que hubiera estado ensayado, porque iba justamente a eso, quería terminar con eso. Hablabas de los materiales que pueden estar ahí, que se pueden reciclar cuando no se te ocurre nada. Pero, en alguien que trabaja simultáneamente en texto y dibujo, que no es una humorista que escribe guiones para dibujos de otros o que escribe directamente relatos de humor sino que trabaja simultáneamente con las dos cosas, ¿es a veces el dibujo que te ponés a bocetar insinuando una situación visual lo que te propone una escena posible, con un tema posible? ¿O siempre son los temas los que después tienen una realización gráfica que se adapta a la idea textual o a la idea conceptual que vos querías?**

—En general, empiezo escribiendo y después dibujo lo escrito. Pero desde hace un tiempo estoy haciendo el ejercicio inverso. Y, por ejemplo, cuando hablo por teléfono, me pongo a dibujar cualquier cosa, minitas sueltas. De golpe, me gustan esas expresiones de las caras y pienso qué les está pasando. Y a partir de eso, se me ocurren situaciones o globitos que pueden acompañar. No es lo más frecuente, pero lo estoy empezando a hacer y me divierte la idea de trabajar un poco al revés,

¿no? Y hay veces que hay caras que son tan graciosas, o a mí me resultan tan graciosas, que yo ya no les pondría nada. Me parece que esa mina con ese *look* y con esa cara, parada en determinado lugar...

—Ya es una escena con un tema, hay una situación.

—Sí, pero no todo el mundo, sobre todo en el diario, es tan observador del dibujo. Creo que en el diario hay una cosa... yo tuve que reaprender a trabajar cuando empecé en *La Nación*.

—Digamos, ¿hay una mayor necesidad de explicitación que en *Para Ti*?

—Sí. Porque yo en la revista agarro un tema, lo desarrollo en seis cuadros, con seis situaciones, lo puedo redondear, tiene un remate. En el diario, el espacio es ocho y medio por ocho y ahí tiene que estar todo. Vos tenés que entender cuál es la historia, qué le pasó a esa mina, todo ahí, en un dialoguito que tampoco tiene que ser muy largo, porque los globos grandes nadie tiene ganas de leerlos. De eso, yo me di cuenta como lectora. Entonces, es más difícil, tiene que tener el remate ahí mismo. Es un género diferente, te diría, el del chiste. En *Mujeres alteradas*, no hay tanto chiste, hay situaciones de humor, hay otra cosa. En el diario, hay chistes... y te digo que hay que escribir chistes, ¿eh? Me di cuenta de que hay que aprender a escribir chistes, hay que escribir mucho mejor de lo que yo escribía. O sea, no te puede sobrar una palabra ni te puede faltar.

—Claro, porque no es que sobren. Me parece que el peso o el acento no está puesto en la frase redonda sino en el desarrollo de toda una situación.

—Y dónde está puesta la palabra y dónde termina, de acuerdo a la palabra que va a tirar el otro. Entonces, te digo, es un laburo diferente. Y

me gusta, es un desafío, también. No se nota tanto el dibujo, se nota más cuando es contundente el texto.

—Si bien hay excepciones, esto del modelo de seis a veces se transforma, como acá (*señala una página del libro*): “¿Es mejor estar sola que bien acompañada?”, se pregunta y hay doce escenas, doce posibilidades donde se desarrolla o se responde a esa pregunta. Pero en general el modelo es de seis o, bueno, a veces, como acá, de nueve... Desde luego, como corresponde, ahora empiezo a encontrar todas páginas que no tienen seis cuadros (*risas de ambos*). Esa especie de medida estándar, de dividir la página como si fuera un poema que va a tener tantos versos o una canción que va a tener tantas estrofas, ¿es algo que decidiste vos, te conviene porque podés abrir un abanico para no tener que concentrar tanto y que el remate tenga que ser tuc-tuc, pregunta y respuesta, o diálogo de pie y remate?

—Trato de agarrar un tema y de darle una miradita al recorrido, digamos. Entonces pienso: en tal situación, ¿qué puede pasar? Bueno, te puede pasar esto o lo otro. En general, yo escribo, pienso en un tema y escribo cosas sueltas. Y en general esas cosas sueltas que escribo después son los seis cuadraditos. A veces escribí siete, otras veces me doy cuenta de que hay dos cosas que son más o menos lo mismo dicho de otra manera, o una es la vuelta de tuerca de la otra, a veces tengo de más, a veces tengo de menos... Cuando tengo de menos, lo que hago es no mentir: si tengo cuatro situaciones, hago de cuatro, no la estiro porque sí. Pero me resulta cómodo, porque justamente es lo contrario del diario: no tiene por qué ser tan gracioso, no es tanto el chiste, sino que es más bien el análisis de un tema y a mí eso me gusta porque no tengo la exigencia de ser graciosa, no tengo ninguna exigencia en ese sentido. Tengo la libertad de contar un tema, después

resulta gracioso, más por los dibujos que por los textos, muchas veces. A veces son muy serios los textos.

—**Justamente te iba a decir eso: hay veces que uno lee los textos, con su aparente seriedad y, cuando baja al dibujo (me refiero a los textos que van organizando temáticamente, no a los diálogos que se dicen los personajes en los globitos), el contraste que hay entre esa voz que va diciendo por ejemplo: “Los hombres tienen aventuras” y ver después las caras de los personajes...**

—Las caras de gato de la aventura (*risas*)...

—**O “Las mujeres se enamoran...”.**

—Lo que pasa es que tiene que ver con lo que decías hace un rato del podio. Hay veces que escribo algo y me resulta muy serio. Entonces digo: “Ahora con los chistes tengo que bajar a la realidad”, o sea: bajar a mi personalidad, y me tengo que reír de esto que acabo de anunciar tan seriamente.

—**¿La página de *Para Ti* fue siempre en colores?**

—Sí.

—**¿Vos ya tenías experiencia de trabajar en color antes de trabajar gráficamente en humorismo con color?**

—No y no me gusta, la verdad es esa: para mí es como la propaganda de whisky: en *black and white* el cómic. Esto es una imposición...

—**Tenemos un nuevo sponsor, la semana que viene (*risas*). Que no nos manden perros, que nos manden botellas, por favor.**

—Es una imposición del mercado, lamentablemente. Ahora todas las revistas tienen color, tienen fotos. El único que creo que se da el lujo de

seguir trabajando en blanco y negro es Quino, porque la tecnología nos ha pintado hasta al Inodoro* (*risas*). No tienen vergüenza, hay cosas que son imperdonables. Yo tengo que trabajar en color. Y trato de que el color me sirva, porque me gusta mucho hacer la ropa de las minas, me gusta el tema de la moda, el tema de los pelos: una mina que es pelirroja es pelirroja y no puede ser rubia. Aprovecho el color para narrar, pero la verdad es que no es el momento favorito de mi trabajo, lo pinto porque lo tengo que pintar, pero cuando terminé de pasar la tinta yo siento que ya terminé mi trabajo.

—Además, en los medios masivos, está el problema de la reproducción de esos colores. Son bastante maltratados.

—El tema del diario me ha hecho derramar unas cuantas lágrimas, porque había problemas de escaneo... había varios problemas diferentes. El amarillo salía verde. Durante cuatro meses, los personajes salían con piel marrón y pelo verde. Como yo no pinto con la computadora, porque no me gusta, sigo pintando con tintas a pincel.

—“Solo habla de punks, Maitena”, decían.

—No, era una cosa impresionante. Ahora dejé de hacer rubias. Y si no, trato de mandarlos yo. Bah, los manda mi marido, que es el experto, porque yo, la verdad, no he logrado aprender todavía.

—¿Lo mandás directamente como archivo desde la computadora?

—Exacto, el diario tiene un programa interno que recibe material. Lo que pasa es que, al ser dibujo a color, hay que procesarlo con el Photoshop

* Maitena se refiere, naturalmente, al célebre personaje Inodoro Pereyra de Roberto Fontanarrosa, que comienza a aparecer en colores en la revista *Viva* del diario *Clarín* durante la década del noventa.

porque lo que vos escaneás no es lo que sale. Entonces, a los amarillos les tenés que sacar los azules, y así con todo... Yo no tengo ni paciencia ni mucho cerebro, está visto, porque no logro manejar el programa, ¿no?

—No me hagás decir lo que no dije... ¿La videocasetera ya la piloteás, más o menos?

—No, la videocasetera, ni en pedo (*risas*). Para mí es: “play”, “stop”, “power”...

—Pero te hacés las preguntas elementales, como los filósofos, está muy bien...

—Sí, sí. Ya con el “rew” me cuesta, tengo que pensarlo. Bueno, con el diario, hay un punto en el que me dicen: “Bueno, pero ¿por qué no los pintás con la computadora y ya sabés lo que va salir?”, y yo me niego a eso. Y entonces me peleo y sufro mucho cuando veo que, de una tirada de ciento cincuenta mil o doscientos mil ejemplares en papel de diario, hay veinte mil ejemplares en los que el pelo es verde, otros en los que es azul, otros en que está fuera de registro...

—Claro, los tendrías que juntar todos y pasar rápido las hojas...

—(*Risas*) Como esos libritos en los que uno pasaba las páginas con fotos y se veía cambiar las imágenes como en una película, ¿no? Pero bueno, te da un poco de bronca, porque yo hago un laburo muy artesanal y muy obsesivo con el pincelito. Entonces, cuando después ves que todo eso se perdió en un escaneo, por alguien que no se tomó el trabajo de usar el Photoshop para lo que fue inventado, te da un poquito de bronca. Por eso le pido a los lectores que miren con atención los colores, porque...

—La reproducción en el libro, en cambio...

—... está hecha en España.

—(*Habla con acento español*) ¡Pues, hombre, es que se nota que esto está hecho no en las provincias sino en la Metrópoli, hostias! (*Risas de Maitena*) No, realmente está muy bien. La calidad gráfica del libro es muy grande, y es una suerte porque el contenido del libro se lo merece.

—Bueno, muchas gracias.

—Maitena, tenemos que dejar acá. Voy a decir algo que no se ha dicho nunca en los medios audiovisuales: “El tiempo es un tirano”. Por favor, podés anotararlo por si en alguna situación te toca...

—Debajo de “Espectáculo dantesco”, lo voy a anotar (*risas de ambos*).

—Exacto, o “Panorama dantesco”, incluso. Hay gente que ha ido a parar al “citado nosocomio” por decir estas cosas. Pero, por suerte, Maitena estuvo aquí hoy con nosotros y, en serio, me encantaría que volviéramos a encontrar otra excusa para que vengas al programa, para que pasemos los temas que trajiste y que, de una manera completamente autoritaria, dijimos: “De ningún modo...”.

—... vamos a pasar esa mierda (*risas de ambos*).

—Muy bien, en serio, te agradezco mucho que hayas venido, y a los oyentes por haber estado más o menos enchufados durante el programa. Y aprovecho para decirles de nuevo: Maitena publica sus trabajos, sus luminosos y saludables trabajos, en la revista *Para Ti*, en el diario *La Nación* y, además, en forma de libro, ya han salido cuatro...

—... bonitos ejemplares.

—Cuatro buñuelos. Y además, cada vez más lindos: esta tapa, digámoslo de nuevo, de Alejandro Ros, es espectacular.

—Y en este me atreví a no tener un prólogo. Porque, como buena mujer, siempre necesité el respaldo de un hombre.

—Algún muchacho que diga: “¡Pero sí!...”. Ahora, qué prologuistas, ¿no? Quino en uno, Fontanarrosa, en otro...

—Y, bueno, una ya que busca un hombre, no te vas a quedar con tu hermano (*risas*).

—Alguna vez te habrás equivocado.

—Sí, varias veces, muchas. Pero, bueno, lo que uno se equivoca en la vida trata de corregirlo en el trabajo.

—Me parece muy bien.

—Y esta fue la primera vez que sentí: “Bueno, este material vale, ¿no?”. ¡Comprenlón, aunque Fontanarrosa no diga nada del libro, comprenlón, señoras!

—Diganlén que se los compren... ¿Hay alguno de tus trabajos anteriores a la venta, además de la serie de *Mujeres alteradas*? ¿La edición de *Flo*, por Ediciones De la Flor *is available*, como dicen los americanos? ¿Se consigue?

—Sí, está disponible. Y es muy gracioso porque, cuando el señor Divinsky me quiso editar este libro hace muchísimos años, yo le dije: “Divinsky, no te lo va a comprar nadie”, y evidentemente fue así: vendió cincuenta ejemplares porque yo tengo muchos primos, muchos amigos queridos a los que, así como vos a los tuyos no los hacés escuchar el programa, yo los mandaba a comprar un libro.

—Y vos, además, tenés varias pelucas y salías también disfrazada por el barrio a comprarlo.

—Claro y me compré varios. Pero, a raíz del éxito que después tuvieron *Mujeres alteradas 1, 2, 3 y 4*, Divinsky logró que las fanáticas que leían este y decían: “¿Y no hay otra cosa de esta chica?”, se encontraran con que: “Sí, sí, está este libro de De la Flor”. Creo que logró vender los dos mil que hizo aquella vez (*risas*). Y la verdad que se lo merecía, porque lo editó cuando no lo iba a comprar nadie porque él creyó en el material.

—Es un gran tipo y muy solidario.

—Es un gran editor, y eso demuestra que hay que ser bueno en la vida porque la vida devuelve. Y logró vender todos esos horribles ejemplares que tenía de *Flo*, los vendió todos (*risas*).

—Muy bien, esperemos que sigan los éxitos y, sobre todo, que nos sigas haciendo pasarla bien con tu trabajo.

—Bueno, muchas gracias, la pasé muy bien y volveré un día a las cuatro de la mañana para que pasemos al aire los tres compactos...

—Bueno, acá va a estar Facundo o algún otro operador...

—... para explicarme cómo opera la maquinita.

—A ustedes, los despido hasta el sábado que viene. Quiero agradecer mucho a Facundo Rodríguez por la operación técnica, como siempre prolija, puntual, atenta, y a Mariana Amato por la agenda y por la asistencia de hoy. Hasta el sábado que viene y muchas gracias.

ABELARDO CASTILLO

(San Pedro, 1935 - Buenos Aires, 2007) Fue un notable narrador, dramaturgo y ensayista que se destacó sobre todo por la excelencia de sus relatos. En su paso por el programa, se refirió al oficio de narrar y sus diferencias con el teatro y el ensayo.

Programa nro. 29

Fecha de emisión: 15 de noviembre de 1997

Asistente: Martín Rodríguez Baigorria

Operador: Matías Rodríguez

(Abelardo Castillo comienza leyendo su relato "Undine":)

La sirenita viene a visitarme de vez en cuando. Me cuenta historias que cree inventar, sin saber que son recuerdos. Sé que es una sirena, aunque camina sobre dos piernas. Lo sé porque dentro de sus ojos hay un camino de dunas que conduce al mar. Ella no sabe que es una sirena, cosa que me divierte bastante. Cuando ella habla, yo simulo escucharla con atención pero, al mínimo descuido, me voy por el camino de las dunas, entro al agua y llego a un pueblo sumergido donde hay una casa, donde también está ella, solo que con escamada cola de oro y una diadema de pequeñas flores marinas en el pelo. Sé que mucha gente se ha preguntado cuál es la edad real de las sirenas, si es lícito llamarlas monstruos, en qué lugar de su cuerpo termina la mujer y empieza el pez, cómo es eso de la cola. Solo diré que las cosas no son exactamente como cuenta la tradición y que mis encuentros con la sirena, allá en el mar, no son del todo inocentes. La de acá, naturalmente, ignora todo esto. Me trata con respeto, como corresponde hacerlo con los escritores de cierta edad. Me pide consejos, libros, cuenta historias

de balandras y prepara licuados de zanahoria y jugo de tomate. La otra está un poco más cerca del animal. Grita cuando hace el amor. Come pequeños pulpos, anémonas de mar y pececitos crudos. No le importa en absoluto la literatura. Las dos, en el fondo, sospechan que en ellas hay algo raro. No sé si debo decirles cómo son las cosas.

—Ustedes acaban de escuchar una voz que invita a ser pensada desde el punto de vista de la literatura. Es una voz que tiene, en el sentido literal y metafórico de la palabra, cuerpo. Que se está haciendo carne en su propio texto. Es la voz, por si no se dieron cuenta, de Abelardo Castillo. Contamos con el privilegio de tenerlo a Abelardo hoy aquí, hasta las ocho de la noche, en el **banquete**. Él es uno de esos escritores de tiempo completo, no porque no tenga tiempo para el ocio, para perderse en las discusiones de la vida cotidiana, para comprar el pan, para amargarse porque no le alcanza la plata. Sino porque es alguien que tiene una relación con la literatura que no termina en el momento de publicar un libro porque, como decía Pavese, seguramente sigue escribiendo libros para corregir lo que no terminó de decirse en el libro anterior. No porque, desde el punto de vista de la excelencia, haya déficits. Por el contrario, sentimos un enorme placer y también una saludable incomodidad al leer una obra como la de Abelardo. Acaban de aparecer en Alfaguara los cuentos completos de Abelardo Castillo, que él ha reunido bajo un título emblemático: *Los mundos reales*. Vamos a hablar, en el transcurso del programa, de cuál es la razón de ese título, vamos a hablar también de las distintas facetas de su producción, de la relación que puede tener su obra con la música y de sus gustos musicales. Por lo pronto, les recuerdo algunas cosas que tal vez muchos de ustedes ya saben. Abelardo Castillo nació en San

Pedro en 1935, fundó y dirigió revistas fundamentales para la discusión cultural en la Argentina a partir de los años sesenta, como *El Grillo de Papel*, *El Escarabajo de Oro* y *El Ornitorrinco*. Esta última, además, cumplió un papel de resistencia cultural en los duros años de la última dictadura militar. Para la mayoría, Abelardo Castillo es sobre todo el gran cuentista argentino, y este volumen quiere celebrar ese aspecto de la obra de Abelardo. Pero creo que el cuento es como la piedra de toque, el lugar donde la obra de Castillo se roza con la sensibilidad poética. Y desde allí, casi como un trampolín, además de producir una obra cuentística muy importante, ha tenido la posibilidad de escribir novelas también inolvidables como *El que tiene sed* y *Crónica de un iniciado*. También ha escrito teatro y artículos ensayísticos, a veces publicados en medio masivos. No son artículos de un periodista profesional, sino los desvíos de un escritor, los pensamientos en voz alta que un escritor profundamente vinculado con la literatura necesita escribirse a sí mismo para luego comunicar con los demás.

Abelardo, bienvenido a el banquete. Espero que podamos empezar hablando de cuentos para que después nos cuentes muchas cosas más.

—Bueno, hablamos de lo que quieras. Te agradezco la introducción. En realidad el cuento, lo he dicho muchas veces, es el género donde me siento tal vez más cómodo, pero nunca me sentí cuentista en el sentido estricto de la palabra, ya que mi primera obra publicada en realidad es una obra de teatro: *El otro Judas*. Y, como casi todo escritor, en mi adolescencia, pensé que la literatura en prosa era la novela, de ahí que uno de los textos más antiguos de los que me han quedado —otros han desaparecido de los lugares que solían frecuentar (*risas*)...— es *La casa de ceniza*, que está más cerca de la novela que del cuento, aunque es un relato largo, ¿no?

—Es más bien una *nouvelle*.

—Una *nouvelle*, exactamente. Y la obra que me acompañó durante buena parte de mi vida, desde los veintitantos hasta los cincuenta y tantos años fue una novela, *Crónica de un iniciado*, ¿no? Por eso, prefiero no aceptar rótulos. Creo que hay un tipo de escritor que está más allá o más acá de los rótulos y esto no significa una valoración sino una mera descripción. Suelo dar siempre el mismo ejemplo, aclarando que no estoy haciendo comparaciones tontas, pero Sartre, Camus o Unamuno... ¿qué eran, realmente? ¿Eran narradores, autores dramáticos, ensayistas o, incluso, filósofos? Eran todo eso. Hay escritores de género, en efecto, grandes dramaturgos como Tennessee Williams, por ejemplo, que también ha escrito cuentos; u O'Neill, que era esencialmente un dramaturgo. Poetas que son esencialmente poetas y nada más que poetas y no necesitan ser otra cosa, como el caso de Neruda o de Darío. Y hay otro tipo de escritor que escribe lo que puede... Yo soy del segundo tipo (*risas*).

—Voy a ir recordando a lo largo del programa títulos, años de publicación, algunos premios, aunque Abelardo me pidió que no exagerara con ese punto, porque es cierto que, más allá que en el caso de Abelardo son absolutamente justos, a veces da la sensación de que uno quisiera impresionar o poner chapas de bronce en la puerta de los autores. Lo haré simplemente para que ustedes terminen de armarse una ficha de este señor que hoy nos acompaña aquí. Pero querría que empezáramos por el cuento, Abelardo, aprovechando la excusa de la publicación de todos tus relatos en un volumen que incluye los libros publicados hasta ahora, incluso uno que alguna vez se publicó como cuento y luego se incorporó como capítulo de *El que tiene sed*, “El cruce del Aqueronte”.

—Pero es verdad: en su origen fue un cuento...

—Y al final hay un pequeño apéndice con relatos inéditos, uno de los cuales ustedes tuvieron el placer de escuchar al comienzo y se llama “Undine”.

—Más que un relato, yo diría que ese es un poema en prosa. Su propósito deliberado era ser un poema en prosa. He escrito versos desde la adolescencia y entre esos versos se han colado textos como este. Pero cuando vos realmente me propusiste que agregara estos cuentos inéditos,* introduje “Undine” porque creo que está a caballo entre la ficción en prosa y la poesía, y de alguna manera representa una parte de mí que en el libro no estaba representada, porque el cuento no es la poesía. Pero creo que ese pequeño texto une los dos géneros, ¿no? Y uno de esos géneros, como he dicho alguna vez hablando del tema, la alta fiesta de la poesía, a mí me está vedada. He escrito versos, pero no soy un poeta. De todos modos, quise incluir también un poco de eso.

—Creo, de todas formas, que el cuento es la forma narrativa que comparte más de un elemento expresivo con la poesía. Por lo pronto, la alta condensación y un uso del lenguaje de gran precisión. Borges decía que él no escribía novelas porque es imposible escribir novelas sin relleno, que por mejor voluntad que haya tenido el autor de una novela, siempre se encuentran cosas en ella que podrían no estar. A un buen cuento no le tiene que sobrar absolutamente nada.

—Bueno, eso lo explicaba muy bien Faulkner. Él decía que el escritor de primer orden es el poeta, capaz de descifrar, por así decirlo, con el menor número de palabras, lo que ve del mundo. Para Faulkner, después venía el cuentista, por lo que vos señalaste: su manera estricta de

* Abelardo Castillo alude al hecho de que Guillermo Saavedra fue el editor en Alfaguara del libro al que se hace referencia durante la charla.

tratar la palabra y el peso que tiene lo formal en el cuento. Y recién en tercer término ubicaba al novelista. Decía que él había escrito una novela, se lo confiesa a Jean Stein en un largo y hermoso reportaje, sencillamente porque no había podido escribir bien poemas y cuentos. Esto, viniendo de Faulkner, creo que es muy importante porque todos sabemos el eminente lugar que ocupa dentro de la novelística contemporánea. Vale decir, no es la defensa del cuento que hace un cuentista o la defensa que hace un poeta del género poético, sino la defensa de un novelista, probablemente uno de los más grandes novelistas de nuestro tiempo. Creo que en eso sí se parece el cuento a la poesía, en cuanto al uso estricto de la palabra. No en cuanto a determinadas características que a veces son esenciales en la poesía: la metáfora, el ritmo, etcétera, que pertenecen exclusivamente a la poesía. En eso, la novela a veces tiene contactos más grandes con la poesía que el cuento. Porque en la novela, justamente, podés escribir de más y podés dejarte ir. Uno de los ejemplos típicos sería, aunque parezca una paradoja, la novelística de Henry Miller: son casi de escritura automática, como grandes poemas en prosa. O ciertos momentos del *El cuarteto de Alejandría*, de Lawrence Durrell. El cuento es un género más indicativo y a veces hay que decir: “esto es así”, sin metaforizar. Una metáfora inútil o a veces hasta una palabra de más en un cuento pueden llevar a estropear el texto.

—Así como estaba la pretensión utópica de Flaubert de escribir una novela sobre nada, ¿se puede escribir un cuento sobre nada? Se puede escribir un poema sobre nada, pues el componente musical y el extrañamiento del lenguaje son en sí mismos, asuntos posibles del poema. Pero, ¿se puede escribir un cuento plano?

—No, un cuento no. Se puede escribir un poema donde el sentido sea el uso del lenguaje, pero de alguna manera tiene que trascender su propia

superficie. Siempre recuerdo un poema de Miguel Hernández dedicado al pie, que dice: “Por tu pie, la blancura más bailable, / donde cesa en diez partes tu hermosura, / una paloma sube a tu cintura, / baja a la tierra un nardo interminable”. El tema es mínimo, es un pie, pero llamarle a una de las piernas “paloma que sube a tu cintura”, a la otra pierna, “nardo interminable”, “blancura más bailable” al pie (*risas*) o a los dedos, ¿no?, esas diez partes donde cesa la hermosura, está poniendo el sentido no en la cosa sino en la utilización del lenguaje que designa la cosa. En un cuento, se puede utilizar a veces un protagonista mínimo, como en el caso de Dino Buzzati, que escribe un cuento monumental sobre una gota que sube y baja una escalera. El sentido del cuento trasciende a ese personaje tan cercano a la nada como una gota, porque en realidad el que narra la historia sabe que, cuando esa gota se detenga, algo va a ocurrir en una casa. Se puede detener en cualquiera de las puertas de los que viven en esa casa y se sabe que entonces algo va a ocurrir. Y la gota no solo sube, sino que sube, baja y a veces se detiene, es una gota bastante anómala y angustiante (*rié*). Y lo curioso de ese cuento y el hallazgo notable de Buzzati —uno de los grandes cuentistas contemporáneos— es que hay un momento, cuando uno ya le ha dado un significado simbólico a la gota, en que Buzzati hace un alto y dice: esa gota no significa ni la muerte, ni la locura, ni el destino, ni nada por el estilo, es una gota que sube y baja la escalera, lo que pasa es que cuando se detenga algo va a ocurrir (*risas de ambos*).

—Claro, es dar vuelta el abuso de lo alegórico, del sentido simbólico, para encontrar cosas que la literatura contemporánea ha hecho y explotado mucho: en la literalidad, la mayor incomodidad.

—Exactamente, y, al mismo tiempo, te obliga a revisar tus propias alegorías y pensar: debe haber otras más, entonces, además de las que

yo ya puse (*risas*). Porque Buzzati ha dado con unas cuantas pero, por supuesto, deja en el hueco otra serie de alegorías. Se puede escribir un cuento estupendo sobre una gota que sube y baja una escalera, pero la novela no permitiría eso, nadie podría escribir una novela sobre un triángulo equilátero, por ejemplo.

—Salvo esa parodia del *nouveau roman* que hacen Borges y Bioy, en la que un tal Bonavena escribe cientos de páginas sobre un ángulo de su escritorio...

—Se puede escribir en un registro muy cercano a la poesía. Hay un libro de Gastón Bachelard, entre la crítica literaria y la filosofía, sobre los pequeños cajones, los ángulos, los rincones, que es monumental.

—¿Te referís a *La poética del espacio*?

—Exacto. Es un libro con un nivel poético a veces mayor que el de los ejemplos que utiliza para sustentar su teoría. Pero sería muy difícil, ya te digo, escribir una novela con un personaje que sea un cajón.

—Estamos con Abelardo Castillo, uno de los grandes escritores argentinos. Les recuerdo que nuestro teléfono es 963-8018. Abelardo, sé que sos muy tanguero. Lo que vamos a escuchar ahora es una formidable versión de uno de los tangos más lindos, uno de esos tangos descriptivos, con música de Sebastián Piana. Cátulo Castillo, aquí, ayuda a hacer la música y la letra es de José González Castillo, el padre de Cátulo. Se llama “Silbando” y la versión también es inmejorable: Héctor Pacheco, un afiladísimo cantor de los años cuarenta y cincuenta, con la formidable orquesta de Osvaldo Fresedo.

(Suena el tema “Silbando”).

—Abelardo, me decías que te parecía que Pacheco cantaba como si fuera un músico, es decir, un instrumentista...

—Claro, era de aquellos cantores que hacen de su voz un instrumento más, ¿no? Hay otro tipo de gran cantante, el caso de Rivero, por ejemplo.

—Estaba pensando lo mismo. Además, hay una versión de él de este mismo tango, justamente.

—Claro, es casi lo opuesto de Pacheco. Además del oído musical formidable que tenía Rivero, es el hombre que dice, que interpreta y cuya voz es la voz humana. En Pacheco, hay como una especie de reticencia, yo diría, de humildad de la voz, porque se intercala en la orquesta como si fuera un instrumento más.

—Además, Pacheco pertenece a una época en que los cantores no eran aún el centro de la atención. La gente iba a escuchar, en parte, pero sobre todo a bailar. Por eso se hacía primero una pasada del tema solo instrumental.

—Sí, vos lo señalabas fuera del micrófono, toda la introducción es para que la gente baile, e incluso el cantante canta también para que la gente baile, sin imponer su voz.

—En una entrevista que le hice alguna vez a Piazzolla, él me contaba que, cuando hacía arreglos para la orquesta de Troilo, Pichuco le decía que esos arreglos eran imposibles de bailar. “Gato”, le decía, “nos van a sacar a patadas y nosotros tenemos que morfar. ¡No sos Stravinski!” (*risas de Abelardo*). Y Piazzolla agregaba que Troilo no se daba cuenta de que, cuando la orquesta tocaba alguno de sus más grandes tangos, la gente paraba de bailar para escucharlo.

—Mi papá, era un gran bailarín de tango, un excelente bailarín, de los que bailaban muy bien en serio, ¿eh?, y a Troilo no lo bailaba, lo escuchaba.

—Un cantor que hizo la trayectoria doble de estos dos tipos de cantores que vos señalabas fue Goyeneche.

—Por supuesto. Te diría que, cuando era un gran cantante, a Goyeneche no lo conocía nadie. Cuando empezó a no poder cantar y uno iba a oírlo carraspear, frasear y suspirar, ahí empezó su fama, ¿no? De todas maneras, fue un gran cantante. Creo que Goyeneche y Rivero abarcan los dos niveles de los cantantes contemporáneos del tango.

—Y hay que reconocer que, antes de entrar en un deterioro vocal muy grande, encontró un estilo para decir.

—Exactamente.

—Gustavo del Centro pregunta, Abelardo, si actualmente estás leyendo algún filósofo que te interese. Mirá cómo te dieron la cana. Porque la filosofía —es decir, Schopenhauer, Unamuno, Nietzsche, Sartre— está conversando con tu narrativa y con tus ensayos...

—Permanentemente. Sartre, sin duda, también Kierkegaard. Y te diría que últimamente estoy leyendo a los filósofos cristianos, más específicamente, *La ciudad de Dios* de San Agustín, por razones de trabajo, por decirlo así, porque estoy escribiendo un texto que tiene que ver con él. Pero permanentemente leo filosofía, es una de las cosas que más leo. Creo que en casa la mayoría de los libros de mi biblioteca, la que está en mi escritorio, son libros de pensamiento.

—Sé que te estoy haciendo la pregunta del millón, quizá para que la pensemos ambos en voz alta: ¿cómo se produciría la metabolización de esas ideas en tu narrativa? Es claro que tu obra no

impone de manera pedante ni forzada esas lecturas. ¿Cómo es el proceso por el cual un pensamiento movilizador dispara en vos un pensamiento ficcional?

—No sé cómo se hace, pero mi propósito fue siempre que las ideas, en mi literatura, no se notaran, aun estando presentes. Porque creo que en la literatura de ficción las ideas deben encarnarse en los personajes, salvo en casos muy particulares, en la novela, donde a veces tenés el espacio suficiente para desarrollar un determinado tema. El ejemplo paradigmático de esto sería la literatura de Thomas Mann o determinados fragmentos de la obra de Sartre, por ejemplo, en *La náusea*. Pero ni en la poesía, que está muy cerca de la filosofía, ni en la narrativa breve o en el teatro es posible razonar. Es decir, son los personajes los que tienen que encarnar de alguna manera, con sus acciones o con su carácter, un determinado tipo de idea que un filósofo puede expresar conceptualmente. Por supuesto, no es una regla general, pero yo lo siento así. No creo que los personajes deban ni teorizar, ni hablar sobre literatura ni sobre el sentido de la vida. Sus acciones son el sentido de la vida de los personajes y luego del autor, ¿no?

—Roberto, de Santa Fe y Pueyrredón, dice que hubo un momento, en los años ochenta, en que el cuento se convirtió en una materia pedagógica. Supongo que se referirá a la proliferación de talleres literarios en donde a la gente se le proponía que escribiera cuentos y se le enseñaba cómo funcionaba, cómo se estructuraba un cuento. Su pregunta es si te parece que el cuento es el género indicado para empezar a escribir.

—Creo que es el género indicado para empezar a leer. Un escritor empieza a escribir por cualquier parte, pero yo suelo desconfiar de aquellos escritores que no empiezan escribiendo poesía. Pienso que

esencialmente todo narrador es un poeta. De ahí a que escriba en verso, a veces hay una distancia considerable. Cortázar, por ejemplo, no era sin duda un gran poeta cuando escribía en verso, y sin embargo en sus textos en prosa nosotros nos encontramos con altos momentos de la poesía. Yo recuerdo aquel fragmento de *Rayuela* que comienza: “Toco tu boca...”, etcétera, un dedo dibujando la cara de una mujer, que es sin duda un poema en prosa. No era un buen poeta cuando escribía en verso y no todo escritor puede acceder naturalmente al verso. Pero creo que casi todos los escritores empiezan escribiendo verso y muy cerca de la poesía. En cuanto a lo del género pedagógico, pienso que tiene que ver con los talleres y, tal vez, con la función que cumplió en la escuela. Por eso digo que es una de las maneras más adecuadas de empezar a conocer la literatura. Siempre estuve en desacuerdo con los programas escolares que nos enseñan a leer fragmentos de *El Quijote* o de *La Celestina* o, en la literatura argentina, *Don Segundo Sombra*. En cambio, los cuentos del propio Güiraldes o las novelas ejemplares de Cervantes son mucho más accesibles porque pueden ser leídas de un tirón y en una sola clase, y además permiten conocer más vastamente determinado tipo de literatura. Con una buena antología de cuentos, se puede empezar a conocer a diez escritores; en cambio, leer diez novelas lleva mucho tiempo para el que comienza en literatura. Creo que el cuento es el género ideal para empezar a leer, sobre todo hoy, que ni siquiera tenemos tranvías. Antes uno podía leer una novela en un tranvía. Hoy queda muy poco tiempo para leer (*risas*). La novela es para leer en la casa, pero en un bar, digamos, entre la hora de salida de la oficina y la hora de entrada a la próxima tortura, se puede leer un buen cuento, ¿no?

—Seguro. Borges, con esa aparente humildad que lo caracterizaba, se jactaba de haber aprendido italiano leyendo en su versión original *La divina comedia*.

—Yo le creo, porque el trayecto que tenía que hacer él desde su casa a la biblioteca era lo suficientemente largo como para leer *La divina comedia*. Sin jactancias o con fingida humildad, te puedo asegurar que leí el *Ulises* en varias sesiones de tranvía, el 72, que iba desde Boedo a Palermo. Por supuesto, lo seguía leyendo en casa, pero en el tranvía antes se podía leer, hoy sería imposible leer en un colectivo.

—**De modo que los *Veinte poemas...* de Gironde se habrán leído con una enorme facilidad.**

—Justamente. Además, no es casual ese título, ¿no? *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*.

—**Vamos a una pausa y enseguida volvemos con Abelardo Castillo, hasta las ocho de la noche, aquí, en el banquete.**

(*Tanda.*)

—Abelardo, ¿cómo nace el impulso para escribir un cuento? ¿Con una idea, una frase, una anécdota que alguien te cuenta, con algo que leíste...?

—Empieza de cualquiera de esas maneras, siempre y cuando le demos a la palabra idea el sentido que tiene en un narrador. Nunca es una idea estricta, es decir, la idea de la traición o la idea del amor. Es una idea encarnada en un hecho. Y, en general, en el cuentista, aquel al que yo llamo el “cuentista natural”, empieza desde el final. Lo que se le ocurre al cuentista es la acción final de una historia y después rearma esa historia desde el principio. Es como si la armara al revés, ¿no?

—**Tiene ese final y luego trata de saber cómo llegar a ese momento decisivo.**

—Lo primero que sabe es ese momento final, que no es solo el acto final de la historia, sino que es el sentido de la historia. Puedo ejemplificarlo con “La madre de Ernesto”. No es una anécdota que se me haya ocurrido a mí, en realidad me contaron la historia, la inventó el que me la contó, un amigo mío. Pero, en el final de esa historia, en el hecho de que la madre de Ernesto pregunte por él y se cierre el deshabillé, está contenido el sentido del cuento. No es solo el final sorpresa, hacerle pensar al lector: miren qué inesperado lo que va a ocurrir, sino que ese es el sentido del cuento. Y por eso se llama “La madre de Ernesto”: debajo de esa prostituta, está la madre, debajo de ese acto canalla de los chicos que es al mismo tiempo una especie de reivindicación adolescente, se van a encontrar con una verdad que lo trasciende. Si no existe eso en el final de un cuento, no hay cuento. Pero, en el sentido formal, lo primero que conoce un cuentista es cómo va a terminar el cuento.

—¿Y el impulso que te lleva a escribir en determinado género, en determinado registro, aparece claramente de entrada? ¿Vos sabés, cuando se te impone un material y la necesidad de desarrollarlo, que va a dar para un desarrollo dramático, ensayístico o cuentístico, o que contiene material como para una novela?

—Bueno, ahora lo sé, no lo sabía cuando empecé a escribir. Por ejemplo, cuando empecé a escribir *El otro Judas*, la idea era escribir un relato, pero hubo un momento en ese relato en que me di cuenta de que esos personajes exigían ponerse de pie. Y ponerse de pie significaba verlos como en un escenario. En ese momento me di cuenta de que *El otro Judas* no era un relato, era una obra de teatro. Tenía muy poca experiencia teatral, no había ido ni siquiera al teatro en mi vida cuando escribí *El otro Judas* y me basé en la forma teatral más antigua y la que tenía más a mano, que es la tragedia.

—Tenías una relación literaria con el género...

—La lectura y una audición en Radio Nacional que se llamaba *Las dos carátulas*, de teatro leído, eran toda mi relación con el teatro. Porque yo vivía en San Pedro, donde no había teatro ni, por supuesto, posibilidad de que vinieran grandes compañías a presentar grandes obras. Lo cierto es que en algún momento sentí que esa historia era una obra de teatro. Con el tiempo, creo que un escritor ya no se equivoca de género, porque toda historia tiene en germen su propia forma. Un cuento nace como cuento, del mismo modo en que un poema nace como poema o una determinada idea acerca de algo nace como ensayo o como testimonio, y eso un escritor lo sabe. A veces puede dudar, pero dura muy poco esa duda. *Crónica de un iniciado* la empecé a escribir como un cuento, en el año 61. Escribí una página de un presunto cuento que iba a llamarse “Graciela” y cuyo esquema es el de la novela, que hoy tiene quinientas páginas. Es decir, un hombre joven que va a Córdoba, conoce a una mujer y se vuelve al día siguiente sin tener razones demasiadas claras de por qué se vuelve. Vale decir, el amor entre ellos dos dura un día, la historia estaba terminada cuando escribí ese texto. Pero, al poco tiempo, sentí que varias ideas que estaban dando vueltas dentro de mí, entre ellas, el pacto fáustico, cabían en esa historia. En ese mismo momento, ese cuento se transformó en *Crónicas de un iniciado*, ya era una novela. Hoy no dudo acerca de lo que es una obra de teatro, un cuento, un ensayo o un poema porque es como si vinieran con su forma puesta. Del mismo modo, pienso que un pintor sabe perfectamente el tamaño de su cuadro antes de ponerse a pintar, porque de lo contrario no elegiría el soporte que elige, la tela o la pared, ¿no?

—En el caso de las artes plásticas, la percepción del artista parecería más evidente porque la relación es mucho más material, ¿no?

Hay un soporte y de lo que se trata es de trabajar con ese soporte como un elemento ya significativo y mucho más contundente: el escultor ve la piedra, la toca, la siente, y el pintor ve la tela o la madera o la pared. El escritor tiene que intuir sus materiales de un modo virtual.

—Pero existe un marco, es virtual hasta por ahí nomás. Si estás escribiendo teatro, ya partís de una limitación: al ser puesto en escena, no puede durar cinco días o una semana. Tenés que escribir un texto que no exceda las dos horas, las dos horas y media de representación. En un determinado tipo de cuento... Por ejemplo, “Conejo”, mi cuento más antiguo, se trata de la historia de un chico que ha perdido a la madre y monologa con un objeto. Esa situación no se puede extender doscientas páginas, es casi necesariamente un cuento. En cambio, cuando estás escribiendo una historia múltiple que se va abriendo a distintos significados, que va incorporando personajes, en el mismo momento en que la estás pensando, podés decir que eso es una novela. Sobre todo porque en la novela se comienza desde el principio, es algo que corre en la dirección del tiempo. Uno tiene una idea nebulosa de un grupo de personajes a los que les van a ocurrir determinados sucesos y es probable que se incorporen otros personajes y aparezcan sucesos nuevos. En el cuento es a la inversa, hay un hecho final que determina su escritura, y es como si el autor se apurase para llegar a ese final. Con la historia de un viaje al Polo, se puede escribir *Las aventuras de Arthur Gordon Pym*, de Poe, una novela que tiene doscientas y pico de páginas. Con una historia como “La verdad sobre el caso del señor Valdemar”, donde hay un cadáver hipnotizado que se va a pudrir ante la mirada del hipnotizador, que sin duda fue lo primero que se le ocurrió a Poe cuando escribió ese texto, no se puede escribir más de veinte páginas. Y eso es como si, instintivamente, lo supiera el autor.

Como también sabe el autor dramático, estoy hablando de mi experiencia, cuánto dura una escena sin necesidad de medirla.

—En el caso del teatro, el problema parecería consistir en la necesidad de incluir diálogos, algo que eventualmente también atañe a la novela. ¿Cómo construir diálogos que se sostengan? ¿Es imprescindible mantener lo que se llaman las reglas del decoro? ¿Cómo se produce el equilibrio entre una relación con el referente, más o menos realista, y la necesidad literaria?

—Pienso que eso lo decide el autor. Y, más que decidirlo en el sentido voluntario, es su estética secreta o personal. El teatro es un género muy libre. Permite, de acuerdo a quién sea el autor, naturalmente, que los personajes hablen de cualquier manera, no es necesario que sea realista, es necesario que sea verosímil. Yo recuerdo un personaje de Lorca, una especie de campesino español, del que Lorca dice que hablaba como si llevara una rosa apretada entre los dientes. Todo el teatro en verso está hecho de metáforas, nadie habla en verso, eso para empezar, nadie habla ni en octosílabos ni en endecasílabos.

—(Risas) Como el personaje ese de Molière, que descubrió que hablaba en prosa...

—Que hablaba en prosa y se puso contentísimo, ¿no? Sin duda, un adolescente de dieciocho años y una chica de catorce no hablan ni remotamente como hablaban Romeo y Julieta. Hablan así porque lo impone el autor, aunque hay un teatro realista que opina que los personajes deben hablar como en la vida real. Son estéticas diferentes pero totalmente transferibles. No hay más que leer *Un tranvía llamado deseo*, de Tennessee Williams para darse cuenta de que, aunque los personajes hablan de un modo aparentemente extraño para la situación social

en que los ubica Tennessee Williams, uno los siente absolutamente verosímiles, ¿no? No hay reglas.

—No. Hay niveles de verosimilitud bastante más productivos que la polémica ingenua en torno a un realismo, digamos, documental que la literatura no tiene por qué cumplir, porque tiene otras necesidades y sus materiales a veces van más allá de esa confrontación.

—Por supuesto. Por ejemplo la cuentística de Rulfo da la impresión de ser absolutamente oral, es como si un personaje de la zona de Jalisco precisamente, ni siquiera de México en general, nos hablara al oído y nos contara una historia. Eso está hecho con elementos mínimos: es un “ahorita” que pone en determinado momento Rulfo para crear la ilusión de la oralidad, pero por lo demás escribe en un castellano absolutamente correcto. El otro truco —para utilizar una palabra que le gustaba a Horacio Quiroga, aunque tal vez no sea la más precisa y decorosa— es elegir determinados nombres para los personajes que nos dan la misteriosa sensación de que esa gente no puede ser más que mexicana.

—¿Sabés de dónde los sacaba?

—No.

—De los cementerios. Iba a los cementerios y elegía los nombres de entre los que veía en las lápidas...

—Es muy probable. De ahí, tal vez, que se le haya ocurrido *Pedro Páramo*, que ocurre literalmente en un cementerio. Vale decir, se finge la oralidad en la narrativa y en el teatro. La diferencia entre el diálogo narrativo y el teatral está en el modo de pasar la información. Cuando un narrador dice que Juan y Laura, es un ejemplo que he dado muchas veces, están casados desde hace diez años, el lector lo cree, no tiene por qué no

creerlo, porque lo dice el autor. Cuando Kafka dice: alguien debe haber calumniado a Josef K. porque sin haber hecho nada malo vinieron a buscarlo esa mañana, uno acepta todo, que a Josef K. lo habían calumniado, que es de mañana y que lo vienen a buscar y que además es inocente. Pero ¿cómo se pone eso en escena cuando tenés a dos personajes y tenés que informar todo aquello que el narrador ha dado explicándose? No se puede sacar un cartel, no lo podés poner en el programa, son los personajes los que, a través del diálogo, deben pasar la información. Por eso el diálogo teatral tiene que tener siempre un contenido dramático y de movimiento que no lo necesita el diálogo narrativo. En el primer ejemplo que te di, hay una manera muy sencilla de resolverlo, casi cómica, diría yo, cuando uno la explica. Nadie le dice a su mujer: “Estamos casados hace diez años”, porque la mujer le diría: “Chocolate por la noticia... ¿Qué me querés decir?”. Ese diálogo dramático en el que se pasa la información tiene que ser construido más o menos de otra manera. Él le dice a ella: “Cuando nos casamos, María, vos no eras así”. Ya sabemos dos cosas: que están casados y que ella se llama María. Y María le responde: “Bueno, pero de eso hace diez años, Juan”. Entonces, ya sabemos lo que quiere el autor que se sepa: Juan y María se llaman así y están casados hace diez años, pero además está pasando algo.

—**Sí, sí, porque hay un reclamo.**

—... porque si no pasa nada en el teatro, no sucede la obra (*risas de ambos*). Sería imposible. Ya es aburrida la conversación entre la gente normal en la calle cuando se está de acuerdo, cuando dos dicen exactamente lo mismo. Llega un momento en que es un punto muerto, no hay por qué seguir conversando. Eso sobre un escenario sería intolerable. Entonces, necesitás crear la acción dramática a través de la palabra. En la narrativa, la podés imponer.

—Sartre, que era un entusiasta de la discusión, decía que si dos están de acuerdo es un malentendido.

—Seguro.

—En eso, por lo menos, estamos de acuerdo (*risas de ambos*) o tenemos la ilusión, con Abelardo Castillo, hasta las ocho de la noche. Los invito ahora a pegar un saltito, no de muchos años. Pero Buenos Aires fue una ciudad muy moderna donde coexistieron muchas cosas entre los años cincuenta y los años sesenta. El tango seguía teniendo entonces mucho peso, aunque ya no se lo bailaba tanto, pero aparecieron estos señores. Y cuando me refiero a estos señores, me refiero a los cuatro de Liverpool, también muy queridos y respetados por nuestro invitado de hoy. Vamos a escuchar, de uno de sus álbumes más famosos y revolucionarios, *Sgt. Pepper's...*, “She Is Leaving Home”, un tema de Paul McCartney. Después seguimos con Abelardo.

(*Suena el tema.*)

—Escuchábamos de y por los Beatles “She Is Leaving Home”, un tema magnífico de ese álbum del año 67 que se llamó *Sgt. Pepper's...* Y hablábamos con Abelardo Castillo, nuestro invitado de hoy, sobre lo que significó en ese momento. Vos decías, Abelardo, que no le habías prestado tanta atención a los primeros discos de los Beatles y, cuando compraste un disco como *Revolver*, sentiste que era un punto de inflexión.

—Cuando escuché *Revolver*, sentí que algo había cambiado, que algo estaba pasando en la música. Recuerdo que me compré el long play y se lo llevé a Egle Martin, una de las personas que más sabe realmente de música acá en la Argentina, incluido el jazz, naturalmente. Llegué a su casa y le dije: “Acaba de nacer la nueva música, ¿no?”. Para mí, la había

descubierto yo, por supuesto que ya estaba descubierta desde antes, pero pienso que fueron lo que hoy se llama un hito, pero de verdad, un hito en la música contemporánea, casi que no se puede inventar nada nuevo a partir de los Beatles y es algo que sienten muy fuertemente los músicos. Como hablábamos hace un momento, tenían una rara virtud, eran creadores permanentes de melodías. Además de la instrumentación y de la originalidad de ciertos acordes que están en contra de la música tradicional, las melodías de los Beatles son todas recordables.

—Totalmente. Abelardo tenemos dos mensajes más. Mariano Starosta, dice que te envía muchos saludos y nos felicita por el programa. ¿Lo recordás a este muchacho?

—Sí, lo recuerdo. Mariano Starosta estuvo en un grupo de literatura que yo tenía. Era un excelente narrador.

—Tomás de Palermo te pregunta qué es de la vida de Esteban Espósito* hoy día.

—Bueno, Esteban Espósito murió o desapareció, entró en una especie de cuarta dimensión en el punto final de *El que tiene sed*. Alrededor del año 74 terminaría su historia. Sin embargo, a veces pega algún aletazo y hay dos textos referidos a Esteban Espósito que probablemente saldrán, pero no como agregado a la novela sino como cuentos autónomos en algún otro libro. Uno se llama “El tranvía que no paraba nunca” y el otro es “El relato de la pequeña Paskovia”.

—Abelardo, ya hablamos un poco de teatro, hablamos un poco del cuento. Me gustaría saber cómo fue tu experiencia con las novelas.

* La pregunta del oyente se refiere al protagonista de la novela de Castillo *El que tiene sed*.

Por ejemplo, algo que ya has comentado en alguna oportunidad, pero me parece que despierta mucha curiosidad. Decías recién, muy a la pasada, que te topaste con lo que en definitiva fue una novela, *Crónica de un iniciado*, creyendo que era un cuento, en el año 61, y la novela vio la luz de la imprenta, como se decía antes, en la década del noventa. ¿Qué pasa para que un texto, que va a ser además una novela, tenga que esperar treinta años?

—Bueno, qué me pasaba a mí, en verdad. Porque en realidad yo te diría que crecí junto con la novela y sentí realmente que la podía escribir en el momento en que renuncié a escribirla. Alrededor de los años setenta, yo ya tenía un manuscrito que no difería enormemente de lo que luego se publicó pero había que reescribirla completamente. En ese momento, sentí que el libro era imposible hasta encontrar la solución verbal, que era como que el tiempo pasara también a través de la escritura, que el lector pudiera notar que hay ciertas cosas que están escritas hace mucho tiempo y que otras son recientes. Pero eso implicaba también un gran trabajo técnico, ¿no? No puedo decir que soy novelista, ni cuentista, ni dramaturgo, ni —aunque he escrito versos— mucho menos poeta. El problema es que, aunque, ya te digo, descreo de los géneros, es un género que me angustia mucho al escribirlo, justamente porque estoy muy acostumbrado a la solución que a priori me da el cuento: saber a dónde voy. A partir del momento en que noté o decidí que *Crónica de un iniciado* iba a ser una novela, empecé a trabajar en el vacío y sin saber exactamente adónde iba, salvo un hecho mínimo que era que esa historia terminaba al día siguiente, lo que me creaba inolvidables problemas técnicos porque debía narrar treinta y seis horas en un texto novelístico que llevó a tener quinientas páginas. Y ocurría lo que ocurrió, que era como si no hubiera tiempo material para que acontecieran ciertos hechos dentro de la novela. Hasta que descubrí el secreto de la memoria

de Espósito, y en el momento en que Espósito dice que ya no importa lo que ocurrió, lo que es verdadero o no, sino que todo lo que él haya imaginado o pensado *ahora* es verdadero y ya no importa si sucedió en la realidad, fue como si descubriera el secreto de mi novela. Pero la escritura de esa novela me dio literalmente mucho trabajo. Pienso que tiene que ver con el tema central de la novela que es el problema fáustico, ¿no? No sé por qué razón, pero cada vez que se ha tomado el problema fáustico la gente ha tardado muchísimo para resolverlo. Hay gente que estuvo treinta y seis años para terminar su Fausto.

—Y... es que negociar con el Diablo es duro, no se hace en cinco minuto (risas).

—Thomas Mann alrededor de los veinticinco años ya tenía apuntes para escribir una novela sobre el Fausto y terminó escribiendo *Doktor Faustus*, pero lo terminó escribiendo a los setenta años.

—Sí, además, se había metido en un brete que era contar la vida de un músico de alta complejidad.

—Tuvo que estudiar música, incluso, y al mismo tiempo...

—Sí, sí y está el famoso capítulo que escribió en colaboración con Adorno.

—Es decir, lo rehizo entero, porque se lo leyó a Adorno y Adorno le dijo que era una porquería. Lo volvió a escribir todo de nuevo y llegó a saber tanta música como Schönberg. Lo que pasa es que no era músico. Incluso hay una nota en una de las ediciones del *Faustus* aclarando que las teorías de Adrian Leverkühn en realidad son las teorías de Schönberg, traspasadas por su propia sensibilidad y a veces alteradas, porque Schönberg se lo pidió. El problema de la novela, en cierto tipo de novela, es que hay un

momento de la escritura que es como si te quedaras sin palabras, y toda la experiencia anterior como narrador o como dramaturgo a mí no me servía. No ocurrió lo mismo con *El que tiene sed*, porque *El que tiene sed* nace, realmente, de una serie de cuentos que iban a ser cuentos autónomos con un solo personaje, Esteban Espósito, y un día me di cuenta de que eso estaba pidiendo una estructura mayor. Es decir, que esos capítulos debían estar unidos, o desunidos pero de alguna manera entrelazados entre sí, sin perder su carácter de autónomo. Es como si dijéramos que Cortázar hubiera decidido sacar los capítulos prescindibles y dejar aquellos momentos que son los esenciales en *Rayuela*. Y ahí nació la novela como novela. Ya cuando escribí *El cruce del Aqueronte*, dudaba de que eso fuera solo un libro de cuentos, y al tercer cuento sentí: esto requiere otra estructura, y ahí nació como novela. Pero esa me dio menos trabajo, por eso la intercalé en *Crónica...* de algún modo, porque *Crónica de un iniciado* empieza a ser escrita mucho antes, pero se publica mucho después. Porque sentí que, si no terminaba con Esteban Espósito en *El que tiene sed*, no iba a poder terminar nunca *Crónica de un iniciado*, que ocurre muchos años antes.

—El problema, la dificultad adicional de un novelista, sobre todo en una novela claramente de largo aliento como esta, es que el autor se siente como el propietario de un negocio que se lleva los problemas del trabajo a la casa. En este caso, dejás de escribir la novela, pero la novela sigue trabajando en vos como un problema o un conjunto de problemas que no están resueltos.

—Sí. Yo he dejado de escribir la novela durante años, me refiero a *Crónica...*, sin ningún problema o pudor. Y al volver a ella me podía situar en el día y en la hora de casi cualquier capítulo con toda naturalidad, como si volviera a ese día mítico en el que ocurre la novela. Que en realidad debería haber ocurrido en 1961 pero después la trasladé al

62 para agregarle lo que luego se transformó en una especie de telón de fondo, la guerra de los misiles, de modo que para el 62 esta fuera ya casi famosa. Sobre ese telón de fondo, está escrita la historia de amor entre Esteban y Graciela. Pero yo podía volver casi a cualquier momento de la novela sin haberla tocado a veces durante dos o tres años. Y te diría que el trabajo final de la novela fue hecho entre la última palabra de *El que tiene sed* y el momento que se publicó.

—Abelardo, te propongo que hagamos otro *intermezzo* musical que nos siga alimentando para seguir con la conversación hasta las ocho de la noche. Ahora me gustaría que pasáramos al jazz, que sé que es otro de tus territorios musicales favoritos...

—A mí lo que me gusta es la música, no los géneros (*risas*).

—Sí, me voy dando cuenta, ¿no? (*Risas*) Pero el mercado es el que pone rótulos, uno disfruta o no con cualquier tipo de música. Lo que vamos a escuchar ahora tiene un título que lo podría decir más de uno de tus personajes que viven momentos de cambios y de inflexión: “I Will Never Be the Same” (Nunca seré el mismo). Es un tema de Malneck, Signorelli y Kahn. La versión es producto de un encuentro inolvidable entre Louis Armstrong, que por supuesto aquí aporta su maravillosa manera de cantar y su trompeta, y el grupo de Oscar Peterson, en este caso acompañado, además de él en piano, por Herb Ellis en guitarra, Ray Brown en bajo y Louis Bellson en batería.

(Suena el tema, mientras se filtran al aire, accidentalmente, tramos del diálogo supuestamente fuera de micrófono entre Saavedra y Castillo.)

—Lo que acabamos de escuchar es “I Will Never Be the Same” por el grupo de Oscar Peterson acompañando a Louis Armstrong. Este señor le enseñó a cantar más de uno, ¿no?

—Y sí...

—**Y a tocar la trompeta, también.**

—Seguramente, claro. Y también le debe haber enseñado lo que es la música a más de uno (*risas*).

—**Lo que escuchaban ustedes recién, colándose al aire, es un momento de la charla en donde yo le preguntaba a Abelardo qué pasa en el momento de la escritura del teatro desde este punto de vista de una escritura en curso. ¿Qué pasa con el mundo de los personajes, con la tensión necesaria para encontrar el tono de los diálogos?**

—Yo puedo hablar desde mi experiencia, como dramaturgo, como cuentista.

—**Sí, sí. No te lo pregunto para que generalices.**

—Claro, no soy un teórico, aunque uno naturalmente desarrolla siempre una teoría y, en general, la que le queda más cómoda. Pero voy a empezar con un ejemplo que a mí siempre me divirtió, porque lo han repetido dos dramaturgos. Uno de ellos es Racine, Racine tiene un texto que dice que ya tiene lista su tragedia, lo único que le falta es escribir los versos (*risas de Guillermo*). Y el otro es O'Neill, que le escribe a su traductor argentino diciéndole: tengo un ciclo de comedias —que eran dramas naturalmente—, que van a abarcar tres generaciones, etc. Ya está todo listo, dice, lo único que me falta es dialogarla. Pero vos decís, ¿cómo? Los versos de Racine *son* las tragedias de Racine. Además, los diálogos en las tragedias de Racine se dicen en verso y el diálogo, en teatro, es la obra de teatro. Si un dramaturgo dice: lo único que me falta es dialogar, es como si le faltara todo, y sin embargo no es así. En este sentido, el teatro y el cuento son géneros que se parecen. El dramaturgo cuando escribe una

obra de teatro sabe perfectamente todo lo que va a pasar y dónde va a pasar. De ahí que haya habido tantos dramaturgos que han sido grandes cuentistas, el caso de Pirandello por ejemplo, que fue uno de los más grandes cuentistas italianos y de cualquier lengua, y que revolucionó el teatro contemporáneo.

—Para no hablar de Chéjov, ¿no?

—Y Chéjov, ¿no? En cuanto al propio Shakespeare, él no era cuentista, pero las obras de teatro de Shakespeare están basadas en cuentos, en cuentos italianos. Y luego Charles Lamb hizo de esas obras también cuentos. Vale decir que son como géneros paralelos, porque el dramaturgo siempre sabe lo que va a ocurrir, sabe el ámbito, por eso existe un gran teatro histórico, mientras que la novela histórica nunca alcanza el nivel del teatro histórico. Porque es como si se basara en un plan previo: esto es lo que le ocurre a Julio César o esto es lo que le ocurrió a Ricardo III. Ya lo sabe, lo único que tiene que hacer después es hacer hablar a los personajes. Entonces, no es un problema, ya te digo, el diálogo teatral, no es un problema retórico sino que es casi un problema de buen sentido: qué dicen esos personajes en esa situación. Y no le crea al dramaturgo demasiados problemas como puede crear la novela, porque es muy difícil que un personaje se dispare como en la novela y empiece a actuar por su cuenta. Cuando actúa por su cuenta, desequilibra el texto dramático y eso hay que cortarlo, mientras que en la novela a veces hay que seguir al personaje. En el teatro, el personaje generalmente sigue al autor o al plan previo que el autor ya tiene, ¿no?

—Esto que comentabas del plan claramente concebido antes del desarrollo me remite a una excelente prueba de eso —y también prueba de que un cuento es más que contar una historia—. Me refiero a uno de los grandes cuentos de la literatura: “Wakefield”, de Nathaniel Hawthorne. Él dice haber tomado la anécdota de una

noticia del periódico y la transcribe completa al comienzo, de modo que uno ya sabe todo, sabe los hechos objetivos, que encierran, por otro lado, un enorme misterio. Un misterio que además no se aclara en el desarrollo del cuento, cuando él escribe su propia versión.

—Sí, la historia apareció en un diario, se trata de un señor que se fue de la casa y se mudó a la vuelta de su propia casa, un poco como juego, y después nunca se atrevió a volver y vivió separado de su mujer y de su familia todo el tiempo...

—Sí, como veinte años, hasta que en un momento volvió como si se hubiese ido un fin de semana.

—Pero vuelve y muere, en el cuento de Hawthorne muere sin entrar. Esa fue una historia real. Mi último cuento publicado, “La que espera”, que está en el libro entre los cuentos inéditos, que se publicó como adelanto en *La Nación*, ese también es una historia publicada en un diario. Ocurrió en Europa: durante la guerra, desaparece el hermano, o el hijo o el amante de una mujer y esta mujer durante años le siguió preparando la mesa, la cama, su cuarto, convencida de que no había muerto. Todos le decían que sí, que había muerto, que no pensara más en eso. Y ella siguió obsesionada con la vida de su hermano, digamos, hasta que él vuelve. Esa era la historia. Lo único que yo le agregué fue una pregunta que me hice al momento de leerla: ¿cómo reacciona una mujer a un hecho así? Después de haber estado toda la vida siguiendo ese rito, esa ceremonia de la espera, cuando esa espera se rompe y se cumple aquello que deseaba, en realidad, ¿cómo reacciona? La mujer de mi cuento mata a su propio hermano para seguir esperándolo, eso es lo que yo inventé de la historia. Y tuve que sacar algunos datos que eran mucho más fantásticos en la realidad que en mi cuento. En la historia real, este hombre estuvo lejos de la casa como diez o más años. Yo lo hice solamente tres años porque en un texto literario, diez años iba a crear una

inverosimilitud muy grande. Entonces, de ahí que haya un momento en que, para dar la idea de tiempo, el narrador le diga a su coprotagonista: hay que imaginarse bien esto, Castillo, le dice, son más de mil días y mil noches preparando su cuarto, preparando la cama, la comida como si él estuviera. Esa palabra “mil” esta puesta como para enfatizar la cantidad de tiempo. Además, en nuestra realidad diez años de desaparición hubieran sido un poco inverosímiles. Acá no hemos tenido guerras como las europeas, ¿no? Pero yo lo tomé de un diario. Y, en cuanto al drama, lo que hace el autor es tomar una idea que ya está lista en la realidad, es decir, ya está contada o por la historia o por un texto anterior o por un plan previo que ha hecho el dramaturgo. De ahí que se explica esa frase de O’Neill que te decía hoy: tengo listas tres comedias que van a abarcar tres generaciones, etcétera, lo único que me falta es dialogarlas (*risas de ambos*).

—Quería acotar, en relación a tu cuento, “La que espera”, que hay ahí un gran cuidado de que no se confunda este tipo de situación con otro uso y otra manera de sufrir la categoría desaparición.

—Deliberadamente, yo señalo que se perdió en una avioneta en los esteros del Iberá, que eran hermanos, etc. Lo ubico en un tiempo que evidentemente tiene que ser anterior al presente. Porque si ese cuento, y creo que esta es una cosa que tienen que tener en cuenta los escritores muchas veces cuando escriben, y ahí está el verdadero compromiso y no en señalar puntualmente ciertos hechos... Si ese cuento se llega a leer desde el punto de vista de un desaparecido durante la dictadura, se transforma en una infamia y puede empezar a querer decir exactamente todo lo contrario de lo que yo dije. Yo estoy hablando de una historia de amor y de una historia de locura. Entonces, tenía que tener mucho cuidado de que ese cuento no derivara hacia lo político o hacia la historia nacional, y me tomé el trabajo de señalarlo todas las veces que pude: la avioneta, los

esteros del Iberá, cómo se perdieron... E incluso el narrador dice: usted no lo recordará porque era muy chico cuando se fue de acá, etcétera. La historia está situada en el pasado. Creo que esos son los detalles que a veces tiene que tener mucho cuidado un prosista en señalar bien para que su texto no empiece a transformarse en lo que no quiere.

—Abelardo, si te parece bien, volvemos al tango.

—Cómo no, me parece perfecto.

—Espero que el título de este tango que elegí no sea la opinión que tenga alguno sobre nosotros porque se llama “Mala junta” (*risas de Abelardo*). En todo caso el responsable sería yo, me hago cargo, desde ya. El tango es de Velich y de Julio de Caro, uno de los grandes renovadores del tango en los años veinte. La versión es del propio sexteto de De Caro y es de 1927.

(*Suena el tango.*)

—“Mala junta”, señores, de Velich y Julio de Caro, por el sexteto de Julio de Caro. Abelardo, el tango cambia con este señor, ¿no?

—Por supuesto.

—Blas Matamoro, en un libro que creo que se va a reeditar ahora o se reeditó hace poco, que se llama *La ciudad del tango*, hace un análisis muy interesante de cómo la situación social, cultural, política (aunque no desde una perspectiva determinista, mecánica) va influyendo en la historia de lo que constituye la producción musical más fuerte, más rica que tuvo y que todavía tiene, casi como un museo, esta ciudad. Porque me parece que el tango contemporáneo en rigor no existe.

—¿En qué sentido?

—En el sentido de que uno puede escuchar a De Caro o a Troilo como puede escuchar a Mozart, digamos. Existe Piazzolla, pero las recreaciones a la manera del tango tradicional con letra y con música...

—No, no, eso ya no se puede hacer.

—No tiene la felicidad que tuvo en una época en que esa ciudad parecía que estaba esperando ese tipo de expresión.

—Sí, además vos señalabas un detalle que en general no suele advertirse. Hay como un larvado oculto y a veces manifiesto sentido del humor, en cierta música de tango que da por terminada esa cuestión de que el tango es triste o que los argentinos somos tristes.

—Y eso es precisamente lo que acabamos de escuchar...

—Justamente es el tango que acabamos de escuchar. No es el humor verbal, no está en lo que nos dice con palabras, sino que hay como una sutil ironía en la música, ¿no?

—Tenemos otro llamado de una oyente de Barracas. Parece casi como si fueras, no Abelardo, sino Alberto Castillo: estás recorriendo los cien barrios porteños (*risas de ambos*). Clara de Barracas dice que le gustaría que contaras anécdotas o situaciones que estén vinculadas a las distintas revistas literarias que creaste. Yo me permito no ponerte en el lugar incómodo de que tengas que decir algo gracioso (*risas de Abelardo*). Que, a lo mejor, comentes en cada caso cuál fue la necesidad para que esa revista apareciera y si, después, en el comentario surge alguna anécdota, bienvenida.

—Bueno, en realidad, cuando gané el concurso de *La Gaceta Literaria* con *El otro Judas*, los conocí a Arnoldo Liberman y a Humberto Constantini, y ahí se planteó una polémica interna en esa revista, en *Gaceta*, a la que

yo pertencí durante unos meses, acerca del caso Pasternak. Y, como ocurría en los sesenta, inmediatamente decidimos sacar otra revista. En los sesenta, además de polemizarse, se polemizaba así.

—Sí, sí. Se polemizaba sacando otra revista.

—Exacto, sacando una revista nueva. Entonces, Humberto Constantini, Arnoldo Liberman, Luisa Pasamanik, Oscar Castello y yo decidimos sacar una revista nueva cuyo primer nombre iba a ser “Encuentro”. Yo recuerdo haber anotado en mi diario, con mucha felicidad, que estábamos por crear una revista, pero lo que me tenía muy preocupado era el nombre, que era pésimo. Y que si podíamos superar ese nombre, tal vez fuera una buena revista (*risas de ambos*). Recuerdo una noche que estábamos con Humberto Constantini hojeando un libro de Nalé Roxlo y buscando también algo que nos diera pie para cambiarle el nombre a la revista. Así caímos en el poema “El grillo” y alguien dijo “de papel”. Yo sostengo que fui yo el que dijo “de papel”, todos nos atribuimos el “de papel”, ¿no? (*Risas de Guillermo*) Esa misma noche, eran más o menos las doce de la noche, le mandamos un telegrama del Correo Central a Arnoldo Liberman para comunicarle al otro director que acababa de nacer *El Grillo de Papel*. Ahí cambiamos el nombre y salió la primera revista, que fue prohibida por decreto del poder ejecutivo por nuestro apoyo a Cuba y porque no era una revista simpática. Inmediatamente fundamos *El Escarabajo de Oro*, que fue la revista arquetípica del sesenta, por decirlo así. No estoy hablando ya por mí sino por lo que ha dicho luego la crítica, para nosotros era una revista más. Y todo el secreto de la revista consistía en ver publicado aquello que nos gustaba leer.

—Sí, no podían tener entonces una conciencia histórica, como señala Sartre de esas malas novelas donde los personajes dicen:

“Nosotros, los caballeros de la guerra de los Cien Años...” (risas de Abelardo). No se podía saber en ese momento...

—Y ni teníamos idea de que éramos la generación del sesenta, sencillamente queríamos sacar una revista literaria y bueno... *El Ornitorrinco* surgió de una necesidad distinta, vos lo señalabas hoy y creo que dijiste “conscientemente o no, tal vez”, pero que se transformó luego. Fue consciente.

—Después ya fue una necesidad.

—Pero fue consciente desde el primer número y se nota en el primer editorial de la revista, sacamos una revista antioficial que salió bajo la dictadura en el 77. Por supuesto no podía tener la misma temperatura verbal de *El Escarabajo de Oro*. Pero utilizábamos técnicas solapadas, como, por ejemplo, publicar un cuento de Dino Buzzati que se llamaba “Están prohibidas las montañas”, un relato fantástico en una comunidad italiana, en una Italia muy rara como las que pinta Buzzati, en la que alguien decretó que las montañas están prohibidas. Por lo tanto, nadie habla de las montañas, se tapiaban las ventanas que dan a las montañas... Cuando alguien pronuncia o se supone que va a pronunciar la palabra montaña, todos lo miran con desconfianza porque piensan que es un provocador. Y ese cuento adquirió acá en nuestro país un sentido político terrible, porque era de alguna manera lo que estaba ocurriendo en la Argentina. No es improbable que Buzzati haya escrito ese cuento en la época del fascismo en Italia, o que tal vez sea un cuento meramente fantástico, como tantos que ha escrito Buzzati. Teníamos que decir las cosas de un modo más oblicuo, pero salió, de hecho, como una respuesta a lo que se nos quería imponer como la ley moral.

—¿Tuvieron problemas, persecuciones explícitas, personales?

—Implícitas. Personales, algunas. Pero a mí no me gusta hablar de eso, porque no me gusta ser el héroe a destiempo. Ahí están los textos de *El Ornitorrinco*, los editoriales. El editorial sobre la guerra de Malvinas... Otro, que fue el primer manifiesto en una revista de literatura sobre los detenidos y las Madres de Plaza de Mayo... Y sí, la policía estuvo en casa pero, como ya había sucedido la desaparición de Haroldo Conti y eso había levantado una serie de protestas internacionales, hubo un momento en que se cuidaban un poco más...

—No podían maltratar a algunos escritores que ya tenían una presencia pública...

—Exactamente, y además, claro, tenía determinado peso el hecho de que yo hubiera ganado un concurso de la Unesco, etcétera, pero sí hemos tenido problemas y algunos al borde de ser serios, pero no me interesa ya, a esta altura, hablar de eso.

—¿Qué cambió en la sociedad argentina, en la realidad cultural argentina, y evidentemente en el mundo, para que hoy una revista literaria —que de vez en cuando las hay— no logre condensar las expectativas de por lo menos una parte, de una de las tribus de la literatura o de la vida intelectual argentina?

—Tal vez ahora empiece a suceder eso, porque ya hay varias revistas literarias. Porque para que una revista nuclea a un determinado sector de una generación, tienen que ocurrir varios hechos: primero tiene que existir esa generación, pero esa generación no es espontánea. Recién hablábamos de los años sesenta. Lo que diferenció los años sesenta de los noventa es que en el mundo entero ocurrían determinado tipo de cosas. A veces les cuento a chicos más jóvenes que vienen a casa —más jóvenes no que yo, hoy casi todo el mundo es más joven que yo (*risas*),

más jóvenes de los que hoy se llaman jóvenes— quiénes estaban vivos en esa época y les viene una especie de melancolía, como si eso ya fuera un paraíso perdido irrecuperable. Alrededor del sesenta, estaban Hermann Hesse, Hemingway, Albert Camus, Sartre, Chaplin, Einstein...

—**Adorno...**

—Simone de Beauvoir...

—**Roland Barthes...**

—Claro, estaba vivo todo el mundo (*risas*). Además de los grandes escritores argentinos: Marechal, Borges, Cortázar... Estaban los Beatles, tenía lugar el redescubrimiento de Brando, que aunque empezó en los cincuenta, en los sesenta ya era el Brando casi estatutario de hoy. Era algo que estaba ocurriendo planetariamente. Recuerdo también a Kenzaburo Oé, mucho tiempo antes de que ganara el Premio Nobel. Cuando tuve en mis manos la novela de Kenzaburo Oé, pensé: pero este es un contemporáneo absoluto, le sacás el nombre japonés y esto yo lo vivía en Buenos Aires. Era un escritor del sesenta japonés. Después le dieron el Nobel y hoy es conocido, pero cuando lo publicó por primera vez Losada era un escritor absolutamente ignoto. Y era un escritor del sesenta. Lo que pasa es que, para que ocurra una generación, deben ocurrir hechos históricos, no solo culturales, muy decisivos. Era la Revolución cubana y el despertar de los pueblos del África, era la aparición del Tercer Mundo como poder, era la época de Kennedy por un lado, de Jruschov por el otro y de Juan XXIII en el medio, por decirlo así.

—**Más cerca de un lado que del otro (*risas de ambos*)...**

—Fue el verdadero nacimiento de lo que después se llamaría la perestroika y que hoy ha derivado hacia el caos y la catástrofe en la Unión Soviética.

La primera perestroika la hace realmente Jrushchov cuando el famoso Congreso XX ya empieza, y luego cuando se desestabiliza la Unión Soviética y Jrushchov va por el mundo y golpea con su zapato. Pero el Che Guevara estaba vivo, no era una camiseta o una estampilla como hoy. Se lo podía ver en Montevideo, en la reunión de 1961. Era la primera vez que había una revolución social dicha en nuestro idioma, lo que era muy importante. Porque no es lo mismo leer en un libro de historia que se tomó, qué se yo, el Palacio de Invierno que ver que veintiséis personas que hablan tu propio idioma y que podés encontrar en la calle están cambiando el mundo.

—Y que una de esas personas es argentina, asmático, médico...

—Y varias más, porque algunos que no tuvieron la notoriedad del Che todavía siguen en Cuba.

—Me acuerdo de uno al azar, Jorge Timossi, que además, se sabe, fue el modelo original del personaje Felipe de *Mafalda*...

—Todavía está en Cuba y dirige la Agencia Literaria Latinoamericana y creo que también tiene un puesto en el gobierno. Timossi vive como cubano, ya habla como cubano, sin renunciar a su nacionalidad argentina, ¿no? Pero, volviendo al tema de las revistas literarias en la Argentina, había varias, algunas opuestas a la nuestra, ¿no? Basilia Papatamastú estaba en la revista *Eco Contemporáneo*, por ejemplo. La revista de los mufados, le llamábamos nosotros, porque seguían a la generación *beat*. Pero que nos aportó el conocimiento de Corso, de Ferlinghetti, de Kerouac, etcétera. Porque, en realidad, la polémica de los sesenta entre revistas literarias era un poco artificial, como anteriormente fue la de Boedo y Florida. Estábamos todos más o menos en todas partes. En algún sentido, éramos como adversarios, Miguel Grinberg y yo. Miguel dirigía *Eco Contemporáneo*, que para nosotros era la revista,

digamos, humanista a la violeta, y nosotros, para él, éramos los ortodoxos de la izquierda o algo por el estilo. Sin embargo, Miguel es el traductor de *Israfel* al inglés, y es con la traducción de Miguel Grinberg, que era muy amigo mío, que *Israfel* gana el premio en la Unesco. Era realmente una generación con las características que debe tener una generación: ser muchos y estar profundamente peleados entre sí (*risas de ambos*).

—El señor que habla y recuerda cómo se peleaba, y que se pelea con la realidad para poder seguir escribiendo porque es la única manera, es Abelardo Castillo, por si ustedes sintonizan recién ahora. Les recuerdo, por si quieren comunicarse con nosotros hasta las ocho, que el teléfono es 963-8018. Les comento también que nuestro operador es el maestro Matías Rodríguez y el asistente del programa Martín Rodríguez Baigorria. Vamos a hacer otra pausa y enseguida volvemos.

(*Tanda comercial.*)

—En una época, era una obsesión de casi todos los argentinos, por lo menos de aquellos que podíamos aspirar a tenerlo, levantar el teléfono y que tuviera precisamente eso: tono. Hoy, privatizaciones mediante —y más allá de las discusiones que nos puedan merecer el modo y la ocasión, y sobre todo la moral con que esas empresas, esos servicios se han convertido en negocios privados— el tono existe. Pero es una cosa muy distinta cuando uno se pone a escribir. Es mucho más complicado, incluso es más complicado de lo que era cuando existía esa tremenda empresa llamada ENTel (*risas de Abelardo*). Abelardo, quiero preguntarte, como para ir entrando en la recta final del programa, ¿cómo hace un escritor para estar a la altura de su propia voz en el momento de conectarse con un material específico? ¿Cómo se va encontrando un tono?

—Bueno, ¿quierés leer primero el mensaje del oyente o te respondo?

—Bien, **María Emilia de Palermo nos pregunta si hay posibilidad de que se repita el programa que tuvo como invitado a Juan José Saer. Muchas gracias, María Emilia, por el interés y por haber escuchado el programa del sábado pasado. Seguramente vamos a repetir algunos de los programas, y el de Saer es candidato, pero en el verano. Porque es entonces cuando, aunque más no sea a la pizcita del fondo, huyen los escritores (*risas de Abelardo*). Y también los escritores que eventualmente conducen programas de radio. De modo que, entre los programas de enero y febrero, lo repetiremos, no antes. Porque por suerte tenemos gente aquí en Buenos Aires, entre otros, a Abelardo.**

—Bueno, al margen, creo que sería muy interesante repetir el programa de Juan José. Es uno de nuestros mayores escritores sin duda, ¿no?

—**Sí, desde luego.**

—Pero, en cuanto a tu pregunta acerca del tono, habría que recordar que no solo se habla de tono, me refiero telefónicamente, sino también de pulso. Y mientras vos hablabas, yo pensaba que es más o menos lo mismo, ¿no? El tono en literatura es algo que no se busca, se encuentra. Que es más o menos aquello que decía Picasso, que el artista no busca, se limita a encontrar. Toda persona encuentra algo que ha puesto en el lugar en que termina encontrándolo. Es muy difícil explicar, porque no pertenece ni a la retórica ni a la gramática. Es algo así como esa música subterránea que tiene la poesía y que no está dada ni por el acento ni por la rima, porque existe el verso libre o el verso blanco, que es un rumor interno que permite saber que esa es la voz de un determinado poeta y, en prosa, de un determinado narrador.

—Barthes tiene una imagen muy linda: habla de “el susurro del lenguaje”.

—Justamente.

—Y hace una comparación con un motor: solo tomamos conciencia de que hay algo que está funcionando, que está motorizando la máquina, cuando funciona mal, cuando pistonea. Si está funcionando bien, tiene que ser subterráneo, como vos decías.

—El tono en literatura es exactamente eso. Lo que los clásicos llamaban prosodia y que nunca pudieron explicar de qué se trataba. La prosodia es exactamente eso, pertenece de alguna manera a la prosa más que a la poesía. Es esa música interna, ese rumor subterráneo, esa respiración o ese pulso que tiene una determinada prosa y que nos hace casi oír la voz del autor. Ese sería el verdadero tono. No sé cómo se consigue deliberadamente. Pero sé que los grandes escritores lo consiguen. Los que han leído, por ejemplo, a Thomas Mann en alemán, y conocen suficiente alemán para detectarlo, saben que en la prosa de Thomas Mann hay una musicalidad muy particular, que es la que hace que una de sus grandes novelas, *Doktor Faustus*, sea casi una partitura musical, está casi pensada como música. Entre nosotros, uno de los tonos más evidentes sería el de Borges, aunque Borges se acerca más a lo que yo llamaría estilo, que a veces es un problema para el escritor. Un estilo muy definido, como el estilo borgeano, impide escribir determinado tipo de obras, sería casi imposible leer una novela de Borges escrita con la sintaxis tan estricta, casi latina que tiene la prosa de Borges, que por eso permite la excelencia de sus textos breves, sean cuentos o pequeños ensayos, ¿no? Pero hay un tono Flaubert como hay un tono Tolstói. Naturalmente, este último los rusos lo advierten mucho más fácilmente que nosotros, pero a veces se transmite hasta en las traducciones. Basta leer una traducción de

Dostoievski para oír la voz de Dostoievski en esos personajes. Y entre nosotros, Arlt sin duda tenía un tono muy particular, un tono violento, crispado, un tono...

—... **chirriante...**

—Un tono chirriante, pero que es el tono Roberto Arlt.

—**Para no hablar de otro escritor que mencionamos al comienzo: Faulkner.**

—Bueno, el tono Faulkner es evidente y ni siquiera las traducciones lo pueden evitar.

—**Ni siquiera la traducción de Borges de *Las palmeras salvajes*.**

—Justamente. Borges tiene que aceptarlo, aun cuando intercale sus propias palabras. Recuerdo que en algún lugar usa la palabra “repechar” o la palabra “chúcará”.

—**Y en un momento usa la palabra “guacho”.**

—Claro, pero de todas maneras Faulkner se mantiene incólume. Aun cuando Borges ha cambiado el final de la novela para omitir una palabrota, de todas maneras Faulkner se abre paso. Y, además, esa especie de matrimonio morganático entre Faulkner y Borges ha producido un texto literario notable.

—**Por otro lado, es una novela que encierra un misterio —que algunos críticos dijeron que se explicaba por un avatar económico o un apuro financiero de Faulkner— y es el hecho de que esas dos historias paralelas, la del preso y la de la pareja que intenta abortar no terminan de cruzarse en ningún momento.**

—No se cruzan, es verdad, son dos textos separados.

—Se dijo que eso se debió a que le pidieron una novela que tenía que tener cierta cantidad de páginas y Faulkner, que estaba escribiendo esas dos historias por separado, las intercaló.

—Puede ser cierto o no, porque a Faulkner le pasaban cosas raras. El famoso *El sonido y la furia* en realidad no fue escrito así deliberadamente. Son cinco intentos de escribir la misma historia, ninguno de los cuales le salió. Entonces decidió, con mucha lucidez, que la novela era todo eso (*risas*) y lo publicó como *El sonido y la furia*. Después de quince años de trabajo, no es que lo hizo en una semana y dijo: bueno, mandemos a imprenta lo que haya salido. Sino que hay una profunda reflexión en ese texto tan alocado, ¿no?, que consiste en contar varias veces la misma historia de distinta manera.

—Ahora, esto que llamaríamos el tono, ¿cómo aparecería en el teatro? ¿Cómo definís el rango de lenguaje que van a tener los diálogos en una obra teatral? No es para nada la misma música verbal la que uno escucha o la que uno lee en *Israfel* y en *El otro Judas*, por ejemplo.

—Claro, no lo es. En teatro, es más difícil. El tono estaría dado por la totalidad y por cierta crispación o no de los personajes. Pero como en el teatro los personajes, justamente, son los que llevan la palabra, y no todos los personajes pueden hablar de la misma manera, el tono a veces se rompe en cuanto un personaje es distinto a otro. Pero, por ejemplo, en *El otro Judas* yo tuve que elegir el lenguaje de una manera casi pueril. Estos personajes son pescadores, carpinteros, hombres y letrados: ¿cómo hablan? Y yo soy además un escritor argentino. Lo normal sería que hablaran de che como hablamos nosotros, para serle fiel a mi propio idioma y para serle fiel a la categoría social de los personajes. Y me di

cuenta de que iba a ser totalmente arbitrario y además muy imprudente que uno de los apóstoles le dijera a otro: “Che, Santiago, vení” o “Che, Juan, acercate”, por ejemplo. Entonces elegí el más tradicional y yo diría el más enfático de los lenguajes, que es el del Evangelio. Los hice hablar como en el Evangelio, porque la palabra del Evangelio está de alguna manera en el inconsciente colectivo.

—**Está diseminada en la cultura.**

—Justamente, es natural que esos personajes hablen así. O sea, hay un tono que es el evangélico, por decirlo así, pero hay personajes que yo necesito que tengan una estructura verbal que pertenezca a ellos mismos. Por eso en el teatro es difícil hablar del tono, aunque a veces podés advertir sin duda que una obra es de O’Neill y no de Tennessee Williams.

—**O casos en los cuales se da algo parecido a lo de Borges en narrativa, como en el teatro de Oscar Wilde que, además, forma parte de una tradición inglesa de la réplica brillante, del aforismo verbal...**

—Pero Oscar Wilde, más que un dramaturgo era un gran escritor que podía hacer decir a sus personajes casi las mismas cosas que él decía de sobremesa.

—**Como le sobraban, las repartía entre cuatro o cinco (*risas de ambos*).**

—Hoy justamente estaba leyendo un ensayo de Oscar Wilde y pensaba: esto podría haber sido la réplica de un personaje. Hay un momento en que, en *El crítico como artista*, uno de los que dialoga, pero es un ensayo no una obra de teatro dice: “El periodismo es ilegible y la literatura no se lee” (*risas de ambos*). Esa podría ser la réplica de un personaje a otro en *La importancia de llamarse Ernesto*, por ejemplo, ¿no?

—Nosotros estamos tratando de transmitirles a ustedes la importancia de llamarse Abelardo Castillo. Más que de llamarse Abelardo Castillo —los nombres configuran un destino, pero tienen mucho de casual—, la importancia de haber escrito la obra de Abelardo Castillo. Abelardo, quiero agradecerte que estés acá antes de terminar y de que se me olvide y que tenga que hacer todos los créditos, como en las películas, y que aparezcas en letra demasiado chiquita. Pero no quería dejar de tocar, entroncando con esta idea del tono, un aspecto de tu obra de la que prácticamente no hablamos que es tu trabajo ensayístico. ¿Hay un tono específico de un escritor escribiendo sobre literatura, sobre boxeo, sobre música, sobre política, hay un tono donde el escritor tiene que recordarse a sí mismo que no es un teórico, que no es un erudito, que no es un especialista, sino que es un narrador que desde la literatura toma los temas y los devuelve reflexionados, comentados?

—Espero que lo haya, espero que se note. A un escritor siempre le resulta muy difícil hablar de su propia obra porque o miente o la embellece o se equivoca. Suelo con frecuencia dar el ejemplo de Balzac, a quien le preguntaron de qué se trataba *Cesar Birotteau*, que es una de las grandes novelas de *La Comedia humana*, y Balzac dijo: “Bueno, es la vida de un comerciante honrado” (*risas de ambos*).

—Sobre esa contradicción habla Engels, cuando dice: la paradoja de Balzac es que escribió a favor de un régimen y produjo las denuncias más tremendas sobre las injusticias de ese régimen.

—Balzac, literalmente, dijo: “Escribo a la luz de dos verdades eternas: la religión y la monarquía”. Eso lo dice en el prólogo de *La Comedia humana*, que es la refutación más formidable de esa puesta de principios. Le pasaba también a Tolstói. Recuerdo su prólogo a *La sonata a Kreutzer*,

que parece escrito por un enemigo porque dice todo lo contrario de lo que nos dice en *La sonata a Kreutzer*.

En general, los escritores no lo tienen muy claro, por lo menos aquellas zonas que no los comprometen esencialmente, que no son las que deliberadamente escriben para decir algo. Pero el nivel simbólico o el nivel de tono muy difícilmente lo puedan percibir. Yo lo que sí he notado es que no puedo escribir ensayo sin apelar a la primera persona. Y lo noté cuando tuve que seleccionar los textos para publicar *Las palabras y los días*. Me di cuenta de que permanentemente utilizo el yo, que es algo que también utilizo mucho en mis ficciones, en los cuentos. Y que es casi el género esencial del teatro, porque todos sus personajes dicen “yo”. Es decir, al hablar, son un yo permanente que dialoga con otro yo. Y pienso que esa es la única situación desde donde me puedo poner a reflexionar. No puedo reflexionar en el aire. No puedo utilizar: “es así” o “se dice que”, sino “yo pienso que”, que pertenece más a la ficción que al pensamiento. Aun cuando tengo la idea, por otra parte nietzscheana, de que incluso un sistema filosófico es un largo monólogo y algo así como tu autobiografía espiritual. Cuando escribe la *Crítica de la razón pura*, Kant en realidad nos está diciendo: “lo que yo pienso de las cosas es lo siguiente”, o “les voy a contar lo que pienso de las cosas”. Que utilice un sistema verbal distinto es casi aleatorio, ¿no?

—Es parte de las convenciones, además.

—Y de la seriedad del pensamiento, claro. Un filósofo no puede terminar un tratado de filosofía poniendo una coma y diciendo: “me parece, ¿no?” (*risas de ambos*).

—De todas maneras, lo que quería no era ponerte en el brete de tener que dar una opinión sobre la eficacia real u objetiva que pueden tener tus textos de cualquier índole sino saber cuál era la intención o qué buscás.

—No, mi intención es esa: un escritor que reflexiona, a veces, acerca de literatura y, en general, sobre otras cosas. Y que reflexiona desde su lugar de escritor, como muchas veces lo señalo: soy un autor de ficciones, no soy ni filósofo ni sociólogo. Y, como autor de ficciones y como escritor, me siento con todo el derecho del mundo a pensar sobre un libro desde la crítica o a pensar sobre la realidad desde la sociología. Pero sin creer que soy un sociólogo, o un filósofo o un pensador. Lo que sí sé, pero ya no estoy hablando de mí, es que todo gran escritor es de hecho un pensador, no un pensador sistemático.

—A eso quería llegar: ¿cuáles serían las prerrogativas que se puede arrogar un escritor de ficciones para emitir juicios? ¿Cuál es la relación con la verdad o con las verdades de la realidad que puede tenerse desde la ficción?

—Que puede ser contradictorio, que un personaje puede refutar a otro personaje y el autor no tomar partido. En cambio, aun en los diálogos socráticos, donde se lo refuta a Sócrates, sabés exactamente lo que nos quiso decir Platón acerca de determinada idea. En cambio, en una novela, eso no es necesario. Se deja al lector la libertad de ponerse de este lado o del otro. De ahí que se pueda leer de tantas maneras una novela y que haya opiniones tan diversas acerca de lo que significa un texto literario, probablemente. Y en eso también se parece a la filosofía contemporánea y, casi estrictamente, yo diría a la filosofía existencial: lo que hace un escritor es plantear de nuevo un problema, más que tratar de esclarecerlo. Esto ya lo había visto Heidegger: cuando se pone a reflexionar sobre el ser, lo único que sostiene es que las preguntas están mal planeadas y que hay que preguntarse de nuevo cuál es el sentido del ser y escribe *Ser y tiempo*. Nunca nos explica cuál es el sentido del ser y mucho menos el del tiempo, porque no llega, pero vuelve a plantear

la pregunta. Y un novelista, un dramaturgo, un cuentista y en grado eminente un poeta como Unamuno decía que la poesía y la filosofía están muy cerca: vuelven a plantear las preguntas, no son soluciones, no tienen por qué dar soluciones. A veces el teórico necesita dar soluciones. Si alguien escribe un ensayo sobre la novela, bueno, nos tiene que explicar lo más claramente posible su idea acerca de la novela. Un novelista escribe una novela e instala el género cada vez que la escribe. Pero lo fundamental es algo que vio con mucha claridad Sartre: la utilización del lenguaje en el género de pensamiento y en el género de ficción. En el género del pensamiento, el lenguaje debe ser unívoco, la palabra “alma” debe significar “alma”, y la palabra “metafísica” debe significar “metafísica”, y la palabra “corazón” debe implicar un órgano. En cambio en la narrativa, la palabra “alma” puede significar muchas cosas, la palabra “corazón” puede ser el órgano, o el alma o los sentimientos.

—**Por eso Buzzati se veía obligado a aclararnos que una gota de agua es nada más que una gota de agua...**

—... es nada más que una gota de agua, justamente (*risas*).

—**Porque estamos en un terreno en el que podría ser muchas cosas.**

—Vale decir que el lenguaje de la ficción, para que la ficción se cumpla como ficción —y en la ficción hago intervenir el teatro y la poesía— debe ser polivalente. Y, mientras más polivalente sea, más rica será la obra porque deja más huecos y le deja más espacio al lector para intervenir. El lenguaje del pensamiento tiene que ser unívoco. Aquello que significa debe ser lo que se está diciendo. Por ejemplo, en el teorema de Pitágoras vos tenés que decir que la suma de los cuadrados de los catetos es igual al cuadrado de la hipotenusa. Y, si no me equivoco, ese es un ejemplo que hace muchos años puso Sabato. No podés decir, por ejemplo, que

el cuadrado de los abominables catetos es igual al cuadrado de la sorprendente hipotenusa porque (*se ríe*) no le agregó nada al teorema. Es decir, los adjetivos están de más. Dos más dos es cuatro. En cambio, en una novela o en un cuento, dos más dos es cuatro, seis, cinco. Y hay incluso una novela que empieza así, que es *Memorias del subsuelo*, de Dostoievski, donde el protagonista dice que dos más dos es cuatro y a él qué le importa que dos más dos sea cuatro, eso vale para la matemática, no para el problema que él tiene (*se ríe*).

—Sí, sí, el problema que él tiene es que reivindica su propio capricho justamente por encima del sentido común y de la verdad.

—Exactamente. Y es que la literatura es el terreno de la subjetividad. No necesariamente dos más dos son cuatro. Y además, te diría que casi ni en matemática dos más dos necesariamente son cuatro. Se puede construir una matemática entera donde dos más dos no sean cuatro, o donde las paralelas se crucen. Existe, además, toda una geometría no euclidiana.

—Así es. Abelardo, te agradezco, ahora sí por última vez, que hayas estado acá. Espero que se repita y podamos seguir hablando de muchas otras cosas, vinculadas o no con tu obra. Le agradezco también a los oyentes que nos han acompañado y los invito a escuchar el programa el sábado que viene, a las seis de la tarde. Nuestro invitado va a ser el plástico Pablo Suárez, que está exponiendo una muestra muy interesante. Y los invito a seguir con lo mejor de cualquier escritor que es su obra, por lo menos en lo que concierne a la literatura. Ahora tenemos la ocasión de leer, reunidos en un solo volumen, los cuentos de Abelardo Castillo, pero también uno a uno, publicados por la editorial Emecé, su teatro completo, también publicado por Emecé, *Las palabras y los días*, que recopila los trabajos críticos de Abelardo, también publicados por Emecé... Y la cosa sigue, ¿verdad?

—Y aclará, para que no se ofenda la editorial, que los cuentos completos salieron en Alfaguara (*risas*).

—Desde luego, lo hemos comentado más de una vez a lo largo del programa. Los espero el sábado que viene, muchas gracias. Les recomiendo que sigan en La Isla con *Perdido por perdido*. Nos despedimos con el ya por entonces veterano señor Count Basie en el festival de Montreux del año 77, interpretando un tema extraordinario de su propia autoría: “Jumping at the Woodside”.

(*Suena el tema anunciado.*)

ASTOR PIAZZOLLA

(Mar del Plata, 1921 - Buenos Aires, 1992) Fue el máximo renovador de la música de Buenos Aires y uno de sus intérpretes más originales, a través de sus revolucionarias composiciones y de su virtuosismo en la ejecución del bandoneón. Durante la emisión de este programa, se reprodujeron pasajes de una entrevista que había tenido lugar diez años antes, en la que el músico hacía un repaso de su trayectoria y reflexionaba sobre la música propia y ajena.

El programa contó con la indispensable colaboración del crítico musical Federico Monjeau, a cuya memoria dedicamos esta publicación.

Programa nro. 59

Fecha de emisión: 13 de junio de 1998

Crítico invitado: Federico Monjeau

Columnista: Martín Kohan

Asistencia y producción: Mariana Amato y
Martín De Grazia

Operador: Facundo Rodríguez

(Se escucha el tema “Triunfal” de Astor Piazzolla.)

—Era 1960 o 1961. En cualquier caso, la diferencia es mínima como para estar seguros de que Piazzolla, el autor del tema que acabamos de escuchar y también el intérprete, junto a uno de sus primeros quintetos, estaba bastante lejos de la consagración y del triunfo. Y el tema —irónicamente autorreferencial, como muchos otros temas suyos, respecto de lo que implica musicalmente y biográficamente para su autor— se llama nada menos que “Triunfal”.

Hoy hemos decidido hacer un homenaje a Piazzolla. Porque se cumplen no sé cuántos años, meses y días de su nacimiento o de su muerte, lamentable, porque fue bastante temprana y Piazzolla tenía bastante para hacer, todavía. Es decir, un homenaje porque sí, y porque, además, tengo la suerte de conservar una grabación de una entrevista que le hice el 29 de septiembre de 1988. Él salía entonces de una operación, de un cuádruple *bypass*, y estaba un poco más tranquilo que de costumbre. De todas maneras, notarán a lo largo de toda la charla que vamos a escuchar hoy las arbitrariedades, los exabruptos, las cosas de las que el mismo Piazzolla después podía arrepentirse, en el transcurso mismo de la conversación o en una conversación de una semana después. En cualquier caso, el programa de hoy va a consistir en la emisión de fragmentos importantes de esa

conversación acompañados, creo que lujosamente, por los comentarios de un colaborador habitual del programa, un amigo mío de hace muchos años, alguien que tiene un oído especialmente refinado. Me refiero al crítico musical Federico Monjeau. ¿Cómo estás, Fede?

—(F. M.) Muy bien, gracias.

—Bueno, trataré de que Federico me ayude a equivocarme lo menos posible en la apreciación, en el mínimo contexto que vamos a querer ir dándole a la emisión de esta charla de hace unos diez años, y a la música que va a ir escalonando el programa. Hemos tratado de elegir distintos momentos, distintas formaciones, distintas aproximaciones a la música de Piazzolla, que no es una sola, pero que sin duda fue un quiebre, fue una fractura en lo que era una tradición demasiado segura de sí misma como era la tradición del tango. Federico, antes de pasar a la primera parte de la charla, me gustaría que comenzáramos a aproximarnos un poquito a lo que significa la música de Piazzolla para los tangueros, para los que no les gusta el tango y les gusta Piazzolla y para los que nos les gusta ni el tango ni Piazzolla. ¿Cómo podríamos empezar?

—(F. M.) Es un caso realmente difícil, ¿no? Porque nadie podría considerar que la música de Piazzolla está fuera de eso que se llama tango, incluso por el hecho muy obvio, muy evidente, que es la presencia del bandoneón. Pero al mismo tiempo es cierto que Piazzolla rompió con muchos esquemas del tango y, digamos, en esa crítica que los tangueros le hacían a Piazzolla, había un punto de verdad: lo de Piazzolla no era tango, digamos, no era ese tango tradicional. Incluso, la música de Piazzolla me parece que es una música muy instrumental, quiero decir, de una naturaleza muy instrumental y de algún modo expulsa la antigua línea *cantabile* del tango tradicional.

—**Por un lado la línea *cantabile* y por otro lado la línea “danzáble” (*risas*), porque tampoco es una música que se pueda bailar.**

—(F. M.) Claro, por la coreografía del tango. Ojo que no hay una música más melódica que la de Piazzolla, tanto en el sentido de las melodías de él como en el sentido del contrapunto. Todos los instrumentos están haciendo alguna melodía, es una melodía instrumental, no es una melodía *cantabile* tradicional.

—**Bueno, creo que como primera aproximación está bien. Ahora vamos a ir calentándonos el pico con las propias palabras de Piazzolla, con la propia música de Piazzolla. Después vamos a pedirle a Federico Monjeau que arriesgue algunos bocetos más de lo que fue y sigue siendo la música de Piazzolla hoy y aquí. Vamos a escuchar la primera parte de esta conversación que tuve la suerte de tener con Piazzolla, como les decía, hace un poco menos de diez años.**

—Un día llegó una película argentina a New York. En el año 32, sería, antes de que llegara Gardel. En el año 32, 33, llega una película que se llamaba no sé cuánto y en la que trabajaba la orquesta de Julio de Caro. Yo era un pibe, tenía diez u once años y, cuando veo a los que tocan el bandoneón con la orquesta de Julio de Caro, me emociono. Me produjo una especie de conmoción, a pesar de que era muy chico. Los chicos no suelen tener emociones tan grandes a esa edad.

—**A usted ya le habían regalado un bandoneón...**

—Antes, sí. Y poco después de que me lo regalaron vi esta película, con los mejores bandoneones, que eran Pedro Maffia, Blasco... unos instrumentistas de primera calidad. Y aparecía Julio de Caro, vestido de

gaucho, por supuesto, era la imagen que daban siempre en el exterior. No sé si era *Las luces de Buenos Aires*, pero en *Las luces de Buenos Aires* creo que trabajaba Gardel y acá Gardel no trabajaba. Era una película más o menos musical, no me acuerdo qué tangos tocaron ahí.* La cuestión es que yo me emocioné, y lo único que me emocionaba a mí por entonces era el deporte, jugar en la calle y hacer cualquier cantidad de fechorías. Nunca me había impactado una música y ahí recibí el primer impacto. Quiere decir que algo allí ya me estaba pasando.

—¿Usted se va directamente de Mar del Plata con su familia a Nueva York? ¿No conocía Buenos Aires o había estado de paso?

—Sí. Lo único que yo conocía de Buenos Aires fue una revolución en el 30.** Fue lo único que llegué a ver, porque estuvimos un día en Buenos Aires y justo fue el día de la revolución. Estábamos en la Confitería del Molino, en Congreso, así que ligamos todo lo de Buenos Aires en un solo día.

—¿Pero Buenos Aires era entonces para usted, en esos primeros años en Nueva York, los recuerdos que sus padres le transmitieron?

—De Buenos Aires, nada. Todos los recuerdos que me transmitían a mí eran de Mar del Plata. Porque nosotros somos todos de Mar del Plata; mi padre, mi madre y yo, todos nacidos en Mar del Plata. Pero era una época

* Probablemente se esté refiriendo a la película *La barra de Taponazo* (1932), película precursora del cine sonoro en Argentina. Dirigida por Alejandro del Conte y protagonizada por Miguel Gómez Bao, Vicente Padula, Julio Andrada, Augusto Codecá y Julio de Caro, entre otros, estaba sonorizada precariamente con discos.

** Obviamente, se refiere al golpe de Estado contra el gobierno de Hipólito Yrigoyen, llevado a cabo por el teniente general José Félix Uriburu, con la anuencia del *establishment* oligárquico argentino, el 6 de septiembre de 1930.

de una Mar del Plata muy salvaje. Mar del Plata era la rambla de madera, no había gente, era un lugar donde, como decían, solo veraneaban los burgueses; la gente de mucho dinero es la que iba a Mar del Plata en esa época. Y yo me acostumbré a ese mundo de Mar del Plata vacío, que era lo único que me interesaba a mí. Además de lo poco que viví en Mar del Plata porque, al fin y al cabo, estuve dos años de mi infancia y después me quedé quizás tres o cuatro años, ya de adolescente.

—¿Cómo fueron esos primeros años en Nueva York?

—Un poco lo que soy hoy se lo debo a esos primeros años en New York. Me hizo muy agresivo, me hizo vivir un mundo muy duro, era un tiempo muy duro ese. Un poco es la imagen de *Los Intocables*, Eliot Ness, la Ley Seca... Nosotros, que contrabandeábamos whisky a New Jersey para llevarle a los primos que no tenían alcohol, que querían tomar vino...

—En la biografía suya, escrita por su hija, aparecen recuerdos suyos acerca de un personaje al que usted llamaba Tito Scabutiello...

—Ese era el patrón de mi papá. Era un padrino mío, un protector mío y de mi familia.

—Ese personaje estaba vinculado a la mafia.

—Claro, estaba vinculado a la mafia y al juego. Pero la mafia, en ese momento en New York, era un poco... no decente, pero no era la mafia como la pintan hoy, de drogas y prostitución, era solamente una cuestión del juego. Nunca me voy a olvidar de una puerta verde, que mi viejo me tenía prohibido pasar porque adentro era toda una humareda de tipos que fumaban y levantaban juego, jugaban a los caballos por teléfono y levantaban juego también ahí. Eso era un pequeño recinto, esta peluquería en New York.

—Dentro de esa memoria de imágenes que tenían que ver con ese mundo de la mafia, de una ciudad cosmopolita y muy salvaje y violenta, ¿cuáles son los sonidos que usted recuerda como los sonidos más fundamentales, como los sonidos que después, de alguna manera, usted va a recuperar para hacer su música?

—Claro, toda música de jazz. La orquesta de esa época de Duke Ellington, la orquesta de Glenn Miller, la de Benny Goodman y muchas otras orquestas que yo oía en ese momento. O sea que... uno va creciendo en un mundo. Yo me acuerdo que a la noche nos íbamos con un compañero mío a Harlem, al Cotton Club, donde tocaba Cab Calloway y lo escuchábamos desde la vereda porque, lógicamente, no nos iban a dejar entrar en ese club, éramos dos enanos, era un club para gente ya mayor, prohibido para menores. Sin embargo, nosotros nos quedábamos escuchando la orquesta de Cab Calloway desde la vereda, y ellos tocaban en un sótano. Son esos pequeños golpes que yo recibí de chico, como escuchar a Juan Sebastián Bach tocado por mi maestro de música. Él tocaba todos los días Bach y yo me quedaba en el fondo, en una ventana en el patio, escuchándolo tocar Bach todas las mañanas en el departamento de al lado, y me fui acostumbrando a esa otra música que descubrí después, también. Se va mezclando todo tipo de música en mi mente, empezando por la música clásica, seguido por la música de jazz, y jazz bueno, Cab Calloway y Ellington eran cosas buenas.

—Y el tango que llegaba a través de esas grabaciones.

—Y el tango, que yo lo escuché como una cosa obligatoria. Todas las noches mi viejo ponía la orquesta de Julio de Caro y ponía Gardel. Entonces, todo eso creció conmigo, durante catorce años, y lógicamente ya tenía yo más o menos una idea de lo que quería escuchar para el día que volviéramos a la Argentina. Nosotros volvimos en el 37, casi, a Buenos

Aires. Paramos en un hotel y al otro día mi papá fue a sacar la motocicleta del puerto. Él se trajo una moto de Estados Unidos, con sidecar. Fuimos a buscar la moto y nos fuimos con mi papá a Mar del Plata. Por supuesto, un barrial de acá a Mar del Plata. No había asfalto en ese momento. Y nos fuimos con un día de lluvia y un barro impresionante desde aquí, desde Buenos Aires hasta Mar del Plata, con mi papá y el perro. También teníamos perro, que habíamos traído de Estados Unidos. Y ahí comienza un poco mi vida. Empiezo a escuchar por radio las orquestas de Buenos Aires y me agarra la gran calentura con el tango, que en ese momento era Pedro Maffia, era Laurenz, era Troilo, lo que yo escuchaba. Y me empiezo ya a entusiasmar. Empiezo a escuchar orquestas que van en el verano a Mar del Plata a tocar en una *municipal* que había en Mar del Plata. Y yo me escuchaba la orquesta de Alberto Pugliese, el hermano de Osvaldo, y ahí empiezo a conocer la orquesta de Miguel Caló. En la orquesta de Miguel Caló, me hago amigo de Héctor Stamponi, de Galván, de Francini, de todos los músicos buenos de Buenos Aires, y son ellos los que me entusiasman para que me vaya. Yo tenía 17 años y al otro año, a los 18, me voy, salgo de Mar del Plata para Buenos Aires.

(Suena el tema "Mala junta".)

—“Mala junta”, que no es la que estamos proponiéndonos acá con el amigo Monjeau, que está asistiéndome amablemente en este homenaje a Piazzolla. El tema es de Julio de Caro y Pedro Laurenz. Los bandoneones que sonaban ahí, aparte de ese violín corneta, invención del propio de Caro, son los de Pedro Laurenz mismo, coautor de este tema, y de Pedro Maffia, dos monstruos. Y el tema, por supuesto, lo pusimos porque el mismo Piazzolla decía que este tango era el tango que aparecía en su cabeza y lo empezaba

a entusiasmar cuando todavía estaba en los Estados Unidos. Les recuerdo que estamos pasando una entrevista a Piazzolla grabada en el año 88. Estamos con Federico Monjeau para tratar de darle un mínimo contexto a la recuperación de esta charla. Y la música que pasamos, en este caso incidentalmente, tiene que ver con la prehistoria de lo que va a ser la música de Piazzolla, y vamos a seguir pasando música del propio Astor. ¿Federico, tenés algún comentario, algún apunte?

—(F. M.) No. Escuchando a De Caro, al sexteto de De Caro, que es tan genial, podríamos volver un poco sobre lo que decíamos antes acerca de que Piazzolla rompe con el tango. Es cierto que rompe con el tango, pero al mismo tiempo proviene de una tradición muy tanguera, porque Piazzolla es como una continuación, no digo una continuación lineal, pero es una continuación posible de De Caro, que ya en los años veinte hacía esas cosas que son increíbles.

—**Increíbles... Con un grado de invención, de audacia y de imaginación.**

—(F. M.) Sí, sí, y de desparpajo, ¿no?

—**Absoluto. Bueno, y el humor: cómo empieza incluso este tema con esa carcajada y ese silbido, y cómo eso impone un humor también a la música que se va a tocar.**

—(F. M.) Claro, y aparte la idea del tango instrumental, de la melodía instrumental, acá está muy presente. No solamente porque no se cante, sino por la naturaleza de la melodía.

—**Sí. Yo creo que Piazzolla efectivamente hace un movimiento doble. Por un lado, se despega de algo más inmediato del tango que**

ya estaba muy instalado como tango cantado y bailado del cuarenta —él va a hablar más adelante en la charla de eso—, pero recupera lo que se conoce tradicionalmente como la Guardia Vieja: Arolas, Villoldo, toda esa gente, Mendizábal, los primeros compositores que hacían el tango crudo, como se decía, “a la parrilla”, con muy pocos arreglos. Pero por otro lado también, claro, le da una riqueza de escritura y de imaginación a través de la formación que él empieza a tener estudiando con Ginastera, yendo a Francia a estudiar con la Boulanger,* con esa pretensión de fusionar el tango con el jazz que lo acerca a un compositor y director de orquesta mucho más romántico que él, como Fresedo. Fresedo va a ser uno de los primeros tipos que, cuando Piazzolla se separa de Troilo, va a estrenar tangos de Piazzolla, como “Prepárense” o “Lo que vendrá”, en el año ya 52, 53, cuando Piazzolla estaba absolutamente estigmatizado.

Vamos a tener una pequeña perlita. Es muy conocida por mucha gente, pero vamos a escuchar una pequeña anécdota que cuenta Piazzolla de cómo lo conoció a Gardel cuando él era un chico y estaba en Nueva York viviendo con su familia.

—Retrocedo un poquito en el tiempo, me interesaría rescatar algo que, a pesar de haber sido transitado en las entrevistas, me parece jugoso, interesante, y es la forma en que usted lo conoce a Gardel en los Estados Unidos, la manera en que usted interviene...

* Alude al compositor argentino Alberto Ginastera y a la maestra de músicos Nadia Boulanger, con quienes Piazzolla estudió. Fue el primer alumno de Ginastera en Buenos Aires y, en París, sus clases con Boulanger fueron decisivas para que Piazzolla encontrara su camino definitivo en la música.

—Gardel no era el Gardel de hoy, era el Gardel de entonces, que no tenía la fama del Gardel de hoy. Pero, así y todo, mi padre se trajo discos de él para New York y lo escuchábamos día y noche. Se escuchaba a Gardel. Entonces, todo eso se me fue metiendo a mí. Un día, se anuncia en un diario de Nueva York que llega Gardel de Francia. Y mi papá esculpía, hacía unas esculturas en madera, y prepara una escultura de un gaucho tocando la guitarra y se la dedica a Gardel, le firma abajo: “Al gran cantor argentino Carlos Gardel, Vicente Piazzolla”. Y me manda a mí con esta escultura a llevársela al hotel donde paraba Gardel. Yo le llevo esta escultura a Gardel, y Gardel estaba emocionadísimo porque en ese momento en Nueva York había ocho argentinos y tres uruguayos.

—**Era algo insólito...**

—No había nadie, nadie se atrevía a mandarse un paseo hasta allá. Todos argentinos que trabajaban mucho. Mis padres han trabajado de lunes a domingo. Mi mamá se repartía la mitad de la semana con las mujeres de los gánsteres judíos y la otra mitad, las mujeres de los gánsteres italianos. Toda la semana de gánsteres, las mujeres que venían a arreglarse el pelo... Mi mamá tenía un salón de belleza y mi padre, peluquero. Pero mi papá estaba con toda la parte italiana, siciliana, trabajaba con todos ellos. Yo tocaba música clásica, porque empecé a estudiar con el maestro que tocaba Bach, el que estaba al lado de mi casa. Empecé a estudiar música clásica, Bach sobre todo, tocaba en el bandoneón. Y cuando llega Gardel le digo así, inocentemente, que tocaba el bandoneón. El otro casi se desmaya, y dice: “Justo lo que me hace falta para la película”. Y me metió en la película a grabar la música. Y aparte trabajé con él, en el año 34, como actor en la película. Y adelantando (como mandando el grabador para adelante), en el año 59 —veinticuatro años pasaron— yo vuelvo a Nueva York. Me encuentro con un maestro de música que

había tenido yo que le gustaba coleccionar antigüedades. Y nosotros vivíamos cerca del Greenwich Village en New York, era un barrio muy bohemio en ese momento. No tenía la invasión de ahora que entraron muchos negros, puertorriqueños y cubanos, y cambió todo. Además, los barrios de Nueva York cambian constantemente. Nosotros vivíamos ahí, en el Greenwich Village, en la calle 8, y este maestro mío que era argentino, Andrés D'Aquila, me dice: "Vos sabés que el otro día estaba caminando a cincuenta metros de donde vivían ustedes y encontré una vieja casa de antigüedades, y de repente veo un muñeco todo chamuscado, todo quemado, que decía: 'Al gran cantor argentino Carlos Gardel, Vicente Piazzolla'". Ese muñeco se fue con Gardel, se cayó con el avión en Colombia con Gardel, se quemó todo, fueron los chorros, afanaron el muñeco, y el muñeco apareció a cincuenta metros de donde lo hizo mi papá, donde lo había creado. Mirá cómo los objetos quieren volver al lugar donde nacieron.

—Y la música de Piazzolla vuelve y vuelve y persiste, y de alguna manera le ha dado un color a la ciudad de Buenos Aires que ya es inequívocamente vinculable, insoslayable en su relación con esa ciudad. Porque así como le costó, terminó por imponerse, incluso hasta el cansancio: no había película de los años setenta o comienzos de los ochenta que se pensara sobre Buenos Aires sin esa música de fondo. Estamos escuchando una entrevista a Astor Piazzolla de fines del año 1988, lujosamente acompañados por el crítico Federico Monjeau. Ahora vamos a hacer la primera tanda del programa y después seguimos con este modesto homenaje a Astor Piazzolla.

(Tanda y tema musical.)

—“Otros tiempos y otros hombres”, un tango de Ciriaco Ortiz, ese otro extraordinario bandoneonista, y Enrique Cadícamo, uno de los grandes letristas del tango, que abarca además, por su longevidad, prácticamente toda la historia del tango cantado, del tango con letra. La orquesta que acompaña a este gran cantante que ya estaba en el comienzo de su temprana declinación, me refiero a Francisco Fiorentino, es la orquesta de Astor Piazzolla, quien se separa de la orquesta de Troilo, como luego va a contar, y por las razones que él va a mencionar. Y como todavía no tiene un nombre suficiente como para tener una orquesta él solo, entonces comparte una orquesta con Fiorentino, que además de cantar muy bien era bandoneonista, un gran bandoneonista, incluso primero tocó muchos años el bandoneón y Troilo lo convence de que empiece a cantar. Al poco tiempo, esa asociación tampoco funcionará demasiado bien. Piazzolla era muy difícil de tolerar por los músicos, sobre todo en esos comienzos en que era todavía más una promesa que una realidad, y va a formar su propia orquesta típica, de la que tendríamos que pasar algún testimonio, pero no nos va a dar el tiempo. Estamos con Federico Monjeau, tratando de aproximarnos a un retrato de Astor Piazzolla, ese músico problemático que aparece en el tango para hacer que el tango sea algo más, algo distinto y para terminar haciendo una música que es inequívocamente Piazzolla.

—(F. M.) Estaba pensando qué bien que sonaba esa orquesta.

—Sí, sin duda.

—(F. M.) Digamos, no era la orquesta de Troilo pero, bueno, sonaba muy bien.

—Sí, pero, por otro lado, yo creo que le debería bastante a esa orquesta, ¿no? Vamos a seguir escuchando la entrevista con el amigo Piazzolla, que hicimos hace diez años. Y tuvimos ya algún llamado de oyentes, algún incondicional, seguramente: Quique del Abasto, barrio tanguero si los hay. Les recuerdo, por las dudas, por supuesto en ausencia de Piazzolla por motivos obvios, pueden hacer alguna llamada al 963-8018. El gran amigo Federico Monjeau evacuará las consultas, con perdón de la expresión. Vamos ahora a la continuación de la charla con Piazzolla.

—En Buenos Aires, lo primero que hago, me voy al café Germinal,* al 1100 de la calle Corrientes, al lado del Nacional, a escuchar a Troilo todos los días, desde las tres de la tarde a las nueve de la noche. Escucho, escucho, y me hago amigo de uno de los músicos que es Hugo Baralis, me hago muy amigo de él. Y un día se le enferma un bandoneón a Troilo, Toto Rodríguez. Entonces le digo así, con descaro, la total irresponsabilidad de la edad, 18 años, le digo: “Huguito, decile a Troilo que si quiere toco yo”. “No, no podés, sos muy pibe”, me dice. Y digo: “Pero no tengo miedo. Yo ya lo conozco de memoria el repertorio”. Y dice: “No, pero no te va a dejar”. “Decile que yo voy a tocar”. Ahí le dice a Troilo. Troilo viene y me dice: “No, sos muy pibe, para mí no vas a poder”, qué sé yo, qué sé cuánto. “Pero yo puedo tocar música clásica, el bandoneón y todo. Esto lo puedo tocar con los ojos cerrados, no tengo ningún problema”. “Si querés subir, subí”. Y yo subí a tocar

* En verdad, el establecimiento estaba ubicado en Corrientes 942. Entre mediados de los años veinte y fines de los años cuarenta, tocaron allí los más grandes músicos de tango de esos años.

y, lógicamente, era un pibe yo, me llamaban “el tiernito”, porque no tenía ni barba.

—**Cara de nene.**

—Cara de pibe tenía. Y más pibe era, todavía. Voy y subo y arranca Troilo tocando y me dice: “¿Querés la música?” y yo digo: “No, no hace falta porque ya sé todo de memoria”. Hacía un mes que lo escuchaba todos los días durante seis horas, ya me sabía todo el repertorio. Fui y toqué así como si hubiera tocado el “Arroz con leche”. Toqué todo y desde ese día quedé ya efectivo con él, con la orquesta, y se hizo el sueño del pibe, tocar con Troilo, toqué cinco años con él y después me fui para formar otras orquestas.

—**Pero había algo, además de la audacia que usted le imputa a la juventud, había una suerte de seguridad muy profunda.**

—Sí. Yo tenía una gran seguridad, y al mismo tiempo tenía una gran irresponsabilidad. Porque a esa edad, a los 18 años, uno es capaz de hacer cualquier cosa. Yo me acuerdo haberlo ido a visitar a Rubinstein, a Arturo Rubinstein, con una obra que había escrito, un concierto para piano.

—**Allá en la calle Arroyo.**

—Sí, Arroyo seis no sé cuánto, 629, creo. Y Rubinstein se puso a tocar la música que yo había compuesto para él y, muy graciosamente, me dice: “¿Le gusta la música?”. “Muchísimo, maestro”. Y él dice: “¿Por qué no estudia, entonces?” (*risas de ambos*). Y tenía razón. Y lógicamente, a partir de esa frase de Arturo Rubinstein, que venía muy seguido a tocar a Buenos Aires, me voy a estudiar con Alberto Ginastera. Yo quería estudiar con Juan José Castro y Juan José Castro no podía, entonces Ginastera aceptó tomarme. El primer alumno que tuvo en su

vida Alberto Ginastera fui yo. Empezó enseñando conmigo y tuve un período de seis años estudiando con él.

—¿Entre qué años?

—Entre los años 39, 40, hasta el 45.

—**O sea que, más o menos, coincidió con el período en que usted estaba con...**

—... Troilo. Y a medida que iba estudiando, iba aprendiendo. Troilo era mi chanchito de la India. Ensayaba todo con él. Hacía todas las pruebas habidas y por haber, cosas que él me frenaba y me decía si estaba loco, qué estoy escribiendo para la orquesta. Y yo quería meter todo lo que iba aprendiendo, pero él no me lo aceptaba.

—**Claro, a partir del 44, usted también, por una situación más o menos casual, hace el arreglo para un concurso y ese tango creo que gana.**

—Lo gana con un arreglo mío.

—**Y Troilo a pesar del triunfo le dice... (risas)**

—... que me calme.

—**Era demasiada locura.**

—Y después empecé a escribir para Troilo y no paré hasta que me fui, hasta que él me fue frenando todos los arreglos que le hacía y ya no me gustaba. Ya, ahí, me enojaba. Yo quiero escribir como a mí me gusta y ya no me calentaba mucho tocar con Troilo, me calentaban otras cosas. Yo había escuchado a Alfredo Gobbi, las armonizaciones de Gobbi, y ya me pareció que era otro mundo. Yo miraba siempre hacia adelante, ya la orquesta de Troilo me parecía comercial, entonces yo quería otra

cosa. Y me voy con Fiorentino, formo la orquesta, estoy dos años con Fiorentino, también me canso de él y, en el 46, empiezo a tratar de ser Piazzolla. Ahí escribo para mí y, por supuesto, cada día tenía menos trabajo. Porque en ese entonces se tocaba para bailar y nadie podía bailar conmigo. Mi música era muy complicada, me llegaron a tomar el pelo: tocaba en un cabaret y las minas del cabaret bailaban en puntas de pie para tomarme el pelo.

—Me gustaría hacer un pequeño paréntesis en algo que para mí es fundamental en la concepción suya de la música, de su música, vinculada a Buenos Aires. ¿Cómo era Buenos Aires en la época en que usted llega, ingresa en la orquesta de Pichuco? ¿Qué relación tenía con esa música que hacían esas orquestas? ¿Y cuál es la relación que usted empieza a encontrar, ese desfasaje, esa especie de anacronismo en esa música que ya no representa ese Buenos Aires y que claramente a partir de los años cincuenta y mucho más en los sesenta empieza a tener una relación absolutamente simbiótica con su música?

—Bueno, yo creo que lo que hacía Troilo en el cuarenta estaba relacionado con la forma de vida de Buenos Aires: se bailaba. Vos agarrabas un diario, cualquier periódico de Buenos Aires, matutino, y todos los días se anunciaban bailes, orquestas de De Angelis, D'Agostino, Troilo, Pugliese, Di Sarli, Canaro... Eran cientos de orquestas de tango que hacían bailes todos los días. D'Agostino o D'Arienzo hacían bailes al rolete, mucho más que Troilo, porque eran más simples, más populares que Troilo. Pero yo llegué a hacer hasta treinta y cinco bailes en un mes con Troilo. Y ese era Buenos Aires, y yo diría que eso fue la Argentina también, porque esto llegaba también al interior. Pero más que nada, a mi juicio, mi teoría es que el tango se termina en la General Paz, después de la General Paz, es otro mundo. El mundo del tango está acá.

—Y el tango de esa época, el tango de Troilo, ¿más o menos coincide con cierto espíritu de esa época?

—Sí, con la filosofía de Buenos Aires, con los poetas de Buenos Aires. Había una cantidad de creadores impresionante, realmente impresionante. Los hermanos Expósito, Virgilio y Homero Expósito, Francini, Pontier, Contursi, Cadícamo, Cátulo Castillo, Homero Manzi, Troilo, Héctor Stamponi, José Dames, Enrique Santos Discépolo... Pero era infinita, y todos los días era un éxito. Cada tango que traía Mariano Mores, con Troilo era un éxito. Nosotros, con un arreglo mío para Troilo, estrenamos el tango “Uno”. Lo estrenamos a la noche y al otro día ya era un éxito. Y todas las orquestas tocaban el tango “Uno” porque Troilo lo hizo un éxito.

—¿Y el éxito no tenía que ver con una imposición de las productoras, como después pasará con mucha música comercial, como se la llama?

—No. No se vendía ni un disco, eran muy pocos los discos que se vendían. No teníamos televisión... O sea, teníamos todo el éxito en contra, como quien dice. No había televisión, no había programas de radio, no como ahora, que todo el mundo habla. No había política, no había política en el cuarenta. Nunca hablábamos de política, nosotros. El año 40, con Troilo, ni sé. Sé que Troilo después, con el tiempo, fue peronista, porque le dieron un coche. Todos se hacían peronistas porque les regalaban coches, les regalaban televisores. Mariano Mores, por ejemplo. Pero no es porque realmente eran políticos, sino porque eran cómodos, era una manera cómoda de vivir. Y para trabajar les resultaba cómodo, porque en esa época si vos apoyabas a Perón trabajabas, si no lo apoyabas no trabajabas, punto. Eso era el punto de partida.

—¿Pero usted no cree que había gente que, más allá de eso, honestamente creía que en Perón había una expectativa?

—No conozco a nadie. Al único que yo conocí que fue un político en su vida fue Osvaldo Pugliese. Es el tipo que más respeto porque él era comunista en el año 38, 39, en el 40, en el 70, en el 80 y en el 88. Siempre. Fue preso Pugliese. Cuando iba preso Pugliese, me acuerdo que tocaba su orquesta, iban miles de personas a escucharla y, sobre el banco del piano donde él no estaba, un foco iluminaba la falta de Pugliese, no había personas. Después iba otro pianista y tocaba la orquesta de Pugliese, y él estaba preso. O sea que eran pocos los que eran realmente políticos. La política comienza en Buenos Aires después del 60, la gente se vuelve realmente política.

—Se politiza.

—Después del 60, pero antes, nunca, yo jamás oí hablar. Radicales... Yo creo que todo el mundo era radical en ese momento. Yo lo único de lo que sentía hablar era de Hipólito Yrigoyen. A veces sentía hablar de Balbín, de Ortiz y qué se yo. Mentiría si digo que me acuerdo de algún nombre que yo haya nombrado, que alguien haya nombrado en esa época. Nunca, nunca.

—Esto puede ligarse de alguna manera, usted permítame la temeridad, con el cambio de esa música, de ese tango que, después de la renovación de De Caro, se había establecido en una especie de meseta desde la que no evolucionaba, en una sociedad que tampoco estaba demasiado politizada. Porque, si yo pienso en política y la vínculo con la polémica, con la discusión y con cierta lucha, la vínculo con la aparición de su música.

—Sí, yo creo, con la aparición de mi música en el 54...

—El octeto, ¿no?

—El Octeto Buenos Aires, sí. Ahí empieza la revolución tanguera. Y los tangueros o tanguistas, o como quieras llamarlos, eso no me lo van a perdonar más. En ese momento, no me lo aceptaban. Después, con la evolución que tiene la ciudad de Buenos Aires, en lo social y político, económico, todo lo que vos quieras, entonces sí empiezo a entrar yo, empiezo a entrar de a poquito, desde una pequeñísima elite a una gran elite, como puede ser hoy. Siempre mi música será elitista. Pero, en un país que tiene hoy ya treinta y cinco millones de habitantes, antes eran a lo mejor diez mil que me escuchaban. Hoy a lo mejor hay un millón de personas a las que puede interesarles Astor Piazzolla. Se machacó mucho en la radio, después en la televisión, y después el trabajo y la discusión, la polémica.

—Y, además, yo creo que la misma sensibilidad de la gente se va abriendo y que hay un elemento, para mí esencial, y es que a partir de cierto momento era imposible separar ese Buenos Aires que cambiaba, que se modernizaba, que se aggiornaba, de su música, es decir, su música empezó a quedar vinculada...

—Pero todo cambió. Fijate vos que la literatura cambió en el 60, el cine cambió en el 60, la pintura cambió, o sea que era un época...

—Sí, sí, son los años de la modernización.

—Bueno, toda la cultura argentina estaba cambiando en el 60, todo el buen cine comenzó en el 60.

—Usted habla siempre de una generación nueva que es la que empieza a acceder a su música, ¿no?

—Sí, los jóvenes, que empezaban...

—Usted apostaba a ese público que de alguna manera buscaba, conscientemente o no, otras cosas.

—Que era el público pensante que empezó a moverse en Buenos Aires.

—Entre paréntesis, ponemos que usted viene a Buenos Aires de París con una especie de embale, de calentura muy grande, a formar el octeto después de ese período de ocho, nueve meses de estudiar con la Boulanger.

—Claro. Y empiezo a entrar en un mundo nuevo para mí, que era el mundo del ballet, el mundo del teatro, el mundo del cine. Entonces todo, o sea, todo empieza a hacerse como una masa, una pasta que se forma entre los músicos, los pintores, los poetas, los cineastas, la gente de teatro, todo. Empiezan a moverse juntos y eso es lo que va subiendo, empieza a subir y empieza a ponerse cada vez más gordo. A partir del año 54, 55, se empieza a poner fuerte y empieza a subir y a subir, y yo creo que hasta el día de hoy no ha dejado de crecer, sigue moviéndose. No te olvides que en el año 55 se inicia, digo yo, una especie de muerte del tango, comienza un poco la muerte del tango. Se acaba el tango como fenómeno bailable, se acaba el tango como fenómeno cantable, se acaba el tango casi en todos los sentidos. Nosotros, ¿qué hacemos? Yo no me propuse hacer, eso vino absolutamente solo. El hecho de que yo haya venido con mi conjunto, que haya existido un Eduardo Rovira en esa época, que hayan existido otros músicos de tango contemporáneo que empezamos a gustar en esa pequeña elite de seguidores que teníamos.

—Que, lógicamente, como veníamos hablando, casi en el mismo momento que empieza a tocar con Troilo, usted ya está empezando a gestar su propia música en la cabeza, ¿verdad?

—A partir de eso, sí. Porque cuando yo le hago los arreglos a Troilo, trato de lucirme yo como arreglador y no pensar que Troilo, con ese arreglo que estaba haciendo, iba a hacer bailar a toda la gente, al contrario. Pero Troilo tampoco descubrió, se imaginó sería la palabra, que, cuando él tocaba “Inspiración” o “Chiqué” o “La cumparsita” o “Quejas de bandoneón”, la gente dejaba de bailar. La gente venía a escuchar al gordo Troilo como si fuera un concierto y eso se lo hice ver al gordo. Y el gordo lo que quería es que bailaran.

—Claro, había en él, en algún momento del libro aparece mencionado,* como una conciencia, una sensibilidad abierta a eso, pero por otro lado una conciencia de que lo que daba de morfar eran los bailes.

—Exactamente. Nosotros nos poníamos a tocar a veces con el pianista, con Goñi, con Kicho en el contrabajo, con Huguito, nos poníamos a tocar a la manera de Julio de Caro, a la manera del 35, los tangos románticos, muy musicales, muy lindos. Un día entró el gordo y casi nos mata, dijo: “No, no toquen eso que se van a acostumbrar. Eso no, toquen lo que estamos haciendo nosotros”. El gordo no quería oír esa música, él pensaba, como decías vos, en la música que nos da de morfar, el tangoailable.

—¿Y no había un momento, usted no tuvo ocasión de conocerlo a Troilo haciendo una música, o buscándola, o improvisando, o en soledad, sin público, donde él persiguiera una música más personal, más allá de la música que...?

—De la única manera que yo conocí a un Troilo, no de avanzada, pero un Troilo diferente, fue cuando él componía, cuando empezó a escribir

* Se refiere al libro *Astor*, sobre la trayectoria de Piazzolla, escrito por su hija, Diana Piazzolla y publicado por la editorial Emecé en 1987, unos meses antes de esta entrevista.

sus tangos. Los tangos cantados, especialmente, todos, casi todo Troilo, a pesar de que el gordo no fue un compositor de muchas obras. ¿Cuántos tendrá? ¿Veinte tangos, veinticinco, treinta? “Toda mi vida”, “Garúa”... que sé yo, “Che, bandoneón”, “La última curda”... Todos los tangos de Troilo son realmente joyas. Tanto los de él como los que hizo Mariano Mores. También Mariano Mores fue un increíble compositor. Después, pum, bajó la persiana y no siguió más.

—Estamos escuchando la entrevista que tuve ocasión de hacerle hace diez años a Astor Piazzolla, en septiembre de 1988. La estamos acompañando con comentarios de Federico Monjeau. Quiero recordarles que el programa de hoy cuenta con la operación técnica de Facundo Rodríguez y la asistencia ya habitual de Mariana Amato, responsable de la agenda, que hoy la vamos a tratar de ubicar un poquito más adelante. Vamos ahora a una nueva tanda, y después seguimos con la música y la palabra de Astor Piazzolla.

(Tanda y tema musical.)

—Una barbaridad (*risas de admiración*), absolutamente tremendo. Lo que acabamos de escuchar es “Marrón y azul”, uno de los primeros grandes temas de Piazzolla, cuando ya no solo había empezado a ser Piazzolla, como él decía en la entrevista, sino que ya lo era. Esto está incluido en el segundo disco que Piazzolla graba con el Octeto Buenos Aires, un octeto que estaba integrado por Astor Piazzolla y Leopoldo Federico en bandoneones, Atilio Stampone en piano, Enrique Mario Francini y Hugo Baralis en violines, José Bragato en chelo, Juan José Vasallo en contrabajo y Horacio Malvicino, que hacía ese solo final del tema en guitarra. Es increíble

cómo se ha malogrado luego ese hombre que se ha dedicado a hacer cualquier cosa menos música. Este tema, dice Piazzolla en el librito que acompaña al disco... A Piazzolla le gustaba, como parte de esa importancia que él le daba al trabajo intelectual, a la composición, incluir comentarios en los discos, explicarlos, era como una labor docente, porque tenía que convencer a su público de esa cosa nueva que estaba haciendo. Entonces, ahí dice: “Este tango fue arreglado en el año 1955 y los solos están ejecutados por Astor Piazzolla y Leopoldo Federico en contrapunto con Hugo Baralis. Luego Enrique Francini ejecuta uno de sus solos más felices. En la variación rítmica del final, improvisa Horacio Malvicino. Fue esta la primera composición con improvisaciones de guitarra”.

—(F. M.) Es impresionante todo. Aparte, es impresionante escucharlo al hablar, realmente a mí me gusta mucho.

—La otra música de Piazzolla (*risas de Guillermo*), la música oral.

—(F. M.) Aparte, los términos que usa son términos que ya hoy aparecen muy rara vez, por ejemplo cuando dice que la orquesta de Troilo era comercial. Es extraordinario pensar hoy eso (*risas*). Era una idea muy chica de un comercio, ¿no? (*Risas*).

—Un comercio artesanal, claro. Por otro lado, él lo ubica en un punto, más allá de que uno podría discutirlo hoy, y más allá de que el propio Piazzolla le dedica la *Suite troileana*...

—(F. M.) Y más allá de que fuese cierto.

—Y más allá de que fuese cierto, pero él, a su vez, dice que la orquesta de Troilo no tenía tanto trabajo como las orquestas de D'Arienzo o D'Agostino, que eran más simples.

—(F. M.) Yo creo que la teoría de Piazzolla era que Troilo no se daba cuenta de lo que él era. Troilo no aceptaba que la gente dejaba de bailar y se ponía a escucharlo. Es como que ahí hay una especie de genio que ultrapasaba completamente las intenciones de Troilo, ¿no?

—**Absolutamente. Me parece que usted anotó algunas cositas más por ahí, no sé si son machetes para el programa...**

—(F. M.) Son cosas que se me ocurrían cuando lo escuchaba hablar a él. Ese último bloque me parece extraordinario... Todo lo que uno puede sacar de ahí...

—**Y todavía viene lo mejor, espéralo.**

—(F. M.) Y cuando escuchaba esto, pensaba que, bueno, es un tema extraordinario lo que son los arreglos o las improvisaciones, no sé cuál es la pauta. Y ahí, me parece que en la improvisación de la guitarra se escucha bastante todavía la relación entre el tango y el jazz. Inclusive, la guitarra hace un fraseo muy del jazz, incluso muy del bop. Y todavía en ese momento se puede sentir, incluso, cierto efecto de superposición, como distintos lenguajes...

—**Sí, sí, se nota la costura, digamos.**

—(F. M.) Claro, claro. El solo de Francini es absolutamente increíble.

—**Sí. Y Francini, que es un hombre que pertenece, que está plenamente metido en el mundo del tango prepiazzolleano, y que luego va a seguir teniendo orquestas con líneas más conservadoras que lo que él mismo está tocando con Piazzolla. Esos años cincuenta, esa mitad de los años cincuenta, es una época de mucha tensión, porque todavía están los grandes y en la plenitud, y ya está Piazzolla, también está el grupo de Argentino Galván, Los Astros del Tango,**

que es otro grupo donde tocan varios de los músicos que habían tocado con Piazzolla y después vuelven a tocar con Galván, que era un arreglador extraordinario. Ahí tocaba también Jaime Gosis, que toca el piano en varias de las agrupaciones de Piazzolla, y estaba también Baralis en las cuerdas. Y por otro lado, todavía no aparecieron o no se revelaron en su plenitud algunos músicos y algunos cantantes del tango tradicional como Goyeneche.

—(F. M.) Claro. Vos leías recién un texto de Piazzolla sobre el tema, ¿no? Es cierto que él escribía, y acá voy a leer un texto de un tema que no vamos a escuchar, pero me parece tan interesante, dice: “Coral’ es quizás el más intelectual de los temas de este *long play* sin concesiones y compuesto sin la pretensión de hacer algo” (*risas de Guillermo*). Es genial, era un vanguardista... Esa idea de un tema que es el más intelectual, la música comercial, el tema intelectual, eso me parece extraordinario...

—Y además, eso que decías recién: “... compuesto sin la intención de hacer algo”. Creo que en el bloque que viene ahora, no me acuerdo exactamente si está acá, él dice algo así como: yo no quise matar al tango cantado, eso fue un proceso histórico, uno no es ni moderno ni distinto proponiéndoselo, a uno le sale o, si no, más vale que no lo intente, no hay voluntarismo posible, está en la naturaleza del laburo mismo y en las necesidades que el trabajo con los materiales va imponiendo, y no en una especie de programa de laboratorio. Si hay algo que la música de Piazzolla no tiene —a pesar de la pretenciosidad extrema de algunos temas, de algunas cosas orquestales— es una imposición apriorística de una idea que después él trata de aplicar, aparece en la música misma el asunto, ¿no?

—(F. M.) Sí, sí.

—Voy a aprovechar que todavía tenemos un par de minutos, según el cronograma que nos hicimos, para que la amiga Mariana Amato no se nos ofenda, porque ha trabajado con pasión, con rigor, con dedicación excluyente, para la construcción, para la recolección de los datos de esta valiosa agenda que es uno de los secretos de los miles de oyentes que tiene este programa.

(Lectura de la agenda cultural de la semana.)

—Vamos a seguir con la entrevista al troesma, no sé qué le parece, Monjeau.

—(F. M.) Sí, sí.

—Les recuerdo, estamos acompañados por Federico Monjeau en las precisiones técnicas, sentimentales y poéticas que el homenaje requiere. Dentro de un ratito, va a llegar el Taita Kohan, un hombre de tango si los hay, que nos va a hablar de libros. Por ahora, seguimos escuchando a Piazzolla, su voz y su música.

—Yendo a algo más específico que, de todas maneras, le agradecería si usted pudiera decirlo en un lenguaje, digamos así, para neófitos, me gustaría que pudiera definir, ya en ese primer momento, en esa tímida innovación que usted produce primero en esos arreglos para Troilo, después en la orquesta del 46 y mucho más todavía con el gran despelote que arma, hablando en criollo, el octeto, ¿cuál es verdaderamente la innovación que usted introduce en ese tango y qué es lo que molestaba justamente a los tangueros conservadores?

—Bueno, primero, yo te voy a contar cómo fue el porqué de este cambio tan violento, fuerte. Estando en París estudiando con Nadia Boulanger,

aparte de toda la música que yo aprendí con ella —gracias a ella soy lo que soy hoy—, un día aparece Gerry Mulligan en París tocando con su tenteto, digo, una orquesta de diez, una orquesta fabulosa. Yo fui a escucharlo y me volví loco, no solamente por la maravilla de los arreglos de Gerry Mulligan y por cómo tocaban —eran todos músicos de primerísima—, sino porque vi la felicidad que había arriba. No vi una orquesta de tango, donde hay diez tipos tocando y parecen diez amargados, nadie se ríe, nadie se divierte, todo es lúgubre, funesto. No, estos eran diez tipos felices. Porque tocaba el trompeta, tocaba el saxo, tocaba el trombón, después tocaba un solo la batería, tocaba el pianista, tocaba el bajo, y se la pasaban uno al otro, pero eran felices porque había una improvisación, había arreglos, era realmente lindo. Y eso me llenó a mí de esperanzas, como diciendo: “Yo quisiera esto para el tango”. Y, cuando llegué a Buenos Aires y formo el octeto, es precisamente lo que hice. No eran siete tipos que me acompañaban a mí, éramos ocho personas, cada uno tenía su lucimiento personal, y eso fue la gran diversión de los músicos individualmente.

—Pero, digamos, dentro del lenguaje musical...

—Dentro del lenguaje musical, ahí empleé toda mi sabiduría de la música que había aprendido con Nadia Boulanger, todo mi año y medio de contrapunto que había estudiado con ella lo empleé con el octeto. El contrapunto es justamente esto: hay cuatro cosas y cada uno hace una cosa distinta. Acá éramos ocho en un contrapunto a ocho partes, eran ocho músicos, cada uno haciendo una cosa, como cantar en un coro. Es la misma belleza que cantar en un coro, tocar con el octeto tenía esa belleza. Cada uno estaba haciendo una cosa pero se estaba luciendo, no estaba acompañando. El pianista se lucía y gozaba con el bajo, el guitarrista se lucía y yo lo dejaba improvisar. Los

violinistas... había un violinista, había un chelo. Cada uno hacía una cosa y era linda de tocar. Entonces, cada uno lo tocaba con ganas y eso es lo que se llama contrapunto. Se estaban luciendo y se estaban divirtiendo al mismo momento, porque la música, realmente, si no tiene diversión, no sirve para nada, como cualquier otro trabajo. Y eso fue lo que empecé: con acordes nuevos, empecé con una palabra que no se usaba en el tango que era el *swing*, no se empleaba jamás la palabra *swing* en el tango, yo la empleaba.

—Habría —perdón por la interrupción— como la confluencia de tres mundos, de tres tradiciones musicales en la música que usted empieza a hacer en ese momento, podríamos decir: sobre la tradición de ese tango histórico que venía de principios de siglo, que era como el esqueleto...

—Estaba Julio de Caro metido, como estaba el gran Troilo, como estaba Gobbi, y al mismo tiempo estaba metido, a lo mejor, Stravinski, y estaba también Duke Ellington.

—A eso es a lo que iba: las tres grandes tradiciones eran el jazz, la música mal llamada clásica y ese esqueleto, esa especie de corazón, que era el tango.

—Y mi sabiduría, ya, de todo lo que había aprendido con Alberto Ginastera y con Nadia Boulanger estaba metido ahí.

—Usted en algún momento hace una declaración, hace ya unos cuantos años, dice, hablando de Stravinski: “Él estaba incitando algo que iba a venir, algo que iba a venir y que yo lo hice”, dice usted. Si pudiera explicitar un poco más, si tiene que ver con esto que estábamos hablando.

—El mismo proceso que tuvo la música de jazz en los Estados Unidos. No te olvides de que, empezando por Ellington y por Gershwin, les hicieron la vida imposible a todos ellos. Pero sin jamás atacarlos como me atacaron a mí, por ejemplo. Acá, en el mundo del tango, fue mucho más violento el ataque. A mí, directamente, no me permitían. El tango era una cosa sagrada y había que tocarlo siempre de esa manera, y ¿quién osaba...?

—**Sí, sí, estaba como más acotado dentro de una rigidez.**

—¿... quién se atreve a cambiarlo? No puede ser.

—**Claro, en el jazz, el mismo Ellington tenía a Billy Strayhorn, que era su arreglador, que se pasaba todas las noches tocando los *Valses nobles y sentimentales* de Ravel. Y eso de alguna manera penetraba en la concepción de su música, como muchas otras cosas.**

—Claro, el jazz no inventó nada, armónicamente. Todo viene de los *Valses nobles y sentimentales*, de Ravel o de Stravinski o de Bartók o de Richard Strauss. Eso lo vas a encontrar en el jazz, porque el jazz, cuando dicen: “una armonía del jazz”... ¡mentira!, no es, eso es raveliano al mango. Nunca me voy a olvidar de cuando —yo soy muy amigo de Quincy Jones— y cuando una vez estaba con él en New York, estaba analizando el *Concierto para orquesta* de Bartók y él me dice: “Esta es la música del futuro”.

—**Claro, ahí hay una especie de exhibición del contrapunto permanente, ¿no?**

—Claro. Y eso es lo que creyó Quincy para el jazz y es lo que hace él, si uno escucha los arreglos que hizo para Dizzy Gillespie y para otra gente. Y en el tango pasó exactamente lo mismo. Yo empecé con la

orquesta de cuerdas en el 54 también, haciendo temas que parecían Stravinski en Avellaneda (*risas de Guillermo*). Stravinski con ritmo de tango. Siempre se empieza siendo hijo de alguien, yo era un hijo total de Stravinski, de Bartók, de Prokófiev, de Shostákovich. Escuchaba todo y, al mismo tiempo que me llenaba la cabeza de música, cuando iba a componer tenía todos esos sonidos. Lo importante en la vida es irse de eso. Yo supe irme.

—A eso es a lo que lo ayudó su vínculo con Boulanger: ella lo insta a usted a buscar la singularidad de su propia música, de su propia expresión.

—A partir de mi música tengo que trabajar.

—Porque usted tenía como una fascinación por esa tradición musical, pero cuando componía en esa dirección le salían cosas musicalmente perfectas pero, digamos, les faltaba el sello personal.

—El sello, total, sí. Que yo después lo fui encontrando. En esta vida, si vos te propones hacer algo, no te sale. Las cosas salen solas, uno no se puede proponer ser distinto y uno no se puede proponer ser moderno. Uno es moderno o uno es distinto. Y chau, olvidate. Si uno quiere proponerse hoy... como eso de que Baglietto es el tanguero del rock... yo me Río de Janeiro, como quien dice. Pero no tiene nada que ver. A pesar de que los rockeros usan la palabra Gardel o el "Polaco" Goyeneche, por una cuestión de conveniencia, ellos quieren ganarse a otro público que está con Goyeneche, o que está con Gardel o que está con Troilo, pero su música no tiene nada que ver ni con Gardel, ni con Goyeneche ni con Troilo. Es rock, es rock puro.

—Haciendo un pequeño paréntesis, usted tuvo en algún momento, en los años setenta, un acercamiento con músicos del rock, la gente

del grupo Alas. ¿Por qué se produjo ese acercamiento y cuál es su relación con el rock? ¿Qué opina usted del rock, qué le parece?

—Porque yo quiero mucho a los pibes, me gustan los pibes, y los pibes con inquietud, además, que están haciendo cosas. Realmente, a mi juicio, no hay uno todavía que a mí realmente me asombre, yo quiero decir la verdad. No quiero que hoy y mañana se me juzgue por algo que realmente no siento, y yo siento de verdad decir esto. Yo no encuentro ninguno realmente. Escuché algunas cosas de Lito Vitale que me gustaron mucho, pero veo que hay una repetición constante. El folclore es una música que tiene menos riqueza que el tango, el tango tiene mucha más riqueza que el folclore a mi juicio.

—¿En qué estaría basada esa riqueza?

—El folclore se repite siempre en los ritmos de chacareras y zambas, y de ahí directamente no se mueve. Gira todo alrededor de dos cosas: la zamba y, más que nada, la chacarera, un gato... No tiene mucha...

—Son estructuras muy rígidas...

—El tango tiene más, el tango es prácticamente como el jazz, el tango es casi, yo diría, igual al jazz. Tiene todo ese misterio, esa profundidad, ese dramatismo. Es religioso, el tango, es romántico, puede ser de una agresividad... Por ejemplo, la música folclórica no es agresiva ni violenta. El tango sí tiene esa violencia, tiene esa agresividad, y tiene toda esa cosa contemporánea que se puede hacer con el tango que es infinita. Lo único que hay que hacer es escribir.

—Usted en algún momento rescataba, creo que en la época del octeto, esa veta más canyengue, más agresiva del tango, de algunas cosas de la orquestación de Pugliese, y eso estaba atravesado por todas estas incorporaciones jazzísticas...

—... sí, del tango. Nosotros parecíamos salidos del ERP.* El Octeto Buenos Aires éramos ocho guerrilleros, salíamos a tocar y yo rompía el bandoneón todas las noches, y el gordo Federico también. Tocábamos los dos y parecía un ring en vez de un escenario, iba a salir sangre en cualquier momento. Pero salíamos y directamente cada uno, en vez de un instrumento, parecía que tenía una bazuca en la mano.

(*Suena el tema "La muerte del ángel".*)

—Impresionante, ¿no? Estamos aquí con el amigo Monjeau. Ha llegado ya uno de los grandes especialistas en la música ciudadana, se llama Martín Kohan y él dice que no, que por favor no le pidamos eso, que quiere hablar de literatura, que es lo único que estudió durante toda su vida con fruición. No importa. Lo que acabamos de escuchar: "La muerte del ángel", por el propio Piazzolla en bandoneón, Antonio Agri en violín, Jaime Gosis en piano, Oscar López Ruiz en guitarra eléctrica, y ese monstruo en el contrabajo que es Kicho Díaz. Esto es un tema que está incluido en una grabación de Melopea, el sello de Litto Nebbia, que a pesar de una relativa desprolijidad a veces en las ediciones, ha rescatado tesoros (no solo de la música de Buenos Aires, hace poco escuchábamos un disco con grabaciones del Cuchi Leguizamón). Ha hecho un trabajo, y sigue haciéndolo, de rescate de grabaciones no profesionales, de grabaciones informales, de grabaciones que han quedado inéditas por una u otra razón. Este es el caso, es un disco que se llama *Introducción al Ángel Volumen 1*, fue grabado entre el 24 de agosto y el 17 de septiembre de 1963, en vivo,

* ERP es la sigla que identificaba al Ejército Revolucionario del Pueblo, agrupación armada del Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT).

en el Auditorio de la Radio Municipal de la Ciudad de Buenos Aires. Y esta misma formación, y más o menos con el mismo programa, con los mismos temas que integran este disco, va a estar, por supuesto, en otras versiones, en varios de los discos que graba Piazzolla, con su quinteto de esos años: *Piazzolla interpreta a Piazzolla*, *Piazzolla a secas*, *Piazzolla a secas nuevamente*, *Piazzolla bailable y apiazolado*, que son discos del 61 y del 62. Ahora vamos a la tanda de las siete y media. Les recuerdo que estamos hasta las ocho con Federico Monjeau, la música y la palabra de Piazzolla, y ahora también con un agregado fundamental, ese gran bandoneonista que es Martín Kohan.

(Tanda.)

—Nosotros no renacemos porque no sabemos si estamos vivos. No le voy a plantear problemas existenciales de esa naturaleza, Kohan, pero ahora quiero poner un poco de seriedad en este programa, seriedad que Federico Monjeau con su austeridad, con su precisión, ha tratado de imponer en vano, en vano por mi exclusiva culpa. Y Martín Kohan es ante todo un excelente crítico de literatura y un novelista y cuentista de pro, como se dice. Nos dan muestras sus últimos libros, *El informe*, su primer libro de cuentos *Muerto contento* —por eso decía recién “renacerá” (*risas*)—, y un nuevo libro de cuentos que se me ha ido el santo al cielo, ¿cómo se llama el libro que acaba de salir en Simurg?

—(M. K.) *Una pena extraordinaria.*

—Bueno, estamos en el mundo de la gauchesca, pero la pena extraordinaria es que se lo pierdan, yo se los recomiendo sin haberlo leído, porque Kohan es uno de esos escritores a los que uno le puede firmar modestamente un cheque en blanco. Martín está hoy para

hacer la columna de libros, una pequeña incidencia dentro de este programa dedicado al maestro Piazzolla. Su aspecto vocacional de músico de tango, él me pide por favor que lo dejemos afuera del programa, y creo que todos se lo van a agradecer (*risas*). Pero, Martín, por favor, hablemos un poco: vos querías introducir el tema de la crítica literaria llevada al libro, de la relativa marginalidad, relativa y casi definitiva marginalidad.

(Martín Kohan desarrolla su columna de literatura sobre el tema de la circulación de libros de crítica literaria, a partir de la, por entonces, reciente aparición de El canon occidental, de Harold Bloom.)

—Le agradezco a Martín la presencia de hoy. Nosotros vamos a escuchar ahora, con la complicidad sin fisuras, creo, de Federico Monjeau, un nuevo tema del maestro Piazzolla. En este caso, se llama “Michelangelo 70”. Es un homenaje a Michelangelo, ese boliche que queda todavía en la calle Balcarce y que fue en esa época uno de los reductos donde la música de Piazzolla podía sonar en vivo. Vamos entonces con “Michelangelo 70” y después seguimos con Martín Kohan, Federico Monjeau, Astor Piazzolla y nosotros hasta las ocho.

(Suena el tema “Michelangelo 70”).

—“Michelangelo 70”, en homenaje a ese lugar que todavía existe a casi treinta años de su inauguración. Piazzolla dice, en las notas que acompañan el disco: “Este tema es una especie de ejercicio musical debido a mi imposición de escribirlo con solo tres notas”. Estaría acordándose, por ahí, de esos temas como “Perdido”, de Duke Ellington.

—(F. M.) Es una versión de Piazzolla muy minimalista, ¿no?

—Sí, sí.

—(F. M.) Es raro un Piazzolla minimalista.

—Sí, sí. Era un hombre de gran desarrollo...

—(F. M.) ... y de bastantes notas.

—Sí, sí. Bueno, hablando de eso hay una anécdota que me contaba el otro día Horacio Salgán, una anécdota un poco maliciosa, porque uno podría imaginar que Salgán no era un amigo íntimo de Piazzolla. En este quinteto que acabamos de escuchar ahora, la formación es Antonio Agri en violín, Kicho Díaz en contrabajo, Oscar López Ruiz en guitarra, obviamente Piazzolla en bandoneón y el pianista es Dante Amicarelli. Contaba Salgán que Amicarelli era un tipo de una enorme capacidad de tocar cualquier cosa a primera lectura, además de ser un fumador empedernido, y que Piazzolla le llevaba partituras cada vez más negras, más africanas, decía Salgán, cada vez con más notas. Y Amicarelli se sacaba el cigarrillo de la boca, se lo ponía en la mano derecha y tocaba con una terrible facilidad lo que Piazzolla le acaba de entregar hacía cinco minutos, y lo miraba y le decía: “¿Cuándo vas a traer la verdadera mercadería, algo que me pruebe verdaderamente las manos?”. Según Salgán, Piazzolla no lo toleró y Amicarelli duró muy poco en este quinteto. Esta grabación pertenece al disco que se grabó con el título de *Adiós Nonino*, que incluye una de las versiones más lindas de ese tema, “Adiós Nonino”, y que se grabó en los míticos estudios ION, de Alfredo Radoszynski, en el año 69. Monjeau, a mí me gustaría que usted aproximara alguna otra cuestión. Tenemos una pregunta de oyente, de Quique del Abasto, que la mencionamos antes, pero no la leímos. Quique dice: “Quiero señalar el fenómeno de influencias que produjo Piazzolla en la música, tanto

en músicos actuales que tocaron con él, como Pablo Ziegler o Gary Burton, como en músicos que nunca lo hicieron”, y le gustaría que habláramos un poco de eso.

—(F. M.) Bueno, me parece que es evidente la influencia de Piazzolla sobre todos los músicos posteriores. Me parece que ya no se puede hacer tango sin una referencia a Piazzolla. En la música, digamos, urbana argentina, sea más tanguera o menos tanguera, la presencia de Piazzolla es insoslayable. En general, en un mal sentido porque, digamos, son todos epígonos de Piazzolla, porque Piazzolla es tan fuerte, es una cosa tan desarrollada, que es como que no admite ninguna prolongación, ya Piazzolla hizo todo lo que se podía hacer. Entonces todo suena muy epigonal. Piazzolla abrió mucho, pero también lo cerró, es una cosa absolutamente perfecta y cerrada sobre sí misma. Yo creo que el tango, si es que tiene algún futuro... A mí el tango me gusta mucho, pero tengo una visión más bien conservadora sobre el tango, me parece que el tango tiene su momento de plenitud en los años cincuenta —después, la vía Piazzolla es una vía que representa otra cosa—, y me parece que después el tango no pudo progresar. No veo hoy muchas salidas, incluso me parece sintomático cómo los músicos jóvenes vuelven a las formas más viejas del tango, a los formatos más viejos. Los cantantes estilo Luis Cardei creo que van a proliferar, porque la gente ya se cansó de esas porquerías, de Amelita Baltar, de Ferrer, toda esa poética espantosa que, en parte, fue responsabilidad del mismo Piazzolla.

—Piazzolla, por un lado, se dio cuenta de que la música de él expulsaba al cantor tradicional, quería seguir haciendo algo que fuera acompañado por el canto, pero no hay manera.

—(F. M.) Pero vos fijate que los cantantes se transformaron en malos baladistas, o sea, toda la onda Raúl Lavié que sustituye a los cantantes en

serio que cantaban con Troilo, incluso con Piazzolla, como Fiorentino, Raúl Berón, todos esos cantantes espectaculares que ya no existen más. Pero volvamos a la pregunta de este muchacho. Me parece que sí, que Piazzolla marca fuertemente toda la música posterior a él —nadie puede pensar el tango si no es de una manera piazzolleana— y a los músicos que tocaron con él. Yo, personalmente, no sé si puede haber influido sobre Gary Burton o sobre Mulligan. No creo, porque la música de Piazzolla es una música tan caracterizada que me parece que Burton se tendría que descaracterizar mucho. Quizás la influencia de Piazzolla puede haber sido una influencia en cómo pensar la música, así como Piazzolla recibió la influencia del jazz por una vía indirecta, cuando dice: “vi la felicidad que tenían los músicos en el escenario”. Me parece que es una idea muy profunda esa, no es un detalle menor. Quizás Piazzolla pueda haber influido en algunos músicos como Gismonti. Una vez, en una entrevista, Gismonti acusaba una influencia de Piazzolla, pero no en una técnica de composición, sino en una manera de pensar la música.

—Y además, habría otra cosa: por un lado, ser influido por Piazzolla en músicas que se van a tocar sin el bandoneón parece difícil, porque la música de Piazzolla está íntimamente ligada a lo que son las posibilidades sonoras de ese instrumento, de la misma manera en que tocar música de Piazzolla sin bandoneón es casi como pasteurizarla.

—(F. M.) Al mismo tiempo, si uno, por ejemplo, agarra y escribe un tango y usa un quinteto y hace un contrapunto con dos violines y hace un contrapunto con bandoneón y violín, eso necesariamente te remite a Piazzolla, porque Piazzolla también utilizó formas muy clásicas, muy cristalizadas. O sea, toda la idea de la fuga con contrapunto, cualquier músico que quiera hacer hoy una fuga, cualquier músico de tango o músico popular que haga una fuga, eso nos va remitir necesariamente

a Piazzolla, quizás de una manera injusta, porque es como si no se pudiese volver a transitar por esas formas que transitó Piazzolla, eso también es cierto.

—Bueno, los invito a escuchar el último tramo de la entrevista con Astor, que tuvo lugar, les recuerdo, en septiembre de 1988. Quiero agradecer especialmente a Diego Acosta, un técnico en sonido que me ayudó, por mediación de otro gran amigo y colaborador del programa, David Oubiña, a mejorar un poco la calidad de esta cinta, ya que, cuando fue grabada la entrevista, fue solo pensada para luego ser reproducida en algún medio gráfico. Y entonces, a pesar de eso, se escuchan ladridos del perrito de Piazzolla, la voz de Laura Escalada trayendo café, algún reloj de péndulo, alguna ambulancia que asistía o no a alguien en aquel momento. Quiero agradecerle entonces a Diego y ahora los dejo con el último tramo de la entrevista.

—¿Qué es el bandoneón, Astor?

—Y... el bandoneón es... Primero, el tango sin el bandoneón, a mi juicio, no camina. Y yo no justifico un tango con saxofón, por ejemplo, con un saxofón suave, solista. El tango tiene que tener un bandoneón, si no hay un bandoneonista, puede ser lo más parecido al bolero, si lo hace con una trompeta o con un saxo cantando. El bandoneón, a pesar de que no es argentino —es un instrumento alemán—, es el instrumento por excelencia del tango, y no puede ser el instrumento ni de la ranchera ni del paso doble, es el prototipo del instrumento del tango.

—¿Qué encuentra usted en el bandoneón, más allá de esta relación mutua con el tango, como objeto? ¿Cuál es la relación que usted, a lo largo de los años, ha tenido con él, con esa jaula que se le caía entre

las piernas cuando era chico? Me gustaría que pudiéramos entrar en alguna zona más sensible, más poética.

—Mirá, el bandoneón... Casi siempre, cuando doy conciertos en el exterior, cuento un poco la extraña vida de los objetos, también, como en este caso el bandoneón. El bandoneón nació en una iglesia en 1854. En 1890, cuarenta y pico de años más tarde, de la iglesia va a los burdeles de Buenos Aires. En 1920, va a los cafés. En 1980, va a las salas de concierto. O sea, dio toda la vuelta, el universo de punta a punta, desde la iglesia hasta las salas de conciertos, pero pasó por todo, por lo peor y hasta lo mejor.

—¿Y su relación personal con ese instrumento, su relación de amor y de odio?

—Es como cualquier hombre que toque el violonchelo, el violín o el piano. No es la mitad de uno, es el noventa y nueve por ciento. Un instrumento es casi más que... es mucho más que la mujer, a lo mejor, que un hijo. Uno ama entrañablemente al instrumento, yo lo amo a mi instrumento. Y cuando lo toco, cuando canto una melodía o interpreto algo, lo quiero más, a través de todo, de los dedos. Primero, pasa por la cabeza y por los dedos, y después entra en el bandoneón. Y el bandoneón, como yo le decía la vez pasada a un chico joven, el bandoneón lo tenés que tocar con un poco más de violencia, de bronca, al bandoneón hay que tocarlo con un poco de bronca, el tango es eso, es violencia.

—Como con bronca y junando.

—Claro, yo golpeo el bandoneón, le pego. Además, soy zurdo y puedo lograr un sonido percutivo en la caja del bandoneón izquierda... Y eso es el bandoneón. Yo no concibo a uno que toque el bandoneón como si fuera un nenito que está haciendo pis. El bandoneón hay que tocarlo con todo, con todo lo que uno tiene adentro.

—¿Y qué tendría el bandoneón de singular que no tienen otros instrumentos, o qué encuentra en el bandoneón?

—El bandoneón, como todos los instrumentos... Yo escucho tocar, por ejemplo, a Alejandro Barletta y es como si me hicieran cosquillas. No, con las cosquillas me divierto más. No sé, pero es la antimúsica escucharlo tocar a él. Y yo lo escucho tocar a Leopoldo Federico, o a Roberto Di Filippo o a Néstor Marconi y es otro bandoneón. El bandoneón no se puede tocar como si fuera un clavicordio o como si fuera un piano. Otro tipo de fuerza hay que emplear en el bandoneón. El bandoneón es, como dice el gordo Federico... Él, prácticamente, con sus brazos y con sus ciento veinte kilos que tiene, lo destroza al bandoneón, y el bandoneón hay que tocarlo de esa manera. No hay que tocar el bandoneón, como dicen algunos fanáticos técnicos, que el bandoneón hay que tocarlo abriendo y cerrando. Cerrando jamás se podrá frasear el bandoneón, no podés hacer nada. Y yo diría que el diez por ciento, ni el diez por ciento de las notas que uno toca las toca cerrando. Emplea uno cerrando el bandoneón simplemente por una necesidad de respirar con la jaula, pero el noventa y cinco por ciento, cuando uno tiene que cantar una melodía, la tiene que cantar abriendo, abriendo, e ir tirando así, porque de esa manera se goza lo que se toca. Cerrando no se goza un pirulo, nada. Cerrando el bandoneón es nada, es cero. Simplemente por una comodidad se utiliza el bandoneón cerrando.

—Volvamos un poquito a la historia: habíamos quedado en ese primer octeto que, más allá de que produjo polémicas, etcétera, a usted le permitió percibir en ese momento la dificultad para hacer circular y además para poder vivir de una música a la cual la comunidad de oyentes en ese momento era absolutamente refractaria. Eso va evolucionando hacia otras experiencias suyas. ¿Del octeto a dónde

saltaría usted si tuviera que mencionar una primera experiencia o una nueva formación a partir de eso?

—Y... a partir del octeto, empieza el tango con danza. Con Ana Itelman hicimos el Tango Ballet y muchas otras cosas, con otros coreógrafos, también. Empieza el tango a tomar otra dimensión. El tango y el ballet, fijate vos, que nunca ninguna bailarina clásica se atrevió a bailar un tango. Hoy lo encontrás a Julio Boca, a Guerra, a Vasíliev, a la Maksimova, todos los ballets del mundo están bailando el tango. Pero están bailando el tango nuevo, ojo, no están bailando el tango de 1920. Encuentran que en el nuevo tango hay una fuerza superior, hay una mayor musicalidad. Entonces, a mí me conocen en todo el mundo a través del ballet. Diría que el noventa por ciento del público que viene a escuchar mis conciertos es por la curiosidad de haber escuchado mi música en los ballets en todo el mundo.

—Ahora habría que incorporar también las músicas para películas.

—Sí, pero no tanto, más en los ballets.

—Y la relación suya con músicos de jazz, que de alguna manera le han abierto...

—Bueno, el caso de Mulligan o el caso de Gary Burton, también, me ha sido sumamente importante. Pero yo te digo que lo que más me ha hecho ser conocido en el mundo entero por mi música ha sido a través de los ballets. El ballet de Canadá está bailando mi música por todo el mundo. Además, cuando viene un ballet, hacen diez o doce funciones y la gente oye tango, oye Piazzolla, y cuando Piazzolla va al país donde fue hecho, me vienen a escuchar porque les gustó esa música. Encuentran que es una música nueva y, como me pasó con el ballet de Holanda, por ejemplo, con el coreógrafo Hans van Manen, que hizo la coreografía de

cinco tangos míos, lo hicieron desde el ballet de Londres, el ballet del Bolshói, el ballet de Amsterdam, el de Frankfurt, el de Hamburgo, toda Alemania, en Italia, en La Scala de Milán... O sea, todos los ballets del mundo empiezan a bailar con mi música y entonces me hacen mucho más conocido, como con la música de Prokófiev, o cuando empiezan a bailar con cualquier autor. Stravinski: *La consagración de la primavera* lo ha hecho realmente famoso a Stravinski, y la gente que no era stravinskiana empieza a amar a Stravinski a través de lo que vieron ellos en ballet. Entonces, lo mismo me estaba pasando a mí, salvando, por supuesto, las distancias de lo que es Stravinski y de lo que soy yo.

—Las primeras experiencias suyas en ballet, con Ana Itelman, son alrededor de mediados de los años cincuenta...

—Sí, el 54. Ahí empezamos después también con Ana Itelman en New York, haciendo una obra de Borges, *El hombre de la esquina rosada*. Seguimos con Ana, siempre los sueños nuestros... Pero, insisto, jamás pensábamos en cuánta plata íbamos a ganar, simplemente pensábamos en qué es lo que íbamos a hacer que nos iba a hacer felices.

—Bueno, si usted hubiera encaminado las cosas en esa primera dirección del dinero, se hubiera evitado unas cuantas penurias de las que durante todos esos años de lenta...

—Pero mirá que me afectó mucho a mí todo eso, aunque te parezca mentira me afectó. Yo empecé a ganar dinero a partir del año 81, 82. Empecé a trabajar mucho con las giras y todo. Pero, antes de esa fecha, me acuerdo de *María de Buenos Aires*, perdí todo, perdí todo lo que tenía, pero ni me interesaba. Nunca me voy a olvidar un día en que estaba Hugo Baralis, que siempre tocaba conmigo. Estábamos haciendo en el Teatro Planeta *María de Buenos Aires*.

—¿Esto era en el 68?

—Sí, y Huguito se asoma por el telón y mira y me dice: “No hay nadie, hay diez personas”, y me pregunta a mí por qué me reía yo: “¿Y por qué te reís?”, me dice. “Y, porque estoy feliz”, le digo. “¿Feliz de qué, si no hay nadie?”. “Sí, pero estoy feliz porque voy a tocar, estoy feliz porque estoy tocando *María de Buenos Aires* y me hace feliz tocar. No hay nadie y no entró la plata, pero ustedes van a cobrar igual, así que no se hagan problema”. Cobraron los músicos, por supuesto. Pero él estaba lejos de imaginarse que a mí lo que me hacía feliz era la música y el bandoneón y tocar *María de Buenos Aires*. Eso es lo que me hacía feliz y no que se llenara con gente. Además, si se hubiera llenado con gente, hubiera sospechado. Yo hubiera sospechado.

—¿Usted cree que hay una relación entre cierta calidad de un producto artístico nuevo y la masividad que ese producto alcance inicialmente? Digo, por lo que acaba de decir. ¿Cree que un producto, si inicialmente es demasiado masivo, hay que sospechar...?

—A mi juicio, sí. Cuando algo gusta, cuando yo veo por la televisión, ahora que estuve en la parte postoperatoria, cuando yo veía por televisión... Mismo cuando yo la veo a la Negra Sosa que empieza a hacer palmas con el público, a mí me revienta el hígado. Yo eso no lo puedo soportar, es una cosa comercial, es una baratura. La Negra no necesita de esas baraturas para ser lo que es. Ella es genial como cantante, como artista, es fuera de serie, no necesita hacer golpear las manos a la gente para que sea más popular todo.

—¿Habría cierto grado de demagogia en esos gestos?

—A mi juicio, sí, es demagogia eso. Es como si yo veo que cuatro o cinco imbéciles empiezan a hacer palmas cuando yo estoy tocando... pero me

pongo a llorar yo, de vergüenza, además. No sé por qué hacen palmas, además, por qué le exigen al público que haga palmas. Eso es demagogia y la Negra Sosa no necesita, ella es demasiado importante como para hacer esas cosas.

—Estábamos, entonces, en estas experiencias de ballet y habíamos pasado a la situación de *María de Buenos Aires*...

—... que, si el Teatro Planeta hubiera estado repleto todas las noches, yo hubiera sospechado.

—Usted aventuraba hace poco, en una entrevista anterior, que una de las razones de la falta de acercamiento del público tenía que ver con lo abigarrado de la letra.

—Sí, lo complejo.

—Tal vez demasiado verborrágico.

—Sí, muy barroco todo. Yo creo que lo más difícil en este mundo es sintetizar. Creo que lo que le faltó a Ferrer allí fue síntesis. Lo que pasa es que *María de Buenos Aires* fue lo primero que escribió y, como quien dice, vomitó *María de Buenos Aires*. En un mes y medio, lo escribió, junto conmigo, que los dos trabajamos a muerte con eso. Y fue a raíz de eso, de ese deseo, de esas ansias de escribir, que salió un poco bastante inentendible, pero yo creo que uno va aprendiendo en la vida. Aunque Ferrer ya es así. Él... las últimas letras de Ferrer son cada vez más complejas, inentendibles, y yo creo que lo que mejor le haría a Ferrer es sintetizar. Será por eso que yo ya no he escrito más con él, cuando yo encuentro que no me llegan a mí las letras que escribe él, yo automáticamente dejo de escribir con Ferrer. A pesar de que yo amo las letras de Ferrer. Cuando leo un tema como “El gordo triste”, o “La balada para mi muerte”, o “Preludio

para el tres mil uno”, o “Chiquilín de Bachín”, son obras eternas, son para la historia de la poesía de Buenos Aires.

—Digamos que usted, a pesar de esos reparos o de esas tendencias más bien barrocas de Ferrer, encontró en Ferrer algo equivalente, en el plano de la letra, a la música que usted estaba haciendo...

—Ah, sí. De “La balada para un loco”, por ejemplo, para adelante y todo lo de las baladas y los preludios que hicimos con Ferrer, no se pueden repetir más, esos poemas no los repite más Ferrer. Pero reconozco que evolucionar es sintetizar. Mozart, por ejemplo, cada vez evolucionaba más porque sintetizaba, cada vez escribía más limpio, era más puro escribiendo. Y cuanto más limpio se es, más puro es, más limpia es la obra para oírla, que es lo más difícil que hay. Sintetizar es lo más difícil que hay en arte.

—Así termina el programa de hoy, la entrevista de hace diez años con Piazzolla, realmente impresionante. Hasta por los exabruptos, Piazzolla no deja de ser Piazzolla ni siquiera conversando y tomando un café. Federico, quiero agradecerle mucho haber estado hoy en el programa para ayudarnos a encuadrar un poco, o desviar en la medida más conveniente, la charla que recordábamos con Piazzolla.

—(F. M.) Bueno, yo creo que no encuadré nada, pero te agradezco que me hayas invitado y la pasé muy bien, me gustó mucho escucharlo hablar a él, me parece extraordinario.

—Martín, muchas gracias por haber participado con la columna de hoy, tan tanguera a su manera, si se quiere. Agradecemos como

siempre a Mariana Amato por la asistencia, por la confección de la agenda, y a Facundo Rodríguez por la operación técnica. Nos vamos a despedir con, obviamente, un tema de Piazzolla, la segunda parte de la *Suite Troileana*, suite que él escribe, a pesar de todas sus críticas y de las diferencias en una relación que nunca dejó de ser de amor y de odio, de fascinación y de rechazo, al conocer la noticia de la muerte de Troilo en el año 75. Piazzolla estaba en Europa e, inmediatamente, me parece que de manera literal, se puso a componer esta obra en cuatro partes. Vamos a escuchar la segunda parte que se llama “Zita”, que era el nombre con el que se conocía a la mujer de Troilo. Los invito, entonces, a despedirnos con este tema, con este fragmento de la *Suite Troileana*. Y los invito, también, a escuchar el programa el sábado que viene, a partir de las seis. Nuestro invitado va a ser el cineasta argentino Rafael Filippelli. Muchas gracias.

(Se escucha “Zita”)

JUANA BIGNOZZI

(Buenos Aires, 1937-2015) Fue poeta y traductora. Integrante de la llamada generación del 60, se distingue dentro de ella por la finísima ironía de su producción y la construcción de un yo alejado del sentimentalismo y la retórica panfletaria. En la entrevista, repasa su propia obra y su oficio de traductora.

Programa nro. 72

Fecha de emisión: 26 de septiembre de 1998

Asistencia y producción: Mariana Amato y
Martín De Grazia

Operador: Facundo Rodríguez

(Juana Bignozzi comienza leyendo un poema de su libro, aún inédito al momento de esta entrevista, La ley tu ley:)

en otra vida yo miraba desde la ventana de un bar
cómo la tormenta aplastaba las flores azules contra los
cordones
contra las paredes
y por ese momento único de la juventud que dura muy
poco
supe que nunca olvidaría esa escena en que nada aparecía
de lo que amaba me interesaba o temía
ni novios ni odios ni otros poetas ni revistas de opinión ni
secretarios de barrio ni amigos imbuidos de una colonizada
cultura pavesiana
solo las flores azules y la lluvia
recuerdo el nombre del pueblo la hora y esa lluvia
que nunca en las décadas que siguieron confundí con
alguna otra

—Tampoco la vamos a confundir con la de hoy —qué tarde de perros (risas), como diría Al Pacino—, pero hoy tenemos la suerte de que la voz que ustedes acaban de escuchar viniera acompañada de su cuerpo. Un cuerpo que seguramente sufrió de ser su alma, como

diría Vallejo, más de una vez, y que ha dejado testimonio y sigue dejándolo en una obra poética muy personal. Me estoy refiriendo a la señora Juana Bignozzi. Hay mucha gente que escribe versos, pero hay muy pocos poetas, y me permito, con absoluta modestia y sin ningún patoterismo, afirmar que hoy, por suerte, en esta tarde, aquí en el banquete, en La Isla, estamos con una de esas pocas voces personales, cuyas características vamos a tratar de ir definiendo, aproximándonos a algunas definiciones, siempre resbalosas, y más cuando se trata de aproximarnos a la obra de un poeta. Y, además, vamos a estar ayudados por algunos textos que algunas personas muy inteligentes y muy respetadas por mí, me refiero a Daniel García Helder y Beatriz Sarlo, entre otros, ya han pensado y ya han puesto por escrito en notas, en contratapas, en prólogos, las resonancias de la obra de Juana Bignozzi. Juana, muy buenas tardes y muchas gracias por haber venido.

—Buenas tardes y gracias a vos.

—Normalmente, comienzo por esbozar un pequeño retrato, muy tímido, muy a la carbonilla, de la persona invitada, pero hoy preferiría que la misma conversación nos vaya permitiendo dar algunos datos de tu biografía, las concesiones pedagógicas, como dice Juan José Saer, para que podamos ubicar a aquellos oyentes que no conozcan tu obra o no conozcan la historia que hay detrás o en los intersticios de esa obra. Digamos, eso sí, que luego de un par de libros poéticos, es la aparición de *Mujer de cierto orden*, un libro publicado en 1967, lo que ubica a Juana Bignozzi en un espacio de visibilidad muy concreta e indiscutible. Luego, claro, vienen los viajes. Los argentinos descendemos de los barcos y nos escapamos en aviones o en los mismos barcos y vamos por donde podemos. Juana Bignozzi

es una de esas personas: vive en Europa desde hace ya unos cuantos años. Y hay dos cosas, un oficio y una afición, que caracterizan la banquina de su obra poética. Yo diría que el oficio es la traducción, vamos a hablar de eso también, y la afición es la pintura. Y creo que en su obra hay huellas de ese oficio y de esa afición, además de marcas, como bien dice ella, no biográficas en sentido personal, sino de una generación. Una generación para la cual la política fue un material fundamental de la vida. Y tenemos que agradecerle a Juana Bignozzi, tenemos que agradecerle, Juana, que esa política no haya entrado cruda y urgentemente, como se decía en una época, en tu obra, sino que haya servido para iluminar tu manera de aproximarte a la difícil tarea de escribir poesía. Me gustaría que empezáramos por el final y desde allí fuésemos hacia atrás. Me gustaría empezar por tu último libro publicado aquí por José Luis Mangeri, el libro que salió el año pasado, y que hiciéramos un camino no necesariamente lineal hacia el pasado, pero que tomáramos este libro, el último libro publicado, *Partida de las grandes líneas*, como punto de referencia. ¿Los poemas de este libro fueron escritos más o menos cerca del momento en que se publicaron o tenían ya unos años cuando apareció?

—No, no, es una etapa ahora en la que no tengo que esperar con los poemas mucho tiempo. No, esos poemas tienen... fueron escritos en los dos años previos al libro, algunos prácticamente un mes o dos meses antes de entregar el original, porque como es un libro... yo lo tomé como un libro de sueños. Después nadie se da cuenta, pero yo empecé a hacer una experiencia que no había hecho nunca que es empezar con un verso, no con una idea. Muchos de esos versos venían de sueños. Yo sueño mucho...

—¿Soñás verbalmente?

—Sí, sí.

—¿El verso aparece en el sueño tal cual o es una síntesis?

—Es la síntesis. Yo sueño muy anecdóticamente, sueño historias, quiero decir, no tengo sueños mágicos o feéricos, de ninguna manera. Entonces, quise hacer lo que espero poder hacer ya para siempre: un libro, no una colección de poemas. Hasta ese momento, solo había empezado a hacerlo en *Interior con poeta*, pero empecé a hacerlo en partes. En cambio, *Partida de las grandes líneas* es un libro pensado como libro desde el primero al último poema, por eso están numerados. Y por eso también me impuse un número de poemas, que son cincuenta. Yo creí, bueno, que estaba bien, pensando que yo tenía casi 60 años y que los diez primeros años uno vive tranquilamente, sin todos estos problemas de la literatura (*risas de Guillermo*). Entonces pensé que cincuenta era un buen número. Y este es también un libro de despedida. Yo me doy cuenta de que hay temas en ese libro que no van a volver en mi poesía. Creo que son las últimas huellas de la infancia, las últimas huellas del recuerdo. Creo que ya cierro temas. No me lo propuse tan así pero, cuando lo iba haciendo, me daba cuenta de que iba cerrando temas.

—Juana, me gustaría tratar de definir un poco, un poco más o un poco mejor, el proceso de la escritura misma, en la medida en que vos puedas ser consciente de eso. Me interesa mucho esta idea de que el primer verso o un verso es necesariamente el primero: ¿eso era casi como una norma?

—No, después, en la escritura del poema, podía ocupar otro lugar. Pero me había quedado, supongamos, una imagen y sobre esa escena —no imagen, porque era una escena— trabajaba. Yo siempre parto de una idea y en este libro es la primera vez que partía de la palabra. La palabra

implica una idea, pero no partía de una idea. Y el poema me iba llevando, no tenía yo mucha idea a dónde. Para mí es una experiencia... supongo que los grandes poetas escriben así, pero yo nunca había escrito así, es decir, sin saber hasta dónde iba a llegar, ¿no?, con el poema. Yo corrijo mucho. A pesar de publicar esos poemas cortos, yo escribo muy, muy largo. Escribo poemas larguísimos, son como cartas que escribo, a mí misma y después, de eso, voy sacando.

—¿Escribir es, como decía Leonardo de la pintura, primero poner, poner...?

—Exacto, yo pongo, pongo, y después es sacar, sacar. Sí, sí, es eso, eso es lo que hago. Es como si yo me fuera explicando en ese borrador que hago, ¿no? Y después, entonces, voy sacando, voy limpiando y limpiando. A veces cuesta, porque siempre uno queda como un poco enamorada de una frase. Hace poco, en un poema, había un verso que a mí me parecía precioso y no tenía nada que ver en el poema. Y me costó tanto sacarlo... pero no, había que sacarlo, no era para ese poema (*ambos rien*).

—¿Y cómo te das cuenta cuando un verso es forastero?

—Me doy cuenta para mí misma. Yo tengo un problema, gravísimo, por mi formación: puedo ser didáctica, cosa inmundada. Entonces, cuando veo que empiezo a ser didáctica, ahí escapo. Y el otro problema que tengo, que todavía no he superado del todo, es la lógica, la explicación: “entonces...”, “como tal cosa...”, “y entonces...”, todos esos nexos. Tengo que luchar muchísimo para sacarlos, y ahí es donde van cayendo los versos, donde voy sacando los versos.

—Lo que leíste al comienzo, antes de que yo hablara, lo primero que escucharon los oyentes, era un poema que no pertenece al libro del que estábamos hablando, que es *Partida de las grandes líneas...*

—No, es inédito, es nuevo.

—**Me pareció, porque lo vi desde acá, en diagonal. Es un poema no dividido en verso, sino en prosa...**

—No, tiene versos largos. Yo no soy buena con la prosa en los poemas y entonces siempre tengo miedo, siempre quiero que quede más limpio. Es un poema con versos, tiene una parte central que es una narración continuada, pero está dividido en versos.

—**Juana, entre tus afectos, entre tus pasiones, entre las aficiones, como yo las llamaba al comienzo, está la música, de manera igualmente importante. Hablábamos el otro día sobre la música que te gustaría que acompañara la conversación de hoy y apareció rápidamente el universo de la ópera. Y, por las referencias que me diste, las preferencias que me diste, se imponía la ópera en italiano. ¿Eso tiene que ver con una afinidad tuya con la lengua, una lengua que vos conocés y de la cual traducís, además?**

—Sí. Es decir, yo pienso que no me acerqué a la ópera por el italiano, sino al italiano por la ópera. Esta adhesión viene por mi padre, a mí me costó... De grande conocí a Mozart, digamos, pero mi universo infantil y adolescente es el bel canto y sigo siendo una "belcantista". Lo que pasa es que luego, por suerte, aprendí a escuchar a Mozart, ¿no? (*Risas de ambos*) Pero vengo de la ópera de mi padre y mi padre escuchaba ópera italiana. A tal punto que yo después conozco a Wagner y siempre me quedó un lejano rechazo a Wagner. Se ve que no entró en mi vida en la etapa en que deben entrar ciertas cosas. Y entonces siento que a veces estoy repitiendo prejuicios de mi padre con esto de Wagner, pero es verdad. El saber me obliga y gozo con Wagner, pero siempre hay una leve sombrita (*risas de ambos*).

—Estamos con Juana Bignozzi hasta un poquito después de las ocho de la noche. Es un gran placer tener hoy aquí a una gran poeta argentina que está de visita aquí entre nosotros por unos días, nomás. Vamos a escuchar el primer *intermezzo*, el primer momento musical dentro de este banquete, el primer entremés y la primera viandita, podríamos decir. Y lo que te propongo escuchar, Juana, es un aria de *Un ballo in maschera* del querido Giuseppe Verdi: “Morrò ma prima in grazia”. La versión es de Renata Tebaldi con la New Philharmonia Orchestra dirigida por Oliviero De Fabritiis. Después seguimos con Juana Bignozzi. Les recuerdo el teléfono: 963-8018.

(*Suena el aria.*)

—“Morrò ma prima in grazia”, una de las arias más hermosas de *Un ballo in maschera*, una de las óperas más hermosas —casi todas lo son— de Giuseppe Verdi, en la versión de Renata Tebaldi. Parece que dimos en el clavo con esta canción, Juana. Y eso me preocupa, porque a partir de ahora solo nos queda descender (*risas de ambos*). De aquí hasta el final ya no vamos a poder... Me recuerda una frase hermosa que escribe en sus *Diarios Pessoa*: “La mayor tragedia de mi vida: haber leído *Los papeles de Pickwick*. Ya no podré volver a pasar por esa experiencia como por primera vez”.

Estamos con Juana Bignozzi hasta algo después de las ocho. Les quiero leer lo que dice la contratapa de *Partida de las grandes líneas*, el libro más reciente de Juana Bignozzi, publicado por Libros de Tierra Firme en la colección Todos bailan, colección que, como todos ustedes saben, dirige el igualable José Luis Mangieri. La contratapa, firmada por Beatriz Sarlo, dice (*lee*):

Juana Bignozzi escribe “una mujer sigue buscando / la piedra mágica de la felicidad por el saber”. Los dos versos

diáfanos nos indican que la búsqueda continúa porque su objeto es inalcanzable.

¿Qué prueba este libro sobre el saber? Las palabras se suceden en el verso obedeciendo serenamente a una necesidad formal y semántica, alejada de la ostentación. Bignozzi no quiere exhibir el oficio, sino ejercerlo. Lejos de las soluciones abigarradas y suntuosas, construye un espacio marcado por la interioridad más próxima de la forma del verso con el registro de la voz. Diría: este es un libro seguro, sólido, tranquilo y claro.

Sin embargo, también es un libro profundamente desilusionado. Como pocos, Juana Bignozzi escribe la ironía de la nostalgia: buscamos algunos recuerdos, algunos lugares, algunas experiencias, pero lo que se encuentra finalmente en ellos no es lo que se ha buscado. Bignozzi enfrenta este desenlace, que podría ser desesperado, con la ironía que se ejerce sobre la materia misma de la experiencia y conserva la vibración del sentimiento: “esta película de terror que veo a medianoche / empieza a parecerse a algunas de mis fotos personales”. El tiempo (y este libro está marcado a fuego por el tiempo pasado) es irreparable.

En el borde donde se tocan ironía y nostalgia, los poemas de Juana Bignozzi realizan el aprendizaje reflexivo de la pérdida. Muestran una herida que no produce dolor intenso, pero que seguirá abierta porque (allí está el saber) no hay cierre posible, ni en los sentimientos ni en los cuerpos ni en la historia.

—Es difícil escuchar a otro hablar de uno, es difícil leer lo que otro ha escrito sobre uno, pero me parece sospechar que esta aproximación

que hace Beatriz Sarlo en la contratapa no está muy lejos de lo que vos podrías pensar o decir, o es algo con lo que podrías acordar, en el movimiento que uno tiene que hacer para pensar en su propia obra como si fuera de otro, ¿no?

—Con la contratapa de Beatriz me pasó algo terrible. Yo no la entendí. Recibí la contratapa y no la entendí (*risas de Guillermo*). Me dio una desesperación pavorosa y quedé fijada en una sola palabra: es un libro “tranquilo”, con lo cual yo deduje: es un libro muerto. Y no había forma de que saliera de esa obsesión, de que era un libro “tranquilo”. Este es un viejo prejuicio que uno tiene, la idea de que la poesía tiene que ser desgarradora, destrozarse el mundo.

—Sí, sí, un *sturm und drang*.

—Y yo leí el “tranquilo” y quedé hundida con lo del “tranquilo”. Segunda deducción, dije: “No le gustó y lo hizo por obligación” (*risas de Guillermo*). Entonces, estaba en plena desesperación y la llamé por teléfono desde Barcelona y le dije: “Lo hiciste por obligación, esto”. “Pero, no, no”, me dice. “No entendés nada, leelo de nuevo”. Entonces ahí volví a leer y empecé a entender: esa cosa tan serena, tan precisa de Beatriz, no condice con lo que un poeta espera que se diga: “Bueno, este gran libro”, o “Este mal libro”, o “La vibración del sentimiento”, todas esas cosas a las que yo le escapo en poesía, además, pero que una está más acostumbrada a leer.

—A leer como forma de elogio.

—Sí, claro, la retórica del elogio. Sí, yo coincido con esa contratapa. No sé si tiene tanto desencanto, como dice Beatriz. Yo no soy una mujer desencantada, pero lo que se transmite es eso. No importa lo que yo soy, en este libro lo que se transmite... es eso.

—En esa aproximación que vos hacías antes de que leyéramos estos textos, los del propio libro y la contratapa de Beatriz, decías que te habías dado cuenta de que había temas que se cerraban, temas de los que te ibas alejando. No sé si eso tiene que ver con el desencanto, pero sí podría tener que ver —no me quiero poner en una especie de epígono de Cabrera Infante— con el desencantamiento que surge del hecho de perder esa relación compulsiva, de fascinación que uno tiene con ciertas cosas, con ciertos asuntos. Y eso es lo que permite cerrarlos, ¿no?

—Sí, además porque, cuando yo digo cerrar temas, realmente son temas que ayudan mucho en la poesía: la infancia, el padre, los amores perdidos... son como caballitos de batalla, ¿no? Cerrar eso te da un poco de miedo porque te quedás mucho más expuesto, ¿no? Pero sí, es eso: en mi vida eso ha terminado, tal vez eso forma parte de una magia perdida, pero yo me di cuenta de que es verdad, que ya no hay más infancia, ya está muy lejos, ya se terminó, ya todo lo que tenía que decir, lo he dicho. Tampoco hay mito de la juventud, porque yo no tengo mito de la juventud. Y no he perdido las cosas que fui adquiriendo en la juventud. Entonces, no puedo hacer un mito con eso. Digamos, si la juventud es independencia, es experimentación, es prueba, yo no he perdido eso. Entonces puedo hablar de eso en *mi* vida actual. Esa juventud ya está, ya hizo esa parte de la experiencia y ahí quedó, ¿no?

—¿Puedo leer un poema del libro?

—Sí, cómo no.

—Es el poema... XLV. Si mi práctica con los romanos no me traiciona (*risa de Juana*), porque a veces uno ejerce cierta dislexia y lee la X a la izquierda como si fuera a la derecha... pero no, es el cuarenta y cinco y dice así (*lee*):

nunca hubiera soñado salir de mi escenario de amor
 ahora ya no sé en qué ciudad vi ese andén
 pero vuelve como las fechas de mis viajes o mejor dicho
 como las facturas de mi aterrador teléfono
 el único sonido que me mantiene
 siempre subo la misma escalera hacia ese andén
 pero estoy empezando a creer
 que veo un desfile de mis adhesiones
 estoy empezando a creer que me recuerdan
 aquel hermoso paseo de tu mano
 porque ese amor tenía desconocimiento y jerarquía
 que luego nunca volví a encontrar unidos
 vi este andén en la soledad de tantos años de viajes de prestigio
 para darle y darme respiro
 el frío de Haarlem tan terrible que lloré contra una pared
 ¿lloré por el frío?
 dónde vi este andén que vuelve con la peor bruma de
 charles boyer
 pero ahora por él llega corriendo un hombre de la insolencia
 que me dice cada vez tendrás más miedo
 y cada vez habrá más bruma
 pero parece que no has aprendido
 y todas esas jóvenes fascinaciones que más te seguirán
 rodeando

—Es difícil, por lo menos para mí, que nunca pasé por la experiencia de trabajar a partir del sueño (y que quede claro, que este punto de partida del sueño para nada emparenta la práctica de tu poesía con el surrealismo...).

—Para nada.

—Pero, de todas maneras, decía, es difícil para mí imaginar cómo el sueño... Claro, tendría que soñar —cosa que para mí no es nada frecuente— anecdóticamente, sueños con argumentos, con tramas. Pero en cualquier caso es difícil pensar cómo es el proceso de traducción, el proceso de verbalizar un sueño. En general, la experiencia de apresar los sueños y escribirlos es decepcionante, ¿no? Porque hay una reverberación, un peligro, una intensidad en el mundo onírico que en la vigilia pareciera que no podemos recuperar, que todo se alisa, ¿no?

—Es decir, este es un buen ejemplo. Por ejemplo, en este poema, recupero ese andén con el que yo sueño siempre y esa escalera que subo. Y entonces, a partir de esa imagen, convierto eso en un escenario y hago un poema que posiblemente no tiene nada que ver con el sueño. Y posiblemente, si lo analizara alguien que sabe, diría que yo no me di cuenta ni de lo que he soñado (*risas de ambos*). Porque, claro, eso es muy probable. Lo que pasa es que yo tomo una imagen, como en este caso el andén y la escalera y esta persona que llega por ese andén y hago otro poema. Ese es el punto de partida, la forma como yo usé el sueño en este libro.

—Digamos que, además, la figura del andén está relacionada con una idea que aparece con cierta frecuencia en el libro, porque *Partida de las grandes líneas* se refiere a una estación.

—Precisamente, de donde parten los trenes de largo recorrido. Debido a mi trayectoria política, puede parecer otra cosa, pero no tiene nada que ver (*risas*): es ese cartel que hay en las estaciones de los trenes de largo recorrido, ¿no?

—Bueno, pero digamos que tampoco hay escritura inocente...

—No hay escritura inocente (*se ríe*). Pero es eso, son las partidas de las grandes...

—... y esto podría parecer un guiño para los viejos muchachos...

—(*Con ironía*) ¡Sí, un guiño, pobres! La decepción, si lo leen... No sé qué va a pasar...

—Yo creo que no, si ellos crecieron también, creo que se van a encontrar con la verdadera política, la política en el lenguaje, no por fuera, ¿no?

—No por fuera, no la consigna, no lo que tanto daño hizo en mi generación, además, ¿no?

—Estamos con Juana Bignozzi, que por suerte nos restaña del daño de las generaciones con su poesía y hoy con su presencia. Vamos a la primera tanda del programa. Les recuerdo que el teléfono es 963-8018.

(*Tanda y tema musical.*)

—“Comme il faut”, es decir: “Como se debe”, un tangazo de Arolas, de Eduardo Arolas que, como ustedes saben, y si no, les comento, era un hijo de franceses que se volvió a Francia y se murió allá... Se dijo que lo mataron porque le afanó una franchuta a otro cafiolo pero en realidad, pobrecito, se murió de tuberculosis en un hospital. Siempre la realidad nos desencanta un poco. La versión era la del mayor guitarrista de la historia del tango moderno, por lo menos de los intérpretes de la segunda mitad del siglo, que es el señor Roberto Grella, acompañado por otras guitarras que se las

traen: Edmundo Zaldívar, Ernesto Báez y Domingo Laine. Esta es una grabación que se hizo a mediados de los sesenta y que recogió el sello Mellopea, que dirige Litto Nebbia. Estamos con la señora Juana Bignozzi hasta las ocho de la noche y monedas. Vamos a seguir escuchando música, bel canto *e altre cose*, y también vamos a seguir leyendo, por supuesto, sus hermosos, sus inquietantes poemas. Porque no todos son tan tranquilos como dice Beatriz Sarlo, ya van a ver. Pero, ahora, llegó el momento esperado por las juventudes que nos siguen en masa: la agenda, en este caso, desde el día de hoy hasta el sábado 3 de octubre, que prepara la ínclita colaboradora de este programa, Mariana Amato.

(Presentación de la agenda.)

—Juana, estábamos sobrevolando los momentos de vigilia que siguen a esos magníficos sueños que hicieron posible el último libro tuyo de poesía publicado: *Partida de las grandes líneas*. Y estábamos hablando de cuál podría ser la economía de traslación de ese material soñado a la escritura misma. A mí, me interesaba ir algo más allá de esta economía que es de escribir, escribir, escribir y luego quitar, con absoluta premeditación, un porcentaje mucho mayor, para dejar muy poco de eso que constituyó el primer borrador del poema. Lo que me gustaría es complementar esta descripción tuya del trabajo con la intuición que tenés en relación al verso. ¿Cómo aparece la unidad en tu poema? ¿También los versos son originalmente más largos y son podados o esta poda se produce con los versos ya instalados en la respiración que deben tener?

—Yo creo que los versos ya están instalados. Lo que yo hago es repetir, es como si hiciera versiones de cada verso y después elijo. Pero ese primer borrador ya tiene el verso instalado, ya tiene el verso... ya lo tiene

cortado, ya tiene ritmo. Eso sí, porque si no, claro, no sería un borrador de un poema, sería una anotación, ¿no? Lo que yo hago es un borrador de un poema, lo que hago es esto: trabajo muchísimo con versiones del mismo verso, opciones de palabras, entonces, después, de siete palabras, hay que elegir una. Pero el verso está instalado. Sería originalmente un poema largo, pero ya tendría el ritmo que después tiene el poema. En el caso de que yo dejara todo, sería un poema larguísimo, aburridísimo, pero tendría el mismo ritmo que tiene después el poema.

—¿Cómo aparece esta calidad de verso que, me parece, está presente en tu poesía hace mucho tiempo y que se caracteriza por lo que yo llamaría una especie de alisamiento rítmico? En general, uno puede hacer una reconstrucción, una arqueología de los versos medidos que están escondidos en los versos de un poeta que escribe en verso libre. Eso es relativamente fácil cuando se percibe la aparición de cierta rítmica que nos permite escandir o sospechar una escansión más clásica. En tus poemas, eso es muy difícil, porque el tuyo es un verso que, por su condición, le permite a Beatriz Sarlo aludir a una voz cercana al habla, ¿no? Es un verso muy plano.

—Muy llano, sí. Yo creo que logro eso porque hablo de una manera totalmente diferente. Es decir, una vez un crítico dijo algo con lo que creyó atacarme de alguna manera. Algo que yo siempre recordé después con agradecimiento. Me dijo: qué suerte que yo no escribía como hablaba y qué suerte que no hablaba como escribía (*risas de ambos*). Claro, es verdad: si yo hablara cómo escribo, sería terriblemente aburrida; si yo escribiera cómo hablo, sería una cosa caótica, una cosa muy exaltada. Entonces, yo creo que logro eso precisamente porque ese habla es un habla poética, ¿no? Hablando conmigo, vos no notás esa voz para nada.

—Ahora, ¿hay alguien que pueda escribir realmente como habla?

—Yo creo que no.

—Es muy difícil, ni siquiera grabándose.

—No, no.

—Ni siquiera los experimentos más extremos de Manuel Puig en ese sentido dejan huella de eso, y creo que con absoluta deliberación por parte de Puig. Porque él quería tomar otra cosa, una música de la oralidad y, sobre todo, una suerte de ideología de cómo algunas cosas se dicen: en forma de chisme, de susurro, de pedido, de exaltación de la oralidad. Pero escribir es otra cosa.

—Escribir es otra cosa. Escribir, yo creo que precisamente es un trabajo de escritura de la oralidad. Es decir, la oralidad tiene esa cosa repentista e inmediata que es de lo que hay que escapar en la poesía, por ejemplo la inmediatez. Y, además, tiene también una cosa de la que yo escapo mucho al hablar, que es el ingenio. Uno es ingenioso al hablar, o tiene hallazgos, y esto en poesía es mortal muchas veces. Hay que tener mucho cuidado con estos hallazgos e ingenios.

—Sí, si no uno se convierte en un fabricante amateur de epigramas, y termina siendo un aforista de barrio.

—Claro, yo creo que el trabajo con la escritura, parta del material que parta, lo que hace es un trabajo de escritura, no creo que pueda escribirse como se habla, no creo.

—Estamos con Juana Bignozzi, que por supuesto ni habla como escribe ni escribe como habla. Y eso, que quede claro, por lo menos en este contexto, es un elogio (*risas de Juana*). Fue dicho de otra manera alguna vez, según parece. ¡Qué barbaridad! Ya lo vamos a agarrar a ese. 963-8018, el teléfono para comunicarse con nosotros.

Y cuando hay que elegir es un problema, ¿no? El aria que vamos a escuchar ahora se llama justamente “*Questa o quella*”. Es la primer aria del duque, en la ópera *Rigoletto*, también de Verdi. Después les cuento la información de quién canta y todo eso. Es una grabación histórica, eso sí. Van a ver que está grabada en vivo en el año cincuenta y algo y se escucha la voz del apuntador que le va diciendo al cantante... Por favor, escuchen con atención.

(*Suena el aria.*)

—Bravísimo. Escuchábamos, en el personaje del duque, la voz de Giuseppe Di Stefano —acotaba aquí Juan Bignozzi, la pareja de la Tebaldi—, que en este caso acompaña a María Calas en una grabación histórica de una interpretación que se hizo en la Ópera Nacional de México el 17 de junio de 1952, con orquesta dirigida por Humberto Mugnai. Escuchábamos la primer aria de *Rigoletto*, “*Questa o quella*”. Tenemos un par de llamados, Juana. Vamos a empezar por el último que es más fácil de resolver porque es una pregunta más concreta: Carmen de Laferrere dice que está encantada con tu presencia. No conocía nada de tu obra, pero ahora no puede esperar para salir a comprar algún libro tuyo. Pregunta en qué librería se consiguen tus poemas. Bueno, Carmen, la circulación de la poesía es como una forma muy refinada de la homeopatía, casi secreta. Pero hay algunas pocas librerías de Buenos Aires que suelen tener buenas mesas de poesía y, sobre todo, los libros de Tierra Firme, los libros de la colección de poesía Todos Bailan que dirige Mangieri, verdadero prócer de la edición en la Argentina, y una persona maravillosa, por otro lado. Los libros de Juana y otros libros de la colección se pueden conseguir casi con certeza en la librería Hernández, sobre la avenida Corrientes al 1400, en la librería Gandhi una

cuadrita más hacia Callao, al 1500, tal vez, también, en la librería Prometeo, en Corrientes del otro lado de Callao, Corrientes al 2000, en la librería Fray Mocho, que queda en Sarmiento entre Callao y Riobamba, y seguramente en algunas pocas librerías de Santa Fe. Y si no, nos llaman por teléfono y se lo prestamos, se lo fotocopiamos, esas cosas que nunca hay que hacer, dicen, pero lo que no hay que dejar de hacer es leer. Cristian de Villa Crespo, Juana, te pregunta cuáles son, para vos, los poetas argentinos fundamentales y en qué línea de filiación te gustaría que tu poesía fuese leída?

—Bueno, hagamos un corte. Raúl González Tuñón, los primeros libros de Borges, Alfonsina, que para mí ya está muy lejos, pero Alfonsina Storni, sí. Algunos poetas del grupo de la revista *Poesía Buenos Aires* que, aunque no sean obras, algunas de ellas, muy logradas, son obras básicas para la comprensión de la vanguardia. Por ejemplo, habría que pensar en Bayley y habría que pensar en Urondo... Y después, el gran poeta, el gran poeta nuestro, que es Juan L. Ortiz. Están los poetas que se podrían llamar menores, que son los que a mí me interesan, incluso para traducir. Son los poetas que permiten el entramado de la poesía para que surjan esas voces únicas. Es muy notable que, en los países que no tienen ese entramado de poesía no hay grandísimas voces. Los hay en Italia y en la Argentina, nosotros también tenemos esa segunda línea de poetas que permiten esta inclusión. Pienso en *Los suicidas de La Plata*, pienso en Rega Molina... Y ya creo que después estamos muy en la inmediatez, ¿no?, ya son obras en vías de revisión las que siguen (*risas*). Yo no me siento tan identificada como para poder decir en qué línea de filiación ubicar lo mío. Pienso que he perdido las características de mi generación, he perdido las características del sesenta, no tengo idea. Es decir, mis grandes... no tengo que ver con los grandes poetas argentinos que admiro. No puedo reclamarme... (acabo de cometer un galicismo

horrible), no puedo remitirme a Juan L. Ortiz. Soy una buena conocedora de la obra de él, pero yo no tengo nada que ver.

—No, eso es bastante evidente.

—Claro (*se ríe*). Entonces, no sé en qué filiación puede inscribirse mi obra, ¿no? Se pueden hacer muchos cortes: poesía de mujeres, poesía social, poesía característica por lo social del sesenta; esas pueden ser líneas, ¿no?, que se pueden tomar, pero no tengo otra idea.

—Pero me parece que serían más cercanías que aquello que constituiría eso tan problemático que es el estilo, tendrían que ver con circunstancias históricas, generacionales o incluso con otra palabra problemática en la poesía: temáticas. Tranquilamente uno podría inscribirte dentro de los poetas del sesenta por cuestiones de época y de preocupaciones, pero los resultados o los puntos de llegada son bastante diferentes.

—Son muy diferentes. Digamos, yo tengo del sesenta la recuperación de la ciudad. No la recupero como la gente del sesenta. Tengo la recuperación del habla cotidiana, tampoco la recupero como la gente del sesenta. O sea, aunque tenga esos puntos de contacto, creo que me he separado, o tal vez siempre estuve separada y nunca me había dado cuenta hasta ahora, ¿no? No he entrado en la estética del sesenta plenamente.

—Esta mujer, a lo mejor, la que está hoy aquí con nosotros, esta poeta, Juana Bignozzi, debe haber llegado más temprano, por la tarde, los aviones de Europa no llegan tan tarde aquí. Pero imaginemos que volvió una noche para introducir así amablemente uno de los grandes tango de Gardel y Lepera, en este caso en la voz de Francisco Fiorentino. Ya estaba un poco en declive el muchacho, estaba un poquito en bajada. Es la época en que se asocia con Astor

Piazzolla que, al revés, estaba recién saliendo a hacer su propia historia. Había dejado la orquesta de Troilo, donde ya había cumplido un ciclo que no tenía vuelta atrás. Y, por otro lado, no era todavía un hombre lo suficientemente consolidado y era demasiado joven como para tener su propia orquesta. Entonces arma una orquesta donde él hace los arreglos y el primer bandoneón es el de Fiorentino, que además de cantar, tocaba muy bien ese instrumento. Ambos conforman esa orquesta y en el año 46 graban una serie de tangos. La voz de Fiorentino todavía está bien, pero hay como cierta afectación que no tenía cuando era más joven, una especie de barroquismo extraño, un agregado que le hace al final a las frases y que lo acerca también un poquito —su apellido también lo ayudaba— al bel canto, hay algo de más. Vamos a ver de qué se trata, vamos a ver cómo “Volvió una noche”.

(Suena el tango.)

—“Volvió una noche” de Gardel y Lepera. La voz extraordinaria que, en su caída, quiso dejarnos a un lado es la de Francisco Fiorentino. La orquesta, de él y Astor Piazzolla, año 46. Nosotros estamos aquí en esta tarde empantanada de Buenos Aires, plena primavera como todo el mundo puede apreciar, con Juana Bignozzi hasta las ocho de la noche. Vamos a una tanda y enseguida volvemos.

(Tanda. Guillermo Saavedra lee el siguiente texto:)

Ya en *Mujer de cierto orden* (1967) Juana Bignozzi —mejor dicho el papel de sí misma que representaba entonces— había dicho que si ya no le interesaba una poesía para impresionar era porque había empezado a sentir gusto

por la vida en serio. Ese desinterés, por un lado, y ese gusto, por otro, dieron como resultado un tono sin amplificaciones teatrales, una economía y justeza del vocabulario y un desembrollo de la sintaxis, además de cierta idea de franqueza que impregnaba el conjunto. De todos modos, creo que es ahora, después de su *Regreso a la patria* (1989), cuando la reacción contra una poesía para impresionar y el acercamiento a una poesía tomada en serio como si fuera la vida misma se cumplen cabalmente. En algún sentido, *Interior con poeta* es una inversión de *Mujer de cierto orden*. Un examen sintáctico de ambos títulos nos dice algo al respecto: el “cierto orden”, establecido por la figura de “mujer” que se desprende de aquellos poemas, se convierte aquí en “interior” para determinada “poeta”—un interior despojado que de alguna manera ilustra la ausencia casi absoluta de signos de puntuación y de mayúsculas—. Si los artificios de la “mujer” eran escasos, los de la “poeta” son nulos; si la ironía era un recurso, ahora es una esencia. Esto no habla de que Bignozzi haya adoptado una de esas posturas de sabiduría tan características de los poetas de corte realista que pasan los cincuenta; por el contrario, en sus poemas sigue habiendo conflicto, dudas, invectivas, todo menos resignación o autosuficiencia. Por otro lado, este libro abre, como su anterior *Regreso a la patria*, un saludable paréntesis en los discursos hedonistas, desilusionados o desideologizantes que aparentemente son más acordes a estos años estigmatizados por el prefijo *pos*. ¿Cómo se entiende que, sin caer en un espasmo patriótico ni tampoco burlarse, Bignozzi se valga todavía

de una palabra como “patria”; cómo, sin incurrir en un prosaísmo irremisible, servirse de otras como “partido”, “izquierda” (en sentido político), “victoria final”? Y es con esa misma seguridad que la poeta toca los asuntos más sensibles sin que por eso le tiemble la voz.

—Este texto lúcido, preciso, concentrado y creo que muy ajustado a lo que describe es del también poeta y miembro integrante del *Diario de Poesía*, Daniel García Helder, que desde hace algunos años, Juana, tiene una relación muy especial con tu obra. Vos decías un poco en broma el otro día: somos el zíngaro y su oso (*risas de ambos*).

—Yo soy el oso, obviamente (*risas*). El zíngaro y su oso, así andamos por el mundo. Él mismo dice que es mi representante, a veces.

—Está muy bien.

—Sí, sí. Tengo mucha afinidad, se puede hablar mucho con él.

—Es cierto que la poesía tiene problemas con la representación, ¿no? (*Risas de ambos*) La poesía, el poeta o la poeta, no tanto.

—No tanto, no.

—En ese sentido, le puede caber cabalmente el título a Daniel, a quien además invitamos para hoy, pero Daniel es un fóbico profesional que alimenta el encierro y la escasa salida a la superficie como pocos. Le dije que hubiera sido muy bueno que él estuviera aquí para terciar en la conversación pero, bueno, se ha llamado a silencio, ya vendrá.

—Sí y estará además agotado, pobre. Porque yo soy un tema invasor en su vida, cuando estoy acá, sobre todo (*risas de ambos*).

—Bueno, el texto que leíamos es la contratapa del libro de Juana Bignozzi *Interior con poeta*. Vamos a leer un poema de este libro para después comentar cosas que tengan que ver con el poema y con el libro. Dice así:

¿ayudan las palabras de los poetas a los propios poetas?
 ¿ayuda al camino de los poetas
 el desamparo de su propia anécdota?
 ¿ayuda mi presencia en tu destino
 a mi propio destino?
 ¿mi compañía en tanta pasión desgraciada
 se convierte en compañía de mi nebulosa pasión?

—Las preguntas estas no sé si incluyen la respuesta, pero no caben dudas de que el “sí” está bastante lejos, ¿no?

—Claro, claro.

—O el “sí” es un problema.

—Claro, yo un poco pregunto para ver si alguna vez llego a una respuesta, ¿no? Es decir, yo, por ahora, contestaría que no. A todas estas preguntas (*risas*). Contestaría que no, que los poetas no son ayudados por sus palabras, que su compañía no ayuda a ser acompañados. Yo diría... Es una cosa que no me entristece, creo que esa es la dignidad de la poesía, ¿no? La poesía no es un lazarillo, no es un desahogo...

—No es una muleta.

—No es una muleta. La cultura en general es una panacea, ayuda, suaviza el dolor, pero la poesía en sí, para un poeta, no creo que sea eso.

—Por eso te preocupaba la palabra “tranquilo” en la contratapa que Sarlo escribió para tu libro...

—Ay, yo pensaba... ¡todos los sinónimos que pensaba eran espantosos!

—Vos dijiste: “¿Pero qué es esto, un Lexotani?”

—Sí, era mi idea: “Esto es un somnífero”.

—No, pero pongámosla de nuevo en el contexto en el que está. Es un libro seguro, sólido, tranquilo y claro. A mí me parece que es al revés, Juana. Digamos, en un marco de incomodidad y ansiedad, cuando uno ve que alguien la lleva bastante bien, se pone peor.

—Sí.

—Cuando hay alguien o un objeto que está detenido en el paisaje, nos interroga mucho más que algo que acompaña la confusión general.

—Sí, vos sabés que este libro que estoy escribiendo, *Las poetas visitan a Andrea del Sarto*, es un libro que me cuesta mucho, pero lo voy a terminar escribiendo. Lo voy a lograr, digamos, porque lo escribo constantemente y nunca lo logro. Yo digo que los exaltados creamos seres ahogados por nuestra exaltación. Y que Andrea del Sarto, en cambio, con su serenidad, dio paso nada menos que al manierismo. Que él, con su serenidad, formó discípulos que son los jefes de escuela del manierismo. Entonces, yo reflexiono en esa parte y digo: ¿qué vieron en el taller de un hombre tan sereno que les permitió esa exaltación, ese despropósito? Y yo creo eso, que es verdad, que los exaltados, de pronto... que una poesía de la exaltación termina ahogando, termina... tranquilizando, porque, si te ahogás, algo te tranquiliza.

—Hay tantas cosas que me quedan por conversar... Será para el próximo programa, seguramente. Igual nos queda casi una hora y pensaba en algo, para introducir ya el próximo tema musical que vamos a escuchar, en esas cosas que caracterizan tu poesía y que están dichas de una u otra manera por Helder, por Beatriz Sarlo y otros críticos... yo mismo siento y pienso lo mismo al leerle. Y, frente a esa falta de énfasis, esa falta de ampulosidad de tu obra, la música a la que vamos y de la que venimos hoy es todo lo contrario.

—Es todo lo contrario.

—Es una especie de estética de la exageración constante. Lo que vamos a escuchar ahora es un momento extraordinariamente intenso y que tiene que ver con un nivel de ansiedad espantoso (*risas de Juana*). Es un *duettino* entre Susana y el Cherubino, en una de las óperas más extraordinarias que hay sobre la tierra: *Le nozze de Figaro*. Se llama “Aprite, presto, aprite”. Después les comentamos más.

(*Se oye el tema.*)

—Escuchábamos el *duettino* entre Susana y el Cherubino, siendo Susana, aquí, Lucia Popp y el Cherubino, Frederica von Stade. De *Le nozze di Figaro*, una de las grandes óperas de la historia, una de las grandes óperas de Mozart con ese libretista delirantemente genial que fue Lorenzo Da Ponte. La versión es de la orquesta London Philharmonic dirigida por Sir George Solti.

—¡Qué versión! Frederica von Stade es una voz única, ¿no?

—Bueno, la vengo pegando bastante bien con la música hasta ahora, ¿no?

—Sí... Yo hace años que la sigo a Frederica von Stade. La empecé a escuchar siendo ella muy jovencita. No es una mujer muy mayor y es una voz única, es una voz mozartiana típica, ¿no?

—De modo que alguien va al taller de un maestro de la serenidad y termina confluyendo en el manierismo. Alguien como vos escucha esta música y hace, digamos, casi el camino contrario: escribe una poesía amarreta.

—Sí, sí...

—Una poesía escondedora, que muestra lo mínimo imprescindible.

—Lo que pasa es que yo creo que eso tiene que ver con la pasión. Yo me siento una persona incapaz de pasión. Debo tener que ver con la pasión porque soy una obstinada y tal vez la única verdadera pasión del mundo es la obstinación; en todo, en una persona, en una obra, ¿no? Pero yo no sé expresar exaltadamente las cosas. Cuando yo expreso las cosas exaltadamente, es como cuando a los cantantes de ópera se les abre la voz, en el agudo se les abre la voz, ya cuando están en decadencia, o incluso algunos que no están en decadencia. Es como si se me fueran perdiendo los márgenes. Yo no sé transmitir, entonces termino en una nebulosa, en una nebulosa donde caigo yo, el lector, lo que quiero decir... No tengo ninguna capacidad para eso, ninguna capacidad, es decir... Por eso, tal vez, tengo esta gran capacidad para exaltarme con todas estas cosas, pero que no tienen que ver con mi oficio, digamos, ¿no?

—Juana, decías que *Partida de las grandes líneas* es quizá tu primer libro de poesía, en el sentido de que ha sido concebido como una unidad incluso antes de que los poemas estuviesen escritos, y que pensaste en un número de poemas, que tenía que ver de alguna

manera con la cantidad de años de poeta (*Juana ríe*), o de experiencia literaria o poética que llevás. ¿No te parece, sin embargo, que tus libros anteriores, a medida que han sido enriquecidos por el paso del tiempo, enriquecidos por la posibilidad de verlos con más distancia, constituyen sus momentos o sus propias unidades, más allá de que sean en principio colecciones de poemas?

—En *Interior con poeta*, sí. Porque es el primer ensayo que yo hago. *Interior con poeta* tiene unidades, las diferentes partes *son* unidades, incluso una de esas partes, como “Interior con poeta”, es una serie. Pero, por ejemplo, *Regreso a la patria* —y de ahí me ha quedado el susto de escribir libros, ¿no?, ya ahora escribo libros— después de tantísimos años de no publicar, es un libro aluvional. Es un libro aluvional que junta muchos años de poesía. Y tal vez después, cuando vi ese libro, decidí que no, que ya se había terminado esto de juntar poemas. Que hay que tirar líneas y hacer líneas de los libros. Yo, si reeditara *Regreso a la patria*, a lo mejor sacaría algunos poemas. Porque es como si hubiera sido un libro de los veinte años, donde uno quiere decir todo porque piensa que ya nunca más va a decir nada. A ese libro le pasa eso, no por la edad, sino porque es el primer libro que yo publico en muchos años: desde el 67 hasta el 89, es lo primero que publico.

—**Bueno, es un pedazo de tiempo.**

—Es una cosa infernal de tiempo... Y, además, desde entonces, solo había publicado unos poemas en *Macedonio** en el 70. O sea que, publicar —suelos, o no suelos— no publicaba desde el año 70.

* Se refiere a la revista literaria *Macedonio* que, con dirección de Juan Carlos Martini y Alberto Vanasco, publicó trece números, cuatro de ellos dobles, entre 1968 y 1972. Puede consultarse y descargarse la colección completa en la página de AHIRA (Archivo Histórico de Revistas Argentinas).

—**Veinte años.**

—Veinte años. Entonces, esto es lo que lo convierte en ese libro, que tiene momentos muy, muy densos, pero que creo que a veces se pierden porque hay otros poemas que, a lo mejor, no tenían por qué estar.

—**De modo que, tomando como unidad, en este caso, no el poema sino el libro, estabas traicionando de alguna manera este trabajo tuyo de ser muy económica, muy estricta, de sacar, sacar, sacar...**

—De sacar, claro.

—**Porque había una necesidad de demostrar...**

—Porque no me animé a tirar. Es muy difícil tirar algo que vos ya creías que era un libro y que valía la pena. Entonces, la primera parte no me animé a no publicarla, algo que, además, ya me ha pasado: tengo dos libros que nunca voy a publicar y tengo poemas que nunca integraron libros. Pero ahí me dio miedo hacerlo. Y me dio miedo precisamente por esto, porque me dije: “Si no los pongo aquí, no los voy a publicar nunca. Han quedado fuera del tiempo, han pasado las décadas y van a quedar colgados para siempre”, ¿no? Abandonados, como dice Almafuerte: “abandonado entre los astros”* (*risas de ambos*). Iban a quedar abandonados ahí. Por eso lo puse, ahora ya no me pasa.

—**Hay una palabra que aparece de punta a punta, para hablar de tu poesía. Está mencionada explícitamente en los textos que leíamos de Beatriz Sarlo y de Daniel García Helder: la palabra “ironía”.**

* Juana Bignozzi alude al final del poema “Castigo” de Almafuerte, que literalmente dice así: “Yo te alcé en mis estrofas, sobre todas, / hasta rozar los astros: / ¡tócale a mi venganza de poeta, / dejarte abandonada en el espacio!”.

La ironía es un riesgo, ¿no? Es un riesgo muy grande para los que hemos nacido aquí, en el Río de La Plata, en este maravilloso lugar. Casi uno podría decir que la ironía de alguna manera es nuestra cosmovisión, nuestra *weltanschauung* criolla. Una especie de mediación con la cosa que tiene un costado que podría ser casi brechtiano y que yo creo que, de alguna manera, está presente en tu obra, si no desde el punto de vista estético, como una actitud, digamos. Pero también tiene un costado canchero, tiene un costado que nos salva de estar demasiado expuestos, como diciendo: “Yo, cuando digo ‘casa’ o cuando digo ‘amor’, en realidad no estoy tomando la cosa con todo el peso ni con todos los filos que tiene, tengo un manguito que es el del irónico”. Sin duda, creo que esta tentación de la ironía como coartada no aparece en tu poesía pero, ¿cuáles son los movimientos y las precauciones que tiene que tener tu obra o tu escritura para no caer en esa actitud canchera?

—Yo lo que tengo siempre es muchísimo cuidado en no ser ingeniosa, no tener “hallazgos”... El hallazgo, ¿no? ¡Ah, qué fantástico! Esto del hallazgo es terrible. Y además, yo creo que no soy canchera porque mi ironía no es por pudor. Yo he llegado a la conclusión de que, con la ironía, no suavizo el concepto. Digo “pasión” o digo “patria” y si uso una ironía no suavizo el concepto de “patria” o el concepto de “pasión”. Entonces, eso me salva de la avivada, me salva de ese tipo de cosas. Además, he cambiado muchísimo con la ironía, desde la ironía de una jovencita que era realmente brillante, que intentaba ser brillante. Yo, ahora, lo que quiero es no ser brillante. Entonces, la ironía ahora está como más humanizada. Es decir, ha cambiado muchísimo, incluso desde *Mujer de cierto orden*, que no es un libro de tan jovencita. Pero la ironía está muy suavizada, ahora. Incluso me he permitido, en *Partida de las grandes líneas* —me da terror, me lo he permitido porque se ve que no

lo pude dominar—, alguna cosa sentimental, hay algunos toques sentimentales. Porque, además, cuando uno va teniendo una cierta vida, sabe que no es cursi lo sentimental, empieza a animarse. O empieza a animarse a ser cursi. En cambio uno, cuando es muy joven, está siempre en la brillantez, en que no vayan a creer que una es una llorona, en tener cuidado, no decir esto... y yo ahora ya digo lo que quiero, digamos, con total tranquilidad (*risas de ambos*).

—Pero, ¿cuál sería la prueba del carbono catorce, digamos, que te permitiría saber...? Porque la cursilería, en el mal sentido de la palabra cursi, de hecho existe, en gente que usa las palabras... pensando que ya están hechas, ahí, esperando que uno las use para cumplir determinadas funciones, ¿no?

—Yo pienso que eso que digo, que quiero una poesía desangelada, es lo que me ayuda. Es decir, si vos intentás una poesía desangelada, te es muy difícil cualquier exceso o de ironía o de sensibilidad o de cursilería, porque ya la palabra te lleva a una adjetivación que yo no quiero nunca poner. Que sí pongo en los borradores, porque es como si me curara. En los borradores, yo adjetivo muchísimo y pongo esas cosas que jamás uno tendría que escribir: “y yo me moriré si no lo veo más...”. Esas cosas yo las pongo en el borrador.

—Claro, es como el grado cero.

—Claro, yo las exorcizo después con eso. Pero, si no las pongo, temo, después caen en eso. Temo caer. Yo creo que es ese cuidado, ese estar atento a que la tragedia, el dolor o lo que sea, surja de la palabra. En eso, me ayudan algunos poetas italianos como Parronchi, que manejan la palabra exacta, y que, al traducirlos, te das cuenta. Ellos te dan una palabra y, si vos hacés un esfuerzo terrible de imaginación, el traductor

puede poner otra, nada más, ¿eh? Tus opciones, cuando tenés suerte, son dos palabras, no como otros poetas donde la opción es infinita.

—Es ancha.

—Es ancha, claro. En cambio, ellos te centran en la palabra, no tenés mucha opción. Yo cuido un poco eso.

—Hay que trabajar con un diccionario chiquito.

—Sí, sí, totalmente.

—Estamos con Juana Bignozzi, una poeta argentina. Una traductora, además, oficio sobre el cual ya acaba de esbozar una puntita. Y vamos a seguir hablando de esto con ella después de escuchar un tanguito más, en este caso instrumental. Antes de la tanda, les propongo que escuchemos y compartamos, para felicidad de la señora Bignozzi, que lo ha pedido, una magnífica versión de “La Tablada”, uno de esos tangos bien cadeneros de Francisco Canaro, en la versión de un cuarteto de oro que formó y mantuvo durante muchos años Aníbal Troilo. La versión es más o menos de mediados de los sesenta. Les recuerdo que el teléfono es 963-8018.

(Suena el tema.)

—Aquí, la señora Bignozzi nos dice que estos temas a uno le levantan el ánimo. Estamos de acuerdo, disfrutando de “La Tablada”, un clásico de Francisco Canaro, del queridísimo, viejísimo y también odia-dísimo Canaro, porque parece que era bastante mal bicho, Pirincho. “La tablada”, en la versión de un cuarteto que podría ser algo así como la delicuescencia en cualquier lugar del mundo, en materia de música, y tuvimos la suerte de que se dedicaran a tocar el tango acá cerca, el cuarteto de Troilo. No figuran, como siempre ocurre en los

discos de tango, en los discos que se editan acá en la Argentina, los datos. Seguro la guitarra es Grela; no estoy tan seguro de si el pianista es Berlingieri o Tarantino en la época de esta grabación, pero el fuelle y la imaginación de la sintaxis y de los arreglos es del maestro Pichuco. Vamos a la tanda de las siete y media. Les recuerdo que estamos con la poeta argentina Juana Bignozzi hasta las ocho y monedas. Tenemos un par de llamados más de oyentes y varias cosas que conversar.

(Se escucha la tanda. Guillermo Saavedra lee:)

velaste a tu amiga tres días con sus noches
 a quién vela en esta mujer
 con la que pasábamos dos domingos al mes
 luego pensé
 nunca había un hombre en esos domingos
 a quién velabas velándonos a nosotras mismas
 ¿consagrabas tu aceptación de lo silenciado?
 ¿era también en mi nombre?
 como siempre tanto ruido entre nosotras
 y vos sola sosteniendo toda la escena para ampararme.

—Este es un hermoso poema inédito de Juana Bignozzi. Más allá de la evidencia de un duelo, que aquí no podría soslayarse, me impresionan en estos poemas algo que está mencionado por Helder en la contratapa como algo que aparece claramente ya en *Interior con poeta*, en tu último libro, y en estos poemas inéditos: la ausencia casi completa de signos de puntuación. En este poema que leímos, hay apenas dos signos de interrogación, siendo que hay más preguntas. Me gustaría saber a qué obedece esta renuncia casi completa a la puntuación, que a veces transforma los versos en unidades bastante autónomas. Vos decías que eso conllevaba un riesgo.

—Sí, creo que es un defecto contra el que lucho. Yo quiero que el poema tenga el ritmo de la respiración, como nos enseñaban en la escuela: que donde uno respira tiene que poner una coma, ¿no?, es decir, que la respiración te marca la puntuación. A mí me gustaría que la gente, simplemente cuando respirara, se diera cuenta de que ahí hay una cesura, que ahí hay un momento. Creo que tiene que tener esa respiración del hablar. Por eso intento hacer esto. El riesgo es que se puede convertir en una lista de consignas, porque cada verso adquiere mucha autonomía y puede terminar siendo una lista de principios, ¿no?

—Bueno, pero es muy difícil, en una poesía que a veces se vale de cosas muy, muy casuales como asunto, como material para el poema, que uno tome un verso como consigna, no sé, por ejemplo (*lee un poema de Bignozzi*): “como quien se saca los zapatos con alivio / al volver ya con el sol / y para prolongar la compañía / se sirve un último vino que no podrá tomar / como quien dice después de esta noche puedo morir / después de cada viaje a mi ciudad / con ese mismo alivio y esa falacia / digo ya no importa lo que me pase”. Es muy difícil (*risas*) —es un poema muy hermoso—, es muy difícil que uno diga un verso o dos de este poema y crea que encierran una verdad apodíctica, ¿no?

—No. Yo trato de escapar a esto. Como tengo tanto miedo a eso, creo que a veces logro escapar a esa verdad. Esto es más difícil cuando hago algunos poemas con datos más duros, ideológicos, o con datos más duros sociales, porque yo no hago poesía política. Pero he tratado de escapar y estoy logrando escapar de esto, y que se lea así, como se lee, así, con una respiración, ¿no?, que le da cada lector, además.

—Porque hay poetas que utilizan esto como una forma de, voy a decir una palabra un poco ampulosa, de anfibología, de

ambigüedad, entonces depende de dónde uno haga el corte, porque el período sintáctico es más largo que el que la respiración natural. Entonces, según donde uno elija detenerse, el sentido también cambia, ¿no?

—En mi poesía, eso es difícil, yo soy...

—**Hay pocos encabalgamientos...**

—Sí (*se ríe*), yo soy llanamente clara. No creo que sean poemas que puedan dar muchas lecturas, digamos, no es una poesía de recreación eterna que cada lector crea. Cada lector rescata algo, ve algo diferente, pero ya el poema no da tanto juego, yo no hago una poesía de esa riqueza donde cambian las cosas. No es así esta poesía, tan desangelada (*risas*).

—**La ópera te llevó a la lengua italiana, la lengua italiana te llevó a ciertos poetas, y en esos poetas encontraste una economía, que rescatabas antes en relación con Parronchi. Digamos, acláremoslo para los que no escucharon todo el programa, Juana Bignozzi tiene como oficio la traducción. Eso es una cosa que ella trata de ejercer con dignidad, pero cierta desaprensión. Pero además traduce —con trabajo, creo que en este caso sí debe haber pasión, y llevándole mucho tiempo— poesía. Que no tiene que ver con el oficio, no tiene que ver con el negocio, sino con el ocio.**

—No tiene nada que ver, no se puede traducir poesía para vivir. La poesía no se puede traducir contra el tiempo, contra el reloj. Con los italianos, aprendí mucho de eso. Es decir, Helder me dijo un día, cuando yo estaba preparando estas traducciones: “Bueno, nos entregás a tus maestros”. Y yo dije: “¡Pero qué simpleza”, pensé, “lo que me está diciendo!”. Y después, cuando los traducía... es tan diferente leerlos y traducirlos, que había momentos en los que yo decía: “Por favor, este verso es como un verso

mío. Esta palabra la uso yo...”. Porque es muy diferente cuando vos lo lees a cuando te enfrentás con el trabajo del lenguaje.

—Y sí, ahí se recupera la materialidad...

—Y es como si los rescataras para tu lengua, los lees ya como un poeta de tu lengua, ¿no? A mí me gusta ese trabajo que ellos hacen. Y me gusta de los italianos una cosa maravillosa: ese cierto desdén, esa cierta elegancia. Aun en medio de la tragedia, del tiempo, de la muerte, porque son poetas de mucha edad estos que traduje: Caproni ya está muerto y los otros son hombres de ochenta y pico de años.

—Caproni, Parronchi y Bertolucci, que es... el padre del cineasta, de Bernardo, ¿no?

—De Bernardo, sí.

—Leo uno breve de Alessandro Parronchi, “Mi droga”, que dice:

Mi droga
 es este verde
 de los olivos
 apagados en la noche
 atravesada por vientos,
 es este silencio
 que falta en otra parte
 pero no en mi corazón
 si acaso pudiese
 resistir el tumulto
 que lo sumerge,
 es este campo
 vibrante de viento y leer

gritos lejanos,
 es esta somnolencia
 que me da
 después de comer
 cuando los sentidos se adormecen
 pero no el alma
 atenta a escuchar
 si se oye en el sendero
 crujir las piedras
 por un auto que llega.

—En italiano, lo voy a destrozar un poco, pero dice más o menos así:

*La mia droga
 è questo verde
 degli ulivi
 spenti nella notte
 solcata di voli,
 è questo silenzio
 che manca altrove
 ma non nel mio cuore
 se mai potesse
 resistere al tumulto
 che lo sommerge,
 è questa campagna
 vibrante di vento e leggere
 strida lontane,
 è questa sonnolenza
 che mi prende
 dopo mangiato*

*che i sensi s'addormentano
 ma non l'anima
 tesa in ascolto
 se s'oda per la viottola
 scricchiolare di sassi
 per un'auto che arriva.*

—Precioso.

—Muy lindo, es una economía, una limpieza, ¿no?

—Los italianos siempre saben que ellos están bien vestidos, me da esa sensación, ¿no? Parece una frivolidad, pero...

—Sí, sí, sí.

—Tienen esa elegancia de saber que tienen la mejor ropa puesta. No sé qué es, si es la tradición, el paisaje, una historia que está puesta en la superficie de su propia cultura, de su propia relación con el mundo, ¿no?

—De su propia cultura. Además, tienen una cosa estos poetas italianos, que son hombres: cómo el poeta italiano, cómo los hombres que escriben poesía en italiano, no tienen miedo a ningún sentimiento blando, suave, a ningún sentimiento de ternura. Ellos no dudan, es decir, no tienen ese problema de cierta dureza o de cuidarse o de pensar: “Un hombre no dice esto”. Todos ellos son... sentimentales, ¿no? (*risas*).

—Claro, pero ahí es donde uno piensa o está tentado de creer, con el riesgo de caer en generalizaciones, que existen las idiosincrasias, las esencias, las cosas permanentes, si no hay lenguas que se prestan más que otras para ciertas expresividades, digamos.

—Sí. Lo de Borges con el castellano: nosotros lidiamos con una lengua con sonido a guerra, con sonido a metal.

—Bueno, y sobre todo el voseo que usamos nosotros...

—Claro.

—... que le da, además, esa cosa como de *staccato*, ¿no?

—Sí, sí.

—Como de ametralladora. Porque, si uno dice “vieni”, “senti”, “ascolta”, pareciera ser que las cosas se enternecen por la manera de llamarlas.

—Sí, sí y, además, la frase italiana cae al final en el habla, eso también le da otra cosa. Nosotros tenemos un idioma que, debido a la riqueza del castellano, es muy difícil. El italiano, el francés, en cambio, no tienen tantas opciones como nosotros para ciertos sentimientos. Para ciertos sentimientos tienen una palabra, dos palabras. Nosotros nos enfrentamos siempre con una panoplia ¿no? ¿Pongo “nostalgia”, pongo “remembranza”?... Tenés una panoplia de opciones. Ellos tienen otra precisión. La riqueza del castellano también es un riesgo.

—Y también es su jaula, ¿no?

—Claro.

—Borges encuentra, de pronto... Me sorprendió que rescataras dentro de los poetas que están cerca de tus intereses al primer Borges, aunque, si lo pienso un poco más, no es tan curioso. Es el Borges ese que está muy atento a la superficie del “idioma de los argentinos”, como él mismo va a titular uno de sus libros.

—Sí, sí.

—Esa percepción que él tiene, también, de las ventajas que puede tener este idioma, como cuando dice: tenemos una palabra con una riqueza propia, nuestra, que es el participio, el participio pasado con su diminutivo.

—Claro.

—Si yo digo, sencillamente: “Entré y la vi ahí, sentadita”...

—Claro, ahí está.

—El desamparo, la desprotección y la necesidad de cuidarla están en ese diminutivo: ella, quién será, ¿no?, sentadita ahí...

—“Sentadita ahí”. Eso te da ya un...

—En inglés no se puede decir eso, ¿no? En muchos idiomas no se puede decir.

—No, no se puede decir. No es un lenguaje cotidiano, no es un lenguaje de habla.

—Como estamos en sábado, a pesar de que yo, por lo menos, tuve la suerte de no trabajar a la mañana, vamos a pasar un tanguito de La Guardia Vieja, de Juan Maglio, más conocido como Pacho, que se llama “Sábado inglés”. La versión, del año 36, 37, es del maravilloso cuarteto de Roberto Firpo.

(Suena el tango.)

—“Sábado inglés”, de Juan Maglio, Pacho, en una versión del año treinta y pico del cuarteto de Roberto Firpo. Estamos con Juana Bignozzi hasta las ocho de la noche y monedas. Tenemos un llamado

más, de Nérida de Recoleta, que nos propone entrar nuevamente en tu biografía, Juana. Dice que está disfrutando del programa todos los sábados —muchas gracias, Nérida, por esa fidelidad—, y hoy más que nunca, puesto que ama la poesía, y te pregunta de qué manera repercute o repercutió la experiencia de vivir en otro país en el hecho de escribir poesía.

—Yo no he tenido... es decir, no creo que haya repercutido mucho en mí. Tengo una teoría de que los poetas escriben con un lenguaje que tienen fijado desde muy temprano. Que un poeta habla de una manera, modifica su lenguaje según las épocas pero, cuando se sienta a escribir, habla con un lenguaje que ya empezó y que no termina, ¿no? Habla siempre con ese lenguaje, esa es mi teoría. Como yo no trabajo el sonido, no trabajo con el lujo de las palabras, el lenguaje español para mí es el lenguaje del trabajo: las traducciones yo las escribo en español, en castellano peninsular. Y en cuanto a la experiencia, los temas tal vez han cambiado, viajo de manera diferente: si no me hubiera ido, no escribiría tal vez sobre esas cosas. Pero, como repercusión total, yo creo que uno escribe siempre... En un poema inédito que tengo, precisamente hablaba de eso, de que yo entorno las ventanas de mi casa y trasladado ese lugar a ningún lugar. Traslado ese lugar posiblemente al lugar de la poesía. El problema de vivir afuera —que le pasa y le pasó a gente como Cortázar— es que empieces a usar un lenguaje anacrónico, que vayas perdiendo la actualidad de la lengua.

—Claro, porque en la narrativa de Cortázar lo coloquial tiene una necesidad, tiene un peso...

—Yo, como tengo una relación muy grande con Buenos Aires, y tampoco incorporo las palabras que no integran mi vida... Creo que a un poeta le repercuten todos los hechos: si se fue, si se quedó, si viajó,

cambia la temática. Pero a mí no me ha cambiado. Yo digo que uno escribe siempre donde escriben sus amigos (*risas de ambos*).

—A mí me parece, también, lo digo por mi modesta experiencia personal sin haberme ido nunca de la Argentina, que la necesidad de escribir poesía —no me refiero a esa cosa adolescente por la que todos pasamos, de expresión a borbotones más o menos feliz—, la verdadera necesidad es una sensación de extranjería, una relación de desacomodamiento con los otros, con el mundo. No en el sentido traumático de la palabra, en el sentido trágico, necesariamente, pero sí en el sentido de una relación de extrañeza que empieza con la propia lengua.

—Claro.

—La primera vez que yo escribí un poema fue porque me sorprendió muchísimo una expresión que usaba una vecina, la madre de un amigo mío del barrio, y que usaban las madres en general cuando querían sacarse de encima a los hijos de otras vecinas: “Taza, taza, taza, cada uno para su casa”.

—Ah, sí...

—Supongo que el uso de la palabra “taza” era simplemente para poder decir después “casa”...

—Casa, claro, sí (*risas*).

—... por la necesidad de la rima. Pero me parecía muy extravagante que alguien dijera primero tres veces “taza” y después “casa”. Generalmente, era a la hora en que tomábamos la leche, la merienda, y a lo mejor tenía que ver con eso: ni siquiera éramos personas, éramos tacitas (*risas de ambos*) que estaban de más y que tenían que volver a su alacena.

—Claro, a la alacena personal (*se ríe*).

—De modo que yo creo que uno empieza a ser extranjero bastante temprano.

—Sí, yo creo que sí.

—Y, si uno aprovecha esa extranjería, puede hacer poesía. Con mayor o menor felicidad, después dependerá de cómo le funcionen los instrumentos.

—Claro, sí, sí, pero es eso. Yo pienso que vos manejas una perennidad que has creado, que todo poeta se crea, y que se maneja en ese universo, ¿no?

—Juana, tenías algunos otros poemas inéditos, felizmente muchos más de los que podrías leer acá, pero había uno en particular que, fuera de micrófono, me decías que tenías ganas de leer, me gustaría que lo hicieras.

—¡Sí, cómo no! Se llama “La ópera que traicioné” (*lee*):

Tosca hubiera querido ser
para tirar las velas alrededor de tanto supuesto poeta
clónico de taller voluntarioso de la expresión
Tosca para embelesarme y decir è un artista
el ferro de Gemma o la verdad de Norma que mintió*
a todo el mundo menos a su pasión

* En la versión definitiva de este poema, incluida dentro del libro de Juana Bignozzi *Alguien tiene que ser después*, publicado por Adriana Hidalgo en 2010, este verso y el anterior aparecen modificados de la siguiente manera: “Tosca para embelesarme y decir ecco un artista / el ferro de Gemma y la verdad de Norma que mintió”.

faltó el opio para la garganta desnaturalizada
 guillotinas de barrio para tomar la voz de la patria
 el hígado para el ajeno
 y hasta el jardinero para elegir el color de mi jardín.

—Hay una gran condensación de muchas cosas que estuvimos diciendo: cómo puede usarse la ópera fuera de la ópera, ¿no?, para decirlo muy rápida y brutalmente, y cómo puede usarse la propia biografía...

—Claro, para salir de eso, ¿no?

—Las prescripciones, las recetas de la propia biografía.

—Las recetas de la propia biografía (*entre risas*), sí, sí. Lo que faltó, lo que sobró... Y, además, está lleno de esos guiños culturales que yo a veces, en los poemas, hago y que me divierten a mí misma, ¿no? Es decir, por suerte no agobio al lector, porque no se da cuenta, pero yo sé en qué prestigiosísimos personajes pienso a veces cuando escribo ciertas cosas, en qué anécdota histórica o en qué cosa estoy pensando. Es decir, lo del jardinero para elegir el color de mi jardín es una cosa que yo supe de adolescente, cuando iba a la Alianza Francesa: que Luis XIV se levantaba y decía de qué color quería Versalles ese día. Y entonces, en todo Versalles, cambiaban las plantitas y ponían todo del color que él quería. Y, cuando él salía, ya estaban los jardines con el color que él había elegido. Siempre me impresionó esa idea (*risas*).

—¡Qué facilidad! Poder manejar...

—“Hoy quiero el jardín así”, decía Luis XIV (*risas*).

—Y ya que entramos en el tema del color, para cerrar prácticamente el programa, los oyentes que nos siguen con cierta frecuencia tal vez

recuerden que hicimos un pequeño vermucito Bignozzi, un anticipo del programa de hoy, hace tres o cuatro sábados, cuando leímos un texto autobiográfico tuyo que se titula “Yo” y está incluido en el último número del *Diario de poesía*, en un hermoso dossier, con buena parte de tus poemas inéditos, una cronología, una nota de Helder, otra de Beatriz Sarlo... En ese dossier, están también las traducciones de estos tres poetas italianos, Caproni, Bertolucci y Parronchi, de quien leímos algo recién. Pero, en ese texto autobiográfico, Juana, y hoy también, hablabas de la importancia que tuvo la pintura en tu vida. Es una pregunta difícil, pero a cuya tentación es muy difícil no ceder: ¿en qué medida esa relación con la pintura, con esa lógica, con esa sintaxis, con ese trabajo con los materiales, puede haber tenido alguna capacidad iluminadora, aunque más no sea por analogía, solo podría serlo por analogía, en tu oficio de escribir poesía?

—Yo no lo sé bien, no lo tengo bien claro. Creo que sí, que la debe haber tenido y algún día alguien lo verá o yo me daré cuenta, porque realmente a mí la pintura, en principio... Yo leo un poema, no mío, leo poesía, y tengo dos o tres lecturas o puedo entender dos o tres versiones. Pero miro un cuadro y tengo como doscientas. Hay cuadros que miro constantemente, que ni los miro porque ya los sé de memoria y los evoco, pero es como si fuera un campo infinito, frente a la servidumbre de la palabra, ¿no? La palabra tiene un juego limitado, una palabra dice lo que dice, al lado de otra dice otra cosa, pero punto, tampoco podés, infinitamente... En cambio, yo creo que la pintura puede ser leída siempre de otra manera, siempre de otra manera. A mí me ayuda un poco la composición, digamos. Me ayudan ciertos elementos en algún cuadro que vos decís: “Este elemento tan secundario es el que está sosteniendo todo el cuadro”. Y eso intento hacerlo en la poesía: yo siento que el poema, de pronto, está sostenido por pequeños detalles, aunque todo lo que reluzca sea lo otro, pero eso otro

está sostenido por aquellos detalles. Yo pienso siempre en las chinelas de Olympia, por ejemplo: eso es todo un mundo en sí, en el cuadro. Siempre hay detalles que sostienen toda la otra grandilocuencia como ese famoso personaje, suele ser un jovencito, que mira al espectador en el Quinientos. Siempre hay un personaje en los grandes cuadros de Bronzino, por ejemplo, que mira: todos están mirando para el otro lado, y es como si ese personaje acabara de dar vuelta la cabeza y te mirase. Yo pienso que esos detalles me ayudan a mí en la poesía. Hay poemas que parecen muy importantes como un todo, pero que sin embargo la viga portante, el elemento portante está en un pequeño detalle. Eso sí lo aprendí de la pintura.

—Eso lo decía un famoso crítico de arte, Aby Warburg: “Dios está en los detalles”.

—Y es verdad.

—Y en el caso de una atea, ¿qué es lo que estará en los detalles? Bueno, vos decías: la vida.

—La vida.

—Bueno, te agradezco, Juana, muchísimo que hayas venido hoy y te agradezco en nombre de muchos, el hecho de que escribas la poesía que escribís y sobre todo la que está por venir.

—Yo te quiero agradecer que hayas tenido la generosidad de conocerme, de leerme, eso es impagable. Es decir, es impagable que uno escriba y lo lean. Y te agradezco la generosidad de haberme invitado y de conocerme y de poder hablar de poesía. Muchísimas gracias.

—No, por favor, siempre es interesada la generosidad, más que la tuya. Ya ves que te usamos también bastante.

—Yo, encantada, aquí estoy (*risas*). Muchísimas gracias, hasta la próxima.

—Hasta la próxima, Juana. Bueno, nos despedimos hasta el sábado que viene y, como siempre, los créditos al final de la película: gracias a Martín De Grazia, el asistente de hoy, Mariana Amato, con su impecabilísima y hoy concisa agenda, Facundo Rodríguez en la operación técnica, una especie de Dios tutelar que nos cuida desde la consola, y a todos ustedes por estar escuchando. Nos vamos a despedir con una belleza absoluta, el aria “Madamina, il catálogo è questo”. ¿Es la primera de *Don Giovanni*?

—Sí.

—Por la orquesta Wiener Philharmoniker, dirigida por Riccardo Muti y, en el canto, William Shimell.* Hasta el sábado que viene.

* En verdad, la voz que se escucha en esta versión del aria de Mozart es la de Samuel Ramey, en el papel de Leporello.

RICARDO PIGLIA

(Adrogué, 1941 - Buenos Aires, 2017) Fue un narrador y ensayista cuyas ideas sobre la narración y sobre las tradiciones en la literatura argentina ejercieron una enorme influencia en el campo cultural. Durante la entrevista, expuso sus concepciones sobre el acto de narrar.

Programa nro. 14

Fecha de emisión: 2 de agosto de 1997

Columnistas: Diego Fischerman y Sylvia Iparraguirre

Asistente: Martín Daulerio

Operador: Federico Iraldi

(Guillermo Saavedra comienza leyendo el relato de Ricardo Piglia “El tape Burgos”):

El tape Burgos era un troperito que se había conchabado en Chacabuco para un arreo de hacienda hasta Entre Ríos. Habían salido a la madrugada y a las pocas leguas se les vino encima una tormenta. Burgos trabajó a la par de todos para que no se desparramaran los animales y al final salvó a un ternero guacho que se había quedado clavado en un costado, con las patas abiertas en medio del viento y de la lluvia. Lo levantó sin bajarse del caballo y lo acomodó en la montura. El animal se debatía y Burgos lo sujetó con una sola mano y después se metió entre la tropa y lo dejó a salvo en el piso. Lo hizo para mostrar su destreza, casi como una compadrada, y enseguida se arrepintió porque ninguno de los hombres lo miró ni hizo el menor comentario. Olvidó el incidente, pero lo fue ganando la extraña sensación de que los otros tenían algo contra él. Solo le hablaban si tenían que darle una orden y nunca lo incluían en las conversaciones. Actuaban como si él no estuviera. A la noche se iba a dormir antes que nadie y tirado entre las mantas los veía reír y hacer

chistes cerca del fuego; le parecía vivir un mal sueño. En sus dieciséis años de vida no se había encontrado nunca en una situación igual; había sido maltratado, pero no ignorado y desconocido. La primera parada larga fue en Azul, adonde llegaron bien entrada la tarde de un sábado. El capataz dijo que iban a pasar la noche en el pueblo y que seguirían viaje a mediodía. Metieron los animales en un campito, al que todos llamaban el corral de la iglesia, en la entrada del pueblo. Se decía que antiguamente se levantaba una capilla en ese lugar, pero que los indios la habían destruido en el malón grande de 1867. Quedaban unas paredes al aire que servían de tapia para el corral donde se encerraba a los animales. A Burgos le pareció ver la forma de una cruz entre los ladrillos donde crecían los yuyos. Era un hueco de luz en la pared, marcado por la claridad del sol. Se la mostró entusiasmado a los otros, pero ellos siguieron de largo como si no lo hubieran oído. La cruz se veía nítida en el aire mientras caía la noche. Burgos se santiguó y se besó los dedos cruzados. En el almacén de la estación había baile. Burgos se acomodó en una mesa aparte y vio a los hombres reírse juntos y emborracharse y los vio salir para la pieza del fondo con las mujeres que estaban sentadas en fila cerca del mostrador. Hubiera querido elegir una él también, pero tuvo miedo de que no le hicieran caso y no se movió. Igual imaginó que elegía a la rubia vistosa que tenía enfrente. Era alta y parecía la mayor de todas. La llevaba a la pieza y cuando estaban tendidos en la cama le explicaba lo que le estaba pasando. La mujer tenía una cruz de plata entre los

pechos y la hacía girar mientras Burgos le contaba su historia. A los hombres les gusta ver sufrir, le dijo la mujer, lo vieron al Cristo porque los atrajo con su sufrimiento. Si la historia de la Pasión no fuera tan atroz, dijo la mujer, que hablaba con acento extranjero, nadie se hubiera ocupado del hijo de Dios. Burgos escuchó que la mujer le decía eso y se movió para sacarla a bailar, pero pensó que ella no lo iba a ver y fingió que se había levantado para pedir una ginebra. Esa noche los hombres se acostaron al alba y todos durmieron hasta bien entrada la mañana; cerca del mediodía empezaron a arrear los animales del corral para volver al camino. El cielo estaba oscuro y Burgos no vio la cruz en la pared de la iglesia. Galoparon hacia la tormenta; las nubes bajas se confundían con el campo abierto. Al rato empezaron a caer unas gotas pesadas como monedas de veinte. Burgos se cubrió con el poncho encerado y cabalgó al frente de la tropa. Sabía hacer su trabajo y ellos sabían que él sabía hacer su trabajo. Ese era el único orgullo que le quedaba, ahora que era menos que nada. La tormenta arreció. Arrimaron los animales a una hondonada y los mantuvieron ahí toda la tarde, mientras duró la lluvia. Cuando aclaró, los paisanos salieron a campear animales perdidos. Burgos vio que un ternero se estaba ahogando en la laguna que se había formado en un bajo. Debía tener rota una pata, porque no alcanzaba a trepar la ladera y se volvía a hundir. Lo enlazó desde arriba y lo sostuvo del cogote en el aire. El animal se retorció y pateaba el vacío con desesperación. Se le soltó y cayó al agua. La cabeza del ternero

boyaba en la laguna. Burgos volvió a enlazarlo. El ternero agitaba las patas y boqueaba. Los otros peones se habían acercado al pie de la barranca. Esta vez Burgos lo sostuvo un buen rato colgado y después lo dejó caer. El animal se hundió y tardó en salir. Los paisanos hacían comentarios en voz alta. Burgos lo enlazó y lo levantó en el aire y cuando el ternero estaba arriba lo volvió a soltar. Los otros hombres festejaron la ocurrencia con gritos y risas. Burgos repitió varias veces la operación. El animal trataba de eludir el lazo y se hundía en el agua. Nadaba queriendo escapar y los hombres incitaban a Burgos para que volviera a pescarlo. El juego duró un rato, entre bromas y chistes, hasta que por fin lo enlazó cuando estaba casi ahogado y lo levantó despacio hasta las patas de su caballo. El animal boqueaba en el barro, con los ojos blancos de terror. Entonces uno de los paisanos se largó del caballo y lo degolló de un tajo.

—Hecho, pibe —le dijo a Burgos—, esta noche comemos asado de pez. —Todos se largaron a reír y por primera vez en mucho tiempo Burgos sintió la hermandad de los hombres.

Lo que acabamos de escuchar es un relato incluido en la segunda novela de Ricardo Piglia, que se llama *La ciudad ausente*. Es un relato que también está recopilado en una antología de cuentos de Ricardo Piglia bajo el título de *Cuentos morales* y en esa recopilación el relato lleva por título “El gaucho invisible”. Hoy tenemos la suerte de que el autor esté aquí, como recordamos alguna vez que dijo Enrique Pezzoni refiriéndose a Borges cuando el gran docente y traductor lo invitó a su cátedra de Teoría literaria en la facultad de Filosofía y Letras de la UBA.

—Así es...

—¿Cómo estás, Ricardo?

—Muy bien, Guillermo. ¿Cómo estás? Buenas tardes.

—Quiero agregar, simplemente, que para nosotros es un placer muy grande estar hoy aquí con uno de los grandes narradores argentinos. Y recordarles que este señor, que nació en Adrogué en 1940 y es autor de una novela excepcional, que conmovió verdaderamente el campo literario argentino, *Respiración artificial*, publicada en 1980, es autor también de varios libros de relatos: *La invasión*, *Nombre falso* y *Prisión perpetua*. Ha colaborado con el compositor argentino Gerardo Gandini en el libreto de la ópera *La ciudad ausente* que, con música de Gerardo Gandini, se estrenó en el Colón y está basada, obviamente, en su segunda novela. Ha colaborado, además, en varios guiones de cine... Y, sobre todo, lo que quiero destacar aquí es que, más allá de la indudable capacidad teórica de Ricardo Piglia para discutir *desde* la literatura, o *con* la literatura, con otros discursos y con otros quehaceres artísticos o intelectuales, hay en su obra una capacidad para narrar, una intensidad, una imaginación, una violencia, como pudimos comprobar en el texto que leímos hoy, que lo convierten en un narrador que seguramente está entre los más importantes de la narrativa actual, y en alguien a quien le podemos preguntar, sin ánimo de que se ponga a filosofar ni a darnos clase, qué significa específicamente narrar en la literatura.

—Primero te agradezco la presentación que has hecho y la lectura del texto, que siempre suena como de otro cuando uno lo escucha en otra voz. Trato de contestarte la pregunta con una anécdota. Parece que una

vez, Cézanne estaba en una cena con gente y el que estaba sentado al lado le preguntó: “Dígame, maestro: ¿qué es el arte?”; y entonces Cézanne le dijo: “¿No tiene una pregunta más chica?”.

—**(Riéndose) Sí, sí. De todos modos, quiero aclarar que el programa dura dos horas y, a pesar de que tenemos música y columnistas de otros temas, esta será la pregunta que nos ocupará todo el programa.**

—Al mismo tiempo, me parece muy bien que, en el mismo sentido en que el interlocutor de Cézanne fue al corazón del asunto y no anduvo dando vueltas con circunloquios educados ni con conversaciones aleatorias, en última instancia la pregunta “¿Qué quiere decir narrar?” es una pregunta que está en el centro de la cuestión que todo el tiempo se plantea, conscientemente o no, un escritor de novelas. Lo primero que yo diría a esto es algo que hemos hablado vos y yo, Guillermo, varias veces y es que la narración no es una competencia, no es una capacidad que debamos pensar que es exclusiva de los escritores, en el sentido de que todos somos narradores. Todos tenemos historias para contar, por lo menos una. Quizás no todos cumplimos la función de narradores en la sociedad, en la familia donde nos movemos o en el grupo social en el que estamos, ¿no? Yo empezaría por decir que la narración no es un hecho, no es una práctica que debamos aislar del conjunto de las actividades sociales que el individuo realiza.

—**La narración, desde el punto de vista social, y trascendiendo ya a la literatura, sería uno de los modos esenciales de intercambio entre las personas.**

—Exactamente.

—**A Juan José Saer, un escritor que tiene varios puntos de contacto con tu obra y sin duda es otro de los grandes narradores argentinos,**

le gusta decir que la narración es un modo de relación del hombre con el mundo...

—Que sería una muy buena definición. E incluso uno podría decir que es una suerte de obligación social, ¿no? Que estamos, en cierto sentido, conminados a narrar. Yo hoy voy a volver a mi casa y Beba me va a preguntar: “Contame, ¿lo viste a Guillermo? ¿Cómo estaba?”. Quiero decir: cualquier ausencia genera en el otro que uno tiene cerca una suerte de conminación, o ruego u orden para cubrir ese vacío, ¿no es cierto? Todos estamos siempre conminados a narrar. Digo eso porque no pasa lo mismo con la poesía. También podemos decir, y Borges lo ha dicho, que todos en algún momento de la vida cometemos algún verso...

—... memorable...

—... memorable, inesperado, a veces no escrito, y que todos en algún momento manejamos el lenguaje de un modo que nos acerca a la experiencia de los límites que supone la poesía. Ya sea porque estamos en una situación extrema, de alegría, de pérdida, en fin. Pero, sin embargo, la sociedad no nos pide...

—... que nos pongamos poéticos.

—Exacto. No nos exige que cumplamos esa función. Mientras que sí, a todos, en algún lugar, tarde o temprano, siempre alguien nos dice: “Contame” y nos pone en ese lugar de la narración. Entonces, por un lado, habría que pensar que es una práctica muy generalizada, que es una relación con el lenguaje muy habitual en la experiencia de mucha gente. Lo cual no quiere decir que todos sean buenos narradores, que sería el paso siguiente que tendríamos que dar. Yo siempre me divierto mucho —me interesa mucho, por supuesto, como a todos, y tengo una especie de oído muy deformado con respecto a eso— al comprobar, o al

menos tener la sensación, de que la gente con la que uno se cruza tiene un sistema de relato que se parece más al de la narración de vanguardia que al tipo de relato que se considera ingenuo y directo.

—**Tradicional, digamos.**

—O sea, la gente no llega nunca a la situación. Por ejemplo, hoy me encontré con el portero y le pregunté qué había pasado con un caño que me tenían que arreglar en la cocina. Y entonces el tipo me dice: “No, pero imagínese que yo lo fui a buscar al plomero y entonces salgo y me encuentro con que en la escalera había un pocito. Bajé por la escalera esa y en ese momento aparece una señora...”. Y empieza un relato digresivo infinito que no llegaba nunca al punto donde tenía que aparecer la historia que me interesaba a mí. Entonces, hay muchas maneras de encarar un asunto. Narrar sería una de las experiencias básicas con la realidad. Todos en algún momento ejercemos esa función del lenguaje, pero no todos la ejercemos con la misma calidad, con el mismo interés o con el mismo grado de eficacia.

—**Ricardo, la anécdota con el portero nos acerca a algo que te escuché decir en algún momento: que la narración, al menos como te gusta pensarla o como podés y querés practicarla, es una experiencia que tiene que ver con la interrupción y con el corte. Yo voy a ejercer ese derecho a la interrupción, para invitarte a escuchar uno de los temas musicales que elegí para el programa de hoy. Es un tema de Ornette Coleman que se llama “Lorraine”. Es del propio Ornette Coleman, tocado por él en saxo alto y acompañado por Don Cherry en trompeta, Red Mitchell en bajo y Shelley Mann en batería. Pertenece al disco *Tomorrow Is the Question*, evidentemente un disco con mucho futuro y que hoy sigue siendo absolutamente contemporáneo, a pesar de haber sido grabado en enero del 59.**

Les recuerdo que nuestro teléfono es 963-8018. Después del tema, seguimos con Ricardo Piglia.

(Se escucha el tema.)

—Escuchábamos recién el tema “Lorraine”, de Ornette Coleman. Estamos aquí con Ricardo Piglia, que hoy nos acompaña, y comentábamos que es un tema que también tiene que ver con la interrupción y el corte, un tema hecho de discontinuidades. Y me parece que tanto en la narración oral, en la experiencia que uno tiene de armar y escuchar relatos, la continuidad es más una ilusión de cierto realismo canonizado que de la realidad concreta.

—Claro. Sobre todo esto, ¿no?, que en la música, en cierta música, se perciben claramente los cambios de velocidad. Uno tiene la imagen de que el relato tradicional sería un relato homogéneo, en el sentido de que no cambia de ritmo, y que el relato contemporáneo sería un relato mucho más quebrado y duro, en el sentido de que los ritmos serían más visibles.

—La velocidad, justamente, es uno de los elementos a partir de los cuales Italo Calvino realiza su reflexión sobre el relato en ese libro extraordinario que se publicó póstumamente: *Seis propuestas para el próximo milenio...*

—Exactamente, sí. Me parece que Calvino ha pensado muy bien estas cosas. Y a partir de esa mirada de Calvino, es como si en los relatos se encontrara una especie de esqueleto, cuando uno los mira en términos de cambios de ritmo, de cambios de velocidad. Cómo ciertos elementos se apresuran y otros empiezan a funcionar con un tono de ralentí, ¿no es cierto? Y eso también tiene mucho que ver con la habilidad del que narra, con el suspenso y con todo eso que vos decís: la interrupción, el corte, lo

que no se narra. En fin, para mí, es todo ese juego de cuestiones con lo que uno, por supuesto, tiene que luchar continuamente cuando escribe. No porque las piense, porque, como vos decís, uno piensa después. Cuando está escribiendo, se deja llevar por el instinto y trata de avanzar sobre la base de una intuición que tiene de cómo hay que poner un poco más o menos de velocidad y eso tiene mucho que ver con el estilo personal, porque no son decisiones que se pueden deliberar. Son ritmos internos, me parece a mí. Formas de respirar y formas de entender la velocidad, el movimiento que tiene mucho que ver con el modo en que un relato avanza, se fija... Ahora, cuando trato de pensar en estas cosas, la cuestión que me aparece como algo que en cierto sentido funciona como un centro de todo este tipo de cosas es la idea del final. Es decir, por un lado están los cortes, las interrupciones y, por otro lado, está el problema de cómo se cierra un relato, dónde termina un relato, si es que termina. Es un problema que a mí siempre me resultó muy fascinante, porque me parece que ahí se juega el problema de la forma, ¿no? En el sentido de que, en última instancia, si uno tuviera que definir la forma, tendría que decir que la forma es un modo de cerrar. Tal vez es demasiado abstracto...

—Es a partir de la conciencia del cierre que uno toma retrospectivamente conciencia de eso que se fue manifestando...

—Claro...

—... con ciertas características y que uno puede considerar que es lo formal, desplegándose de algún modo...

—Exactamente. Bueno, incluso lo que escuchábamos recién da cuenta del modo en que ciertos músicos de jazz rompieron con el esquema de un final establecido previamente por los tres minutos. Y yo siempre digo, un poco en joda, que ahí uno puede encontrar esa tensión entre la

literatura y la vida, ¿no?, que es uno de los grandes problemas que siempre le plantean a los escritores.

—Hace un par de sábados estuvo aquí como invitado el poeta Arturo Carrera. Leímos varios de los formidables poemas de su último libro, *El vespertillo de las parcas...*

—Extraordinario.

—Sí, realmente. Y una idea que surgía claramente de la experiencia de leerlos y escucharlos aquí —estaba también Federico Monjeau, haciendo su columna de música— era justamente la idea de los finales. Arturo planteaba que, para él, los finales debían ser no rimbombantes, no retóricos, no contundentes...

—Claro.

—... finales, valga la paradoja, no definitivos. Y él lo relacionaba, a partir de la lectura de algunos textos teóricos, con la idea de que en el final aparece “la caída del ser”, digamos. El ser descendiendo o disolviéndose...

—Claro.

—... después de haber aparecido. Una cosa de un orden ya filosófico. Y tratamos de relacionarlo con la música. Cómo la música contemporánea empieza a plantearse el hecho de no cerrar.

—Recién hablábamos, mientras sonaba el tema de Ornette Coleman, de John Cage. Me parece que, para un escritor, la música funciona como un sistema de formas que tienen que ver, justamente, con esta idea de cómo se cierra, cómo se producen los cortes y los pases. Y yo te lo quería plantear esto en relación con la siguiente cuestión, que me parece que es

la experiencia que tenemos todos, ¿no? Yo digo, un poco en joda, que en la vida no hay finales. Que los finales en la vida tienen siempre la forma de la pérdida, de la separación, de la muerte en última instancia. Y que si no, hay un fluir, que uno se mueve, suspende ciertos encuentros y anda en una especie de red...

—... **más bien digresiva...**

—... digresiva, que no tiene un sistema de finales claros. Y que, cuando esos finales son claros, básicamente son tristes. Uno podría empezar a elaborar una hipótesis sobre la noción de final en la experiencia, y decir que básicamente tiende a ser, al menos para alguno de los que intervienen en ella, siempre la sensación de una pérdida, ¿verdad? Y si no, lo que suele suceder es que los finales están estructurados externamente a la experiencia. Nosotros tenemos dos horas para hablar y quizás podríamos seguir hablando veinticuatro horas o, a los diez minutos, pensar que, bueno, ya está. Creo que hay ciertas estructuras que nos permiten vivir. Formas de organizar, sabiendo que tenemos un límite, que hay ciertos límites que son ajenos a la decisión de la propia experiencia que uno tiene. Yo digo siempre en broma que ese es el gran invento de Freud, ¿no? Vamos a poner cincuenta minutos. Podría haber dicho cuarenta y uno, sesenta y dos... Y Lacan armó todo un lío cuando cuestionó: por qué pensar que esos cincuenta minutos tienen que estar estructurados...

—... **y cumplirse cabalmente en su totalidad...**

—¿No te parece? Y con eso se acercó mucho a problemas que la literatura se ha venido planteando siempre. Que ahí donde uno pone el punto, el sentido se reordena, hay un problema de forma... En resumen, lo que quiero decir es que la literatura es una experiencia con los finales que no son siempre dramáticos. Como si la experiencia del narrar

tuviera que ver con una especie de laboratorio donde uno pudiera hacer la experiencia de los finales, de una serie de finales, de vivir una serie de finales que no sean siempre tan catastróficos como nosotros tenemos en el imaginario, incluida la sensación de que el final, en última instancia, sabemos cuál es y que vivimos eludiendo esa situación. Y que el arte y la literatura, la narración, tienden a construir soluciones elegantes.

—**Soluciones simbólicas, por otro lado...**

—Simbólicas... experimentaciones... Me acuerdo de una historia que después puedo contar. No sé si tenemos tiempo ya...

—**Vamos a dejarla un poco en suspenso...**

—Cómo no.

—**Porque el tema que quería pasar ahora es un tema de otro de los grandes interruptores del jazz. El inventor de un sonido que, por momentos, se aleja del jazz y cobra una calidad propia: Thelonious Monk. El tema se llama, creo que irónicamente, “Straight, No Chaser”, que habría que traducir como “Derecho al grano, sin vueltas”, ¿no? Y sin embargo, si no precisamente en este tema, en muchos de los temas de Monk, no se llega a ningún lado...**

—Claro.

—... y siempre nos parece que sus temas no terminan nunca de empezar. Es como una especie de *Tristram Shandy** del jazz, ¿no?

* *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy* es el título de una célebre novela de Laurence Sterne. Publicada entre 1759 y 1767, se destaca por el hecho, profundamente innovador para su época, de que la narración tiene un tono constantemente digresivo, sin llegar nunca a lo que parecería ser el asunto a tratar.

—¡Sí! (*Se ríe*).

—Vamos a escuchar, entonces, ahora, “Straight, No Chaser”, un tema del propio Monk, interpretado por Monk en piano, Sahib Shihab en saxo alto, Milt Jackson, el vibrafonista que fue integrante del famoso Modern Jazz Quartet, el bajista Al McKibbon y el baterista Art Blakey. La grabación es del año 51. Les pido por favor que escuchen cómo empieza esa batería...

(*Se escucha el tema y se va a tanda.*)

—Y seguimos aquí en el **banquete** con Ricardo Piglia. Había quedado, Ricardo, pendiente, como suspendida sheherezádicamente, por así decirlo, la **anécdota** de Flannery O’Connor. Estábamos hablando de cómo terminan los relatos...

—Flannery O’Connor, una extraordinaria narradora norteamericana, que recomendamos muy enfáticamente, ¿no es cierto?

—Desde ya.

—Y de quien hay, por los menos, dos o tres libros traducidos al español. En un artículo en que escribe una especie de disertación sobre el problema del cuento, ella menciona una historia de las que ha publicado. Dice: yo escribí una historia sobre la hija idiota de una vieja que vive en el campo. Están en la chacra y llega un vagabundo. La muchacha se enamora del vagabundo, que la seduce. Lentamente, uno se va dando cuenta de que la vieja se quiere sacar de encima a esa hija que tiene y, por lo tanto, impulsa el casamiento de la hija idiota con el vagabundo. Al fin, se casan y se van por la ruta en el auto de la vieja, en el viejo auto que ella tiene, de viaje de bodas. Cuando llegan a la primera estación de servicio, el vagabundo abandona a la hija idiota y se va con el auto, se lo roba.

Entonces, Flannery dice: para mí, el cuento está terminado, pero tengo una tía que cree que una historia está terminada solamente si alguien ha muerto. Entonces ella siempre me preguntaba qué había pasado con la muchacha que se había quedado sola en la estación de servicio. Yo digo que todos somos un poco la tía de Flannery, todos estamos siempre pensando que las historias no deben interrumpirse y deben continuar. Pero hay un punto en que las historias, si siguen, se convierten en otras, ¿no? Porque en este caso está claro que lo que ella quiere contar es ese momento terrible, de crueldad, de ese tipo que hace toda esa manipulación para quedarse con el automóvil. Y la historia se cierra con la imagen de esa muchacha sola en medio de la ruta. Ahí es donde el relato encuentra todo su sentido. Uno podría continuarla, pero seguramente no tendría la eficacia que tiene el relato contado de esa manera.

—Sí, o haría foco en otra cosa, sin duda.

—Y sería otra historia, ¿no?

—De todas maneras, hay algo que también comentábamos fuera del micrófono en relación con el texto tuyo que leímos al comienzo: los relatos, fatalmente, siempre decepcionan, en el sentido de que divergen de la dirección que aparentemente tienen, por lo menos para la imaginación de un lector. Yo te comentaba que la primera vez que lo leí, teniendo en cuenta, además, un texto maravilloso de Borges, un cuento, “El Evangelio según San Marcos”, donde esos gauchos analfabetos que reciben por primera vez la atención de alguien más letrado que les lee fragmentos del Evangelio terminan por crucificarlo. Y la anticipación que pareciera dar tu relato, cuando el Tape Burgos ve una cruz e imagina lo que le dice la prostituta, que solo aquel que se sacrifica o que sufre merece la atención de los otros, parece anticipar en el relato que el Tape Burgos se va a

inmolar a sí mismo, no que va a ejercer él la violencia sobre otros. Ahí habría también un desvío. Vos me decías que no habías pensado en eso, evidentemente si existió no fue consciente...

—No. Siempre hay un desvío respecto de una expectativa, ¿no? En un sentido, uno podría decir que el final también siempre es un desvío en esta dirección, que hay algo que se espera y que no sucede, sucede otra cosa.

—Hay un llamado de una oyente, Marta de Recoleta. Dice que le gusta mucho cómo anunciamos a los invitados que vamos a tener —muchas gracias, Marta— y su pregunta remite a lo que dijimos antes: pide que Piglia resuma lo que dijo antes porque ella no lo pudo escuchar. Es decir: la gente siempre quiere que contemos, hacia atrás o hacia adelante. Acá sería pedir que recurramos al procedimiento que se llama técnicamente *racconto*. Y creo que el resumen implicaría decir, Marta, que desde el comienzo del programa de lo que venimos hablando es de qué significa narrar, hoy, en literatura. O, por lo menos, qué es lo que un gran narrador como Ricardo Piglia piensa de la narración y de la relación que hay con experiencias narrativas que vivimos todos en la vida cotidiana, en el cine, en relatos que circulan permanentemente y en medio de los cuales vivimos, y gracias a los cuales, a lo mejor, vivimos.

Ricardo, me gustaría que pudiéramos tratar de especificar un poco más en qué medida los relatos de los escritores, de los narradores que escriben y publican sus narraciones, se diferencian, qué los vuelve más específicos, respecto de esas otras maneras de narrar.

—Creo que ahí pasaríamos a la segunda cuestión, que a menudo se olvida también. Cuando se insiste mucho en el hecho de que la narración es el fundamento de la literatura, o por lo menos de la novela, hay un punto que es verdadero, porque en última instancia la novela —para

hablar del género dominante en ese plano— funciona en términos del contexto de todos los relatos que circulan a su alrededor, pero tiene la particularidad de que el lenguaje tiene un lugar específico. No todas las historias se cuentan del mismo modo ni todas las historias se escriben del mismo modo. Entonces, me parece que uno de los grandes debates actuales, uno de los grandes debates que dividen el mundo de los escritores y de los narradores y que genera ciertas fricciones, tiene que ver con que hay algunos que creen que el simple hecho de narrar justifica un libro y algunos otros, como yo mismo, que pensamos que narrar es el fundamento, es lo natural, pero que un libro se justifica por el modo en que está escrito. Y que la clave de la literatura es el estilo y cierto tipo de música del lenguaje y que, por lo tanto, no solamente se trata de un problema de contenido y de un problema de estructura narrativa...

—... de tener una buena anécdota y una organización, digamos, como exterior...

—Exactamente. Como si hubiera un punto en el que narrar sería un hecho que excede la posibilidad de resistencia que ofrece siempre al escritor el lenguaje. Entonces, ahí me parece que se arma una discusión muy contemporánea y muy ligada al estado actual de la literatura. Quisiera terminar esto con una observación de Pasolini. Él dice: yo me doy cuenta de si una novela es buena leyendo nada más que las dos primeras páginas. Porque para mí una novela es buena según cómo está escrita. Porque historias buenas son tanto las de Alejandro Dumas como las de Stendhal, pero Stendhal es mucho mejor escritor que Alejandro Dumas. Hay un momento en que la calidad de las historias depende también de la calidad que tenga aquel que narra para transmitir las y llevarlas al lenguaje, ¿no? Ese, me parece, es un punto que uno podría agregar al debate sobre la narración. Narrar no es

solamente contar una historia determinada o tener una anécdota que funcione bien, sino encontrar el registro, el tono, la música en que esa historia realmente se desarrolla como debe desarrollarse. Y a menudo, ese punto se deja de lado, quizá porque, para muchos, ha habido una época en la que solamente se pensaba en la experimentación con el lenguaje y en la autonomía del lenguaje y se perdía de vista la necesidad de que una historia estuviera presente allí, dándole a lo que se estaba escribiendo...

—... **cierta carnalidad, cierta consistencia propia...**

—Claro. Y eso también tiene que ver con algo que vos insinuabas al principio: el hecho de que la relación que habitualmente la gente ha mantenido con el relato, con la narración, que tradicionalmente estuvo ligada a la novela en el siglo XIX, se ha trasladado a otras formas ahora, como por ejemplo el cine o la televisión, y que eso les ha dado a los novelistas más libertad que la que tenían en el siglo XIX. Por un lado, ha despojado al género como tal de un público que naturalmente leía novelas y, por lo tanto, la novela del siglo XIX era espontáneamente un género popular. Eran populares Dickens y Dostoievski porque el género era popular. Eso hoy está puesto en otro lado y la gente ha ido a buscar la narración en ese otro lugar. Y esa pérdida no se puede resolver por el hecho de que un escritor consiga vender muchos libros, es el género el que ha perdido lectores. Pero eso, que para muchos es una desgracia, debería hacernos pensar que permitió que escribieran Joyce y Proust y Kafka. Que les dio la libertad de una experimentación más clara con el lenguaje que otros escritores, que eran extraordinarios como ellos, no tenían.

—**Está aquí con nosotros, Ricardo, Diego Fischerman, quien nos va a hablar seguramente de cosas afines, a pesar de que tengan que ver con la música. ¿Cómo estás, Diego?**

—(D. F.) ¿Qué tal? Buenas tardes.

—Te propongo que te acerques una silla... *(señala:)* aquella, por ejemplo. Ricardo, mientras Fischerman se instala como para hacer su columna de música de hoy, me gustaría ver si, después de la columna de Diego, podemos ver en qué medida esa libertad, esa autonomía respecto de la obligación social de contar historias y entretener, acercaría la literatura a otras actividades. Si hay, a partir de esa libertad, una relación de mayor proximidad con la poesía, con la música o incluso con la pintura... Actividades que, por razones diferentes, también se han ido desprendiendo de funciones sociales que históricamente han tenido.

—(D. F.) Exactamente, sí.

(Diego Fischerman habla de recientes grabaciones de piezas musicales que, aparentemente, se tocaban durante las representaciones de las obras teatrales de Shakespeare y sus contemporáneos en el Teatro del Globo y, a continuación, se escuchan dos de esas piezas.)

—Diego, muchas gracias, te esperamos pronto. Y nosotros seguimos aquí con Ricardo Piglia, en el **banquete**. Ricardo, estábamos hablando de cómo la literatura, la narración se liberaba de cierta responsabilidad social de entretener, de contar historias por encima de cualquier otra cosa. Y había quedado pendiente tu respuesta a mi pregunta acerca de en qué medida eso le permite a la literatura aproximarse a las posibilidades y la experiencia de la poesía, por un lado, de la música, por el otro, e incluso de la pintura.

—Claro. Lo que marcábamos, me parece, está muy ligado al hecho de que este fenómeno es de carácter social. A pesar de que muchos creen que el público se aleja de la novela por el tipo de novelas que escriben

Joyce y Faulkner, en verdad el proceso es diferente. Hay un movimiento, un desplazamiento del público, que busca la narración en otros ámbitos. Y muchos escritores captan esto. Por ejemplo, Scott Fitzgerald percibe inmediatamente que el cine está sustituyendo a la novela y se va a Hollywood con la intención de escribir las que para él van a ser las novelas del presente en el que él vive, digamos. Por supuesto que le fue muy mal en Hollywood, pero él tuvo de pronto la conciencia de que había un desplazamiento hacia un relato social que ya no era la novela, que había sido el gran género popular y, por lo tanto, el género bajo y vulgar, en todo el siglo XIX. Como te decía, entonces, muchos atribuyen a ciertas poéticas que se cristalizan en los años veinte, las poéticas de Musil, de Joyce, de Kafka, en fin...

—... de Hermann Broch...

—Claro. Muchos, por ejemplo Bioy Casares, atribuyen a las poéticas, a la experimentación de los grandes novelistas de comienzos del siglo que la gente haya dejado de leer novelas. Porque la gente, dice Bioy, antes leía novelas de Conrad o de Stevenson. Pero, claro, escritores como Conrad o Stevenson escribían cerca de los comienzos del cine y disfrutaban todavía de un espacio, ya muy escaso, que quedaba aún disponible.

—Y, por otro lado, no sé hasta qué punto, sobre todo en el caso de Conrad, no estaba anticipando fisuras de esa narratividad aparentemente tradicional. En una novela como *Lord Jim*, por ejemplo, de una morosidad que difícilmente soportaría ese lector *ideal* fabricado, además, por una idea de mercado y no, tal vez, por la experiencia concreta.

—Totalmente de acuerdo. Aparte, no hace falta decirlo, todos —y cuando digo “todos” me refiero a nosotros dos, para no ampliar... (risas)—,

todos admiramos el modo de narrar de Dickens y el modo de narrar de Tolstói. Y cualquiera que tenga una experiencia mínima con la literatura no puede sino admirar a esos narradores, que son absolutamente extraordinarios. Nadie puede dudar que son realmente extraordinarios y habría mucho para hablar sobre cómo escribía, cómo narraba alguien como Tolstói, qué tipo de relato era el suyo y cómo funciona, eso será para un programa próximo, ¿no? Pero lo que queríamos conversar en este momento es que se produce ese movimiento, que es de carácter social, y algunos culpan a los novelistas de esa pérdida y otros, entre los que me incluyo, pensamos, en cambio, esa situación por la cual los novelistas dejan de vivir de un modo directo de un público y de un mercado, porque el mercado de la literatura se desplaza hacia los *best sellers* industriales, que son absolutamente manipulados. Entonces los novelistas usufructúan el hecho de que pueden trabajar más libremente, más ligados a una poética personal, que depende menos de las necesidades económicas de un mercado del cual hasta entonces vivían.

—También podríamos dar vuelta la cuestión —para anticiparnos a ese programa futuro que decías recién que podríamos hacer sobre narradores del siglo XIX y que me encanta mantener como una expectativa— y pensar que, al despojarse de esa necesidad social, se pone más en evidencia qué sería lo propio, lo estrictamente literario de narrar en el formato del libro, a diferencia de otras narraciones posibles. Y que seguramente eso ya estaba presente en narradores como Dickens, Tolstói o Dostoievski, o como Stendhal, a quien vos mencionabas, o como Balzac...

—Exactamente.

—... y que tal vez estaba como enmascarado por la operación de poner en escena una anécdota y toda una realidad, una serie de

conflictos históricos o contemporáneos y que eran los que atrapaban superficialmente a un público masivo.

—Exactamente. E incluso cuando uno dice las cosas de esta manera no está ni siquiera haciendo un juicio de valor. Por lo menos, yo —y creo que vos tampoco— no estoy haciendo un juicio de valor acerca de un eventual progreso, de una diferencia a favor de la narrativa más contemporánea. Eso está claro para nosotros. Sencillamente, lo que estamos tratando de decir es algo que tiene que ver con esta relación de la narración con el cine y la televisión. Con este movimiento social, que no depende de nadie, por medio del cual la gente va a buscar la narración en otro lugar y la novela se aleja de esa situación social de la que viene y se acerca cada vez más a formas más puras, más aisladas de una demanda inmediata, como puede ser la poesía en su sentido más pleno, la música o ciertas experimentaciones de la pintura. La cuestión que queda pendiente de la pregunta tuya, que en un sentido es la pregunta de un poeta, es en qué consiste hoy lo poético en la narración. Porque es cierto: la novela se acerca a la autonomía que tiene la lírica, pero habría que ver en qué condiciones funciona esa autonomía en el caso de la novela.

—Vamos a hacer una nueva pausa para escuchar, ahora, a un músico extraordinario que está ligado por más de un motivo, profesional y amistoso, a Ricardo Piglia. Me refiero a Gerardo Gandini quien, como yo comentaba al comienzo del programa, ha hecho una ópera basada en *La ciudad ausente*, la segunda novela de Piglia. Y es un músico extraordinario en distintos registros. Uno de ellos es la experiencia que ha hecho con improvisaciones a partir de una serie de tangos tradicionales y que ha editado, luego de tocarlos en varios recitales, en el disco *Postangos*, publicado por el sello Testigo y que puede conseguirse en las disquerías argentinas. Una

de las posibilidades que tiene la narración contemporánea es la de trabajar sobre historias, sobre asuntos ya conocidos; citarlos, hacer variaciones, transformaciones sobre un núcleo, sobre un material que ya es muy conocido. En la música eso existió siempre. La variación es un procedimiento musical con una enorme trayectoria, basta con recordar las célebres *Variaciones Diabelli* de Beethoven, por ejemplo. Con este tipo de procedimiento y a partir de algo tan delicado como la improvisación, Gerardo Gandini, en los diez tangos que revisita en este disco, hace música absolutamente personal. Lo que vamos a escuchar ahora es la versión que Gandini hace de “El choclo” de Ángel Villoldo.

(Se escucha el tango y se va a tanda.)

—¿Cómo se termina un tango así? Volvemos al tema de los finales en la narración, ¿no? Estamos aquí con Ricardo Piglia, con quien compartíamos la escucha de esta versión que hace Gerardo Gandini del tango “El choclo”, incluida en su disco *Postangos*. Hay un segundo volumen, que no sé si ya ha salido a la venta, e incluye dos tangos de Piazzolla. Y ahora mismo Gandini está haciendo un espectáculo con este repertorio en un lugar llamado La Carbonera, ubicado en Balcarce y Carlos Calvo, ¿verdad?

—Exactamente, los sábados a las nueve y media.

—Sábados a las nueve y media de la noche, una excelente ocasión para ir a escucharlo en vivo haciendo este mismo repertorio. En el librito que acompaña el disco de Gandini, inusualmente cuidado para ser una edición argentina independiente, el crítico Federico Monjeau, que visita habitualmente este programa para hacer columnas de música, además de Diego Fischerman, dice algo que

es absolutamente cierto: “El nombre de Gandini, fuertemente asociado con la práctica de la música culta, llevaría a pensar apresuradamente en una estilización del tango por la vía de la música académica. Pero no es así. No se trata de una estilización y mucho menos de una supuesta elevación del tango. Gandini no ha buscado, y esta es una profunda decisión estética, establecer una superioridad sobre el género, superioridad que comúnmente no demora en descender al espíritu de la peor música de salón”.

—Muy bueno es eso.

—Nosotros estamos aquí con Ricardo Piglia. Estábamos hablando de la posibilidad de que la narración se acercase a la experiencia de los poetas o de los músicos.

—Claro. Hay una aspiración, me parece, en parte de la mejor literatura contemporánea, a pensar el modelo máximo de forma en la música y, por lo tanto, a tender a convertir la prosa en una forma que obedezca al mismo tipo de registro de la música. Hay muchísimos casos, en la Argentina y fuera de la Argentina. Por ejemplo, obviamente, uno puede pensar en Borges, en los mejores momentos del gran Borges de los años cuarenta. No el Borges claro de los últimos textos sino el de los textos de *Ficciones*.

—El más resbaloso, digamos.

—Claro. Ese Borges que estaba siempre trabajando con tonos crispados y rupturas. O podemos pensar en escritores que se han ido a trabajar para el otro lado del registro o del espectro. Que trabajaron más bien el habla, la oralidad, como puede ser Guimarães Rosa, el brasileño, o Rulfo, que tiene un trabajo con el silencio... Yo estaba viendo una edición que se ha publicado ahora en Francia de la escasa y perfecta obra de Rulfo,

donde están las correcciones que él ha hecho, en distintos momentos, de sus relatos. Y las correcciones, básicamente, consisten en poner puntos y aparte (*ambos se ríen*). Es decir, en darle movimiento y aislar, de pronto, una frase, sacarla del bloque del párrafo en el que está y separarla con un punto y aparte. Y son toques extraordinarios, que tienen mucho que ver con cómo aislar, cómo crear un ritmo, ¿no?

—... y también con respiraciones más cortas, ¿no?

—Claro, como si entrara una luz...

—Me comentaste alguna vez una experiencia de taller que hiciste con alumnos, trabajando con *Las palmeras salvajes* de Faulkner. Confrontaban el original de Faulkner con la clásica traducción de Borges.

—Ah, sí, por supuesto.

—Y me señalabas que en el comienzo del original hay un larguísimo párrafo sin puntos y aparte, muy a la manera de Faulkner. Y Borges, en su traducción, no lo soporta y pone un punto y aparte...

—Exactamente. Es muy interesante hacer esa experiencia. Aunque no se domine de una manera perfecta el inglés, de todas maneras se puede percibir muy bien ahí la lucha de dos estilos, ¿no?, eso tan raro y tan difícil de definir. Porque habitualmente un traductor no tiene un estilo tan visible como Borges y entonces pasa desapercibida su presencia en relación con el texto original. Mientras que, como Borges tiene un estilo que uno identifica inmediatamente, en este caso lo identifica en el interior del estilo del otro.

—Algunos hablan de un déficit de Borges como traductor, en el sentido de una neutralidad que siempre es difícil de exigir, porque

***borgizaba* casi todo lo que tocaba. Uno lee a Whitman traducido por él y parece tener una precisión o una concisión que, a lo mejor, el Whitman que uno lee en otras traducciones o en el original no tenía, porque Whitman era mucho más caudaloso.**

—Claro. En el caso de Faulkner, uno ve la lucha entre ese estilo aluvional que tiene Faulkner, una gramática y una sintaxis que están todo el tiempo rotas, quebradas y abriéndose, en párrafos que no encuentran nunca el fin y el estilo de Borges que es todo lo contrario...

—Incluso, creo recordar, Borges incluye algunos paréntesis que en el original no están...

—Paréntesis, sí. Borges empieza con un punto y aparte que define la situación. Porque, como recordarás, la novela empieza con algo que baja por una escalera con una luz, que no se sabe si es un monstruo, si es una sombra o un fantasma... En realidad, es un médico. Entonces, Borges trata de que uno inmediatamente se dé cuenta de que el que está bajando por la escalera es un médico con un farol (*risas*), como diciendo: empecemos la historia como corresponde...

—Si hay un farol, que ilumine, ¿no?

—Claro. Entonces, inmediatamente trata de poner el punto en el comienzo de la historia para dar la sensación de que el que está bajando ahí es alguien que se puede identificar rápidamente y ubicar, ¿no? Después, hice otra experiencia parecida muy interesante, que fue comparar la traducción de Borges y la de Cortázar del cuento de Poe “La carta robada”. ¿Querés que hablemos de eso ahora...?

—Por supuesto, pero vamos a hacer antes una pausa. Vamos a ir —ya que mencionás a Poe— a un “corazón delator” dentro del jazz. Es

un tema, una balada muy clásica que sé que te gusta mucho y por eso me permití incluirla en la programación musical de hoy, que se llama “My Foolish Heart”...

—Ah, fantástico...

—... en una versión absolutamente refinada de Bill Evans en piano y Tony Bennett en voz. Luego de escucharla, seguimos hablando con este excelente narrador argentino que es Ricardo Piglia aquí en el **banquete**. Les recuerdo que el teléfono es 963-8018.

(Se escucha el tema.)

—Acabamos de escuchar “My Foolish Heart”, una versión refinadísima de ese pianista increíble que fue Bill Evans y ese cantor, que sigue siendo maravilloso, que es Tony Bennett. Esta es una versión grabada en 1975, en un disco en el que solo están ellos dos y que se llama *The Bill Evans and Tony Bennett Album*. Seguimos aquí con **Ricardo Piglia en el banquete...**

—Yo he oído el tema como un homenaje porque, como vos sabés, he escrito un guión con Héctor Babenco para una película que se está filmando en este momento, que se llama *Foolish Heart*,* porque tiene ese tema como una especie...

—... como un leitmotiv...

—... claro, como un leitmotiv de la película.

* Piglia se refiere a una película dirigida por Héctor Babenco que en nuestro país se estrenó en 1998 con el título *Corazón iluminado*, coproducción argentina, brasileña y francesa, protagonizada por Miguel Ángel Solá y María Luísa Mendonça.

—Así es. Ricardo, hay un mensaje de Laura de Caballito. Dice que es la segunda vez que escucha el programa y le gusta mucho. Muchas gracias, Laura. Y dice que te conoció este año en la Cátedra Libre de Derechos Humanos de la Facultad de Filosofía y Letras, en un homenaje a Soriano, junto a Osvaldo Bayer. Manda un saludo.

—Exactamente. Estuve ahí, porque Bayer organizó un homenaje a Soriano, que había muerto hacía poco tiempo. Y la situación fue bastante extraña porque se cortó la luz, como suele suceder, como representación de las condiciones en que se trabaja en la Facultad. Se cortó la luz y entonces todo tuvo un aire extrañísimo, porque se puede decir que hablamos a oscuras...

—Hablaron como dentro de un párrafo de Faulkner, para seguir con lo anterior...

—Por un lado, sí. Y, por otro lado, era una situación que tenía que ver con la muerte de alguien, con el recuerdo de alguien que ya no estaba y al que todos le teníamos afecto... Fue como una representación extraña de la situación. Y a mí me impresionó muchísimo la capacidad que tuvo Bayer para no intimidarse y seguir adelante, porque había muchísima gente... Pero, bueno, para retomar lo que decíamos antes sobre la traducción y los sistemas de escritura, sencillamente quería recordar y recomendar a los que tengan interés en este tipo de cosas que comparen la traducción que hace Borges de “La carta robada”, que se encuentra en la antología *Los mejores cuentos policiales*, que Borges y Bioy Casares prepararon en los años cuarenta —y que actualmente se encuentra en las librerías editada por Alianza, en una colección de bolsillo—, con la versión del mismo relato que hace Cortázar en la edición de los *Cuentos completos* de Poe, que está también editada de un modo muy accesible. Y, si tienen también el original, es mucho mejor la experiencia, ¿no?

Uno ve cómo Cortázar es un gran traductor, un traductor muy fiel, pero Borges es extraordinario. Lo único que se puede decir es que es extraordinario. Si tuviera que decirle a alguien que quiere aprender a escribir qué ejercicio tiene que hacer, yo le diría que primero lea la traducción de Cortázar, que luego lea el cuento en inglés, y que después mire lo que hace Borges. Es de una eficacia continua respecto de la elección del adjetivo, del modo de sintetizar una situación... Entonces, uno termina por no saber ya si eso realmente es fiel a lo que se puede imaginar que era Poe. Pero que el cuento funciona de un modo extraordinario es seguro. Y uno ve ahí el estilo de Borges con más claridad que en sus propios textos. Porque lo ve sobreimpreso...

—... a otro material...

—... como una pintura sobre un material que ya estaba.

—Como un palimpsesto.

—Claro. Sí, sí.

—Ricardo, ¿vos tradujiste alguna vez profesionalmente?

—Hice una experiencia que produjo un pequeño escándalo, cosa que, como vos sabés bien, no es difícil de conseguir en la Argentina, ¿no? (*Risas*). La Argentina es un país donde un escritor, con muy poco esfuerzo, consigue escandalizar. Hice una traducción de un libro de cuentos de Hemingway, que yo admiro mucho —a Hemingway y ese libro en particular, que se llama *Men Without Women* (Hombres sin mujeres)—, porque me di cuenta de que los cuentos de Hemingway estaban todos traducidos sobre la base de una edición norteamericana que se llama *Los cuarenta y nueve primeros cuentos*, que es una edición de los cuentos completos, pero no estaban editados en español los

libros autónomos de Hemingway. Entonces, con la gente de Fausto, conseguimos los derechos del libro. Y los traduje con el sistema que manejé en las traducciones de la Serie Negra, que es traducir a un tono del Río de la Plata. Continuando, con esto, una tradición que Borges inauguró, no se trataba de ningún invento mío, ¿no? En el sentido de que hay una lengua y la traducción tiene mucho que ver con los registros estilísticos.

—**Recuerdo que en esa misma traducción de la que hablábamos recién de *Las palmeras salvajes*, Borges decide usar la palabra “guacho”.**

—Claro, claro, claro... Entonces, hemos derivado hacia la traducción, que es un elemento importante en el debate sobre la narración. Uno podría decir que la novela es un género democrático porque las novelas soportan las traducciones. Decía Virginia Woolf: si uno les pregunta a mis amigos —que eran la elite de la elite literaria, inglesa y del mundo, dicho sea de paso— cuál es la mejor novela que se ha escrito, todos me dicen que la mejor novela es *Guerra y paz* y todos ellos la han leído en traducción. Lo cual prueba, decía ella, que una novela es un género que soporta la traducción, que es un género democrático, con un elemento que le permite sobrevivir a la traducción.

—**Borges también lo dice, de alguna manera, en uno de los textos, creo, de *Discusión*...**

—Exactamente.

—En “La supersticiosa ética del lector”. Lo que pasa, claro, es que en Borges todo es absolutamente anfibológico. Porque él dice: el *Quijote* es una de las novelas más populares y a uno lo que le queda es su anécdota, lo importante son las historias y no el estilo. Pero las mismas frases que Borges elige para decir eso en su artículo son

de una estilización y una originalidad extremas. “La idea de que el estilo es importante no es menos forastera del arte...”, dice Borges en un momento.*

—Claro. Y esto parecería contradictorio con lo que decíamos antes. Por supuesto que hay algo que va más allá de la propia particularidad estilística. Una novela no se lee solamente por el estilo, también importa la historia. Pero algunos creen que solamente la historia es lo que funciona. Yo creo que la capacidad de la prosa de Tolstói iba más allá de sus particularidades en ruso, donde seguramente debe ser extraordinario. Entonces, yo me enfrenté con un autor que admiro muchísimo, como el primer Hemingway, que trabaja con lo que los norteamericanos llaman el inglés vernáculo, es decir, con un inglés que está separado totalmente del inglés académico, del inglés de Inglaterra, digamos así, y que está muy ligado a las formas, las jergas y los dialectos internos de la tradición del inglés en los Estados Unidos. Y traté de trasladar ese efecto manejándome con algunos elementos del habla rioplatense. Sobre todo en los cuentos de Hemingway, que son puro diálogo, ¿no? Y eso generó una serie de escándalos. Me acuerdo de un artículo de González Lanuza totalmente indignado por este asunto. Entonces, para terminar con esta historia de las traducciones, digamos, como decía Borges: “la traducción, con su modesto misterio, es uno de los ejercicios literarios que mejor enfrentan los problemas básicos de la literatura”.**

* Borges escribe, textualmente: “La economía prosódica no es menos forastera del arte que la caligrafía o la ortografía o la puntuación”.

** La frase textual de Borges, incluida en su ensayo “Las versiones homéricas”, que integra su libro *Discusión* (1932) es: “Ningún problema tan consustancial con las letras y con su modesto misterio como el que propone una traducción”.

—Así es. Por otro lado, es verdad que el problema de ciertas escrituras es más conflictivo que el de otras, porque trabajan mucho, por ejemplo, con jergas específicas de un lugar que solo admiten o le imponen al traductor una elección.

—Por supuesto.

—Porque, si las neutraliza, se pierde una marca de esa escritura o de un personaje que se está caracterizando intensamente a través de elecciones lingüísticas que no son las académicas o las más ortodoxas de esa lengua.

—Claro. Bueno, basta hacer la experiencia de leer algún cuento de Borges en francés, en italiano o en inglés para darse cuenta de lo que se pierde.

—Claro... Seguimos en un rato con Ricardo Piglia aquí, en el **banquete**. Ahora nos ponemos un poco criollos, vamos a reivindicar este momento rioplatense de la conversación, porque vamos a escuchar un magnífico tango de Alfredo Gobbi, “Orlando Goñi”, que está dedicado a ese gran pianista de tango, malogrado porque murió muy joven, por la propia orquesta de Alfredo Gobbi. Es una grabación de fines de los 40 o comienzos de los 50. Como siempre, en los discos argentinos, uno nunca tiene los datos exactos de nada.

(Se escucha otro tema distinto, por error.)

—Bueno, en realidad, lo que acabamos de escuchar no es “Orlando Goñi”. Hubo un error de mi parte al indicar el número del tema en el disco, como para que nuestro operador, Federico Iraldi, perpetrara *mi* error. Lo que escuchamos por la orquesta de Alfredo Gobbi era un vals, ostensiblemente no era un tango, que se llama “Lágrimas y sonrisas”. Lágrimas nuestras por habernos perdido el “Orlando

Goñi” y sonrisas de todos los demás. Estamos aquí con Ricardo Piglia y acaba de llegar la señora Sylvia Iparraguirre, que va a hacer su columna en algunos minutos. Ahora vamos a hacer una pausa más y luego vamos con la columna de libros.

(Tanda.)

—Seguimos en el banquete con Ricardo Piglia. Les recuerdo que el teléfono es 963-8018, cosa que han tenido en cuenta dos personas más. Silvia de Colegiales nos envía un saludo y le pide a Ricardo que dé más detalles sobre el guión de la película. Me imagino que se refiere al guión para la película de Babenco...

—... a la que hicimos referencia a partir de escuchar el tema “My Foolish Heart”. Es un guión original que escribimos con Babenco a partir de un período de tiempo bastante extenso y que básicamente está armado sobre una historia que tiene dos momentos. Es un joven que se acerca a un grupo de bohemios, de estudiantes crónicos y poetas fracasados que se juntan en un bar en Mar del Plata, rodeando a un fotógrafo húngaro que está ahí como una especie de maestro de todos ellos. El chico, el protagonista, que está iniciándose en la literatura y en el mundo del arte, se enamora de una joven que es la mujer fatal del grupo, una especie de heroína existencialista que ha tenido relaciones con todos. Ambos se enamoran como uno piensa que deben ser las historias de amor y se fugan juntos. No quiero contar cómo termina la historia, pero continúa con el mismo personaje, que vuelve treinta años después a Mar del Plata —porque su padre está a punto de morir—, convertido en un hombre famoso, en un director de cine. Y encuentra restos del pasado y rastros de esa mujer. Ese sería básicamente el núcleo de esa historia.

—¿En qué situación se encuentra la película?

—Ya lleva seis semanas de filmación. Babenco tomó una decisión que yo sostuve e impulsé todo el tiempo que es hacer la película en español. Originalmente, él había pensado hacerla en inglés y a mí me parecía que eso era hacer una concesión al estado actual del cine, que parece que tiene que estar hecho en inglés; y que esta era una historia muy argentina, que había sido escrita en español y que no tenía por qué ser obligada a entrar en el estándar internacional. Y Babenco, que es un hombre que viene de trabajar en Hollywood y tiene una carrera establecida, tomó una decisión artística que lo vuelve a vincular con aquel chico del que trata la película, que quería hacer cine y se enamora... Me parece una decisión artística, no una decisión que tenga que ver con un interés económico, ¿no?

—**Sin duda. Ricardo, Rossana de Barrio Norte felicita por el programa, dice que es muy agradable y que un invitado como vos incita a otra gente a escribir.**

—Bueno, es el mejor elogio que puede recibir un escritor, ¿no? Muchas gracias.

—**Hay otra persona que está aquí con nosotros que también nos incita a leer y a escribir, no solo por lo que ella escribe, por sus libros de cuentos y por su novela, la divertida y a la vez incómoda novela *El parque*, de la que ya vamos a hablar más adelante cuando Sylvia Iparraguirre esté aquí como invitada central. Pero hoy nos va a hablar de dos escritoras muy distintas y, a la vez, también, muy incitadoras.**

—(S. I.) También, sí. Hola, ¿cómo les va? ¿Qué tal, Ricardo? ¿Qué tal, Guillermo?

—¿Cómo estás?

(*Sylvia Iparraguirre se refiere a los libros *La acompañante* / *El lacayo* y la puta, de Nina Berberova, y *La plaza del diamante*, de Mercè Rodoreda.*)

—Te agradezco mucho, Sylvia, y te invito a que te quedes un ratito más, hasta el final del programa. No falta mucho.

—(S. I.) Fantástico.

—Seguimos con Ricardo Piglia y, ya que estamos con la relación de literatura y cine, Martín de Barrio Norte te pregunta, Ricardo, si podés establecer una relación entre tu trabajo para el guión de *Comodines* y el trabajo para el guión de la película de Babenco que está en rodaje en este momento.

—Sí, en principio, en relación al proyecto de Suar, mi participación fue muy tangencial. Digamos, lo que yo hice no fue trabajar en el guión mismo de la película sino colaborar en la construcción del argumento del film. Suar partió de una especie de hipótesis de trabajo. La hipótesis era que dos policías investigaban una cuestión de narcotráfico y terminaban siendo condecorados y resultaba que quien los condecoraba era en verdad el contacto de los narcotraficantes. Con esa historia él planteó la película y, entonces, junto con los verdaderos guionistas del film, Gustavo Belatti y Mario Segade, dos chicos muy simpáticos que escriben para televisión una serie que está realmente bien, llamada *Verdad consecuencia*, hicimos algo que es bastante común en el mundo del cine y es que alguien funciona como el cirujano de la historia, digamos. Aquel que escucha cómo va desarrollándose la trama y cómo se va organizando lo que se llama la escaleta, es decir, la serie de acontecimientos, y va interviniendo en la discusión y la construcción de la trama. Se suponía que yo estaba ahí como experto en el género (*se ríen ambos*)...

—Ese era el malentendido...

—Claro, el malentendido básico era que yo estaba ahí como una especie de experto en el género policial. De modo que mi participación en

Comodines fue muy parcial. Después de que se terminó de armar ese argumento, ellos escribieron un guión en el que yo no tuve ninguna participación, no escribí ni siquiera una palabra de la película. En el caso de la película de Babenco, fue un tipo de colaboración, por supuesto, mucho más creativa y mucho más ligada a lo que es la tradición del trabajo de los escritores con los cineastas. Nos juntábamos y pasábamos juntos una semana conversando la historia —en el cine se conversan mucho las historias—, encerrados en un hotel o en algún otro lado, primero en Mar del Plata, después en Montevideo, otra vez en Los Ángeles... Y de esa semana de conversación surgían algunas líneas y yo escribía sobre esa base un primer tratamiento. Nos volvíamos a encontrar a los dos meses y seguíamos discutiendo el tratamiento del guión. Ese fue el mecanismo, que fue muy productivo. Aprendí muchísimo, además, trabajando con Babenco. También él aprendió muchísimo conmigo (*se ríe*), pero lo digo en el sentido de que él es un gran profesional del cine y fue una experiencia muy agradable. En el otro caso, se trata más bien de una experiencia clásica con la cultura de masas. Siempre pongo el ejemplo de Faulkner, que intervino en el guión de *Tierra de faraones* (*risas generalizadas*.)

—(S. I.) ¡Ay, sí!

—¿Te acordás? (*Irónico*) Una película increíble, una reconstrucción monumental de la historia...

—Ricardo, para cerrar, porque ya no nos queda mucho más tiempo, y ya que, como dice una tía mía, uno es esclavo de lo que dice (o de cómo titula), me gustaría hacerte una pregunta, que es complicada y seguramente el poco tiempo que nos queda no dará para desarrollarla: hay una antología tuya de cuentos, de la que tomamos el relato que leímos al comienzo, “El gaucho invisible”, que se titula *Cuentos morales*. Más allá de la presunta ironía que hay en ponerle ese título a

una antología, ¿de qué manera la narración puede asumir una moralidad o, en todo caso, cuál es la moral posible de una narración?

—Bueno, yo creo que un relato da a juzgar, ¿no? Un relato no juzga en sí mismo sino que da al otro el lugar de la decisión moral. Este creo que es uno de los elementos que tienen que ver con la función de la literatura. Es como un laboratorio moral, no porque haya moralidad dentro del texto, sino porque pone al lector en la situación de alguien que debe decidir sobre un mundo. En las historias que contaba recién Sylvia, uno puede tomar decisiones sobre esta mujer que decide matar a sus hijos. Entonces, uno está puesto frente a intrigas morales, frente a alternativas morales. Quizá en la gran tradición de la literatura popular de los cuentos las moralejas venían como a cerrar ese círculo, mientras que ahora nosotros escribimos esos relatos y cortamos la moraleja, ¿no? Por supuesto que el título tiene un elemento levemente irónico, en el sentido de que está a contramano de la moda actual, se supone que la moral es algo que ha pasado de moda y hoy queremos ser todos cínicos. Entonces, ponerle “Cuentos morales” era como un gesto de arcaísmo deliberado y de defensa de una tradición...

—(S. I.) Es muy lindo, me encanta...

—... de lo que yo creo que es un poco la tradición de la literatura. Pero no debe confundirse con el hecho de que uno baje línea moral, digamos, sino que me parece que esa es una de las cosas que hacen las historias: enfrentan a la gente con dilemas que los textos no resuelven. Es una respuesta un poco complicada, además, porque lo que está detrás de los títulos es siempre el hecho de que, ante todo, a uno le gustan, ¿no?

—(S. I., riéndose) Sí...

—Ricardo, quiero agradecerte mucho que hayas venido. Nos vamos a despedir hoy con un tema del cuarteto de jazz de Sergio Petravich,

saxofonista argentino que compone sus propios temas. Tiene un cuarteto que grabó un disco que reúne seis temas y que, entre otras particularidades, la primera de ellas es la calidad inusual del sonido, tanto del saxo del propio Petravich como de los músicos que lo acompañan: Pepe Angelillo, Pablo Vázquez y Alejandro Jáuregui, en piano, contrabajo y batería, respectivamente. Me refiero a la calidad de los planos sonoros que pone en juego Petravich, que son muy personales y alejados de cualquier moda inmediata dentro del jazz y sus actuales manifestaciones. El cuarteto de Sergio Petravich, en un ratito, a las ocho y media de la noche, va a estar tocando en vivo en el Centro Cultural San Martín, en la entrada por Sarmiento, en la Sala A-B, así que los invitamos a que vayan a escucharlo en vivo. Ahora vamos a escuchar uno de los temas del disco, que se puede conseguir en disquerías como Zival's en este momento, y que se llama "La libertad no tiene el perfume de un ramo de azahar". Y tiene otra singularidad: el tema está dedicado a Andrés Rivera, otro escritor para quien eso de dar a pensar sobre una moral de los relatos es muy fuerte, ¿no? Y cuya obra, Ricardo, me parece que te ha interesado mucho...

—... siempre, y es un gran amigo, muy querido. Así que aprovechamos para saludar a Andrés, que está en Córdoba, y a los amigos que nos hayan escuchado.

—Muchas gracias, Ricardo. Muchas gracias, Sylvia. Quiero agradecer también a Diego Fischerman, que ha hecho la otra columna de hoy, a Federico Iraldi en la operación técnica, como siempre, y a nuestro asistente, Martín Daulerio. Nosotros nos vamos hasta el sábado que viene, con el cuarteto de Sergio Petravich.

(Se escucha el tema.)

TESTIMONIOS

GRACIAS, GUILLERMO

Laura Giussani Constenla*

Conocí a Guillermo Saavedra cuando era petiso... y yo también. Él creció, yo no. Entramos juntos al mundo “adulto” cuando subimos temerosos las escaleras que nos llevarían a cursar el primer año de secundaria, novena división del Colegio Nacional Buenos Aires, 1973. Pavada de año. Compartimos aula y militancia. No solo eso: tomábamos las líneas del subte populares para los estudiantes del Nacional, yo la A, Rivadavia para arriba, y él la E, un pibe de barrio. La mayoría, claro, iba por la B o la D.

Dictadura mediante, nos reencontramos en democracia. Él ya era alto y tenía un vozarrón digno de su estatura. Compartir aquellos primeros años adolescentes de rebelión y muerte te marca de por vida: sobrevivientes en un mundo imposible.

Nuestros destinos se fueron entrecruzando una y otra vez. No solo en reuniones sociales o marchas, también en algunos trabajos.

Eran los años noventa; despedida de Radio Belgrano con la llegada de Menem, yo me las rebuscaba con distintos laburos de prensa y producción en el Centro Cultural Babilonia hasta que Carlos Ulanovsky —otro siempre presente— me recomendó como productora para FM La Isla, un proyecto de Gloria López Lecube que, en el departamento de dos ambientes de un tío, decidió crear una radio con pretensiones ABC1.

* Periodista de larga trayectoria, es autora de *Buscada. Lili Massaferró, de los dorados años cincuenta a la militancia montonera* (2005) y *Cazadores de luces y de sombras. Ignacio Ezcurra y Enrique Walker, dos periodistas en tiempos de guerras, revueltas y revoluciones* (2007). Trabaja en Archivos y Colecciones Particulares de la Biblioteca Nacional y edita el portal www.lacolumnavertebral.com.ar.

En La Isla, hice un poco de todo, hasta que me nombraron algo así como Gerenta de Programación. Menuda tarea: armar una grilla sin un peso y convencer a los convocados de que el departamentito del tío era una radio en serio. Tiempos de menemismo en el que la precariedad empezaba a ser un estilo de vida. Los periodistas estaban condenados a comprar espacios o convertirse en “autónomos”, es decir, trabajadores asalariados sin salario, simples “prestadores de servicios”.

En este contexto, se armó EL BANQUETE. Hacía falta un programa de cultura o literatura. No tuve dudas de que la persona ideal era Guillermo Saavedra, mi erudito compañero de división, que ahora escribía de maravillas, actuaba y tenía esa voz envidiable. Lo convoqué para ver si se prendía en este desatino de trabajar sin cobrar, con la única ventaja de que podía hacer lo que quisiera, confiando absolutamente en su criterio.

Era el año 1997 y aceptó el desafío. FM La Isla era una radio rara, en el 89.9 del dial, en la que logramos armar una programación de lujo: podías encontrar a Jorge Bernetti haciendo el balance político de los sábados y seguir con un programa de Nicolás Casullo, Ricardo Forster y Alejandro Kauffman reflexionando a su modo. Martín Caparrós y Casullo fueron nuestros comentaristas deportivos del Mundial 98, viéndolo por televisión, obvio. Por las noches, programas más intimistas con Andrea Tenuta o Virginia Innocenti, junto a la inteligencia, el talento y el profesionalismo de Juan José Panno, Nano Herrera y Horacio Solá, entre otros.

En esa ecléctica radio, apareció EL BANQUETE, de Guillermo. Para mí, era un milagro que aceptara hacer un programa. Y más aún, que lo hiciera del modo en el que lo hizo. Un lujo total, con un conductor que podía entrevistar con sabiduría a los principales escritores y artistas del momento.

En diciembre de 1998, yo abandoné el barco. Me fui a vivir a Uruguay, justo justo cuando La Isla pegaba un salto y se mudaba a una Torre en Recoleta en la que no se podía fumar ni tomar mate, y bendije mi suerte. Allí quedó Guillermo por varios años más, contando historias de la cultura, tejiendo diálogos con escritores, músicos, gente de teatro, artistas plásticos, con absoluta vocación y amor por la literatura. Si alguien tiene algo para agradecer, soy yo. Gracias, Guille, por ese compromiso. La vida se va armando con estos pedacitos que una cose hasta formar una manta.

Finalmente, Gloria López Lecube consiguió vender la torre de FM La Isla, y el 89.9 se convirtió en Radio con Vos. Muchos continuamos bordeando los márgenes.

Una vez más, Guillermo y yo coincidimos. Ahora en la Biblioteca Nacional. Enhorabuena. Bienvenida sea esta recopilación de entrevistas hechas por puro amor a las letras.

LA PINTURA SONANDO EN LA RADIO

Eduardo Stupía*

Rememoro con una mezcla de euforia y melancolía mi participación como columnista de artes visuales en EL BANQUETE. Y, cuando digo que rememoro, no quiero desconocer que había olvidado la época exacta de existencia del programa. Gracias a que Guillermo Saavedra me asiste, puedo precisar ahora que se emitió desde mayo del 97 hasta mayo del 2005. Al principio, los sábados y, en los últimos años, los domingos, siempre de 18 a 20 h.

Lo que siempre fue inolvidable para mí fue el ambiente —la ambientación, cabría decir— del primer estudio de La Isla, la FM desde donde se propalaba el programa: un minúsculo y casi desvencijado departamento en un edificio de Junín al 900, más parecido a un aguantadero o a un nicho clandestino de resistencia guerrillera. El mobiliario mínimo, gris y un tanto desvencijado, un equipamiento quizás equivalente y un cierto vaho de reclusión húmeda me parecía —esto también lo recordé siempre— perfectamente adecuado a la sensación de estar en una caverna de improbable supervivencia, tratándose de un programa de radio dedicado a la cultura los sábados al caer la tarde que, para peor, incluía una estrambótica sección de arte.

Por supuesto, a Guillermo debo agradecerle no solo sus actuales precisiones temporales —y ni que hablar el hecho de que haya creado y sostenido el programa—, sino también que él haya confiado entonces

* Artista visual, docente, curador y jurado en diversos certámenes, expone en muestras locales e internacionales, individuales y grupales desde 1973. Entre las distinciones recibidas por su obra, se destacan el Gran Premio del Salón Nacional y el Gran Premio del Salón Municipal Manuel Belgrano.

en mí para llevar adelante esa tarea, que acometí con un pavoroso miedo escénico inicial, que fue aplacándose poco a poco, en gran medida auxiliado por la fluidez y la probidad en la conducción que llevaba adelante Guillermo.

Se trataba de cubrir una o dos de las muestras que estuvieran en cartel en ese momento. De vez en cuando, hacíamos juntos programas especiales, que casi nunca trataban de la actualidad pictórica local sino de grandes nombres de la historia del arte, aunque a veces elegíamos al personaje en sintonía con alguna exposición coincidente, montada en algún museo porteño. Para estas ocasiones, yo llegaba acarreando varios libros y un manojito de papeles con notas, de los cuales jamás llegaba a utilizar ni un treinta por ciento. Nunca fui capaz de encontrar la proporción exacta entre el material y los contenidos, aterrorizado ante la mera idea de vacilar o de quedarme en blanco. Era proverbial la expresión de Guillermo al verme entrar al estudio, mirándome con una mezcla de sorna y conmisericordia, como quien dice: “¿Todavía no aprendiste?”.

Otro momento decisivo, al menos para la módica fenomenología experiencial en que se había convertido el programa para nosotros, fue el traslado del estudio del bulín de la calle Junín a una suerte de edificio posmoderno en la calle Salguero. Una suerte de furtivo ascenso de clase en el que de repente nos vimos instalados, en medio de un diseño inmaculado y casi ascético, con todas las comodidades y un notable mejoramiento tecnológico. Fue como haber pasado del neorrealismo italiano al *2001* de Kubrick o al *Solaris* de Tarkovski. Aunque nada cambió esencialmente de las características del programa.

Como sea, siento ahora que aquellos eran momentos felices y de una rara plenitud, más allá de cómo nos trataran coyunturalmente, a nosotros y a todos, el territorio local y nuestros destinos individuales. Quizás porque, llegados ya a cierta edad y escuchando en los registros

del programa nuestras voces veinte años más jóvenes, caemos en la cuenta de que el pasado ya es hermoso por el hecho mismo de haber tenido la fortuna de vivirlo.

Casi siempre estábamos solos en el amplísimo estudio, junto a Mariana Amato, Martín De Grazia o Juliana Guerrero, el mínimo personal técnico, el ocasional invitado y el columnista de turno. De vez en cuando, nos cruzábamos con nuestros ocasionales vecinos de programación, el crítico Diego Curubeto y el enorme, en más de un sentido, e inolvidable Nano Herrera. Aparecían de repente, casi como fantasmas, y no sé si nosotros no éramos también, en esa extraña pecera poliédrica, un poco incorpóreos y espectrales, abstraídos como estábamos en la emisión de la mejor oralidad posible, convertidos en pura voz, apenas conectados con el exterior iconográfico por un televisor mudo que oscilaba entre las noticias con zócalo y el fútbol.

Pero, para ser un poco más honesto acerca de cómo me sentía en ese momento, debo reconocer que me parecía una verdadera excentricidad hablar de pintura o de cualquier otra forma de visualidad bidimensional por radio y sin imágenes, si bien no se trataba de una novedad absoluta, ni mucho menos, aunque tampoco tenía ningún argumento conceptual valedero como para negarme a hacerlo. Desde luego, tanto el oyente como el espectador de la época, no tenían a su disposición la infinita e inabarcable circulación de imágenes dentro de la cual se encuentra sumergido hoy en día cualquier habitante del mundo interconectado, ni tampoco se hallaban todavía suficientemente entrenados en el manejo de elementos tan ignotos o eventualmente novedosos en ese momento como las redes y las plataformas.

Sin embargo, tanto en ese momento como ahora, estoy convencido de que la referencia descriptiva, la evocación, la enumeración crítica de rasgos no necesariamente tiene que vincularse inmediatamente

y de manera visual con el elemento del cual se habla, y así darle tiempo al pensamiento de quien escucha para que respire y se expanda por sí mismo, sin correr el riesgo de convertirse en un prestigioso epígrafe. Lo cual es otra manera de decir que, si hoy tuviera que enfrentar el desafío de elaborar una columna equivalente, la encararía exactamente de la misma manera.

TROMPOS EN SINTONÍA INSOMNE

Mariana Amato*

Recién empezaba el año 1998 y yo cursaba la licenciatura en Letras en la UBA. Durante la adolescencia, mi interés por la literatura y las artes se había intensificado sin que yo encontrara una guía que orientara esa curiosidad. La facultad al fin me había proporcionado cursos sobre los temas que me interesaban, nuevas amistades que pronto se volvieron eternas y profesorxs a quienes escuchar con voracidad y fascinación. Pero también era otro espejo en el que medir mi inexperiencia: cuántos libros todavía no había leído; qué distancia aberrante me separaba de las personas a las que admiraba, y de la persona que yo misma anhelaba ser un día. Fue en ese momento de la juventud en el que mejor se unen la avidez y la inseguridad que EL BANQUETE apareció en mi vida.

Mirados retrospectivamente, los hechos brillan con la chispa de su improbabilidad. Adriana Amante, profesora e investigadora de Literatura Argentina a quien yo acababa de conocer en la facultad, con enorme intuición ofreció presentarme a su amigo Guillermo Saavedra, que ya hacía el programa y buscaba a alguien que lo ayudara. Recuerdo vagamente un primer encuentro de lxs tres en un café, los gestos tímidos de quienes todavía no saben cuánto de conexión o de desencuentro hay entre una palabra y la siguiente. Por esos días, también se cruzó en mi vida Martín De Grazia. Cursábamos juntas la clase de Literatura Argentina de Beatriz Sarlo, donde la erudición y la elegancia de Martín brillaban casi tanto

* Nació en Buenos Aires y reside en Nueva York. Es licenciada en Letras (UBA) y doctora en Literatura Latinoamericana (NYU). Publicó el libro de cuentos *El desorden de la luz* (2021). Reseñas, traducciones y ensayos suyos aparecieron en medios como *Las Ranas*, *Espacio Murena*, *Bazar Americano* y *Página/12*.

como las de la profesora. Bastaron unos pocos intercambios para que nos hiciéramos grandes amigos. Le propuse a Guillermo sumar a Martín al equipo, con la idea de distribuir el trabajo y multiplicar las posibilidades. Creo que ninguno de los tres hubiera podido predecir en ese momento inicial lo bien que lo íbamos a pasar juntas.

Es probable que las personas que lean estas transcripciones en su momento hayan disfrutado de escuchar EL BANQUETE en la radio, y en ese caso me alegro muchísimo. Por mi parte, el placer fue doble o múltiple: disfruté tanto de escuchar y participar, más o menos silenciosamente, en cada programa, como las reuniones semanales en las que Guillermo, Martín y yo armábamos el plan de cada sábado. Nos juntábamos a cenar en la casa de alguna de nosotras, o en un restaurante, y entre una idea y otra pasaban copas de vino, conversaciones largamente digresivas, interrupciones de la conversación dedicadas a escuchar música con atención religiosa, comentarios sobre libros que estábamos leyendo y más copas de vino. Por supuesto que la amistad entre nosotras rápidamente desbordó en otros encuentros, desligados ya de la preparación del programa, pero siempre atentos a las curiosidades que compartíamos, de las que EL BANQUETE sin duda se componía. Éramos tres trompos en sintonía insomne. Y creo que una buena parte de la efervescencia tan particular del programa se alimentaba de la calidez de nuestra amistad.

Corrían, como dije, los últimos años de la década de 1990, con lo que el plan de austeridad y endeudamiento neoliberal con el que nos castigaron los gobiernos de ese período pronto nos depositaría en la catástrofe del 2001. Mentiría si dijera que la intemperie de esos años —para usar un término prominente en *El velador*, libro crudamente bello que Guillermo publicó justo el año en que nos conocimos— no nos helaba los huesos. Pero por eso mismo nuestro encuentro en ese momento resultó tan crucial. Reunirnos semanalmente para armar, con

retazos siempre adversos a cualquier comercio monetario, un programa de entrevistas sobre arte e historia intelectual fue el mejor refugio contra el desamparo de una época especialmente empedernida en despojar al mundo de cualquier dimensión no comercializable.

Dije antes que EL BANQUETE apareció en mi vida en un momento que, en lo personal, unía avidez e inseguridad. El programa fue el espacio que desordenó para siempre en mi cabeza la sensación de lejanía de todo aquello que yo admiraba. Cada semana EL BANQUETE nos proporcionaba a quienes participábamos en su producción la oportunidad de compartir un momento con grandes artistas e intelectuales, tanto en calidad de invitadas como de columnistas: Arnaldo Calveyra, Juana Bignozzi, Mariano Etkin, Eduardo Stupía, Guillermo Kuitca, Diego Fischerman, Ana Longoni, Beatriz Sarlo, David Oubiña, Adriana Amante, Menchi Sábato, Marcia Schwartz, María Negroni, Víctor Torres son solo algunos de los nombres que vienen a mi memoria. A veces Martín y yo también contribuíamos con columnas de literatura, y por mi parte yo armaba para el programa una agenda semanal de eventos culturales. Por supuesto, no se trataba de que estos u otros aspectos de mi participación en el programa generaran alguna ilusión de equivalencia entre mis méritos y los de personas con trayectorias mucho más floridas. Lo que sí ocurría era que el clima de conversación de EL BANQUETE era tan ameno, estaba tan divorciado de cualquier urgencia comercial o narcisista, que no cabía en él ninguna pretensión jerárquica. La responsabilidad por esa amable sintonía comunitaria es, creo, enteramente de Guillermo, que nos convocaba a todos —asistentes, invitadas, columnistas y audiencia— a compartir los misterios de esa hermosa obsesión humana por inscribirle firuletes al tiempo en la forma de poemas, ensayos, películas, canciones, imágenes y mil etcéteras. Así era EL BANQUETE: en todo sentido, un programa por amor al arte.

EL BANQUETE EN MÍ

Martín De Grazia*

Cursantes por entonces de Argentina II en la carrera de Letras de la Universidad de Buenos Aires, congeniamos con Mariana Amato casi de inmediato en una de esas típicas fiestas de concurrentes académicos que proliferaban hacia fines de los noventa. Para felicidad de un destino (el mío), su propuesta de sumarme a EL BANQUETE no se hizo esperar. No hay la más mínima intención de hipérbole en lo anterior: dudo que el curso de mi existencia hubiera sido el mismo de no haber mediado su invitación a volverme parte de lo que, para mí, fue el programa radial de arte y literatura más fascinante que hubo en este país. Y si no me animo a dudar respecto al grado superlativo de esta aseveración es porque, más allá de la galería infinita de intelectuales, escritores y artistas que conocí por haber participado de la producción del programa —una fiesta en sí misma para ese estudiante de Letras de 25 años que alguna vez fui—, la fascinación que le atribuyo, cual propiedad que se desprende nítida de la experiencia para trascenderla, es inseparable del acontecimiento que significó conocer a Guillermo Saavedra, su razón de ser. En Guillermo, descubrí al conversador más hábil, sensible y seductor con quien haya tenido la fortuna de cruzarme en esta vida. Y por ello, en lo que me concierne, la experiencia de EL BANQUETE (porque no podría llamar de otra manera a lo que me afecta en la forma de imágenes, sonidos y recuerdos cuya valencia interna es tanto sensorial y afectiva como intelectual, o

* Licenciado en Letras (UBA), trabaja actualmente en el área de Publicaciones del INADI. Es autor del libro *Crímenes de odio contra personas LGBTI en América Latina y el Caribe* (ILGALAC).

incluso —me animaría a decir— espiritual) rinde legítimos honores al simposio mentado en su nombre.

Lo cierto es que hay una significativa *paideia* contenida en este fragmento de vida del que me toca testimoniar como asistente del programa, y si de algo estoy convencido es que la propuesta de Mariana (¿por qué a mí y no a otro [u otra]?) y su consecuencia inmediata (no dudé ni por un segundo en aceptar) dejaron una marca que me acompaña hasta el día de hoy en la forma un pequeño paraíso perdido: el recuerdo añorado de un extenso encuentro de a tres en que la preparación de los programas estaba siempre acompañada (acompasada) de un gozoso contorno de conversaciones, cenas, literatura, jazz y felicidad. Y como no es azarosa la enumeración, en este punto me cabe hacer una módica confesión: fui profundamente feliz al lado de ellos; tanto es así que, incluso cuando las circunstancias de la vida nos condujeron por alejados caminos —con Guillermo, llegamos a no vernos durante casi veinte años—, aun así la conversación interna (mi parte de ella: ella en mí) nunca cesó. Porque finalmente eso fue EL BANQUETE en mi vida: una conversación que uno quisiera que nunca acabara, y por lo tanto el deseo le forja una sobrevida propia.

Desde ya, haber colaborado en la producción del programa junto a Mariana no solo nos convirtió en testigos privilegiados de alguna de las entrevistas y participaciones más ricas y elocuentes que me haya tocado presenciar (un sinfín de anécdotas corre paralelo a esa sucesión de prodigios que fueron los programas que asistí), sino que además elevaron tan alto el listón de mi gusto que me pregunto si alguna vez fui capaz de disfrutar de otro programa de cultura. No es poca la felicidad renovada de ver materializarse en forma de libro la prolífica huella de un acontecimiento al que le debo tanto.

EL BANQUETE fue un programa radial que se emitió por FM La Isla desde mayo de 1997 hasta mayo de 2005. La cita tenía lugar una vez por semana, en sus comienzos, los sábados de 18 a 20 hs (las vicisitudes de la radiofonía argentina lo trasladaron a los domingos a la misma hora) y reunía, como plato principal, a un entrevistador —el escritor y editor Guillermo Saavedra, a la sazón, conductor del convite—, y a un entrevistado, sitio por el que desfilaron más de trescientos escritores, artistas e intelectuales argentinos y extranjeros.

El propósito era dar el mayor espacio posible a la conversación. Las únicas pausas estaban dadas por la inclusión de temas musicales, elegidos cuidadosamente de la discoteca del entrevistador y acordados de antemano con la persona entrevistada, o por la participación de algún columnista que agregaba alguna nota resonante (o no) con el tema principal y se sumaba, en ocasiones, a la charla. La condición de gratuidad del espacio y del trabajo de quienes hacían posible tal prodigio contribuyeron a que el programa se ganara su epíteto: “EL BANQUETE, un programa por amor al arte”.

Dieciséis años después de su última emisión, la Biblioteca Nacional se ha propuesto rescatar las grabaciones de esta tertulia radial para ofrecer una selección de estas piezas excepcionales de la conversación en forma de libro y también de podcasts que pueden consultarse en línea.

