

# El Banquete

Entrevistas de Guillermo Saavedra

2

**HORACIO GONZÁLEZ**  
**DIANA BELLESSI**  
**ROBERTO FONTANARROSA**  
**GERARDO GANDINI**  
**HEBE UHART**  
**FERNANDO NOY**  
**ANTONIO DAL MASETTO**  
**LUIS MARÍA PES CETTI**  
**JOSEFINA LUDMER**  
**JUAN JOSÉ SAER**

# **EL BANQUETE**

Las mejores cincuenta  
entrevistas de un programa  
por amor al arte

*Guillermo Saavedra*

**Volumen II**

Saavedra, Guillermo

El banquete : volumen 2 / Guillermo Saavedra. - 1a ed - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Biblioteca Nacional, 2022.

496 p. ; 23 x 15 cm.

ISBN 978-987-728-157-6

1. Entrevistas. 2. Literatura Argentina. 3. Crítica de la Literatura Argentina.

I. Título.

CDD 809.04

BIBLIOTECA NACIONAL MARIANO MORENO

**Dirección:** Juan Sasturain

**Subdirección:** Elsa Rapetti

**Departamento de Publicaciones:** Sebastián Scolnik

**Producción y diseño editorial:** Ediciones BN

© 2022, Biblioteca Nacional

Agüero 2502 (C1425EID)

Ciudad Autónoma de Buenos Aires

[www.bn.gob.ar](http://www.bn.gob.ar)

IMPRESO EN ARGENTINA - *PRINTED IN ARGENTINA*

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

<b>Prólogo.....</b>	<b>7</b>
---------------------	----------

### **Entrevistas**

Horacio González.....	13
Diana Bellessi.....	63
Roberto Fontanarrosa.....	109
Gerardo Gandini.....	157
Hebe Uhart.....	197
Fernando Noy.....	251
Antonio Dal Masetto.....	305
Luis María Pescetti.....	345
Josefina Ludmer .....	399
Juan José Saer.....	437

### **Testimonios**

Juliana Guerrero.....	481
David Oubiña.....	483
Hernán Sassi.....	487
Noé Jitrik.....	492



LA VERDAD SOLO PUEDE EMERGER AL FINAL DE  
UNA CONVERSACIÓN Y, EN UNA CONVERSACIÓN  
GENUINA (ES DECIR, AQUELLA QUE NO ES  
UN SOLILOQUIO DISFRAZADO), NINGUNO DE  
LOS INTERLOCUTORES SABE O PUEDE SABER A  
CIENCIA CIERTA CUÁNDO LLEGARÁ A SU FIN,  
EN CASO DE QUE LO HAYA.

**ZYGMUNT BAUMAN**

HABLANDO HUYEN LAS HORAS.

**OVIDIO**



# PRÓLOGO

**Guillermo Saavedra**

Este es el segundo de cinco libros destinados a registrar por escrito cincuenta de las casi cuatrocientas emisiones del programa radial *EL BANQUETE*, que salió al aire por FM La Isla entre mayo de 1997 y mayo de 2005. Los audios digitalizados de todos los programas ingresarán en breve a la Audioteca de la Biblioteca Nacional y quedarán así a disposición del público para su consulta.

Remito al prólogo del primer volumen, aparecido a comienzos de 2022, a quienes quieran conocer la historia del programa, por el que desfilaron narradores, ensayistas, poetas, músicos, artistas visuales, gente de teatro y de cine, y algunas personas que, sin haber tenido una actividad pública vinculada con la cultura, fueron para mí referentes muy importantes en ese terreno.

Como he señalado en el prólogo al volumen anterior, el gran desafío de convertir en textos las grabaciones de aquellos encuentros radiales de dos horas residió no solo en capturar la música singular, característica del discurso de cada entrevistado, sino también en recrear por escrito la escena de un programa radial, su eventualidad siempre alcanzada por los vaivenes de un presente fugaz e irrepetible.

Fue atendiendo a esta última exigencia que he optado por mantener en cada caso cierto grado de desprolijidad, propia de toda charla en vivo y consignar, como en un texto dramático, las vicisitudes inherentes a la emisión: idas y vueltas de la tanda, mensajes de los oyentes,



malentendidos, risas, reiteración de los datos que identificaban al programa y a la emisora y, desde luego, al invitado de turno. Por supuesto, no de manera literal y exhaustiva sino de tanto en tanto, como quien espolvorea condimentos en la elaboración de un plato.

El lector dirá si ese propósito se ha logrado y, en todo caso, tendrá la posibilidad de confrontar esta edición con los audios originales de los respectivos programas, ya disponibles en línea y al que puede accederse a través de un enlace que puede consultarse en este mismo volumen.

Me ha parecido más atractivo que los entrevistados incluidos en este y en los demás volúmenes de la serie pertenecieran a diferentes áreas de la creación. El orden de las charlas en cada libro no obedece a un criterio cronológico sino a un cierto sentido del ritmo, la densidad, el color y el registro que cada uno de los invitados desplegó durante la conversación. Más allá de que el lector tiene como siempre la libertad de recorrer el libro en un orden dictado por su interés, su capricho o el azar, he intentado componer, desde el comienzo y hasta el fin, una sucesión equilibrada y sostenida de alturas e intensidades que pueda resultar armoniosa para quien haga una lectura lineal.

En tal sentido, poner en primer lugar la charla con Horacio González resultó para mí tan indispensable como obvio: no había mejor comienzo que la delicada combinación de agudeza, humor, ironía y receptividad que caracterizaron la palabra y la escucha de este querido e irremplazable escritor y animador de la cultura argentina, rasgos que en la charla se manifestaron admirablemente mientras el país se paralizaba por un clásico River-Boca, cuyos ecos llegaban hasta nosotros.

Abierto así el apetito de la lectura, el lector podrá encontrar a continuación, entre muchas otras cuestiones, la inteligencia luminosa y sin énfasis de Diana Bellessi dando cuenta de su trabajo poético; la modestia de Roberto Fontanarrosa para hablar de su doble oficio

de humorista gráfico y narrador, y de su amistad con Joan Manuel Serrat y los integrantes de Les Luthiers y; el revelador testimonio de Gerardo Gandini acerca de su vínculo musical con Astor Piazzolla y su inesperada confesión de que, si tuviera que llevarse unas pocas obras musicales a una isla desierta, no elegiría ninguna del siglo veinte; los originales y desopilantes puntos de vista de Hebe Uhart, expresados sobre el fondo sonoro de los bombos de unos manifestantes callejeros; la inclasificable sensibilidad de Fernando Noy, saltando de uno a otro tema como un colibrí y apelando, una y otra a vez, a su memoria para recitar versos propios y ajenos; la austera y afable lucidez de Antonio Dal Masetto al recorrer su obra y reflexionar sobre su condición de italoargentino; el inagotable humor de Luis Pescetti mientras repasaba su formación y su formidable repercusión en públicos de todas las edades; la prodigiosa originalidad de Josefina Ludmer a la hora de analizar distintos aspectos de la cultura argentina, confrontados con la cultura en los Estados Unidos; la amable complicidad de Saer para con la charla, en la cual, con solapada deliberación, preferí consultarlo no tanto sobre su narrativa como por sus ensayos y poemas y, entre otros temas, su relación con el cine, el tango y el flamenco.

Mi modesta expectativa al compartir estas ya lejanas conversaciones es que el lector no solo acceda al ideario y a ciertos aspectos de la intimidad intelectual y creativa de los entrevistados, sino que también tenga a disposición una suerte de mapa sonoro, vocal, de la cultura argentina a través de las inflexiones del pensamiento de un puñado de artistas e intelectuales; es decir, de cómo era fraseada veinte años atrás nuestra cultura, en el fluir de la charla, por algunos de sus más representativos exponentes.

Si esto ha sido posible, mucho le debe a la valiosa colaboración del eficazísimo equipo editorial de la Biblioteca Nacional y, también,

a la cuidadosa desgrabación de los programas por parte de Lautaro Bianchi y Lucía Casasbellas.

El volumen se completa con los testimonios de Juliana Guerrero, asistente y productora del programa durante sus últimos tres años de existencia; David Oubiña, columnista de cine de EL BANQUETE a lo largo de toda su existencia; Hernán Sassi, uno de los oyentes más fieles que este tuvo; y Noé Jitrik, uno de sus invitados más conspicuos. A todos ellos, por sus valiosas contribuciones a que el programa fuera posible y por la generosidad de sus evocaciones, mi más ancha y sincera gratitud.



Escuchá en línea las  
entrevistas de EL BANQUETE vol. II

# EL BANQUETE

Volumen II



# HORACIO GONZÁLEZ

(Buenos Aires, 1944-2021) Fue una de las figuras más relevantes del pensamiento vinculado con el campo nacional y popular, autor de libros de ensayo, investigación y narrativa. Su gestión al frente de la Biblioteca Nacional es recordada por el impulso que dio a esta institución no solo como garante de su acervo sino también como activo motor de la cultura argentina.

**Programa nro. 26**

**Fecha de emisión:** 25 de octubre de 1997

**Columnista:** Américo Cristófalo (literatura)

**Asistente:** Martín Rodríguez Baigorria

**Operador:** Matías Rodríguez



—Faltan diez minutos para que empiecen a jugar Boca y River<sup>1</sup> y faltan catorce horas para que comience un acto eleccionario,<sup>2</sup> como se dice habitualmente. Las cabecitas de la gente que vive, en principio, en Buenos Aires —mis aspiraciones de grandeza radiales no van más allá de los límites de la Capital Federal— tal vez estén un poco desalentadas hoy respecto de este programa. O a lo mejor no: quizás usted es hincha de River o de Boca, y por cábala no quiere ver ni escuchar el partido. O tal vez le podemos proponer una variante todavía más radical que la de nuestros amigos de *Las pelotas de la patria*,<sup>3</sup> con

1. Esa tarde, a las 18.15 h, se disputó en el estadio de River un nuevo clásico entre los dos equipos de fútbol más populares de la Argentina. La inminencia del encuentro fue vivida, como siempre, con una gran expectativa que, en ese caso, estaba acrecentada por el hecho de haber una gran paridad de ambos equipos en la punta del torneo. El partido lo ganó finalmente Boca, por 2 a 1, aunque el torneo terminó por ganarlo River por apenas 1 punto de diferencia respecto de Boca. Ese partido fue, además, el último disputado por Diego Armando Maradona como jugador profesional.

2. El domingo 26 de octubre se llevaron a cabo en la Argentina las primeras elecciones legislativas tras la reforma electoral de 1994 para renovar 127 de las 257 bancas de la Cámara de Diputados. Fue la primera gran derrota electoral sufrida por el menemismo, producto del brusco deterioro de la economía.

3. Programa que se emitía en ese momento por la misma emisora que EL BANQUETE. Conducido por Nicolás Casullo y Martín Caparrós, entre otros, proponía a los oyentes ver un partido de fútbol local por la televisión pero escuchando sus comentarios a través de la radio.



perdón del título: que vean el partido por televisión codificada, pero que escuchen el audio de este programa. Debe ser una combinación interesante, en cualquier caso, de esas tensiones con las desatenciones que pudiera haber hoy en el programa.

Nuestro invitado de hoy cumple cabalmente con un cierto efecto de perplejidad. Se llama Horacio González y, para quien no haya tenido la suerte de tenerlo como profesor, de haberlo leído en la revista *Unidos*, de la cual fue uno de los responsables, o en *El Ojo Mocho*, revista que acaba de lanzar un nuevo número y de la cual Horacio es también uno de sus responsables; para aquel que no haya leído algún artículo suyo en alguna revista porteña o de algún otro lugar, por ejemplo, de la ciudad de Rosario, vamos a tratar, no de hacer un retrato suyo (son difíciles los retratos a través del éter). Vamos a tratar de que, a través del programa de hoy, Horacio se vaya presentando y representando solo. Simplemente, les apunto algunos datos para una ficha, para aquellos que no lo tengan tan presente: Horacio nació en Buenos Aires en 1944. Estaba estudiando en la universidad de Buenos Aires cuando aquella Noche de los Bastones Largos.<sup>4</sup> Se recibió de sociólogo, militó en la izquierda peronista y debió exiliarse en Brasil, seguramente por razones cercanas a este hecho, cuando advino la última dictadura militar. Volvió al país con la democracia y actualmente es titular en la carrera de Sociología de la Universidad de Buenos Aires y en la de Ciencias Políticas de la Universidad de Rosario. Además de publicar artículos ensayísticos y periodísticos en revistas y diarios de una notable variedad y

4. Con ese nombre se conoce al violento desalojo de cinco facultades de la Universidad de Buenos Aires, ocurrido la noche del 29 de julio de 1966 durante el gobierno de facto del general Juan Carlos Onganía.

densidad, y además de haber sido, como les comentaba, responsable de la revista *Unidos* y de *El Ojo Mocho*, Horacio González preparó un libro con las actas del encuentro de filosofía de San Martín que se tituló *Los días de la comuna* y escribió el libro *La realidad satírica, 12 hipótesis sobre el diario Página/12*. Digamos que esas hipótesis son el punto de partida del libro para llevar adelante una reflexión bastante amplia sobre la historia del periodismo en la Argentina. *La ética picaresca*, Arlt. *Política y locura* y *Macedonio Fernández, el filósofo cesante* son los libros que completan la obra publicada por González. Pero, más allá de este currículum, si yo tuviera que utilizar una imagen para que ustedes pensarán en la posición, en el papel que ocupa Horacio González en el medio intelectual y cultural argentino, les sugeriría que piensen en un alfil, un alfil recorriendo filosóficamente el tablero de los discursos políticos y culturales de aquí y de ahora. Y les digo alfil y no digo dama para no ofender la indiscutible virilidad de nuestro invitado, pero cierto es que su capacidad de movimiento y su contundencia se acercan más a la de esta pieza que a la del noble soldado de las diagonales, por llamarlo de algún modo. Es difícil encuadrar a Horacio González en una posición teórica consolidada y única. Es complicado delimitar la situación de algunas de sus posiciones ideológicas y políticas, más allá, quiero aclararlo muy rotundamente, de una indudable oposición a cualquier forma de pensamiento reaccionario, a poderes hegemónicos, a toda forma de opresión y de empobrecimiento. Creo que va a ser más fácil que empecemos a darle la palabra a este gran conversador, polemista, a este gran ensayista argentino, para que ustedes se vayan dando cuenta de quién es. ¿Cómo estás Horacio?

—Bueno, un poco impresionado.

—Te acabás de enterar de algunas cosas que no sabías (*risas de ambos*). Horacio, me gustaría que tratáramos de pensar un poco la idea del ensayo como género. Es tal vez el género más difícil de encuadrar dentro de ciertas presuposiciones, si bien la novela contemporánea se ha ido arrogando progresivamente algunas de sus atribuciones y posibilidades. Tenemos el caso de narradores argentinos como Ricardo Piglia que avanzan sobre el terreno de lo que podría ser la especulación teórica. Pero creo que nada, más allá de ese proteísmo enorme de la novela contemporánea, tiene el carácter resbaloso que tiene el ensayo. Y que en la Argentina tiene además una tradición, intermitente y contundente a la vez, sobre la que me gustaría que pensáramos un poco hoy. ¿Qué es un ensayo? No te sientas obligado a dar definiciones de diccionario, pero ¿qué podríamos decir para ir arrimando el bochín?

—Bueno, cuando se lo intenta definir, sin duda también se está en el terreno del ensayo. La gente suele recordar... ¡“La gente”...! Los amigos de uno, digamos (*risas de ambos*). Estoy en la radio y ya empiezo a hablar de “la gente”, veo un micrófono y ya digo: “la gente...”.

—¡Ya son miles! (*Risas de ambos*)

—¡No...! Se recuerda en general lo que ha escrito Grüner, que es, de los ensayistas argentinos, quien más ha reflexionado sobre el ensayo. Un poco, creo yo —no sé si le disgustaría a Grüner que lo diga—, en el clima de lo que podrían ser a su vez los ensayos de Adorno, ¿no? Grüner, con una expresión bastante adecuada, lo llama “el género culpable”.

—Que es lo que le da título a su libro.

—Sí. Esa es una frase que quedó. A mí, por ejemplo, me quedó esa frase.

—**Te sentiste aludido.**

—Me sentí aludido, más allá de no recordar bien el ensayo de Grüner.

—**Y de no recordar tampoco tus propias culpas.**

—(*Risas*) Sí. Y, si uno descarta la ambición cristiana de poner la culpa en toda forma de pensamiento, la culpa es la lucha por una expresión que nunca termina de completarse, la necesidad de decir algo que nunca se termina de circunscribir bien. Y la culpa sería entonces la ansiedad por disponer de un medio de expresión que se adecue exactamente a lo que se quiere decir. Y ese matrimonio entre lo que se quiere decir —un objeto, digamos, un objeto de la realidad exterior, histórica— y las fintas de la escritura y del pensamiento puestas a disposición de ese hecho, da la impresión de que está basado también en algo así como la desgracia de nunca combinarse las dos cosas, la expresión y aquello que se quiere decir. Entonces, de esa desgracia, que se puede llamar culpa, surge la idea de que el ensayo es algo que, bien hecho, por supuesto, conmociona o puede llevar a suponer que falta reflexionar sobre una parte de la realidad. Y sin embargo, ese mismo ensayo que está diciendo eso no puede ser el vehículo apropiado, puede ser oscuro, confuso. En realidad, es un tipo de escritura que trata con su propia densidad y oscuridad de expresión.

—**Y de la propia condición del género va apareciendo, si no explícitamente, como una sombra sobre la escritura.**

—Exactamente. Y, en ese sentido, en la prensa aparece un tipo de ensayos “de contratapa de diario”, digamos, que exige una lectura más detenida respecto a lo que es la lectura habitual del diario, pero que expurga al ensayo de lo que el ensayo tiene de preocupación por sí mismo. Esa sombra que vos mencionás y que, en cuanto queda aludida, perturba un poco la lectura, obliga a colocar al lector como

alguien que, si a través del ensayo puede empeñarse en cierta acción, sin duda el empeño en esa acción no proviene de que se le sustraigan las condiciones en que un ensayo se escribe sino, al contrario, de que se las diga, que se muestren las dificultades. En el caso de Adorno, para citarlo otra vez más en esta tarde deportiva... (*risas de ambos*).

—**Adorno era un gran jugador de Independiente, por otro lado (*risas*).**

—Eso no lo sabía.

—**Bueno, no delates tan rápidamente tus limitaciones futbolísticas.**

—No, pero yo tenía en Brasil un amigo que se llamaba Sergio Adorno. Sin dudas, el apellido es un apellido judío, del norte de Italia, tengo entendido. Y bueno, probablemente, provenía también de ahí su familia.

—**¿Qué ibas a citar del amigo Theodor Wiesengrund?**

—Yo tengo un particular aprecio por un artículo que escribió Adorno sobre maneras de leer a Hegel que se llama “*Escoteinos* o cómo habría de leerse”. *Escoteinos* es una palabra griega que alude a la oscuridad, es decir, a la lucha del escritor y del lector con las propias condiciones de su escritura, etcétera. Lo cual al mismo tiempo obliga a alguien a escribir algo para dar ciertas guías, pero esas guías no pueden ser de revelación total. ¿Y en qué termina, entonces, ese ensayo? En descubrir que el ensayista, en este caso, Hegel para Adorno, pero también Adorno para nosotros, escribe sus momentos de luminosidad, de claridad, esos momentos en los que todo queda explicitado, pero también escribe los momentos previos para llegar a ese momento de lucidez, de nitidez. Esos otros momentos no son nítidos, son borrascosos u oscuros. Entonces la tolerancia a esa falta de nitidez es un poco el ensayo. La tolerancia a esa no nitidez, esa no pristinidad. En general, el lector

en el que uno piensa, los estudiantes que tiene uno... y yo mismo, digamos, creo que nos sentiríamos muy ofuscados si continuamente se nos invita a tolerar la densidad y la oscuridad. Me parece que hay ciertos momentos donde uno puede reclamar no sentirse dentro de ese tránsito donde se lo invita a tener la paciencia por la letra equívoca o ambigua, o difuminada, digamos, con la disculpa o no de que es el precio a pagar para llegar a lo que puede ser que interese. Pero esto también interesa porque es la antesala de la fábrica de ideas que no tienen temor a mostrar sus propios cabos interiores.

**—Oscuridad no necesariamente se debe asimilar a complejidad. Digamos, hay gente que, desde un lugar de impaciencia absoluta o bastante grande, reclama claridad y simpleza en la escritura de cualquier tipo. Cuando es cierto que hay casos en que el mismo asunto a tratar tiene un grado de complejidad que hace que la aproximación a ese objeto sea en sí misma complicada.**

—Sí, en ese sentido yo soy defensor de la complicación como una forma de, si se quiere, resistir el imperio de las prosas que anulan de la comprensión cualquier ejercicio de intelección simultánea o ulterior. Pero, de todos modos, algún cierto tipo de claridad, alguna consigna final, un momento de mucho brillo, de mucha luminosidad, de lectura solamente unívoca, eso también creo que hay que buscar. El momento de pulido y de certidumbre de un escrito, el momento...

**—El momento donde coagula...**

—... de imposibilidad de ambigüedad, sí. Ese momento me parece que es un momento divino. Estoy hablando no porque tenga la teoría en mí (*risas de ambos*) ni porque yo lo sepa hacer, es lo que yo imagino que debería ser. Y creo que, para entrar en el terreno de Hegel, del

cual uno habla como un argentino, es decir, hablamos sin conocer el alemán, es el ejemplo al que a veces se alude para ejemplificar la dialéctica: un disparo en la oscuridad, o algo así, o en la negrura del bosque, ¿no? De repente, das un disparo, en fin, entonces ese momento de revelación o de mucha luminosidad, esa centella o relámpago, quizás es al que haya que llegar. Ahora, la pregunta es: ¿la escritura debe declarar borradores impresentables todos los momentos anteriores que se crearon para llegar a eso o debe también mostrarlos? Quizás lo culpable del ensayo sea el hecho de que...

—... muestra la cocina...

—... muestra la cocina, y lo que quiere decir nunca lo consume efectivamente. En fin, me da la impresión de que la frase de Grüner, que es una frase muy feliz, lo del género culpable, es eso. De ahí que el ensayismo es un género en extinción, me parece. Entre la prosa periodística, la prosa académica, el ensayismo es un género en extinción en la Argentina...

—... en la medida en que uno deviene periodista o deviene un académico especializado, ámbitos en donde además está permanentemente reclamado por la necesidad de la prueba.

—Y la prueba tiene que ser una prueba de escritura de intelección total, completa.

—Donde además debe haber citas y fuentes.

—Sí. Y, en el caso de la escritura académica no, en el caso de la escritura periodística lo que habitualmente se llama “gancho” debe vigilar esas sombras de las que vos hablabas antes. A través del llamado “gancho”, esas sombras deben disiparse. Pero el gancho hace las veces de una especie de vigilancia que continuamente está presente en el

escrito, a través de un modelo de escritura que, en fin, debe continuamente vigilar si el lector abandona o no la lectura. En el ensayo, eso suele no ocurrir, aunque quizás pueda equivocarme. Si buscamos ejemplos en la Argentina, por ejemplo, Sebreli es un ensayista y ha hecho una fuerte mancomunidad con un lenguaje que él mismo llama “demótico”, a diferencia del lenguaje “hierático”, que sería para entendidos, eruditos o personas que poseen las claves y, con eso, formas de distinción, de secreto. El demótico, que Sebreli toma de los sacerdotes egipcios, es el lenguaje hecho para que lo entiendan todos, y ese todos es un público amplio, “público cultural amplio”, como dicen los encuestadores: la primera zona, el primer cordón (*risas de Guillermo*), el segundo cordón... acá abarca hasta Florencio Varela, hasta el quinto cordón tiene que abarcar (*risas de ambos*).

—Señores, estamos con Horacio González, esto es EL BANQUETE. Pueden llamar al 963-8018 para lavar un poco de culpas a nuestro invitado de hoy, que se siente muy ensayista y muy culpable. Vamos a tratar de empezar a homenajearlo un poco a Horacio González. Hay una marca biográfica de la que hablamos un poco al pasar y es la de los años que Horacio González vivió exiliado en Brasil. Después del tema que vamos a escuchar ahora, me gustaría, Horacio, que nos contaras qué significaron, sobre todo en tu —lo voy a decir pomposamente— *formación intelectual*, en tu experiencia de lector y de crítico, los años pasados en Brasil. Pero, ahora, vamos a escuchar a un maestro de maestros que ha estado hace muy poco aquí en Buenos Aires para dar dos recitales espectaculares. Me refiero a João Gilberto, haciendo un tema que se llama “Morena boca de ouro”, que fue grabado en vivo en el Festival de Montreux de 1985.

(*Suena el tema.*)



—Escuchábamos, por João Gilberto, “Morena boca de ouro”. Un tema que este monstruo de la música popular brasileña cantó en el Festival de Montreux de 1985. Y decíamos también que era una manera de homenajear a nuestro invitado de hoy, Horacio González, por los años que vivió en Brasil. ¿Te fuiste muy apurado, Horacio?

—Sí, más o menos apurado. La verdad es que había salido prácticamente de prisión. Entonces consideré que se me hacía difícil permanecer acá y me fui pensando que sería por un tiempo corto. Terminé viviendo ocho años en Brasil, que significaron una revisión muy grande de todo lo que había hecho y pensado en la Argentina. Y, al mismo tiempo, lo que ocurre fatalmente con Brasil, la adquisición de nuevos temas, de un tono de las cosas que uno a veces, exagerando, piensa que acá no está... y que aun exagerando poco es cierto que tampoco está (*risas de ambos*).

—¿Y por dónde pasa eso que acá no está? No te voy a pedir que los enumeres con exhaustividad, pero ¿cuáles serían los temas que están instalados en la sociedad brasileña...?

—Bueno, yo usufructué en Brasil la condición de extranjero, de un extranjero que hablaba mal el idioma, si bien lo escribí y bastante bien, puesto que habitualmente colaboraba con el suplemento cultural de la *Folha de São Paulo*. El hecho de ser extranjero es otro género culpable. Y es un hecho que alivia la comprensión del país donde se está en esa condición de extrañeza.

—¿Y respecto del país?

—Y... lo mismo: se produce un doble distanciamiento que uno de algún modo puede aprovechar, respecto del país de donde se viene y del país donde se está. Y, en ese sentido...

—Es muy rara esa condición, disculpame que te interrumpa. Pensaba en una frase de Baudelaire que dice que “el extranjero es la posteridad contemporánea”, en el sentido de que uno está como muerto al principio, ¿no? Es medio invisible, no está metido todavía en una red social de reclamos...

—Lo cual obliga a muchas conductas. Pero, en verdad, soy feliz siendo aquí argentino. Si es que no sirviera para ninguna otra cosa, de todos modos sigo reivindicándola como una palabra poética interesante, la palabra argentino. Siento que hay una ausencia de reclamos respecto a explicar cosas. Me parece que eso es lo que uno aprovecha: la autotonía, digamos. Siendo del lugar donde uno está, aprovecha el implícito hasta las máximas consecuencias. Es decir, no tenés que explicar nada y, por lo tanto, se puede vivir una vida mítica. Es decir, suponer que lo que ocurre en el interior asfixiante de un bar es inexplicable, como dirían nuestro amigo Casullo y otros tantos... Son los grandes mitos de los cuales no hay que hablar. En fin, a veces me siento —en la medida en que uno puede sentirse así— feliz, tengo esa pequeña cuota de última felicidad, en un momento adecuado, en un bar, aun cuando haya televisión y se transmita un partido de fútbol, que eventualmente puede mirarse...

—Si ahorauviésemos televisión codificada, seguramente estaríamos, *sotto voce*...

—¡Claro, estaríamos viéndolo partido! En lugar de estar acá, hablando pavadas... (*risas de ambos*). Es la felicidad de no tener que explicar nada, digamos. De hundirse en una masa, en la comunidad. Y el segmento contrario también es interesante.

—¿Eso te pasa a vos viviendo en la Argentina?

—Sí, en este momento me pasa. Me pasa porque tuve la experiencia de vivir teniendo que explicar todo. Es decir, cualquier interjección, un modismo...

—Y, además, en el extranjero sos responsable de todo. De alguna manera uno carga con todo, es una especie de mascarón nacional intermitente, ¿no?

—Sí, es el sentimiento que lo llevó a Cortázar —pobre Cortázar, ya no se habla más de él—... pero creo que en *Rayuela* intentó poner en términos humorísticos y con su estilo juguetón esa cuestión de la extranjería. Y denominó “oficio pesado” el tener que cargar con un país fuera de su país. Es decir, tener que hacerse cargo de un conjunto de arquetipos, algunos muy pesados y otros incluso habitualmente hasta siniestros, aunque uno no puede explicar hasta qué punto ese arquetipo puede ser dañoso, destructivo. Al mismo tiempo, mi estadía de aquellos años en Brasil fue una estadía de algún modo política, si bien yo participé mucho en la vida cotidiana brasileña y me interesó Brasil como a todos. Ahí aprendí un continente inexplorado, al menos por mí, en la vida política de los sesenta, que era la música en general, y la música brasileña en particular. La poesía, en fin, y cierto espíritu cosmopolita y despreocupado que tiene Brasil en el ámbito cultural. Además, curiosamente, de un respeto absurdo por la vida intelectual. Absurdo, digo, en términos argentinos. En ese sentido, eran todas ventajas comparativas estar Brasil.

—Ahora, es curioso lo que vos decís que te pasa, de esa necesidad de explicarte como argentino viviendo en Brasil, cosa que obviamente no te pasa aquí. Porque yo siempre he vivido en la Argentina y he vivido un poco claustrofómicamente la condición de ser argentino en la Argentina. No dramáticamente, no quiero exagerar, pero sobre

**todo en zonas vinculadas a lo que nosotros hacemos, a la vida cultural, donde la argentinidad siempre está puesta en cuestión, siempre hay que redefinirla constantemente, ¿no?**

—Sí. Bueno, yo diría... esa felicidad última que te decía que uno puede obtener en ese magma final, escatológico, del argentino arquetípico, que es un lugar muy conservador, es una felicidad muy oscura, indudablemente. Si uno viviera continuamente momentos como esos, podrían salir feroces dictaduras de ese sentimiento, ¿no? Quise simplemente transmitir que algunas veces podía sentirlo, pero en general me inscribo dentro de los críticos. Cuando uno dice “los argentinos”, hace permanentemente un juego de mirar desde afuera lo que de algún modo es una fatalidad que a todos nos recorre. Pero, de todos modos, me parece que sí, soy uno de los tantos fastidiados por los modismos argentinos. Y creo que es un gran dilema... Creo que para todos el dilema es qué hacer con la vida comunitaria, qué hacer con nuestra condición de telespectadores, qué hacer con nuestra condición de festejantes de un gol de la selección argentina, tema que nuestro amigo Caparrós se ha ocupado de dilucidar (*risas de ambos*). Es el momento de comunión, y ese momento de comunión es el que de algún modo arma a las naciones. Ese momento único, una especie de estallido, una crispación, un destino, digamos. Y en ese sentido, como ese acontecimiento solo se revela en ámbitos como el deporte y en muy pocos lugares más, en los medios de comunicación, efectivamente uno puede, al mismo tiempo, sentirse alcanzado por esos momentos únicos de revelación de lo que es una nación, y también sentir la profunda congoja y hasta la estupidez que tiene ese momento.

—**Y la gran incomodidad. Una incomodidad que Borges trató de sacarse de encima...**

—... con toda su obra...

—Sí, y explícitamente en por lo menos dos textos. En uno de ellos, el más conocido, “El escritor argentino y la tradición”, dice que ser argentino es o una fatalidad, algo de lo que uno no se puede desmarcar, o es una máscara; y, en cualquiera de los dos casos, que no hagamos de eso una profesión explícita de fe permanente. De la misma manera que Gironde decía: “Denunciemos un onanismo más: el de izar la bandera cada cinco minutos”.

—Sí, yo, evidentemente, he sido muy marcado por ese texto de Borges y las opiniones de Gironde en los últimos años. Creo que los que hicimos nuestra experiencia política y cultural en un lugar de mucho dramatismo, pero vinculado a una singularidad popular, tuvimos un segundo momento que fue el de las adquisiciones que proponen esos textos que no habíamos leído. Y me parece que ese texto de Borges y otros, que plantean la cuestión de la Argentina en relación con lo universal, con el cosmopolitismo, exigen en todos nosotros, en mi generación, digamos, que quizás hoy debemos pensar en un...

—... momento dialéctico (*risas*).

—Claro, en una síntesis.

—En un estadio de superación.

—Eso, una *aufhebung* (*risas*). No, porque en lo de Borges creo que está la cuestión del pudor. Finalmente, él termina pensando la cuestión argentina como vinculada con lo que los ensayistas argentinos, notoriamente Martínez Estrada, habían señalado como posibilidad de pensar una nación. Es decir, a través del llamado “carácter nacional”, que es una forma de restituir el singular pero a través de un concepto

de tipo moral. Entonces, el carácter nacional para Borges existe y él lo llama el pudor, la reticencia argentina, el temor a la confesión, cosa que yo practico... sistemáticamente (*risas de ambos*).

—Asiduamente...

—No sé cómo vine acá a hablar. Pero, en fin, la... no sé qué otra palabra emplea Borges... La prudencia para hablar de sí mismo. Pero, justamente, hay un artículo más o menos simultáneo a este —que creo que es de los cuarenta, no tiene fecha porque creo que lo rehizo varias veces, me parece que fue originalmente una conferencia de los años treinta que reescribió en los cuarenta—. Simultáneamente, decía, hay un artículo, creo que sobre Whitman, en el que también le atribuye al escritor norteamericano la cualidad del pudor. Entonces, la cualidad que parece argentina y que él descubre en la poesía de Enrique Banchs también estaba en Whitman (*risas*).

—Otra de las grandes paradojas borgeanas. Nosotros vamos a hacer un recurso a una forma discreta del pudor, una forma radial del pudor. Vamos a hacer la primera pausa del programa. Pero antes les quiero recordar que estamos con Horacio González, un ensayista argentino...

—... contemporáneo... (*risas*).

—... desde hace mucho tiempo, contemporáneo... unas décadas, por lo menos. Nuestro teléfono es 963-8018 y estamos hasta las ocho de la noche. Nos están acompañando y ayudando a que este programa salga lo mejor posible el maestro de la consola, Matías Rodríguez y Martín Rodríguez Baigorria, nuestro asistente. En un ratito, seguimos.

(*Tanda institucional.*)

—Y seguimos hasta las ocho de la noche con Horacio González. Tenemos un llamado de un oyente, Esteban de Flores: nos pide que le recomendemos ensayistas eximios, preferentemente ingleses. Horacio, apelamos a...

—Qué pregunta difícil...

—Además, no se sabe si es un verdadero pedido de recomendaciones o si es la famosa ironía socrática, que quiere saber si nosotros sabemos lo que él ya sabe.

—Yo, la otra vez, estuve leyendo al doctor Johnson, en su trabajo sobre Shakeaspeare, así que lo puedo recomendar y, de algún modo, con cierta jactanciosidad. No hace mucho que lo leí (*risas de ambos*), pero no leí a Pope, por ejemplo.

—¿No leíste a Pope?! Bueno, mirá, vamos a dejar acá, Horacio, y volvé dentro de dos meses cuando lo hayas leído. ¿Ni los ensayos ni ninguna otra forma de la maravillosa escritura de Pope...?<sup>5</sup> (*Risas de ambos*) Bueno, los que son maravillosos y yo los descubrí hace relativamente poco —lo consideran, junto con Shakeaspeare, algo así como el inventor del inglés moderno— son los ensayos de Thomas Browne. Sobre todo, hay uno extraordinario que se llama *La religión del médico*, que él titula en latín; el libro está escrito en inglés, pero se llama *Religio Medici*. Es una declaración de principios, porque a él lo acusaban de ser poco creyente, casi herético y la manera en que despliega su argumentación, el modo en que usa esa primera persona es extraordinario. Podemos hablar de De Quincey, también, de Walter Pater...

5. Ambos se refieren a Alexander Pope (1688-1744), considerado uno de los mayores poetas y ensayistas ingleses del siglo XVIII, fue, además, uno de los traductores de Homero al inglés.

—Bueno, me acabás de ilustrar sobre temas que desconocía... (*risas*).

—No te hagas el ignorante...

—A De Quincey lo leí. Lo leí a través de Borges. Finalmente, uno llega a ensayistas ingleses a través de Borges.

—Sí, me parece que todos fuimos despertados de nuestra ignorancia anglosajona por...

—Pero a De Quincey, vía Baudelaire, también se lo puede leer.

—Sí, y creo que está también un poco en Marcel Schwob, que es un autor que Borges vampirizó bastante.

—Sí, mucho más de...

—Mucho más de lo que admitió y bastante tardíamente, ¿no? Sobre todo de las *Vidas imaginarias*. El modelo borgeano de pequeña biografía arbitraria está tomado muy cabalmente de Schwob... Tenemos otro mensaje, Horacio...

—¿A ver? Fue difícil el anterior, esperemos que este...

—Sí, este pregunta por capitales de Asia, hay que saber por lo menos tres (*risas de ambos*). Marta, de Retiro, dice (*lee*): “Esta tarde aburrida ha sido transformada en algo maravilloso por parte de dos demóticos caballeros”. Bueno, muchas gracias, Marta, si es que se refiere a nosotros, porque no lo aclara. Nosotros, por ahí, como dice algún amigo: “No te vistas que no vas”, o sea: no era para nosotros. Pero, si fuese así, gracias, y si no, gracias en nombre de los dos caballeros a los que les calce el sayo. Nosotros seguimos acá, con este caballero argentino... Usted está lejos de la figura del escritor gentleman de la que habla Viñas, ¿no?



—Sí... sin duda.

—Te quedaste pensando, ¿eh? (*Risas de Horacio*)

—No, no, yo soy un plebeyo. Pero, claro, el gentleman, o el dandy en general y ciertas formas de aristocracia siempre son una tentación, sobre todo para los plebeyos de toda “plebeyud”, ¿no?, hijos de la inmigración argentina y que, por alguna extraña razón, nunca sabemos explicitar adecuadamente...

—Cuando vos decís “nosotros”, no me incluí a mí, ¿no? Acordate de mi apellido patricio.

—Sí, sí, ¿pero es con una sola “a” o con dos? (*Risas de ambos*)

—Es con dos, pero ojalá fuera con b larga. Afortunadamente, no tengo nada que ver con don Cornelio.

—Claro, te presuponía —es más fácil presuponer— que eras hijo de la segunda o tercera generación de inmigrantes, no sé cuál es tu caso...

—Soy tercera generación, hijo de la segunda.

—Bueno, de algún modo compusimos en Buenos Aires, en la Argentina, una red, un ámbito intelectual curioso. Lleno de cosmopolitismo, pero también muy vinculado con una tradición crítica argentina que no era quizás la de la inmigración. Pienso, en este momento, a mí me interesan los ensayos de Ramos Mejía, que era un doctor de alcurnia, un hombre absolutamente insoportable y que defendía credos de los que uno hoy puede sentirse absolutamente distante. Entonces, esa atracción por las antípodas tiene algo del plebeyo que se siente tocado por la varita del aristócrata, y al final es la tolerancia y el don de gentes. Entonces, como plebeyo, soy un energúmeno espantoso. Después, hay algo que me toca (*risas*)...

—¿Hay una gracia o hay una elegancia de lo bajo también, ¿no?

—Sí, no lo sé. La Argentina es un país que fue y es muy populista, por cómo actúan no solo los medios de comunicación sino también la política nacional. Pero no sé si hay una gran literatura que hizo de lo bajo, de un lenguaje bajo. No sé si es el caso de Arlt, porque su lenguaje es bastante inclasificable... No sé si hay alguna literatura del grotesco popular que divinice lo popular y al mismo tiempo lo muestre con toda la sordidez de lo que puede ser capaz. Quizás se te ocurre algo a vos...

—Pienso que es difícil pensar en algo que verdaderamente salga casi crudo de la inmigración. Tal vez, sí, ese producto casi en bruto que es Roberto Arlt. Uno podría pensar en Discépolo, también. A Armando, me refiero, que es quien mejor condensa en el teatro esa música rara que empieza a ser el español rioplatense cuando llega, sobre todo, la inmigración italiana.

—Sí, tenés razón en eso.

—Y, más acá, bueno, ya son escritores bastante más prevenidos. Uno puede pensar en el caso de Lamborghini, en los dos hermanos Lamborghini. Pero ya, digamos...

—Eso es una referencia a un lenguaje extinguido, un mito de lo criollo...

—Y él, Osvaldo, trabaja incluso una figura de escritor que es absolutamente la contraria: él se autopostula “Marqués de Sebregondi”, que es un poco el doble de él en su obra... Él jodía, aparentemente, con la gente que lo conoció, con que era de los Lamborghini que fabricaban los autos en Italia, que era de una rama venida a menos, cosa que es absolutamente una fabulación.

—No, yo no lo conocí. Conocí, o traté, hace poco, a Leónidas, lo había conocido hace mucho, en los años setenta, pero a Osvaldo no lo conocí. Para mí, es un efectivo mito de la literatura argentina. Y, en ese sentido, como decís vos, evidentemente hizo un mito de lo criollo y lo pasó por las filosofías de los años sesenta, ¿no?, digamos así, las filosofías de la escritura... Osvaldito Lamborghini. *El fiord*, qué cosa. Yo doy en la facultad *El fiord*, apelando a ciertas modas que van y vienen. Una moda tiene un aspecto de defensa, también, de lo que uno hace. He percibido que gente joven lo vuelve a leer, como está esa edición circulando...<sup>6</sup> Entonces, yo lo doy y nunca consigo darlo bien, porque quizás la expresión que usan los profesores: “Doy tal tema”, quizás sea inadecuada, ¿no? (*Ríen ambos*)

—**Como si fuera una gracia hacia los alumnos. Es difícil, ¿no? Me parece que es un autor bastante resistente al análisis.**

—Sí.

—**Hubo una primera lectura, una tentación de ver en *El fiord* una alegoría del peronismo de ese momento que es difícil de dejar de leer en el texto...**

—Sí, y que hay que seguir leyéndola, sin duda. Pero también hay otros planos de lo diabólico en el empleo del lenguaje. El deseo de llevar más allá cualquier tipo de expresión... y el trabajo con lo soez.

—**Y la dificultad de narrar, ¿verdad? Porque era un tipo cuya escritura parece estar siempre distraída hacia el costado. Es difícil avanzar en una línea más o menos recta hacia un desenlace. Siempre**

6. Se refiere a la reunión en varios volúmenes de la obra de Osvaldo Lamborghini que, al cuidado de César Aira, publicó en España Ediciones del Serbal, a comienzos de los años noventa.

**está como detenido, porque todo el tiempo tiene conciencia de que el lenguaje tiene por lo menos dos filos, si no más, ¿no?**

—Sí, coincido con eso.

—**Si usted me permite, le voy a deparar un momento no sé si de placer o de incomodidad, porque lo vamos a citar.**

—De incomodidad, sin duda.

—**Del prólogo del primer libro publicado por vos, Horacio, *La realidad satírica*. Es el primer libro tuyo publicado en la Argentina, ¿no?**

—Sí, publiqué varios libros, pero creo que sí, que acá sí.

—**Libro editado por Ediciones Paraíso.**

—De nuestro amigo Cristófalo.

—**Cristófalo, que se está demorando: hoy había prometido hacer una columna y sumarse amablemente, o como él quiera, a la charla, pero lo seguimos esperando hasta las ocho. Mientras tanto, les leo un fragmento del prólogo de *La realidad satírica*, de Horacio González, nuestro invitado de hoy, que dice así (*lee*):**

El riesgo de la crítica es a la vez la sugestión de la crítica. Al criticar repone su objeto de otro modo, le ofrece otros sentidos que pueden anular la intención con la que fue configurado.

Pero quien hace esa crítica, el crítico, por un momento, un momento acaso demasiado largo, pierde su sustentación. Ciega su propio análisis de sí, produce un desequilibrio entre el mundo y el yo, donde este se atribuye un derecho a que no lo juzguen mientras juzga. ¿Quién es, al

final, el crítico? Su fuerza es la de depender de la materia que critica, por eso su verdadera libertad debería consistir en no hablar “desde algún lugar”.

**—La cita podría seguir un párrafo más, en todo caso la retomo, pero no quiero aburrir a algún circunstancial...**

—... a nuestra audiencia de Retiro y de Flores (*risas*).

**—Exactamente, ya tenemos dos barrios, nos faltan noventa y ocho para ser los Alberto Castillo de la radio. Horacio, me gustaría anudar esta idea de la crítica con lo que hablábamos al comienzo sobre el ensayo: ¿hay una relación de necesidad, de implicancia mutua? ¿El ensayo es siempre ensayo crítico? ¿Se puede hacer crítica desde un lugar que no sea ensayístico, desde un lugar menos culposo? ¿O se puede hacer ensayo sin un verdadero espíritu crítico?**

—Bueno, la crítica... es pesada la palabra. Tiene una tradición filosófica muy fuerte, por poco que uno esté atento a las herencias de las palabras, esta la tiene y mucho. En fin, puede haber crítica menos ensayística. Difícilmente la haya no ensayística, cuando se propone algún tipo de relación con el objeto, que al final es su propia materia y su propio motivo de reflexión. A lo mejor, en ciertas versiones de la semiología, de la hermenéutica, cuando aplican cánones de desciframiento muy rígidos, que no es lo que a mí me interesa, entonces sí hay un tipo de crítica muy canónica. Justamente, la idea de canon es la idea que preside ese tipo de crítica. Y la otra, la que a mí me interesa, es la que por supuesto tiene la dificultad de esa cita que leíste. Creo que me di cuenta de que realmente es espantoso decir: un crítico que se anula a sí mismo (*risas de ambos*)...

**—Más que un género culpable, es un género suicida (*risas de ambos*)...**

—... que deja sin sustentación la posición de su yo... además, la frase es muy pretenciosa.

—**Esto está ampliado, después (*lee*):**

La mejor crítica es la que justifica ese derecho a decir algo sobre el imaginado déficit o el plus soñado de los demás, sin hacerse blanco de la entorpeciente y rutinaria pregunta desautorizante: “¿Y vos, desde dónde hablás?”. Y entonces, si ese derecho queda justificado, la crítica puede tornarse tan importante como etérea, un vapor innecesario de la lengua de los disconformes. Pero, como película vaporosa, queda en el aire.

—Si pudiera desdecir cosas así, terribles... no sé si volvería a escribir ese párrafo otra vez (*risas de ambos*). A mí, te aseguro, Guillermo, que hablar, asentar cosas... Por eso, esa presentación que hiciste, también... Estuvo intimidante lo que dijiste. Es cierto que uno deja rastros... Hay ciertas personas que se sienten orgullosas de dejarlos y es totalmente comprensible. En fin, no tienen temor al qué dirán, ¿no? Y yo tengo el temor al qué dirán, eso es así. Tengo un temor al qué dirán que hace irresoluble ya la cuestión sobre aquello que me gusta decir. Lo digo... y, a veces, soy muy enfático. Yo me peleo mucho con personas, en situaciones...

—**Pero eso suele pasarle a los tímidos.**

—Sí, viene un momento de congoja, después, ¿no?

—**Yo te he visto en público, en mesas redondas, en charlas, arrancar con una especie de susurro casi inaudible y, sin elevar demasiado la voz, lograr pelearte con todos los panelistas de la mesa, con una**

**parte del público y con gente que incluso se enteró dos días después y no estaba ni siquiera en la charla.**

—Sí, sí, eso me ha pasado, pero involuntariamente, vamos a decir. Y después, los rastros que se dejan en la escritura... Yo creo que ese es un tema, es el tema de la literatura misma. No hay porqué suponer que el escritor —y el novelista, que es el tipo de escritor que yo más admiro— es aquel que deja en el mundo su escritura y finalmente se siente complacido por eso, ¿no? Imagino que no es así, pero sé perfectamente —y tengo mis amigos escritores, novelistas, el propio ejemplo de Borges— que hay cierto orgullo, la arrogancia de haber escrito la página perfecta sobre la cual Borges jugó tanto... Y yo pienso, no sé si por tímido, en algo así del pavor, del horror, no de la página en blanco sino de haber dejado...

**—... el horror de la página llena...**

—... de haber dejado la página llena. Y de lo dicho, también. Eso es de las personas inseguras pero, al final, hay que elaborar una suerte de moral de lo inseguro. Puesto que, de todos modos, precisamos seguir viviendo (*risas*), mejor simular de algún modo. Y, cada vez que hablamos, tratamos de tener una mínima elocuencia, una coherencia respecto de lo anterior que dijimos. Y así se va eslabonando la vida y así va pasando la vida también, amigo Guillermo, ¿no? En ese simulacro de coherencia en el cual trabajamos tan afanosamente (*risas de ambos*).

**—El tiempo vuela, son las siete menos cuarto...**

—Perdón, y esa frase popular, “¿Desde dónde hablás?”, también, claro, me doy cuenta de que la tomé, porque es una frase entre lacañiana y porteña.

—“¿Desde dónde me lo decís, pelotudo?” (*risas*).

—Y que no es ni más ni menos que poder explicar quién es el que habla, ¿no? Y esa frase, en la jocosidad rápida que tiene el lenguaje coloquial porteño, involucra todos los temas que a uno le interesan.

—De todas maneras, no quiero entender —haciendo una especie de psicoanálisis de café, casi como Carlos Rodari cuando hacía esos reportajes que trataban de pescar, en oscuros motivos escondidos en la infancia del entrevistado, razones de su actualidad—, no te voy a aceptar que esa postulación de hablar desde ningún lugar es por una cuestión de timidez, para que no te vean desde donde estás disparando. Me parece que hay una postulación, si no teórica, por lo menos...

—Sí, una postulación teórica. Pero, por otro lado, lo etéreo, lo vaporoso, como se dice ahí, no es meramente un ejercicio sobre el texto y del texto. En general, creo que nunca perdí la ilación histórica, histórico-política, digamos. Lo que sí, uno nunca sabe cómo juntar cierta pasión por la historia inmediata, o por lo contemporáneo, digamos, por la cultura contemporánea, e incluso por el mundo de lo político —para mí sigue siendo una pasión, esa— con cierto amor por el texto. Ese es un tema interesante. Surgen teorías; por ejemplo, Habermas. No me gusta, aunque admito que parte de una cuestión interesante: cómo juntar la teoría social, que habla de un objeto histórico, de compromiso político, etcétera, con la idea de que las gentes hablan, de que hay sujetos hablantes y que pertenecen al mundo de los textos. Y que eso mantiene, digamos, cierta autonomía, tiene cuestiones inherentes al texto mismo y no a otra cuestión...

—¿Se puede ser democrático escribiendo, por ejemplo?

—No, creo que no. Pero tampoco esto significa ser antidemocrático. Creo que difícilmente se pueden aplicar las categorías de la tradición



política al momento de la escritura, ¿no? De todos modos, pienso que hay textos de autoría y alguna vez nos será deparado hacer un texto de autoría personal y ahí se definirá quién es cada uno.

—Eso se parece casi a pensar en el Juicio Final de los escritores.

—Sí, me parece que se trata de eso. Pero, de otro modo, los textos que escribimos muchas veces son efectivamente textos colectivos, aunque los firmemos nosotros. No solo porque citamos explícitamente, sino porque hay un modelo de cita implícita permanente en la propia respiración de todo lo que escribimos. Y después, están los textos que voluntariamente son colectivos. A mí me gusta participar en ese tipo de texto, también. De modo que ese vaivén entre el texto colectivo, el texto individual, que aun a pesar de eso es colectivo, y finalmente, el texto solamente individual... son otra vez tres momentos, esos tres momentos...

—... tan dialécticos (*ríen ambos*).

—Estamos dialécticos esta tarde.

—(*Llega claramente al estudio un clamor*) Bueno, se acaba de escuchar por los alrededores un alarido, uno no se puede abstraer del momento: alguien acaba de hacer un gol.

—Y no sabemos quién... ¡Qué momento!

—Iban cero a cero hasta ahora. Seguramente usted, oyente, debe saber más que nosotros. Entre las muchas desigualdades de un programa de radio, está esa. Nosotros seguimos con Horacio González, que no tiene la menor idea de quién juega hoy en la primera de River, ¿o sí?

—Sí, Berti (*risas de ambos y de Américo Cristóbal, quien ha llegado unos momentos antes*). Lo sé porque es el apellido de un muchacho que

escribió una novela. No, bromeo: yo conozco de fútbol, y te puedo decir la formación de Boca de los años cincuenta, casi tal cual. Así que no juegues con eso, porque... mitologías bien inscriptas tengo (*risas*).

—Denunciamos un onanismo más: el de izar los colores de la bandera futbolística cada... bueno, cada veinte minutos, pongamos (*risas*). Seguimos con Horacio González y ahora también con Américo Cristófalo, que nos va a ayudar, no a enrarecer un poco más el programa, pero a volverlo todavía un poquito más movido. Antes, los invito, para despedirnos de Brasil, a escuchar una versión extraordinaria de “Garota de Ipanema”, ese clásico de la música brasileña de los últimos años, en la voz de Elis Regina —seguimos en Montreux, ahora en el año 79—, acompañada por un señor que no es habitualmente conocido como pianista, pero que estaba invitado también a ese festival y que la acompaña en piano en esta ocasión: Hermeto Pascoal.

*(Se escucha el tema.)*

—Escuchábamos a Elis Regina haciendo una versión muy personal de “Garota de Ipanema”, acompañada en piano nada menos que por Hermeto Pascoal. Ahora vamos a la tanda de las siete. Todavía tenemos una tremenda incertidumbre acerca del resultado parcial del encuentro entre los primeros equipos de River Plate y Boca Juniors, pero acá seguimos, con Horacio González y Américo Cristófalo, en un ratito.

*(Tanda institucional de la radio.)*

—Faltan un poquito menos de trece horas para el acto eleccionario de mañana, está por empezar el segundo tiempo de River-Boca y acá hay dos argentinos involucrados, comprometidos gravemente con ambos acontecimientos. De alguna manera, todo se

terminará cruzando antes de las ocho de la noche. Estamos con el ensayista Horacio González y el crítico y también ensayista Américo Cristófalo. Ambos comparten una desgracia en ámbitos diferentes, que es ser docentes en la vapuleada universidad argentina. Hay algo de eso también en el último número de *El Ojo Mocho*, revista de la cual Horacio González es uno de los responsables. El último número está muy fresquito, acaba de salir ayer, y nosotros, para que vean el nivel de nuestros oyentes, ya tenemos a un lector que ha leído por lo menos de este número el reportaje a Fogwill y lo impresionó mucho: Sebastián del Centro es nuestro oyente y le pide a Horacio que haga, por favor, algún comentario acerca de los pormenores de esa entrevista.

—Bueno, bueno, Sebastián... Supongo que debo saber quién es Sebastián, porque no puede ser que lo que insistimos que es una literatura para minorías tenga la difusión que aparenta tener. Sí, Sebastián del Centro, creo saber quién sos (*risas*).

—Este programa de radio es para la misma minoría de la revista: ¡me acabo de dar cuenta! Sebastián, a lo mejor, es un doble de Fogwill.

—No, no creo. Fogwill usa con contundencia su apellido, ¿no? Lo convirtió en un objeto manual arrojable, en un hacha de bronce medieval...

—... en una jabalina...

—... en búmeran... porque siempre le vuelve (*risas de ambos*).

—Bueno, ¿y qué nos puede contar?

—Bueno, en la revista hay una cosa que nunca hicimos hasta el momento, no solo una larga entrevista a Fogwill sino un conjunto de comentarios sobre Fogwill... Entre paréntesis, faltó el de Américo (*risas*).

El artículo de Christian Ferrer, por ejemplo, lo interpreta como un cierto uso del ultraje, del conocimiento por la vía del ultraje. Y en el artículo de Eduardo Rinesi, Fogwill aparece como portador de un original pensamiento político que va a buscar justamente en la masa más indeclarable de la política, no en la economía, necesariamente, sino en las fuerzas más...

—... más espurias...

—... espurias. Sería la materia del discurso, pero visto como algo espurio, de modo tal de renovar todo el pensamiento político dominante. Y la entrevista realmente es estremecedora. Estremecedora por el uso del nombre propio, por el uso de la interjección exaltada, del denuesto... Y, al mismo tiempo, por una gran agudeza. Incluso se le pregunta: ¿qué hacer con Fogwill?, ¿qué hacer con nuestro viejo amigo Quique? Por otro lado, yo tengo una larga relación con él, nunca amistosa. Pero es alguien que pone en crisis toda la noción de la relación interpersonal y que hace de esa crisis un motivo de reflexión literaria y política. Su versión de los años sesenta es de las más originales y quizás intolerables que he leído. Sale un artículo de él, también, con una especie de semblanza de militantes de aquella época, militantes que eran amigos de él, casi todos desaparecidos. Sobre todo, el caso de Daniel Hopen, sobre el cual ahora se vuelve a hablar últimamente, que era una interesante figura de la política universitaria de los años sesenta. Y, bueno, a Fogwill, yo personalmente lo considero uno de los grandes escritores contemporáneos, en el sentido de que problematiza la lengua nacional. Al mismo tiempo, siempre tuve presente a lo largo de la entrevista —no se habla de Piglia en esta entrevista, Fogwill lo menciona al pasar— la polémica con Piglia en *Diario de Poesía*, que me pareció una de las grandes polémicas de los últimos años. Polémica

irresuelta entre dos personas a las que, por lo menos yo, que soy lector de ambos, considero como las que trazan cierta área donde uno juega su partido literario y político. Entonces, esa polémica me incomodó.

—**Sí, sí, a mí me pasó exactamente lo mismo. Además, uno se siente obligado imaginariamente a tomar partido.**

—Imaginariamente. Y yo habité eso... Después, lo vi varias veces a Piglia y nunca le hablé de eso. De modo que queda en una cosa... como diría un psicólogo argentino, en lo no hablado (*risas de ambos*). Y Fogwill va contento por la vida después de haber hecho ese ejercicio de demolición, ¿no?

—**Si hay un título que Fogwill no podría poner es “un género culpable”, para volver al comienzo de este programa.**

—Exactamente, sí, sí.

—**Y si hay alguien que se sentía culpable con bastante intensidad era James Joyce.**

—(*Américo Cristóbal*) Sí, seguramente...

—Cómo enlazás todo... Es muy bueno cómo enlazás...

—**Y... esto lo digo para...**

—(A. C.) ... para dar entrada al tema, ¿no?

—**Es que la realidad es pregnante (*risas de los tres*). Digo, porque es justamente el tema del que va a hablarnos ahora Américo...**

—(A. C.) Sí, seguramente. Por lo menos, digamos que Joyce no era de quienes pensaban que sentirse culpable era atroz. Algo de la culpa está bien, digamos.

—Fija y da esplendor, como diría la Real Academia.

—(A. C.) Exactamente. Voy a leerles unos fragmentos de un texto que encontré, que está en unos ensayos críticos de Joyce sobre Oscar Wilde, y que me parece que es un texto ejemplar, en el sentido de que trabaja, primero, con una zona muy biográfica de Wilde, un recorrido biográfico muy preciso, muy sintético, de unas pocas líneas, pero de ningún modo deja de ofrecer una posición muy fuerte respecto de Wilde. Es un texto de 1909, es decir, hacía poco que Wilde había muerto.

*(Cristófalo lee y comenta el texto, incluido en Escritos críticos de James Joyce, editado en español por Alianza, en 1975.)*

—Lo que acabamos de escuchar es el comentario de Américo Cristófalo sobre un texto de James Joyce acerca de la figura y la obra de Oscar Wilde. Volvemos al ensayo, o sea que no nos alejamos, seguimos dentro de este género degenerado.

—Pecaminoso.

—(A. C.) Bastardo.

—Sí, sí, exactamente. Hay algo que quedó picando por ahí y que me gustaría retomar después de que hagamos un pequeño duelo que les propongo, o por River o por Boca, alguno está perdiendo hoy, o por los resultados de las elecciones de mañana. Un duelo festivo, como debe ser, escuchando la “Chacarera del aveloriado”. Es una versión del propio Cuchi Leguizamón en su piano de una chacarera que tiene algunos deliberados errores que, según él explica, son por haberla compuesto después de haber pasado toda una noche despierto en un velorio. Y lo que es interesante de esta grabación, hecha en Rosario en 1983 y rescatada por el sello Mellopea, es que hay un pequeño

relato, una pequeña descripción que hace el mismo Cuchi de cómo es esa figura del aveloriado, y luego el Cuchi toca el tema.

*(Se escucha el tema.)*

—“La chacarera del aveloriado” de y por el Cuchi Leguizamón, en una grabación que se hizo en un concierto en la ciudad de Rosario, en 1983. Y estamos acá con dos deudos: Horacio González y Américo Cristófalo. Los acompaño en el sentimiento y estoy con ustedes en toda condolencia. Estábamos hablando de las deudas, del duelo del ensayo, de las culpas que arrastra el ensayista, y me gustaría que retomáramos una idea que quedó picando en algún momento, que está expuesta por Horacio González en el prólogo de uno de sus libros, que se llama *La ética picaresca*. Me refiero a la idea del uso de la glosa, una idea que González dice que está muy desprestigiada dentro de ámbitos más o menos académicos, o serios, de la escritura; o del uso de la cita de otro autor cuando esa cita no está entre comillas y con nota al pie y una delimitación clara. En cambio, Horacio González nos propone otra manera de trabajar con esos textos que explícita o implícitamente están, como él decía hace un rato, en la escritura de quien se pone a escribir. Me gustaría, Horacio, que retomáramos la conversación por ese lado.

—Bueno, está bien. Yo me quedé muy impresionado por la chacarera...

—Creo que fue una gran contribución al ensayo desde la música.

—Sí, absolutamente.

*(Se oyen claramente gritos.)*

—Mientras escuchamos gritos...

—... gritos desgarradores desde la calle.

—Si son del equipo contrario, son desgarradores, y si son del equipo de uno, son vítores.

—Ahora, qué interesante escuchar del fútbol solo los gritos sin que se sepa qué es lo que ocurre. Queda como una de las manifestaciones más desgarradoras de la historia.

—Hay un cuento maravilloso de Fontanarrosa de un tipo que, por prescripción médica, tiene problemas de corazón, no solo no puede ir a la cancha sino que tiene que desentenderse completamente... Entonces, él empieza a describir justamente cómo es casi imposible en la Argentina, por lo menos en ciudades como Buenos Aires o Rosario, estar desentendido. Dice: “El hijo de puta de al lado, que encima es del equipo contrario, tiene la radio a un volumen tal que me llega a través de las paredes. E incluso, si me voy a dormir la siesta, si me pongo auriculares y escucho música, salgo a la calle y escucho los bocinazos de la gente, veo las caras de los vecinos cuyas inclinaciones futbolísticas conozco y me doy cuenta”. Es muy difícil sustraerse.

—Sí, sí, hay ciertos resultados de partidos importantes que se inscriben inmediatamente en la ciudad, ¿no?

—Así es, parece que vamos uno a uno... Yo digo “*vamos uno a uno*” y no soy ni de River ni de Boca, pero estamos todos involucrados.

—Sí, estamos todos involucrados. Yo hundo mis raíces remotas en Boca Juniors. Trato de despojarme, además, porque me da un poco de bronca tener esa raíz y la sigo teniendo, ¿no?

—¿Y la copa de ese árbol hacia dónde apunta, hacia el Botafogo o algún otro club brasileño?



—No, no, porque también me da bronca Boca. Me dan bronca todos los manejos y... Es la misma relación que todos tenemos con Maradona, supongo, ¿no? Nos da bronca, hay algo hiriente y sin embargo hay algo así como una raíz. Se despierta algo raro...

—(A. C.) ... se despierta algo raro, sí...

—... que uno no sabe bien cómo definir... como diría un académico: (*impostando la voz*) “del orden de lo cultural” (*risas de todos*).

—¿Pero vos... desde qué lugar lo decís?

—(*Riéndose*) Bueno, voy a hacer una glosa al respecto...

—**Volvamos a la “glosa”, para citar de paso a Juan José Saer, que ha escrito una hermosa novela con ese título.**

—Bueno, trataremos de volver con insistencia sobre el mismo tema. Era un intento de prestigiar una figura retórica que habitualmente parece menor y que, en fin, consiste en poner una voz sobre otra, pero esta que se pone siempre parecería subordinada, menor, apenas instrumental, transmisora, en el sentido más banal. Y yo pensé que podía no ser así, de hecho lo compruebo. Pongo algunos ejemplos: en el propio *Ojo Mocho*, los artículos de Carlos Correas, que son terribles artículos comentando películas. Son glosas y, sin embargo, la glosa transforma el material de referencia en una cosa totalmente diferente, hace otra narración que tiene como fuerza el aparecer como ingenua, el aparecer claramente como referencial, dependiente del objeto que está relatando. Y, sin embargo, es el campo más eximio para ejercer el mal, o la maldad.

—**Sí, porque la mala intención, la mala leche que uno se encuentra en la glosa tiene posibilidades de alta traición, digamos.**

—(A. C.) En el fluir de la glosa, puede perfectamente incrustarse un desvío.

—Claro, por eso digo lo de “alta traición”: parece algo casual.

—Parece casual, sí. Postula, en un comienzo, la inocencia de quien va a repetir y apenas resumir, apelmazar un poquito y hacer más sucinto un pensamiento...

—Bueno, creo que, si hubo un maestro de la glosa, disfrazada de cita erudita, es Borges. Citaba puntual y sistemáticamente mal.

—Sí, sin dudas. Es su “arte de injuriar”, ¿no? Eso creo que, para decirlo así, con la dificultad con que se dicen estas cosas, creo que la lectura de Borges que hicimos todos los que balbuceamos en relación a Borges escritos de los más diversos tipos, nos dejó esa marca de, a través de la inocencia, infiltrar y permitir que se infiera lo peor de las cosas. Y creo que eso Borges lo llamó de muchas formas...

—(A. C.) Iba a mencionar una cosa que siempre pensé y que últimamente me parece ya muy contundente: esta insistencia tuya, en tus textos, en torno a la literatura, que es curiosa si uno la mira desde afuera. Porque tus textos quedan asociados, de algún modo, no quiero decir que especularmente pero, de algún modo, a ciertas prácticas universitarias. Y, en esa dirección, tus textos sugieren la idea de que en este momento, probablemente, se está diciendo más sobre la literatura, de manera más intensa, más cabal, apelando al género del ensayo y desde ámbitos que no proceden directamente de la literatura. Y que los críticos literarios, a su vez, parecen desplazarse en otra dirección, hacia un objeto más vagamente cultural.

—Sí, sí. Lo que se llama ahora “estudios culturales” parece ser un instrumento o una especie de linterna mágica para alumbrar realidades

de tipo social, racial, de género, tensiones dentro de la sociedad. Una herramienta por medio de la cual se sale del campo de la literatura casi como una reacción a una especie de crítica que, profesionalizada, se volvió demasiado inmanentista, digamos. Pero los que recuperan la relación más irresponsable y más aventurera con la literatura, efectivamente, no son los especialistas, sino los que van a buscar la literatura como una especie de espacio donde aparecen sorpresas.

—(A. C.) Claro, claro, y ese es un gran trabajo, digamos.

—No es casual que los dos últimos libros de Horacio González sean sobre Arlt y Macedonio Fernández. Es más, te hemos invitado solo y nada más que por esto, todo lo que escribiste antes no nos interesa. No, no es cierto (*risas de Horacio*).

—Yo estoy de acuerdo con lo que decís vos (*a Américo Cristófalo*), hay un desplazamiento de la crítica literaria universitaria hacia el tema social, y de algún modo se ha convertido en una sociología de la cultura, dicho esto pensando en trabajos que son de primera línea dentro de esta corriente. Y, al mismo tiempo, florecen como trabajos irresponsables, como decís vos (*a Guillermo Saavedra*), en la alegría de buscar cosas inesperadas y de recuperar, de la literatura, lo extemporáneo. En fin...

—(A. C.) Pero no solo, porque me parece que, al mismo tiempo, este procedimiento, este desplazamiento hace mucho está acompañado por algo que verdaderamente podemos leer con mayor atención, quizá porque merece una mayor atención y porque probablemente arroje un sentimiento de mayor horror, que es que la crítica literaria se ha despojando de sensibilidad respecto del lenguaje. Me parece que, en esa vía de altísima especialización, en realidad planea una cosa de chatura de lenguaje tremenda que está asociada a este abandono de literatura.

—Y creo, además, que estas aventuras que hacen los ensayistas que vienen de otras áreas no hacen una taxonomía de mejor o peor literatura. La sola condición de objeto literario es tan resistente y tan misteriosa que debería seguir sorprendiéndonos y provocando campos eléctricos lo suficientemente intensos. Pareciera que la costumbre, la burocratización en el hábito de *disecar textos para...* por parte de quienes se han especializado durante mucho tiempo en la literatura les ha obnubilado un poco esa relación, que debería ser siempre un poco incómoda, en el mejor sentido de la palabra.

—Sí. La expresión adecuada de ese temperamento, la que se escucha habitualmente en el mundo académico, es trabajar un tema, ¿no? Es el tipo de lenguaje que todos usamos, ¿por qué no decirlo? (*Risas*)

—No nos vamos a poner por fuera de eso...

—Pero significa, de algún modo, la idea de esa exterioridad del crítico que maneja un canon, palabra que, por otro lado, en los últimos diez años se instaló en el centro del lenguaje del crítico.

—Bueno, nosotros vamos a trabajar ahora el tema de la tanda (*risas de los tres*). Son las siete y media de la tarde. Parece que la cosa está uno a uno entre River y Boca. Nosotros, acá, creo que vamos perdiendo los tres, o estamos empatando, en relación a nuestro objeto. Ya volvemos.

(*Tanda institucional.*)

—Seguimos hasta las ocho de la noche con Horacio González, nuestro invitado de hoy, ensayista argentino, y con Américo Cristófalo, habitual colaborador de este programa, podríamos decir socio fundador, incluso, del mismo, que se ha sumado naturalmente, inevitablemente a la charla.

Voy a citar, Horacio, de otro de tus libros, *Arlt. Política y locura* —que publicó la editorial Colihue en la colección Puñaladas, una colección de ensayos—, una definición de la crítica que este libro pretende ejercer sobre la obra de Arlt y que, de alguna manera, se esgrime como justificación para que el libro exista, teniendo en cuenta la gran cantidad de textos que se han escrito, efectivamente, sobre la literatura de Roberto Arlt. La cita dice así:

Quisiéramos imaginar que el pretexto que encontramos para publicar este libro se refiere a una modalidad de la crítica que decide pegarse a la obra, que la cita en trechos muy amplios y que la siente adherida a sí misma, al punto que apenas se contiene culposamente para declarar su innecesariedad. Toda crítica es innecesaria, pero si realmente fuera descubierta en su inanidad, siempre puede esgrimir en su pálida defensa el hecho de haber sido de todos modos un vehículo para que hablara la voz de la obra tomada por objeto. Que el objeto pase nuevamente a ser sujeto es el motivo final e inconfeso de la crítica.

**Yo no quiero traicionar esta cita a la manera de un glosador malintencionado. Pero pienso que esto, de alguna manera, está discutiendo con cierta tendencia de alguna crítica de utilizar casi como excusa un objeto para instalarse como sujeto y objeto de una autorreferencia a veces un poco fastidiosa, cuando uno en realidad fue a buscar un texto que pusiera en discusión la obra de fulano o las ideas de mengana. Américo, vos tenías algo que agregar, me parece.**

—(A. C.) Sí, dos cosas. Una, me parece que también esto apunta a pensar que esa posición donde el objeto solo queda como objeto parte

de la idea de que efectivamente un texto es una materia muerta, digamos. No puede volver a situarse en el lugar que efectivamente era su lugar de origen. Y no puede instalarse en el lugar de la obra como obra libre y demás. Pero, para enlazar con lo que había dicho antes sobre Wilde, hay una polémica muy célebre que entabla Wilde alrededor de un texto, *El crítico como artista*, que es una polémica con Arnold y que, de algún modo, hacia fin de siglo, en las tres últimas décadas del siglo, se sitúa como un modelo de la construcción del crítico. Y presenta, en cierta manera, un programa para la crítica. Muy asociado, por otro lado, con algunas tendencias victorianas. Arnold, en un par de conferencias, sobre todo en una muy conocida, dice que la labor, la tarea y la responsabilidad moral del crítico es dar una versión del objeto tal y como el objeto es. Entonces Wilde, desviado por algunas otras lecturas, polemiza con esto, diciendo que la tarea del crítico es mostrar el objeto tal y como el objeto no es. Mostrando un poco esta idea de que efectivamente el objeto no está ahí siempre idéntico, sino que va a cobrar otros caracteres, digamos.

—No, claro. Además, ahí ya nos metemos en una cuestión de orden filosófico, en relación con la identidad de las cosas. En este caso, estamos hablando por lo pronto de crítica estética, se trata de si el objeto estético es de una vez y para siempre inalterado, o si no tiene —como en verdad creemos que tiene— resignificaciones constantes a lo largo de las generaciones y de la condición fenoménica que tiene ese objeto cada vez que es dado a la contemplación.

—Sí, yo concuerdo con eso, con lo que dijo Américo. A mí me parece que la crítica es una recreación, es una lectura que, de algún modo, demuestra que no hay ningún objeto que pueda reclamar una identidad fija.

—Pero el objeto tiene que estar establecido.

—Quizás esa palabra crítica roza en ese sentido, pero quizás el objeto tiene que ser algo que establezca una discontinuidad con la crítica. Ahora, de todos modos, yo creo que decir eso que vos leíste recién no es inadecuado, pero presupone una especie de falsa humildad. Es decir: la crítica se complace en su innecesariedad y finalmente reina la obra.

—**Como si el crítico fuera un micrófono para que la obra diga lo suyo.**

—Sí. De algún modo, es una falsa humildad para trascender ese estado de micrófono, si es que se puede. Es un poco una prevención del crítico, porque de lo contrario la otra tendencia, digamos, es presuponer que de entrada la crítica postula, si no su superioridad, por lo menos su equivalencia con el objeto del cual trata. Creo que esta última es la tendencia dominante hoy de la crítica.

—**Horacio, tenemos un comentario y una pregunta de Estela. No nos dice de qué barrio es, así que no sabemos si estamos ampliando nuestro radio de acción a medida que avanza el programa o no. Primero, dice que prefiere el cosmopolitismo brasileño a la afectación argentina. Supongo que se refiere a lo que decías cuando hablábamos antes de tu estadía de algunos años en Brasil. Y segundo, te pregunta si tu residencia en Brasil te sirvió como distancia para la reflexión sobre la constitución de un estilo. Interesante pregunta.**

—Sí, interesante pregunta. En realidad, Estela, en vez de aclarar a qué barrio pertenece, debería declarar a qué corriente literaria pertenece (*risas*).

—**Sí, o a qué estilo... (*Rien los tres*)**

—Sí, sí. Pero, qué bueno estos juegos... La verdad que me alegraron la tarde (*risas*).

—Decí si sí o si no y de qué manera... Por ahí sirve algo de lo que quedó esbozado antes, como cosa nueva que vos encontraste en Brasil, que es un tono.

—El cosmopolitismo brasileño es un cosmopolitismo... gallardo, de gentleman. Personas que efectivamente viven la vida de la cultura europea con mucha intensidad en un país en el que, como tantas veces se ha dicho, las culturas entrechocan entre sí con tanta intensidad y trazan un camino tal que aún es difícil desentrañar cuál es la cultura brasileña, ¿no? Así como el turista argentino ve la cultura brasileña basada en ciertos momentos muy fuertes de la cultura popular, sobre todo en la de Río de Janeiro, evidentemente Brasil es un país. No basta pensar en Guimarães Rosa, en los hermanos Campos...

—... o en Clarice Lispector...

—... o en Clarice Lispector, claro. Evidentemente, es un país con una fuerte propensión a crear una cultura que trascienda tanto el latinoamericanismo como el europeísmo, una cultura cósmica muy fuerte, ¿no? Y en ese sentido, sí, yo también lo prefiero a la afectación argentina, pero sin dejar de decir en este sentido que hay afectación en cualquier cultura. Quizás la afectación es el mal que nos debemos cada vez que pensamos en una cultura y sobre la base de lo afectados que sabemos ser.

*(Se oyen claramente gritos: “¡Gol! ¡Gol, carajo, gol!”.)*

—Se acaba de escuchar otro gol.

—Toda esta charla está puntuada gramaticalmente por los goles de quién sabe quién *(risas)*.

—Por una desafectación de una cantidad de gente...



—(A. C.) Yo creo que es del mismo que empató porque el primero se escuchó mucho más lejano. Este se escuchó acá cerca.

—¡Qué buena forma de escuchar partidos! Es como una investigación de Sherlock Holmes, una especie de semiología de la voz, ¿no? (*Risas*)

—**Una semiología del grito de gol.**

—Y después, el hecho de estar en Brasil yo creo que afecta... el estilo, por supuesto, en el sentido de estilos de vivir. Es inevitable la afectación del estilo. Y contribuye, finalmente, a seguir debatiendo —que es el único debate fuerte que tenemos— en el sentido de cuál es el estilo argentino, ¿no? Es muy provocativo eso. Yo sé que en este momento decir: “estilo argentino” es algo que invoca cierta incomodidad. Pero, bueno, de esa incomodidad estamos hablando, ¿no?

—**Yo te propongo un momento sincrético.**

—Es lo que nos merecemos a esta altura del partido (*risas*).

—**Nunca mejor dicho que ahora. Vamos a escuchar a la señora Mercedes Simone, nacida en La Plata en 1904. Aparentemente, todavía vive esta mujer, así que tiene más de noventa y dos años. Tuvo una carrera espectacular: empezó cantando acompañada en guitarra por su propio esposo y luego cantó con orquestas. A partir de 1920 y pico, se convirtió en una de las cuatro, cinco grandes mujeres que cantaron tango. Pero hete aquí que, como pasó con muchos cantantes de tango, sobre todo mujeres, se hizo famosa en toda América Latina y entonces su repertorio se amplió. Lo que vamos a escuchar ahora es producto de esa ampliación: una versión muy linda de “Noche de ronda”, de Agustín Lara, en la voz de Mercedes Simone. Tengo que confesar que hasta hace muy poco no le tenía**

mucha confianza a esta versión, casi que no la había escuchado, la salteaba en el disco. Y una mujer a la que quiero mucho me hizo ver que realmente era una versión muy generosa, muy rica. Entonces, se lo vamos a dedicar a esta mujer y después seguimos con Horacio González y Américo Cristófalo en EL BANQUETE.

*(Suena el tema “Noche de ronda”).*

—“Noche de ronda” de Lara, uno de los grandes boleros de la historia, en la voz de la argentinísima Mercedes Simone. Seguimos hasta las ocho con Horacio González y Américo Cristófalo. Tenemos dos llamaditos más, evidentemente de antes, porque es de Dolores de Belgrano y dice que al igual que Marta es un placer escuchar a dos hombres inteligentes, supongo que se refiere también a nosotros, Horacio. Y, si hubiera escuchado el programa o hubiera hecho el llamado después de la incorporación de Américo, no sé de cuántos hombres inteligentes hablaría. Américo, ¿vos por cuántos te contás?

—(A. C.) No menos de uno *(risas)*.

—Y Marcia, de Haedo, que me parece que, dada la hora, nos da tema, Horacio, si te parece pertinente, para terminar el programa con una pregunta que, dice, es la pregunta por la cosa, como diría el maestro: ¿cómo nace la idea para un ensayo y cuál es el tiempo de su génesis? Vamos a dejar aquí que hable... bueno, en realidad tenemos a dos ensayistas, a Américo Cristófalo, que es autor de por lo menos un libro...

—(A Américo) El único que sabe de esto sos vos *(risas)*. Yo vine acá, acepté lo de ensayista, como se dice, alegremente...

—Bueno, ensayen ahora una respuesta, por favor, en los minutos que quedan.

—Bueno, en principio yo te diría que no sé si hay una idea previa. El ensayo tiene esa peculiaridad de asociar la idea a los saltos de escritura, a medida que estos se van dando. Yo no sé en nombre de quién puedo hablar, de ensayistas que leo... Puedo citar a Martínez Estrada, que me parece un momento muy evidente, un momento de mucha altura del ensayo argentino. Ahí se puede decir que hay ideas pero, ¿qué sería de ellas despojadas de esa respiración que tiene...?

—Claro, pero en tu caso, por ejemplo, la decisión de trabajar sobre Roberto Arlt es una decisión obviamente a priori del hecho de escribir.

—Sí, esa decisión es a priori, que en este caso puede estar regida por el hecho de que hay mucho escrito sobre Arlt. Entonces, aparece algo así como el misterio de por qué venir a decir algo más. Y en otros casos, lo contrario: un tema que uno siente que aparece justamente con una nota de originalidad, que no ha sido tocado antes, o “trabajado antes”. Claro, la idea de “trabajar un tema” ya no supone ni la originalidad del tema, ni supone el hecho de agregar una cuenta más al rosario. En este caso, la idea del ensayo, que asocia escritura a idea, no tiene mucho que ver con la idea de un “trabajo”. Y no sé si tiene que ver con la inspiración, tampoco. Tiene que ver con algo que habitualmente se disocia. Lo habitual de las escrituras, tanto periodísticas como académicas, que es la idea, su materia ideológica —entendiendo por ideología todos los partidos que puede tomar sobre los más distintos temas— y el momento de la escritura, que en general es visto como instrumental, o como vicario respecto del objeto del cual se trata. En ese sentido, es una fusión que no ayuda a que el ensayo aparezca como el gran género de la transmisión, digamos. El ensayo es un género que rehúsa esencialmente la idea de la consigna, que es el momento en que el lenguaje se pone tanto a

disposición de la idea que, finalmente, a veces, termina siendo hallazgos de lenguaje, como en la publicidad.

—**Como aforismos, digamos...**

—Como aforismos, claro. Entonces curiosamente, y como paradoja, yo diría que, en la consigna —tanto política como publicitaria, en el fondo son lo mismo—, a veces aparecen en forma muy destacada y casi hiriente y hasta molesta las virtudes que uno quisiera ver en el ensayo. Entonces, uno podría decir: “Si está la consigna, ¿para qué tomarse el trabajo...?” (*risas de todos*).

—**Es que, justamente, me parece que acabás de definir de manera extraordinaria...**

—¡Y... no en vano se nos dice inteligentes, en Flores, en Haedo...!

—**Como dice Borges, uno termina pareciéndose a lo que los demás creen de uno (*risas*). Pero, digo, son los dos extremos entre los cuales se movería la escritura del ensayista: el tratado exhaustivo, pormenorizado, que trabaja con la ilusión de agotar el tema y, en el otro extremo, la consigna, o la frase lapidaria, digamos: el aforismo, el epigrama.**

—Sí, yo creo que el ensayo, que es escarpado y heterogéneo, acepta distintos trámites de sí mismo, ¿no?

—(A. C.) Siempre está en cuestión el hecho de si, en la escritura del ensayo, hay un objeto previo, que de algún modo entiendo que es aquello que vos recién señalabas, Horacio, como lo que queda establecido como relación vicaria del ensayo respecto de otro tema, en este caso Arlt, o cualquier otro. Ese objeto previo haría suponer que el ensayo es un género menor, un género que efectivamente no está alentado por

una perspectiva o por un espíritu creador, digamos. Como si el hecho de escribir sobre un objeto previo lo terminara esclavizando, precisamente en relación con ese objeto. Hay una polémica, en el texto de Adorno sobre el ensayo, en ese sentido, que es muy interesante. Lo que dice es que el ensayo se mueve en esa tensión de la relación con ese objeto previo y la posibilidad de establecerse en un lenguaje que va en la dirección de lo poético. Como si, en esa tensión que es la del objeto previo y la del lenguaje poético, de algún modo, quedara comprendido efectivamente el aliento, el acento, el tono...

—... la parábola que describe el ensayo.

—(A. C.) Claro, claro.

—Nosotros nos vamos a quedar acá. No sé cuán poéticos habremos sido, seguro que mis invitados un poco más que yo, para eso los traje, al fin y al cabo. Horacio González, muchas gracias.

—¿Hay un minuto más para desmentir esto último que dijiste? (*Risas*)

—No te alcanzaría, necesitarías muchos argumentos. Y, Américo, te invitamos, como siempre, a volver cuando quieras, de esta o de cualquier otra manera. Esperemos que el resultado del partido sea cercano o favorable a nuestros intereses.

—Yo quiero agradecer, Guillermo, el asombroso trabajo que te tomaste. Lo tomo como una generosa obra de amistad... De otro modo, no se comprendería.

—Así es, de una amistad interesada... Bueno, los espero el sábado que viene: a las seis de la tarde, seguiremos con EL BANQUETE. Hasta luego. Ahora vamos a escuchar, eso sí, antes de irnos (me estaba olvidando de anunciar el tema de despedida): “Two Bass Hit” de

Lewis y Gillespie. Es el sexteto de Miles en el Festival de Newport en el año 58. Tocaban unos nenes, improvisados todos ellos: Davis en trompeta, Cannonball Adderley en saxo alto, Coltrane, que hacía su presentación en sociedad, en saxo tenor, Bill Evans en piano, Paul Chambers en bajo y Jimmy Cobb en batería. Después de este tema, los invito a seguir escuchando la radio con los muchachos de *Perdido por perdido*. Gracias.

*(Se escucha el tema anunciado.)*



# DIANA BELLESSI

(Zavalla, Santa Fe, 1946) Es una de las voces más reconocidas de la poesía argentina de las últimas décadas. Autora de una gran sensibilidad social, su obra ofrece una delicada observación de la naturaleza, las antiguas tradiciones americanas y la condición femenina; ha sido reunida en el volumen *Tener lo que se tiene* (2009), tras lo cual ha seguido publicando hasta el presente.

**Programa nro. 327**

**Fecha de emisión:** 13 de septiembre de 2003

**Asistente y productora:** Juliana Guerrero

**Operador:** Orlando Gambini





—Para que ocurra eso que damos en llamar poesía, deben suceder, al menos, algunas de las distintas posibilidades de emoción y de lenguaje a través de las cuales, sin poder explicar muchas veces por qué, reconocemos que eso que ocurre es, justamente, poesía. No está entre los propósitos de este humilde programa resolver esa cuestión porque pertenece, al menos en parte, al terreno del misterio, de lo inefable, de lo inexplicable. Pero tenemos una cierta capacidad para reconocer, de inmediato a veces, cuando ese fenómeno extraordinario ocurre. Aparece en diversos lugares y aparece con diversas voces, porque lo que siempre tiene que haber para que haya poesía es la manifestación de una voz. Algunas pocas veces, la voz encarna, se posa, viene de visita, atraviesa una cierta situación de la conciencia, es verdaderamente intensa, verdaderamente nítida, tiene una mezcla de consistencia y de levedad, de luz y de sombra, de fragilidad y de fuerza. En esos casos, decimos que estamos ante una gran voz poética y seguramente no nos equivocamos. Hoy, para mí, es un placer muy grande poder darle aquí la bienvenida a una de esas voces, frágil y ancha al mismo tiempo, sutil y a veces gruesa, luminosa, pero siempre inquietante, reveladora, nunca simplificadora. Una voz que viene sonando y haciendo silencio para volver a sonar, afortunadamente, desde

hace ya varias décadas, a través de títulos —para mencionar solo algunos— como *Crucero ecuatorial*, de 1981, *Tributo del mudo*, de 1982, *Danzante de doble máscara*, de 1985, *Eroica*, de 1988; *Buena travesía, buena ventura, pequeña Uli*, de 1991; también, *El jardín, Sur y Mate cocido*, para hablar ya de lo verdaderamente reciente publicado por el Grupo Editor Latinoamericano en su colección Nuevo Hacer, o *La edad dorada*, aparecido hace menos tiempo todavía, con un excelente prólogo de Jorge Monteleone, en la editorial Adriana Hidalgo. Esa voz se reunió en un volumen, en un momento determinado: *Colibrí, ¡lanza relámpagos!*, una selección de poemas que abarcaba lo escrito hasta el año 1996 y que anticipaba los poemas del libro *Sur*, en la colección Todos Bailan de la editorial Libros de Tierra Firme. Y esa voz, que hace tiempo que suena y que se renueva y que avanza en direcciones múltiples, está ligada a aquello que la naturaleza manifiesta sin palabras, pero con su propio lenguaje, y a aquello que hay en los seres humanos de mayor orfandad, de mayor intemperie y que a veces tampoco tiene palabra. Aquello que tiene que ver con la injusticia, con la soledad, con un cierto apetito de reintegrarse en una armonía, no por utópica, menos deseable. Esa voz que se manifiesta de tan diversas maneras, pero que tiene siempre una gran coherencia —y, como dice Jorge Monteleone en el prólogo a *La edad dorada*: “Parece ser el paciente, sigiloso despliegue de un único gran material que son los sonidos y los silencios a través de los cuales el mundo parece querer volver a enhebrar el collar del ser”—, esa voz hoy está aquí, no solo de voz, sino de cuerpo presente. Ya habrá descubierto más de uno que se trata de la señora Diana Bellessi, a quien le damos amablemente, cálidamente, la bienvenida.

—Muchas gracias, Guillermo. Sos muy generoso.

—Muchas gracias a vos por estar acá. Te propongo que vayamos desde ahora hacia atrás. Me parece que, para satisfacer la necesidad de los que están escuchándonos de poder salir, hoy, mañana o en algún momento a encontrarse con tu poesía en las librerías, es mejor empezar con los libros que, con diferencia de meses, acabás de publicar y que son muy distintos en algunos aspectos y no tanto en otros. Me refiero a los que mencioné a lo último, *Mate cocido* —que salió con una adecuada reproducción en la tapa del detalle del extraordinario cuadro de De La Cárcova *Sin pan y sin trabajo*—, y *La edad dorada* —que apareció también con un muy adecuado fragmento de un cuadro de Cándido López—. Me gustaría que nos contaras un poco qué ocasiones, qué necesidades de las que puedas ser consciente te llevaron a escribir estos libros, a encontrarles su propia unidad. Para mí, siempre es un misterio cómo un poeta, una poeta descubre que un conjunto de poemas constituye esa unidad, a veces provisoria, que es un libro.

—En este caso, si bien *La edad dorada* fue publicado unos meses después que *Mate cocido*, en realidad, cronológicamente, es anterior. O sea, yo escribo primero *La edad dorada* y después *Mate cocido*. Por una dilación en la editorial, dada la crisis económica en la Argentina que retardó la salida, salió primero *Mate cocido* y después el otro. En ese sentido, yo diría que *Mate cocido* un poquito nace dentro de *La edad dorada*, como los libros suelen nacer dentro un libro anterior. Suelen nacer para indicar que el libro anterior está terminando. Surgen una variación de tonos y nuevas necesidades discursivas o de sentido que marcan el fin del libro y, al mismo tiempo, están dando a luz al próximo. Eso es lo que pasó en el caso de estos dos libros. En realidad, *Mate cocido* interrumpe la posición del yo lírico que había en *La edad dorada*. Son dos libros que quiero mucho. En general, uno quiere a sus

libros (*risas*), pero para mí *Mate cocido* además tiene... tiene la alegría de cierta furia. Supongo que tendrá que ver con algún dato biográfico mío, pero que básicamente tiene que ver con la realidad histórica de este país. *La edad dorada*, junto con *Sur*, se escribe en el final de la década de los noventa, y *Mate cocido*, ya en el 2000, en realidad, y creo que carga con mucho de la materia de los acontecimientos históricos que aún están sucediendo.

—Sí, eso es bastante evidente. Al mismo tiempo, si uno los reubica en la sucesión en la que fueron escritos, en *La edad dorada*, como vos decís, ya hay señales de lo que va a ser la búsqueda de *Mate cocido*.

—Sí, sí. Sobre todo, una serie que se llama “Piqueteros”...

—Exacto.

—... que son los últimos poemas que escribo en ese libro y que abren ya claramente la puerta al posterior, ¿no?

—Es notable cómo —vos te referías al cambio del registro de la voz, ¿no?, de uno a otro libro— por un lado, hay un lirismo y una búsqueda de introspección, de religamientos familiares, en *La edad dorada*. Hay un poema tremendamente conmovedor sobre la muerte de un padre, por ejemplo. Pero, además del cambio de registro de un libro a otro, hay un cambio de punto de vista, incluso de situación, del lugar donde se construye la escena del poema. La voz poética de *Mate cocido* parece ser una voz mucho más vecinal, una voz que sale por el barrio o por los barrios a dialogar —cosa que uno ya encontraba en tus libros anteriores—, y a relevar, como con una especie de antenita, a las otras voces; y les da cabida en su propia voz, a través de diálogos, de citas, que están siempre reelaboradas. No están dejadas como marcas dialectales, antropológicas, sino que

están reelaboradas por un sistema propio, por una sensibilidad propia. Uno casi puede ver a esa voz poética que sale de la casa, sale como de un espacio de mayor intimidad, que es el espacio en el que tal vez se concibe *La edad dorada*, a un espacio que es el espacio de los otros, el espacio común, el pasillo, el zaguán. A veces, una visita a algún barrio de emergencia, o humilde, o algún lugar del interior. Pareciera que hay también una necesidad de ir a ver qué pasa.

—Sí. Me encantó tu expresión: “vecinal”, muy linda. *Mate cocido* se llena de gente, más que en libros anteriores míos. Es una de las razones por las que le tengo tanto afecto, porque se llena de gente. Y de pequeñas historias. Algunas son contemporáneas a la escritura del libro y otras son muy antiguas, muy lejanas. Hay un poema muy breve en *Mate cocido* que se llama “Pueblada” y es una especie de pequeño chiste conmigo misma y con una amiga: que, frente a ciertas preguntas, yo empiezo a contestar con frases de las cuales ella se ríe y me dice: “Te estás poniendo vieja”. Porque me empiezan a salir frases probablemente recogidas, rehechas y recogidas desde la niñez. O sea que algunas son voces muy antiguas, de cuando era niña, y otras son muy cercanas, suceden ahí, en la esquina o en la vereda. ¿El barrio? Yo tengo problemas con el barrio, con los barrios.

—¿Por qué? ¿Qué querés decir con que tenés problemas?

—Aunque *Mate cocido* rompe un poco eso, también, creo que estoy signada por la infancia y la adolescencia en el campo y por los muchos años que viví en el Delta del Paraná, a donde sigo yendo constantemente. Y además, es donde más escribo porque cuando tengo tanto tiempo libre voy ahí y, entonces, es cuando más escribo. La presencia del espacio urbano a mí me está bastante más negada. Aparece menos, en realidad, salvo cuando algo del signo del corazón es muy grande allí. El caso de Fuerte Apache, por ejemplo. Porque yo viví en

Fuerte Apache, concretamente. Pero eso viene de atrás, no viví ayer en el Fuerte Apache.

—También aparece lo urbano cuando en ese espacio irrumpen, por ejemplo, los piqueteros. Cuando ese espacio urbano asimilado, integradito, es atravesado por un malestar que viene de otro lado, que puede ser de la misma ciudad, pero que no es lo que la ciudad acepta dentro de su orden, sino algo que percibe como desorden, como malestar.

—Totalmente cierto. Tengo menos relación con el paisaje urbano. Y, en todo caso, lo corta siempre la figura humana. Entonces, cuando aparece, es más bien el sitio de la gente, de las personas. Mientras que la naturaleza, o los paisajes no urbanos, parecen tener una vida propia, y a veces parece que ni siquiera necesitaran estar imantados por la presencia humana.

—Incluso pareciera ser que la presencia humana debe retroceder, un poco avergonzada al tomar conciencia de la intensidad del ser en esa naturaleza. Hay poemas, incluso también en *Mate cocido*, donde la voz poética se recrimina a sí misma, a esa “vocecita del cerebro” —no recuerdo bien ahora cómo lo dice—, que se tiene que dar cuenta de que la posibilidad de reencontrarse con el ser está en otro lado, es algo que parece estar palpitando, titilando en un pájaro, en una flor, en una hoja, temblando en el viento, y que tiene más verdad, más consistencia, más intensidad, que toda esa música interior del yo que se repite a sí mismo “yo, yo, yo”.

—Es verdad. Sobre todo, en una mirada menos romántica, digamos. Es decir, la naturaleza mirada no tanto para expresar las emociones del sujeto que la mira, sino tratando de ser mirada desde algún otro

lugar; por supuesto que siempre va a pasar por un sujeto que la mira, pero tratando de tener otras mediaciones.

—A mí me hace acordar, con resultados estéticos muy diferentes y probablemente con procedimientos muy diferentes, a lo que hace Ponge con la naturaleza, o con los objetos, que está muy bien visto por Maurice Blanchot al decir que “cuando Ponge escribe sobre un pino, el poema es un pino. No es un sujeto romántico que describe las sensaciones que le provoca el pino o que utiliza la figura del pino para proyectar sobre ella una necesidad emocional, personal”.

—Sí. Igual, yo debo decir que tengo una influencia romántica fuerte. Para no hacerme la viva, ¿no?, porque no soy una objetivista, precisamente. En ese espacio lo humano está presente; pero está presente en una magnitud tan importante, no más importante, que el resto del concierto.

—Sí, sí. Los contrabajos tienen tanto protagonismo como los violines.

—Claro, exactamente. Pasa mi amigo el Tato, pasa mi amigo Carlos, pasan los vecinos... y son importantes. Son tan importantes como el ciprés, como la tacuarita.

—Hay como una especie de democratismo ontológico, por así decirlo.

—Claro, y eso en la ciudad es más difícil...

—Cuesta ver un pájaro.

—Está todo como alienado.

—La naturaleza está acorralada y parece no poder manifestarse. Está como jugando un papel que no es el papel que juega en lo que



**todavía encontramos como naturaleza, como lugar de paisaje, donde hay más plenitud.**

—Sí, y los seres humanos también. Los seres humanos comparecen más como una masa que como sujetos hermosísimos en su variedad. Salvo cuando ese conjunto abigarrado de seres humanos está en una manifestación, por ejemplo, en un concierto de rock and roll, o en una cancha de fútbol... Ahí adquieren otra inmanencia, digamos.

—Claro, o en un baile. En esos casos, lo que cobra importancia es el cuerpo. Lo humano tiene también a veces en tus poemas no solo aquello que nos distinguiría o nos discriminaría del resto de los seres vivos, sino también lo que nos acerca. Esa fisicidad, esa condición mamífera, digamos, como dice algún poema de Vallejo.

—Es que, además de ser seres culturales, somos naturaleza también (*risas*). Este es el asunto. Y, arrancados del seno, del resto de la naturaleza viviente, me parece que pasamos a ser muy poco.

—Vos sos consciente de que la tuya no es una posición frecuente, ¿no? Es decir, desde hace ya unos cuantos años, los poetas que se manifiestan y que publican en Buenos Aires —que desgraciadamente es donde pasa buena parte de la conversación que se puede escuchar— no registran la naturaleza. Es muy difícil que aparezca. Para muchos, es algo que ya ha desaparecido.

—Bueno, es el mundo que viven o han vivido como marca fuerte, ¿no?, además de un momento de formación de su vida. Pero lo tenés a Arturo,<sup>1</sup> por ejemplo, que tiene su marca del campo, como yo tengo la mía. O tenés a alguien que goza de mi absoluta admiración como

1. Se refiere al poeta argentino Arturo Carrera.

Francisco Madariaga que, si bien vivió en Buenos Aires la mayor parte de su vida, la marca de Corrientes en su obra es fundamental.

—Sí, es absolutamente insoslayable. Estamos con Diana Bellessi. Les cuento algún dato biográfico más de Diana, para aquellos desmemoriados o aquellos que no los conozcan, por qué no. Nació en Zavalla, provincia de Santa Fe, aquí en la Argentina, en 1946. Estudió Filosofía en la Universidad Nacional del Litoral. Entre 1969 y 1975, durante seis años —es decir, no fue precisamente una experiencia turística—, recorrió a pie el continente americano. Durante dos años, tampoco eso fue un recreo, Diana ha coordinado talleres de escritura en las cárceles de Buenos Aires. Una experiencia que queda sintetizada en un libro muy recordado también, que se llama *Paloma de contrabando*, que fue publicado en 1988. Ha publicado además una selección y traducción de poetas norteamericanas contemporáneas que se llamó *Contéstame, baila mi danza*, publicada en 1984 y reeditada en versión ampliada por la editorial Angria de Caracas en 1995, bajo el nombre *Diez poetas norteamericanas*. Ha publicado, también, *Lo propio y lo ajeno*, que es un libro de reflexiones, según prefiere llamarlas ella. En algunos casos esas reflexiones tienen la estatura, la consistencia de ensayos; en otros, yo diría que casi de pequeños manifiestos, en la editorial Feminaria en 1996. Y un libro muy particular que se llama *The Twins, The Dream / Las gemelas, el sueño*, hecho a dos voces con esa escritora extraordinaria que es Ursula K. Le Guin, publicado por Arte Público Press en 1996. Allí la experiencia es como de dos orillas, porque hay poemas de Ursula K. Le Guin traducidos al español por Diana y poemas de Diana traducidos por Le Guin al inglés; y la edición es bilingüe.

—Sí, sí. Fue como la culminación de varios años en los que nos divertimos mutuamente, traduciendo y enviándole a la otra, esperando sus consejos y sugerencias sobre la traducción. Hasta que finalmente se armó este librito.

—Ella también conoce bastante de español como para poder tener una cierta idea, ¿verdad?

—Lee, lee castellano. Ahora acaba de traducir la obra completa de Gabriela Mistral, que diría yo que es bastante difícil.

—Claro que sí.

—Habla poco, pero lee mucho en castellano. Igual, siempre están esos pequeños equívocos maravillosos de la traducción. Por eso, por la posibilidad de hablar con el autor, es siempre tan encantador y vergonzante cuando cometés un error, ¿no?

—Estamos, les decía, con Diana Bellesi. Vamos a seguir estando afortunadamente hasta las ocho de la noche. Y vamos a compartir música, músicas que ella ha sugerido, como hacen casi siempre nuestros invitados. Vamos a empezar por un tema muy hermoso de y por Atahualpa Yupanqui: “De aquellos cerros vengo”. Es un tema que Atahualpa comparte en su autoría con Pablo del Cerro<sup>2</sup> y que fue grabado, como los otros temas que vamos a escuchar de y por Atahualpa en el programa de hoy, en París por Robert Prudon entre 1971 y mil novecientos ochenta y algo. Escuchamos, entonces, “De aquellos cerros vengo”. Luego vamos a la tanda. Les recuerdo a aquellos que quieran hacerle una pregunta a Diana,

2. Pablo del Cerro fue el seudónimo utilizado por Antonietta Paula Pepin, mujer de Atahualpa y coautora de muchas de sus más celebradas canciones.

o acercar un saludo, una sugerencia, algún comentario, que el teléfono es 4804-3150.

*(Se escucha el tema anunciado. Luego, Guillermo Saavedra comenta la agenda cultural preparada por Juliana Guerrero.)*

—Me gustaría que habláramos un poco de lo que se da en llamar la cocina de la escritura. Me parece importante, para alguien que no está acostumbrado a escribir poesía, que nos comentaras mejor, o con más detalles, si es posible, en qué aspectos, en qué cosas vas descubriendo que estás pasando a otra conversación, a otro libro. ¿Es el tono, hay algo, que podríamos llamar material, que empieza a aparecer y que hay que trabajar desde otro lugar, que tiene que tener otro espacio para alojarse, otro libro, otra zona de un mismo libro? ¿Cómo se percibe eso?

—Sí, es el tono, como vos bien decís. Y habría que ver qué es todo lo que uno pone adentro de eso que uno llama tono, ¿no? De lo que me he dado cuenta en los últimos años es que el poema viene siempre portado por la frase. Lo que da origen al poema para mí es la frase. No es tanto una imagen o un sentido, ¿no?, un ideograma... sino una frase. Se arma una frase que va arrastrando tras de sí al resto del poema en realidad. Y, entonces, yo lo que advierto son los cambios de tono sintáctico que se van produciendo en los libros, por lo menos en los míos.

—Hay una zona de tu poesía que ya no depende de los tonos o de los materiales a tratar. Es una poesía de versos muy breves y fortísimamente encabalgados. Como si en realidad el poema fuera un solo verso de arriba hacia abajo que se escandiera de esa manera por otras razones, como si el material pudiera desplegarse de una sola vez, de una punta a la otra. Y, en cambio, hay otras zonas en que

**los versos son más autosuficientes, descansan más al final, son más extensos, tienen más material, incluso. ¿Eso está dado también por cómo aparece esa primera frase?**

—Sí. Tiene que ver con el ritmo de un poema. Es como el resto signifi-  
ficante de un poema que va hablando junto con el significado y sobre  
el cual, en general, yo no tengo una propuesta previa. Yo no digo: “Voy  
a escribir un endecasílabo o un verso libre”. No me formulo un metro  
específico, ni corto, ni largo, aunque tengo particular afección por el  
arte menor, por los versos cortitos, del octosílabo para abajo, por los  
versitos de cinco sílabas, seis sílabas, siete sílabas, ocho sílabas. Porque  
siento que el verso corto, el verso de arte menor, se resiente mucho con  
la retórica, con el exceso de retórica personal. No acepta mucho bla,  
bla, bla, el verso corto, y eso le da mucha alegría.

—Yo hice una experiencia, en una época, escribiendo sonetos de  
distintas medidas. En la medida más tradicional, la del endecasí-  
labo, y hasta en el soneto con octosílabo, la solemnidad o, mejor  
dicho, la gravedad podía caber con cierta comodidad. Pero en algún  
momento me dije: “¿A ver qué pasa si hago sonetos en pentasíla-  
bos?”. Y entonces noté que se me iban para el lado de la broma.  
Si además, a la brevedad, uno le agrega la regularidad, la rima, el  
esquema tan rígido de un soneto, lo que salía era una especie de  
canción infantil, o una especie de sonsonete. Porque muy rápida-  
mente uno está repitiendo otra vez la misma medida, otra vez la  
misma rima... y entonces parece como que no hubiera posibilidad  
de gravedad en esa zona, ¿no?

—Claro, y que si hay alguna gravedad —que puede haberla, a veces,  
en lo que se dice—, está peleada con el discurso, para decirlo de alguna  
manera. Al discurso no lo deja instalarse del todo, lo acosa. Lo acosa

permanentemente con la cesura, lo acosa con el corte, con el silencio. Que a veces puede ser descansadito. Es decir, a veces, como vos decías recién, el verso puede tener una postura más clásica de inicio y final, y de autonomía; y a veces esa especie de corte casi jazzístico, de sín-copa profunda que tiene la sintaxis, que se corta a veces en el lugar que menos se espera que se corte, ¿no? A su vez, produce multiplicidad de sentidos fallidos y molestias que hacen de ese aire menor algo más complejo, acompañado por el corte chiflado de las vanguardias del siglo XX, diría yo, porque finalmente es eso, tampoco es una propuesta. Yo cuando escribo no me propongo nada.

—Claro. Ahora te voy a pedir que leas uno o dos poemas, para que el que está escuchando del otro lado y no tiene a mano un libro tuyo o en la memoria un poema tuyo entienda un poco más, escuchando la música de tus poemas, cómo funciona eso. Pero, entre esta frase que aparece y empezás a volcar en la página, es en el momento en que la ponés en el papel que descubríis verdaderamente dónde son los cortes, ¿verdad? No los tenés en mente, ¿no?

—No, no, no. Nunca. Es decir, los tengo en mente porque así se armó la frase. Las frases que de pronto uno viene trayendo en la cabeza antes de sentarse a escribir vienen con ese ritmo, se pausan de alguna extraña manera ahí y no en otra parte. Por supuesto que, en aquello que Perlongher llamaba “el proceso de la traición posterior”, es decir, cuando uno tiene el poema original que ha escrito por primera vez y lo mira y retoca, acomoda alguna cosa, obviamente, ahí hago una observancia de que hay un ritmo específico, un metro específico que puede estar campeando y puedo retocar, subir o bajar algo y cometer alguna traición sobre el ritmo originario, que vino solito, vaya a saber de dónde vino, ¿no? En cambio, el verso largo, el más versicular,

que también puede ser muy bello —el verso de trece, catorce sílabas, quince, dieciséis sílabas, a veces—, permite un despliegue discursivo de otro calibre. A veces, hay cosas que uno tiene que decir y las tiene que decir con muchas palabras y las tiene que decir sin alterar demasiado el ritmo sintáctico porque ya, de por sí, son pesadas para alterarlas con un corte, quiero decir. Y allí de pronto salen versos desplegados de otra manera. Igual, a mí me parece que me debo estar volviendo vieja porque ahora tengo un poco más de gusto por el anclaje clásico del verso autónomo que el que tuve durante años. Porque, en realidad, yo inicié esto de la sintaxis desasosegada, que se quiebra donde no se espera que se quiebre, que se quiebra en un conector, a veces, que se quiebra donde no debiera quebrarse y que muchas veces he tratado de corregirlo, de modificarlo, y siento que se resiste a que lo modifique. Y creo que eso está diciendo algo y lo respeto como tal. Por supuesto, trato de que no se convierta en un hábito, o en un mero vicio del hábito, pero me parece que ese desasosiego empezó en un libro bastante antiguo mío que se llama *Danzante de doble máscara* e hizo particular eclosión en otro libro que se llama *Eroica*.

—En *Eroica*, además, hay, también, un uso del espacio donde los versos no están todos alineados a la misma altura. Hay distintas voces que están hablando en el mismo poema, en distintas zonas de la página, quizás a la misma altura, para que entienda el que está escuchando, ¿no?

—Tenés razón, es verdad. Porque hay un astillamiento de la sintaxis y un astillamiento visual total del poema. Es el único libro donde yo produje semejante cosa, pero me parece que después me acompañó, o retornó de otra manera, ya jugando con metros más clásicos, cosa que no sucedía en *Eroica*, ¿no? Con construcciones más clásicas, de una

tradición clásica, quiero decir, sosteniendo el metro, sosteniendo los tercetos, o los cuartetos, sosteniendo una figura que vendría de la tradición, en este sentido, quiero decir, ¿no? Y azotándola, a su vez, con otras cosas que la tradición jamás aceptaría. Pero no sé por qué sucede. Si miro en perspectiva, puedo inventar cualquiera, puedo inventar argumentos. Pero no sé si voy a ser tan sincera si invento argumentos.

—**¿Por qué no escuchamos...? No sé si querés leer algo de *Mate cocido*, de *La edad dorada*, lo que quieras. ¿Tenías algo pensado?**

—Lo que quieras. ¿Qué preferís: *La edad dorada* o *Mate cocido*?

—**Hay tiempo para que leas de los dos. No todos juntos, claro. Te pediría que leas uno o dos poemas, después escuchamos algo de música y después seguimos leyendo y conversando. Para no demorar más tu lectura, porque si no sería como hablar de la comida y que no llegue nunca...**

—Es verdad, es verdad. De qué estamos hablando, ¿no? Bueno, voy a elegir uno de *La edad dorada*. Estoy pensando algo sobre lo que acabamos de charlar. Querría leer algo que reposara un poco sobre lo que estamos conversando, ¿no?

—**Me parece muy bien.**

—Voy a leer uno que se llama “Rosa bravía” (*lee*):

Soy tu cordero, ¿qué debo  
hacer?, qué puedo siendo  
lo que soy. La vocecita  
  
siempre dice *deshaciendo*  
Brilla el aura de lo hecho  
en el vacío pleno



¿Se es así en el fluir  
y el fluir sabe lo que yo  
no siento? Hágase tu voluntad

aunque no lo sepa quizás  
es mía también. Oh Pastor,  
me llevas a los dorados

campos o me llevás  
al matadero? Ambos sí,  
si no giro el corazón

seguiré sintiendo que  
lo más amado de mí  
es lo que debe morir

Lo del todo vuelve  
al nido y lo único  
también. Que yo te cante

rosa bravía del monte,  
mirlito negro, ¿hace  
la diferencia? ¿Somos

medio y somos fin?  
Tócame donde la mente  
no alcanza, donde solo

la gracia dice ahora  
es eterno, la alegría  
sin fin sabiendo

para qué o no  
sabiendo ya nada  
en la plenitud del ser

—¿Querés otro?

—Sí, por favor.

—Este se llama “El misterio es cerca” (*vuelve a leer*):

Dicen  
que debo dejar  
de nombrarte, bambú,  
hierbecita o cualquier  
otra cosa que nimia  
en mis ojos se habla

Dicen  
que vuelva a lo humano  
y recobre la furia,  
como si hubiera acaso  
dejado de ver, justo  
e injusto. En lo dulce  
brillan

Que deje el retablo  
encantado. Soy vaca  
y cordero, la madre  
y los magos. El padre  
también. Bajo la luz

de antes  
ya nada reclamo,  
ya casi, o ya todo:  
pertenencia reclamo  
Quiero ser partecita  
como la hierba mínima

Dicen  
que abierta a la sed  
de hermandad inconclusa  
pastorcita me hago  
Doy fe. Nada no tengo  
de grande, ni vergüenza

dicen  
que se pierda acaso  
y me importe, salvo  
estos versos que llegan  
solitos, de tan lejos  
porque el misterio es cerca

—*La edad dorada* es un libro que resulta bastante claro, aunque uno sea, como es mi caso, bastante ignorante en materias religiosas. Pero, como bien dice Jorge Monteleone, es un libro que trabaja de diversas maneras algunos núcleos, incluso algunas ceremonias, algunas ideas muy importantes de la fe cristiana. Y, por otro lado, en una continuidad que tiene que ver con tu obra anterior, realiza también procedimientos de mixtura, de síntesis religiosa con otras concepciones que tienen que ver fundamentalmente con pueblos de América que vos conocés bien y que ya han aparecido en otros libros tuyos. Incluso nombres propios de divinidades o rituales que se cruzan en una especie de sincretismo. Me gustaría que comentaras por qué surgió en este libro. Si hay alguna explicación posible, desde lo biográfico, desde una circunstancia tuya que te haya puesto en contacto tan directo, por momentos muy explícito, con la tradición o con la literatura del cristianismo; y de qué manera eso se vuelca o se mezcla, tan naturalmente dentro de la artificiosidad que es toda escritura, con otras sensibilidades religiosas.

—Sí. A lo largo de mi vida, he tenido más lecturas de chamanismo americano o de textos tibetanos, o he leído más a los filósofos centroeuropeos judíos que lo que nunca había leído sobre el cristianismo. Lo que sí, digamos, nací —como tantos otros argentinos y latinoamericanos— en el seno de una familia creyente, cristiana, del campo, que mantenía algunos ritos básicos y centrales a lo largo del año; tampoco eran demasiado religiosos. Yo creo que lo de la aparición, sobre todo en este libro, de esta marca que parece tan cristiana, quizá más de lo que es, tiene que ver con que *La edad dorada* es una larga meditación sobre el tema de la muerte, en primer lugar. Esa elegía, ese poema a mi padre forma parte de un núcleo mayor que se despliega a lo largo del libro y que está presente, todo el tiempo. Una meditación sobre la muerte que a su vez es como una melancólica celebración sobre la vida todo el tiempo, ¿verdad? Creo que lo dice el propio Monteleone, el tema de la pasión de las pascuas cristianas parece ser como un tropo muy presente dentro de este libro. ¿Cómo llega a mi vida, cómo llega a este libro, básicamente? Supongo que tiene que ver, en primer lugar, con cómo vuelve la infancia. En segundo lugar, creo que, mientras yo más hago abandono de la literatura y más escucho a la gente, viene con la gente. Digo, ese sustrato cristiano, extraño, mezclado con muchísimas otras cosas, viene conmigo y viene con la gente. ¿Contesté o me perdí?

—Sí, sí, absolutamente. Vamos a seguir hablando de esto, porque hay tela para cortar. Y porque además en mi pregunta no había la sospecha de que te acababas de convertir a un cristianismo militante. Lo que sí percibí es que había una tematización explícita, como la cuestión de la Pascua, basta con revisar el índice del libro...

—Totalmente. Para mí, ese fue uno de los grandes riesgos de este libro.

—¿Ser leída como la representante de Paul Claudel en la Argentina? Es muy claro que no. Estamos con Diana Bellessi, una gran poeta argentina. Publicó recientemente *Mate cocido* en Grupo Editor Latinoamericano y *La edad dorada*, libro del que estábamos hablando hace un momento, en Adriana Hidalgo Editora. *La edad dorada* es anterior, cronológicamente, en la escritura; *Mate cocido* es posterior. Salieron invertidos por esas cosas de la crisis en un país bastante crítico. Vamos a escuchar un poco más de música, vamos a ir a la tanda y cuando volvamos vamos a seguir con este tema. De qué modo los materiales vinculados a la fe, a los discursos de la religión, a los imaginarios, populares o no, están funcionando de una manera muy diversa y de una manera más diversa aún, en la propia obra de Diana. Vamos a escuchar a Liliana Herrero. Como yo tengo algunos discos clonados, a veces no tengo la información sobre los temas, salvo en el mismo compacto, que ahora tiene el operador. Lo que vamos a escuchar es un tema muy hermoso de Chabuca Granda que Liliana canta de manera muy personal en su último disco, *Confesión del viento*. Cuando volvamos de la tanda les digo el nombre del tema. También pueden tratar de adivinarlo aunque, de todas formas, aquí no damos premios. Salvo, claro, el regalo de nuestra gran invitada de hoy. 4804-3150 es el número, por si quieren hacer preguntas, consultas o acercar inquietudes diversas.

*(Se escucha el tema “Una larga noche” y luego de la tanda Guillermo Saavedra comenta la agenda preparada por Juliana Guerrero.)*

—Muy bien, seguimos con Diana Bellessi hasta las ocho de la noche. Hay ya un par de llamados. Susana de Caballito, una oyente habitual, está encantada con la presencia de Diana en el programa. Dice que sigue su obra desde hace tiempo y le gustaría que Diana

comentara un poco sobre esa experiencia extraordinaria de viajar durante varios años por América Latina. Esa pregunta la tenía reservada para un poco después, en esta suerte de “Viaje a la semilla” que estamos haciendo con la biografía de Diana, yendo desde el presente hacia el pasado, como en el cuento de Alejo Carpentier. Y Jorge de Villa del Parque dice que había leído muy pocas cosas de Diana en algún número del *Diario de Poesía* pero está muy conmovido por lo que escuchó, por los poemas que leyó Diana y por las cosas que dice. Y pide enfáticamente que Diana lea más poemas, cosa a la que vamos a pasar en un momento. Antes quería redondear un tema que habíamos empezado a tratar antes de la música. De paso, les comento que el tema de Chabuca Granda que habíamos escuchado en la maravillosa y deconstructiva voz de Liliana Herrero se llama “Una larga noche”.

Diana, a lo mejor podemos juntar varias cosas: tu lectura de un nuevo poema, haciéndonos eco del deseo de la oyente de que sigas leyendo, con lo que estábamos diciendo de la religión, que aparece en *La edad dorada*, retrabajada por tu propia poética, entendida como una actitud ante lo real, frente a la fe de los otros, las necesidades propias y ajenas y, también, como una sensibilidad que ya es más estrictamente poética o literaria. ¿Qué procesos sufren esos materiales? Vos tomás, por ejemplo, el tema de la Pasión de Cristo, de la Pascua, de la Resurrección, que aparecen insistentemente en *La edad dorada*. Pero, ¿con qué se unen, con qué se religan, para seguir hablando de religión, en vos?, ¿para qué, en función de qué o para nombrar qué son tomados esos núcleos?

—Son tomados porque vienen, yo no hago un uso de esto. Vienen y yo puedo tener vergüenza de dejarlos entrar o puedo dejarlos entrar. Mi decisión es siempre dejar entrar a lo que viene, ¿no? Y además porque,

como en todas las gnosis místicas, el cristianismo está lleno de cosas hermosas y además fue una de las grandes revoluciones humanas, quiero decir. Recordó que todos los seres humanos eran iguales. Es decir, se alza como un discurso y una fe contra el esclavismo y el nacionalismo esclavista de su época y creo que todavía no terminó de encarnarse. O sea, existiendo el feudalismo, sigue existiendo la explotación y la subalternidad de los otros. Todavía es un verbo que empezó hace dos mil años y no terminó de encarnarse en el presente del imaginario humano, por lo menos en el aspecto social, ¿no?

—Estoy completamente de acuerdo.

—Por ejemplo, el poema que leí hace un ratito, que se llama “El misterio es cerca”, que toma la imagen del pesebre, del retablo, que habla del padre, de la madre, de los animalitos, de los magos, etcétera. Ese poema, que tampoco fue una propuesta, fue un descubrimiento a posteriori, está estructurado, sostenido, por la columna de una palabra: “Dicen”. Bueno, esto a mí me viene directamente de la cultura mapuche, de lo que he oído y leído ahí, donde es común escuchar expresiones que empiezan con ese “Dicen...”.

—¿Qué te dice esa cultura? ¿Hay una manera de hablar que es así?

—Es una manera de no decir “Yo digo tal cosa”, “Yo creo, yo ordeno”, sino más bien: “Dicen...”.

—Yo tuve un compañerito en la escuela primaria, Omar Reneses, de una familia de origen mapuche, que cuando pasaba a dar lección, si tenía que hablar de un tema de geografía o sobre la historia de la Argentina, empezaba diciendo: “Dicen que Sarmiento fundó muchas escuelas”. El maestro lo retaba porque lo tomaba—y nosotros también lo entendíamos así— como que no se comprometía

con lo que afirmaba. “Se dice por ahí que San Martín cruzó los Andes, pero yo no lo vi”. Pero, claro, me vengo a dar cuenta ahora de que en realidad ese tipo de expresión proviene de esa humildad del emisor.

—Claro. También es como una manera de decir: “A través de mí hablan...”, “Yo hablo a través de...”. Hay una noción del imaginario común donde el sujeto no está tan recortado. Donde uno es en el concepto de los otros. Me parece que se podría hablar mucho más en torno a esa elipsis y cómo comparece la retórica en la cultura mapuche y probablemente en otras culturas americanas, también. Pero yo no me propuse nunca: “Voy a escribir un poema donde voy a usar la columna del ‘Dicen’, que yo reconozco como propio de la mapuche, con elementos del cristianismo...”. Esto sucede solo. Si a lo largo de tu vida vos anduviste caminando por ahí, viviendo por ahí, leyendo mucho de por ahí, fuera de lo que sería el canon central, de lo que se debe leer y escuchar... todo eso termina construyéndote y entonces el poema viene y viene solo. Viene siendo lo que uno va siendo.

—**Absolutamente. Vamos a escuchar algún poema que puede tener que ver o no con esto. Lo que vos quieras leer.**

—Sí, en realidad, te decía recién, fuera de micrófono, que este poema, que es el último de *La edad dorada*, me parece que da cuenta claramente de cómo se cierran los libros y otros libros empiezan. Cómo algo de la postura del que escribe allí probablemente se vuelve mucho más fuerte en el libro posterior, cierra este e inicia el próximo. El poema se llama “Buen día” (*lee*):

“Buen día... por decir algo...”, la vecina  
dice, en la gris y húmeda mañana  
que vaticina con su quietud la lluvia



Melodiosa, íntima su voz y contexto  
 afable en la misma nota. ¿Ella alude  
 sin embargo a que algo no es perfecto  
 en este instante? “Sí”, le digo, perdida  
 en la opaca transparencia mientras miro  
 o casi soy, parte del retablo en celo  
 naciente de la primavera que todo  
 llena dejando aún, aquel vacío  
 delicioso, aquella ausencia del sol  
 en la mañana que ahora se dispone  
 a su llovizna. Belleza del acento  
 que siempre gana, el cómo, no el qué  
 marca nuestro paisaje, dicha o dolor  
 de días extraordinarios. Entonces,  
 las tacuaritas se persiguen, chispean  
 como el sol sus sonidos entre los ramos  
 del duraznillo vacío y lleno y quieto  
 que los contiene por un momento y nada  
 rompe su perfección de estar allí,  
 quebrando la frontera del invierno  
 hacia el bordado tenue de la naciente  
 primavera. “Buen día..., sí...”, se contesta

—Muy hermoso. No curiosamente, entonces, el primer poema de *Mate Cocado*, si bien, en casi todo su desarrollo habla de otras cosas, se llama “La canción resuena siempre” y termina con un saludo, con esta idea de que las cosas se intercambian, ¿no?

—Es verdad.

(*Guillermo Saavedra lee el final de ese poema, “La canción resuena siempre”:*)

La mañana de invierno  
 acuna, la palabra  
 saciada en el silencio  
 habla, pero no si antes  
 no pasa por el trueque:  
 ¡lindo el día!, ¿un mate?,  
 hasta la vuelta, siempre

—¡Qué bonita, tu asociación, que hiciste inmediatamente!

—Es que además es como un final y un comienzo. Me hace acordar al último poema de *Los heraldos negros* de Vallejo, que ya está anunciando lo que viene después. Hasta por el título —se llama “Espergesia”, es una palabra que no existe— Vallejo empieza a meterse en el mundo de *Trilce*, en ese mundo de ruidos personales, de neologismos que casi nunca son gratuitos, esos chirridos, por momentos metálicos, de un mundo que él empezaba a percibir que estaba resquebrajándose en su conciencia. Digo, esos poemas donde el poeta o la poeta perciben claramente que están pasando a otra cuestión.

—Sí, la despedida. Vos leíste recién cómo empieza *Mate cocido* y yo te cuento cómo termina. Termina con un poema que dice: “... hasta la victoria / siempre”.

—Que, como sabemos, esa es una frase cargada de referencialidad política en la Argentina. Y que no la usaban todos. La usaban algunos que tenían la confianza en que, en algún momento, para los que estén más postergados iba a haber un momento de victoria y que, en ese momento, de alguna manera o de otra, todos esos que formaban parte del campo de la derrota iban a encontrarse en esa victoria. Tenemos un montón de llamados, Diana. Hernán de Almagro

dice: “Es una maravilla tener a esta poeta aquí” y, además, Diana, quiere preguntarte si encontrarás respuesta a la pregunta de por qué hoy la naturaleza ha dejado de ser un referente en la poesía. El propio Hernán recuerda el programa que hicimos hace poco en homenaje a Juan L. Ortiz con Daniel Freidemberg —que hizo una hermosa antología de poemas del Viejo— y dice que él tenía bien presente la naturaleza en un mundo muy urbano. “¿Por qué no puede existir hoy un Juanele?”, nos pregunta Hernán. Yo creo que, en un sentido, es parecido al caso de Francisco Madariaga. Ortiz vivió en la ciudad de Paraná los últimos cuarenta años de su vida, pero seguía viviendo al lado de un río como el Paraná, que no es cualquier río, es un río que impide olvidarse de su presencia constantemente. No es el Mapocho, pobrecito, tan angostito y tan triste, ahí en Santiago. Y al mismo tiempo, Juanele tiene un pasado, tiene toda una vida muy en contacto con la naturaleza. No sé si tenés algún comentario al respecto, Diana.

—No sé cómo es eso. Porque lo más usual sería decir que tu infancia te marca. Así como te marcan muchas otras cosas, te marca el lugar. Y te acompaña. Pero también uno suele encontrar gente que viene de las provincias y en Buenos Aires se vuelve el más porteño de los porteños...

—Bueno, sin ir más lejos, muchísimas letras de tangos fueron escritas por gente que vino del interior.

—Claro.

—Como el propio Juan de Dios Filiberto. Después se discute si “Caminito” refiere al paseo de La Boca, que hoy se llama así para el beneficio de la actividad turística urbana, o si alude a algún camino de Santiago del Estero, o de Catamarca creo que era él, no recuerdo

bien ahora.<sup>3</sup> Pero está lleno de nostalgias travestidas que alguien adopta, como alguien cambia de lengua, también. Es como un cambio de idiolecto el pasar de ese paisaje a un paisaje urbano.

—Claro. Y, además, yo le diría a Hernán que, a veces, la naturaleza en un poema puede comparecer como naturaleza viva o como naturaleza muerta; y que el paisaje urbano también puede ser viviente o muerto, ¿no?

—Absolutamente. Ana de Barrio Norte manda una felicitación por el programa. Agradece la importancia que se le da aquí a la poesía. Envía saludos para Diana. Le parece que su obra es realmente notable. “Es muy bueno el programa”, etcétera. Omito los elogios porque me avergüenzan un poco. Llamó una lectora de Diana: María, de Capital. Dice que la semana pasada un programa de televisión “nos brindó la gracia de ver a Diana Bellessi, gozar de su inteligencia desvelada tanto como de su poesía intensa y de su bellissimo rostro”. Muchas gracias a ambas oyentes.

Vamos escuchar un poco más de música. Vamos a ir a un paisaje sonoro que seguramente tiene otras evocaciones, el de la guitarra. La muy personal y lírica guitarra de Pat Metheny. De su disco *One Quiet Night*, vamos a escuchar el primer tema y después les cuento un poquito más, antes de ir a la tanda. Luego, cuando volvamos de la tanda, le pediremos a Diana que nos lea otros poemas y, desde ya, instalo una pregunta para que la vayas pensando, Diana: ¿de qué manera tu preocupación social se acerca a la larga tradición de la poesía latinoamericana y argentina? Vamos ahora a la música y luego la tanda.

3. En verdad, quien había nacido en el interior del país, pero en la provincia de Mendoza, fue el autor de la letra de “Caminito”, Gabino Coria Peñaloza (1881-1975). Y, a su vez, el caminito evocado en su letra era un sendero del pueblo riojano de Olta.

*(Se escucha el tema anunciado y, al volver de la tanda, Diana Bellessi lee el siguiente poema:)*

ALONDRAS

Juan y la joven amiga  
de una amiga de Ramón  
Son putas dijo la gente  
pero yo los vi quererse  
como pocas veces vi  
Irradiaban esos dos  
aquella luz, y a su paso  
el verano les abría  
su puerta dulcemente  
Recostados sobre el muelle,  
la cabeza en el regazo  
acunándolo al Juancito  
en un capullo dorado  
Los amo, murmuró el día,  
y yo con él para siempre  
Así fue. Pero llegó  
la ley. Menor, paraguayo  
y la madre apareció  
buscándolo. Esas lágrimas  
nunca las olvidaré  
Dos años después volvió  
Juancito, tuvo mujer  
y también hijos y tuvo  
esa sombra detrás. Dulce  
y cruel herida es haber  
sentido. Nos vuelve amargos  
o compasivos. Por él,

tan bello y triste, existe  
 Shakespeare. Por ella,  
 a quien más no vi. Así  
 las historias acompañan  
 y nos salvan. Cuando voy  
 de vos, hondo estoy en mí

—Bueno, ustedes escuchaban un poema que Diana, para nuestro privilegio, leyó de su libro *Mate cocido*. Había quedado pendiente la pregunta acerca de cómo lo social aparecía en su poesía. Son preguntas siempre un poco incómodas porque plantean una búsqueda de comparación o de referencia a otros textos o tradiciones, pero sé que lo podés decir, Diana, sin ánimo de sentirte ni más chiquita ni más grande que ninguna de las referencias que menciones. ¿Cómo te parece que funciona tu poesía, en qué lugar se ubica cuando aborda estas cuestiones, cuando se hace eco de estos materiales, en relación con la fuerte tradición de poesía social que hay en la Argentina?

—Primero, a mí me parece que los poemas vienen por mi propio resentimiento de clase. Es decir, yo vengo de una clase campesina, pobre, sin tierra y soy una migrante de clase. El peronismo hizo que mis padres me pudieran mandar a la escuela y fui la primera persona de toda mi vasta familia que hizo la escuela secundaria y, más aún, que ingresó a la universidad. Entonces, creo que tengo una caja de resonancia, en lo subjetivo quiero decir, ¿no?, muy directa ahí. Me habla a mí, me habla de los míos, me habla de mi familia, habla de mi infancia. Y todos los nuevos sucesos... cada vez que veo miseria, explotación, marginación, revivo mi propia infancia, mi propia historia y mi propia familia, por un lado. Por el otro lado, si hablamos de tradición literaria, bueno, yo fui una ferviente lectora, cuando era joven-cita, y aún lo soy, de Juan Gelman. Lo leí mucho a fines de los sesenta

y principios de los setenta. Él fue para mí —y aún lo es— un gran referente en la poesía argentina. Y en *La edad dorada*, por ejemplo, hay un poema que para mí forma parte de la serie de los piqueteritos, que se llama “Parque Independencia”, que es un parque de Rosario donde yo viví muchos años y ese es un claro homenaje a Lamborghini, el Lamborghini de *Las patas en las fuentes*. Y, por supuesto, atrás está Tuñón y atrás está... no me sale el nombre de ese poeta santafesino... Dios mío, qué vergüenza, el autor de “María de Alcorta”...

—Ya nos acordaremos.

—Sí, qué vergüenza. Pero me parece que pasa por ahí. Y después pasa mucho, también, por la poesía norteamericana contemporánea, que se hace eco, en la década de los sesenta sobre todo y de los setenta, de muchas cosas que están pasando en el mundo y que yo leí y traduje vorazmente.

—¿Podés dar algunos nombres como ejemplo?

—Por ejemplo, Muriel Rukeyser, poeta de tremenda importancia para mí, como Denise Levertov, o Judy Grahn...

—Claro, uno puede entender que —más allá del proceso al que esos materiales, esas experiencias son sometidas para convertirlas en textos— esos nombres, esas referencias te han preservado seguramente de los riesgos que tiene la poesía social. Cuando el poeta, sin darse cuenta, es condescendiente, o tiene una visión redentorista, o cree que el poema reivindica aquello que la injusticia de la situación social concreta mantiene todavía en una zona de “irredención”, por así decirlo. Hay como una zona de ingenuidad que uno a veces encuentra en algunos poemas de Álvaro Yunque, o de José Pedroni, o de Portogalo...

—José Pedroni. Ese era el poeta santafesino del que no podía recordar el nombre.

—Por eso lo mencioné. La cuestión es que, si uno los vuelve a leer descubre sus grandes méritos. Porque también ha habido una lectura condescendiente de esa poesía, hay como un encadenamiento de gente que siempre se coloca en el lugar de quien sabe más o tiene mayor certeza. Durante años, se ha leído la poesía de Baldomero llamándola despectivamente “sencilista”, y uno lee los *Versos a Negría* y son realmente conmovedores y llenos de hallazgos. Pero es cierto que hay un riesgo en ciertos materiales que, por su sola enunciación, ya parecen darle un prestigio moral o ideológico al poema. Y el asunto en verdad es ir un poco más allá, ¿no?

—Sin la menor duda. Ese sería un prestigio, y después hay muchos otros prestigios que pueden originar también el asesinato del poema. En ese sentido, yo diría que no existe la poesía social, lo único que existe es la poesía. Que a veces se oye o apoya aquí, a veces allá, o a veces más allá. De la misma manera que no existe la poesía lírica. No existe ninguna de esas cajas cerradas con etiqueta.

—Sin duda. Tu poesía es un buen ejemplo de eso, ¿no? Porque un mismo poema puede ser por momentos lírico, por momentos épico... Este poema que lees recién tiene situaciones profundamente líricas y hay también toda una construcción del poema como un relato, al final incluso está explícitamente tematizado como tal. Las historias tienen esa utilidad en la memoria. El hecho de historiar o de hacer poesía, no el resultado de un poema o una historia en particular, pero sí ingresar en esa máquina permite una cierta reparación simbólica.



—Claro. El pecado siempre consiste en calcar. Vos no podés calcar una ideología. No podés calcar lo que ya existe en otra parte. En realidad, sos un explorador, una exploradora. Vas y no sabés muy bien con qué vas a volver. Úrsula Le Guin decía que un poeta, un escritor, no puede ser nunca un aventurero que se pierde en su aventura, porque tiene que retornar. Y aquí es lo mismo: es una aventura a la que sos convocada sin duda por ciertos valores, pero también por ciertas emociones. Si no, el valor nace muerto, el ideologema nace muerto.

—Esta clase de poemas ¿nace de experiencias concretas? A veces, hay marcas biográficas que permiten reconocer a la persona civil que vos sos, uno puede reconocerte detrás de ciertos poemas. Hay uno, por ejemplo, que hace referencia a un rasgo fisonómico tuyo, a los ojos y permite sospechar, en todo caso, que de algún modo es un alter ego tuyo. ¿En qué medida necesitás valerte de esas experiencias directas, de intercambios o acercamientos con los otros para que surja esta clase de poesía?

—Yo diría que en el noventa y nueve por ciento. Yo pertenezco al rubro de los que solo si viven y tocan pueden escribir. Por supuesto, eso que escribí pasa a ser una construcción que tiene algún anclaje en aquello que viviste, escuchaste o lo que fuere, ¿no? Y el resto es una construcción, pero rara vez yo puedo escribir sin el toque directo con aquello que escribo.

—Me parece que es un buen momento para darle a Susana de Caballito aquello que había pedido hace un rato que comentaras, aunque sea brevemente: esa experiencia prolongada, intensa y que devino en libros que fue tu viaje por América Latina.

—En el proceso de ir de la niñez a la juventud fui una migrante de clase, fui a la escuela y fui a la universidad y esto me permitió apropiarme de

una cantidad de cosas, afortunadamente. También es un borramiento de tu origen. La apropiación también implica un borramiento, y esos años de viaje por América Latina lo que hicieron fue lavar el borramiento, sin perder la apropiación. Fue dejar de ser una cabecita negra, que por su condición de ser blanca podía pasar disimulada. Y caminar por América Latina para mí fue, además, el sueño de la pertenencia a la Patria Grande, que tenía que ver con aquellos años, que hizo su fuerte aparición en los jóvenes que éramos a fines de los sesenta, principios de los setenta. Andar por América Latina me dio una sensación de enorme pertenencia. Mi pertenencia se desgajó para siempre de Europa, que es lo que la cultura letrada me otorgaba, casi como un *sine qua non*. Y, si bien no perdí parte de esa pertenencia, adquiriré otra. Básicamente, eso. Esta sensación de que no somos del todo Occidente, no somos europeos; somos una cosa rara que es ser americanos, aunque con distintos colores y texturas.

—**Vamos a darle un sonido inequívocamente americano e incluso argentino a este momento de la conversación: del disco de Raúl Barboza y Juanjo Domínguez, el tema que le da título, “Pájaro Chogüi”, que es una polca de Pitaguá<sup>4</sup> que tocan estos dos monstruos, Juanjo Domínguez en guitarra y Raúl Barboza, que hace del acordeón... un pájaro, seguramente.**

*(Se escucha la canción.)*

—**“Pájaro Chogüi” de Pitaguá, por los maestros Juanjo Domínguez en guitarra y Raúl Barboza en acordeón. Llamó Irene Gruss para agradecernos que hayamos pasado el aviso del ciclo que ella está coordinando y para dejar un saludo especial a Diana Bellessi.**

4. El seudónimo exacto por el cual fue conocido el compositor argentino autor de esta hermosa polca paraguaya es “Indio Pitaguá”. Su verdadero nombre era Guillermo Breer (Buenos Aires, 1913-1987).

—¡Uy, muchísimas gracias! Me dan una gran alegría sus saludos.

—A mí también. Diana, la escritura en sí misma, ¿cómo se produce en tu caso? Me refiero, literalmente, a la materialidad de la escritura. ¿Escribís a mano primero, vas directamente a la computadora o a alguna otra forma de la escritura mecánica? ¿Cómo son las instancias de la corrección? Porque la poesía es el lugar en el que uno, como usuario de la lengua, por así decirlo, puede permitirse la mayor singularidad: se dice de tal manera, pero en el poema no se dice de esa manera; se puntúa de tal manera pero en el poema no se puntúa así. ¿Cómo se producen esos desvíos y cómo se produce esa experiencia física de la escritura en tu caso? ¿Hacés muchas versiones, hacés una lanzada caudalosa y de una vez del poema, o el poema va apareciendo de a poco en la página?

—El poema empieza y termina. Escribo siempre lo que llamaría la estructura macro del poema de un tirón. Y no corrijo tanto... pero sí corrijo tanto. Es decir, lo macro tiende a permanecer, siempre. La tarea de estar encima del poema, que puede llevar muchos meses, es diminuta, es en pequeña escala, básicamente, ¿no? Escribo directo en pantalla la mayor parte del tiempo. Pero lo que sí me sucede de bonito es que hay muchos poemas que los empiezo a escribir caminando, cuando ando caminando por ahí. Y entonces me lo voy repitiendo por el camino. Encuentro la frase o las frases con su ritmo específico, con su sintaxis específica y me las vengo repitiendo para no olvidármelas. Hasta que llego a casa y voy a la máquina y ahí empiezo a escribir el poema que continúo escribiendo, generalmente frente a la pantalla.

—Hay un impulso que sentís, a medida que venís con esa marcha, con esos versos o esas frases, como vos les llamás, que están en el cuerpo, que están pidiendo pista y empezás a volcar eso. ¿Y hay un

**momento en que eso se va diluyendo, que empieza a haber algo de retórica y ahí parás? ¿Cómo ocurre eso?**

—A veces, hay pesadez retórica antes y es parte del trabajo de la reescritura, o sea de quitar o barrer, digamos, ahí, ¿no? Yo siento claramente un cierre. A veces, estoy cansada y no puedo parar de seguir escribiendo el poema porque sé que todavía no es el cierre del poema. Viene solo, el final. Raro, viene y generalmente nunca está. Yo tengo muy previstos los inicios del poema, pero no el final. Aunque por lo general el final tiene alguna remisión al inicio. No digo que sea una estructura rondó pero, digamos, en algún sitio se reteje con el inicio, ¿no? Y es eso, hay instancias angélicas. Vos te sentás y escribís un poema redondo y decís: “Qué bien, no voy a tocar casi nada”. No sé si vas o no vas a tocar, pero sentís que ahí está lo que querías decir, o más o menos lo que querías decir dentro de ese símil de aproximación que es siempre la escritura. Y hay poemas que te dan mucho más trabajo, hasta que llegan a un punto en que vos sentís que medianamente se ha dicho lo que quería decirse.

**—¿Y no fracasás, a veces...?**

—¡Montones de veces!

**—... en poemas que no se terminan consumando, por así decirlo?**

—Claro, por supuesto. O poemas que creo que se terminaron pero que no llegaron a ninguna parte y que los tiro... dolorosamente. Sí, por lo general, eso se vuelve a reintentar luego en algún otro poema. Eso que se perdió ahí se vuelve a reintentar...

**—Insiste, claro... Si hay algo, va a insistir...**

—Insiste, claro.

—**Los criterios de corrección ¿sobre la base de qué se hacen? ¿De ese tono al que hay que tratar de serle fiel, o de traicionarlo, cuando la traición es significativa?**

—A veces, la masa sonora o rítmica no está bien. Uno inicia tratativas y a veces sobreviene un accidente, que es algo maravilloso. Entonces, yo diría que esa pequeña traición de la lectura y el retoque posterior que hace uno del poema, a veces abre nuevamente a un sitio inesperado, que es el pequeño accidente cuando uno está intentando mejorar algo que otorga algún plus de sentido o algo inesperado respecto de lo que estaba intentando hacer en el poema. Pero sí, en general, para mí es muy importante lo que yo llamo el sentido. Hay algo que trato de no traicionar que es lo que yo siento que es el sentido del poema. No mi sentido, sino el sentido del poema. Esa especie de trabajo conjunto que hicimos, el poema y yo (*se ríe*). Y luego, el sentido tiene mucho que ver con todo lo demás, con el ritmo, con el tono, con la sintaxis, con la musicalidad general del poema, con muchas cosas. En cuanto a la puntuación, eso que vos me decías, hubo algún momento de mi vida en que yo rechacé el punto final. Y no lo he podido volver a poner...

—**¿Habría alguna cuestión política ahí, en un país que lo sufrió y afortunadamente ahora parece que lo está borrando?**<sup>5</sup> (*Ríen ambos*)

—Andá a saber si tenía alguna relación con eso. Supongo que es por la sensación de que cada poema es autónomo, pero es la corriente de un río mayor que hace que a mí me cueste mucho ese cierre...

5. Se refiere a la Ley de Punto Final (23.492), promulgada por el entonces presidente Raúl Alfonsín el 24 de diciembre de 1986 y declarada nula, junto con la Ley de Obediencia Debida (23.521), en septiembre de 2003 durante la presidencia de Néstor Kirchner.

—Uno siente que debería poner, al final de cada poema, como en las historietas: “Continuará”.

—Algo así, algo así... Continuará en el libro y continuará en el próximo libro...

—... o en libros de otros poetas que usted lea, probablemente...

—También, en harto grado. Y después hay algunas comas perversas, algunas comas dramáticas, diría yo, que son antisintácticas...

—¿Dramáticas o gramáticas?

—Dramáticas, dramáticas... Las llamo así, yo me invento todo un folklore (*se ríe*). Son comas que no son para cesurar el verso, para cortarlo, pero que son necesarias como una semicorchea, un pequeño silencio, en realidad.

—A mí siempre me parece muy interesante cuando un poeta lee sus textos en voz alta, aunque lo haga histriónicamente mal, a veces condicionado por la exposición pública. Pero siempre aparece algo así como la opinión de sí mismo cuando un poeta se lee. En su manera de leer el poema está dando una pista, al menos de la intención del poema, que la lectura en la página no la ofrece. En tu caso, me llaman la atención muchos poemas en los que, como decíamos al comienzo, vos hacés encabalgamientos muy fuertes, es decir, casos en que la oración no termina con el verso, porque el verso termina en una preposición, o en la mitad de la oración. Muchos poetas o muchos lectores de poesía, en esos casos, al leer en voz alta, se guían más por el sentido, por la sintaxis y no interrumpen el verso, pero vos hacés la pausa.

—Pero la hago con total naturalidad porque, como estuvo ahí desde el principio, no me cuesta ningún trabajo hacerla. Es el desasosiego

de la frase. Es básicamente eso. Hay un sonido que no puede ser dicho, hay un desasosiego, hay algo que está tachado. La síncope en alto grado me parece que viene de ahí. Y aun cuando a veces quedaría mejor no hacerlo, no puedo evitarlo. Hay algo que trata de decirse a través de esto. ¿Te acordás que antes te dije: “Te quiero robar algo precioso que dijiste?”.

—**Sí, fuera de micrófono.**

—Exacto, fue cuando dijiste: la deconstrucción que hace Liliana Herrero de algunos temas tradicionales, de la propia tradición folklórica latinoamericana y argentina. Bueno, yo me siento muy hermanada con eso, y ahí yo pongo todo. Es decir, pongo la cualidad retórica y sintáctica del poema, el ritmo del poema, el cristianismo, el chamanismo, la América Latina... O sea, es una constante deconstrucción...

—**... y los flecos que te quedan de la cultura europea.**

—Exactamente, exactamente. Por el cosmopolitismo globalizador en el cual vivimos, que hace que sea ridículo tener un gesto telúrico, porque uno está escuchando todo el tiempo otras cosas. Y entonces... ¿por qué saqué a relucir esto? (*Se ríe, desconcertada*)

—**Ya no lo sé... estábamos hablando de la puntuación, de que cuando vos leías respetabas los cortes de tus versos porque tienen que ver con un desasosiego de la frase. La poesía nunca lo dice todo, ¿no?**

—Leer en público siempre es algo maravilloso. Mirá, además de la emoción que siempre significa leer frente a otros, yo me he dado cuenta de que a muchos poemas les corrijo cosas después de una lectura en público. No cuando leo sola, en voz alta, en mi casa. Cuando leo frente a los otros. Ahí me doy cuenta, solo ahí. Es por la presencia de los otros.

—Sí, sí, porque pareciera que esa fuera la instancia de la escucha propiamente dicha. El lugar hacia donde el poema va, el lugar de otro que ahí está, corporeizado. Además, es una escucha que está presente ahí. Y uno siente algo parecido a lo que les pasa a los músicos —que con el retorno de los parlantes se pueden dar cuenta de lo que no está sonando bien—, como si le pudiera pedir al técnico de sonido: “Bajame un poquito los agudos, porque no está sonando bien, se oye algo que no quiero que suene”.

—Exacto.

—Bueno, lamentablemente tenemos que dejar acá. Seguramente vamos a seguir en otra oportunidad, Diana. No vamos a esperar la excusa, que sería celebrable, de que saques otro libro, y si es así, bienvenido será. Quería agradecerte muchísimo que hayas venido y, sobre todo, el motivo por el que has venido y es que has escrito dos libros realmente muy hermosos y llenos de saludables desasosiegos, para vos y para nosotros. Muchísimas gracias.

—El agradecimiento es mío, Guillermo.

—Nos despedimos, primero, con la lectura del penúltimo poema tuyo, como me enseñó mi padre que se decía, por cábala, y después vamos a ir a Atahualpa, nuevamente.

—Yo le dejaría más lugar a don Ata...

—Hay lugar para ambos, no te preocupes.

—Voy a leer este poema de *Mate cocido* que se llama “Milonguita” (*lee*):

Acodadas en la barra  
de un bar por la estación  
terminal de colectivos



charlamos mi hermana y yo  
de bueyes perdidos...

digo algo de unos versos  
que se andan escribiendo  
y su cara se ilumina,

me recuerda momentos  
muy antiguos, encanto

de niña ante el relato:  
así que también de eso  
puede hablar la poesía,  
dice cuando le cuento  
que tengo mis visitas

Sí, digo, gente de antes  
nítidos y vestidos  
de domingo, como eran

o con lo mejor puesto  
en trotecito lento

vienen a recordarme  
que yo también, sabés,  
me vuelvo gente de antes  
Ensombrece su cara  
y siento que pasa el ángel

de la muerte, es decir  
el tiempo, vuelto puro  
resplandor y recuerdo

al principiar y después  
noche, solo silencio

Mi padre me enseñó  
hace ya algunos años  
a caminar tranquilos  
por el pequeño y amable  
cementerio del pueblo,

parándonos en frente  
de las tumbas con cierta  
rememoración, era

la gente de su vida  
y para mí un eco

Pero me voy volviendo  
yo también, cosa tierna,  
la fila de los que entran  
al umbral de recuerdos  
tan soleados y dulces,

no da miedo quisiera  
decirle a mi joven  
hermana, así nomás

te llega con anuncios  
extraños al principio

y luego hay una fe  
que celebra el polvo  
en reverbero, esto  
fuimos para seguir  
siendo en la única

memoria que cuenta...,  
allí donde nos dimos  
como ahora, vos y yo

—Muchísimas gracias, Diana...

—Gracias a vos.

—Y hasta muy pronto. Nos vamos a ir con un tema de Atahualpa que a mí me conmueve, y me imagino que a Diana también, ya desde el título: se llama “La pobrecita”. Me parece que esa expresión condensa muchas de las compasiones que la obra de Diana tiene. Por esas pobrecitas cosas, personas, seres y situaciones que muchas veces son nuestras; y por esa pobrecita que es la poesía tantas veces y a la que hay que hacerle algún mimo, restañarle una herida, que a veces le infligimos nosotros mismos, pero nunca Diana Bellessi, desde luego. Vamos a despedirnos entonces con esta maravillosa zamba de Atahualpa, por el propio Atahualpa Yupanqui. (*Al operador*) Está en el otro disco de Atahualpa, en el número 2, es la banda número 12. Y nos despedimos entonces hasta el sábado que viene.

Los agradecimientos, como siempre, cumplidos, a Orlando Gambini, cuidadoso, quirúrgico operador técnico; a Juliana Guerrero y su múltiple responsabilidad en el programa, en el trabajo minucioso de producción durante la semana, en la asistencia aquí los sábados y en la preparación de la agenda; a la gente que llama y que no llama y a ese atento silencio que forman del otro lado.

Y les quiero recordar, antes de pasar a Atahualpa, que el sábado que viene tendremos un programa muy especial, que va a empezar una hora antes, desde las 17 y hasta las 20, en homenaje a ese gran escritor que fue Néstor Sánchez. Vamos a tener testimonios de su propia voz —de una entrevista que le hizo Carlos Riccardo—, vamos a tener la visita de críticos y escritores, amigos de él de varias generaciones que lo frecuentaron, sobre todo en los últimos años, y es muy probable que esté también el hijo de Néstor, Claudio Sánchez.

Ojalá contemos con la escucha de ustedes en este homenaje que me hubiese gustado hacerle en vida, pero no fue posible. Hasta el sábado que viene, entonces, con “La pobrecita”. Que tengan un fin de semana de lo mejor.

*(Se escucha el tema anunciado.)*



# ROBERTO FONTANARROSA

(Rosario, 1944-2007) Fue un humorista gráfico, narrador y periodista que renovó las formas y contenidos de esos géneros. Creador de personajes inolvidables como Inodoro Pereyra y Boogie, el aceitoso, fue también autor de notables libros de cuentos —*El mundo ha vivido equivocado* (1982), *Uno nunca sabe* (1993) y *La mesa de los galanes* (1995), entre otros— en los que el humor, la parodia y una fina captación de los registros del habla colorean una aguda visión del mundo.

**Programa nro. 53**

**Fecha de emisión:** 2 de mayo de 1998

**Columnista:** Eduardo Stupía (artes visuales)

**Asistencia y producción:** Mariana Amato

**Operador:** Sebastián Domínguez



—Alguien afirmó alguna vez que con humor la Argentina podría pagar la deuda externa. Yo no sé si la humorada terrible, negrísima, de la última dictadura militar de convertir en deuda pública, de toda la sociedad, el despilfarro y el beneficio de unos pocos se puede saldar tan ligeramente. Pero sin duda la Argentina tiene un *staff* de humoristas gráficos, de televisión y de cine, y humoristas escritores que podrían envidiar otras culturas. Entre ellos, la Argentina cuenta, para su suerte, con un personaje que se llama Roberto Fontanarrosa, que nació en Rosario y allí se empecina en vivir, a diferencia de otros que han nacido en lugares más pequeños y a quienes el éxito, la consagración en propias actividades, los ha hecho migrar a Buenos Aires o al exterior. El Negro, como lo llaman sus amigos, sus conocidos y sus admiradores, que no son pocos, se empecina en seguir residiendo en su Rosario natal, que es también el escenario de muchos de sus relatos y de muchas de sus alusiones y complicidades, empezando por su sentimental, incondicional adscripción a los colores de Rosario Central, el club de fútbol. El Negro Fontanarrosa, además de ser uno de los humoristas más notables de la Argentina, el creador de tiras inolvidables y que todavía permanecen en algunos casos, como *Inodoro Pereyra* o *Boogie, el aceitoso*, ha ido desarrollado a lo largo de los años, al principio solapadamente



y luego de manera cada vez más visible para envidia y preocupación de sedicentes narradores serios, una obra cuentística verdaderamente notable y personal. El invitado de hoy es, entonces, el Negro Roberto Fontanarrosa, y nuevamente pedimos disculpas a los oyentes porque es un invitado *in absentia*. Hemos tenido que grabar esta entrevista hoy al mediodía en el hotel en el que él para cuando viene a Buenos Aires porque a esta misma hora está firmando ejemplares de sus libros en la Feria del Libro que termina el lunes.

Compartimos la primera parte de la entrevista al Negro Fontanarrosa. El programa va a estar hoy musicalizado con temas que tienen que ver con los gustos, preferencias y complicidades que van más allá del simple gusto del propio Fontanarrosa, que tienen que ver con la amistad, incluso con hacer tareas en común, como es el caso de Les Luthiers. Empezamos, pues, con la charla y desde aquí le preguntamos cómo está (*se reproduce el primer tramo de la charla grabada previamente*):

—Bien, muy bien. Un poco cansado por el trajín de la feria. Pero, bueno, uno viene a eso y se mezcla también un poco con el encontrarse con gente o hacer este tipo de cosas, notas, etcétera, etcétera, que es bastante opuesto a lo que habitualmente hago en Rosario. Porque yo en Rosario estoy siete horas en el estudio, solo, laburando, y acá es una vida mucho más social.

—Es muy raro encontrarte acá, en este espacio. Te he visto en Buenos Aires en muchísimas ocasiones, completamente integrado al paisaje, pero verte en el lobby de un hotel, con un fondo de música brasileña (*risas del invitado*)... ¿Vos en Buenos Aires te sentís un poco extranjero?

—Te diría que ya no. A veces, por estar en la Feria del Libro y por todas las actividades que te decía, me parecía estar en la Feria del Libro de Bogotá, pero posiblemente sea por cómo se dan las circunstancias. No, no. Indudablemente, hace muchos años vengo a Buenos Aires y me siento muy cómodo acá, porque lo fundamental que creo que te da esa cercanía son los amigos. Eso es lo que cambia de una ciudad con respecto a otra. Así que, en líneas generales, estoy bastante cómodo. Yo digo que casi siempre recojo más las ventajas que las desventajas de una ciudad tan grande. Vengo un par de días, me encuentro con amigos, que es siempre una cosa agradable, no se puede decir que lo que yo venga a hacer es trabajo-trabajo... y después me voy. Entonces, las congestiones de tránsito y las contrariedades que puedan tener las grandes ciudades casi no las percibo, ¿no?

—**De todas maneras, me gustaría que retomáramos más adelante en la charla qué significa no tanto Buenos Aires para vos, sino Rosario, que es el lugar donde has empecinadamente decidido quedarte, a pesar de que el destino “natural” de cualquier persona de una ciudad más chica, como Rosario, cuando le empieza a ir bien, es mudarse a la ciudad más grande, o incluso a otro país.**

—Yo a veces hago una diferenciación. Porque Rosario, que es una ciudad bastante complejada, en determinada forma, conmigo siento que tiene una suerte de agradecimiento por el hecho de que yo me haya quedado, en contraposición, por ejemplo, con Fito, Baglietto y todos ellos, de quienes la gente dice: “Bueno, se fueron de Rosario”. Pero lo que pasa es que mi trabajo es muy distinto: yo trabajo para medios de Buenos Aires, pero lo puedo hacer desde Rosario, y cada vez más, por los adelantos tecnológicos.

—**Sí, Rosario cada vez está más cerca, digamos...**

—Sí, concretamente está más cerca por la autopista, los medios de transporte... Pero creo que es una determinación bastante criteriosa. Claro, yo no puedo hablar desde un punto de vista imparcial, obviamente, siempre viví allá. Pero un poco tengo la idea, a través de amigos míos que viven en grandes ciudades, de que, a chances económicas parecidas, la calidad de vida es mejor en ciudades más chicas. Hay menos luchas por el espacio y a veces incluso son menos violentas, ¿no?

—Pasando a lo que sería, caprichosamente, empezar por el comienzo, ¿viste que, en las biografías de personajes ya consagrados, el biógrafo siempre se empeña en buscar en los orígenes las huellas de lo que va a ser el futuro? El premio nobel de química, a los tres años, había intoxicado a la familia probando cosas extrañas; aquel gran escritor, a los cuatro años, ya improvisaba sonetos alejandrinos... A mí me gustaría que compartieras conmigo esa ficción, o que la contradigas claramente y me digas cómo se llega a lo que empieza siendo una vocación y termina siendo tu oficio. A la decisión de dedicarte al humorismo gráfico, por un lado, y, también, a esa otra actividad que cada vez ocupa un lugar más reconocido, por la crítica y también por otros escritores, que es la de narrador.

—A veces, pensando en cómo fue la infancia de uno, creo que ha tenido mucha importancia la ausencia de la televisión, comparándolo ahora con lo que yo veo, por ejemplo, en mi hijo. Es obvio que la televisión existía como invento ya, pero no era todavía un elemento familiar. El elemento familiar de entretenimiento y comunicación era la radio y, tal vez, como antecedente gráfico de la televisión, estaban las revistas de historietas. Yo era un consumidor muy grande de revistas de historietas y posiblemente ese gusto hizo que procurara copiar esos dibujos, copiar esas historias o hacer mis propias historias dibujando, que

era una particularidad, algo que yo había hecho siempre. Todos los chicos dibujan al principio como medio de expresión, pero la mayoría después deja. En el caso mío, posiblemente, el cariño por la historieta, dado que no había habido un antecedente como para que vos dijeras: “Bueno, mi viejo dibujaba, mi vieja, mi hermana, un primo...”. No, nada de eso. Posiblemente, ese interés en copiar historias fue lo que me llevó a copiar las historietas de aventuras. Lo del humor fue una cosa que apareció mucho, pero mucho después, dado que el deslumbramiento mío pasaba por las historietas de aventuras que uno consumía en *El Tony*, en el *Intervalo*, en el *Misterix*, en el *Rayo Rojo*, en el *Puño Fuerte...* todas aquellas revistas, ¿no?

—**¿Algún personaje de historieta en particular, algún dibujante, o algún guionista te marcó o te atraía en ese momento?**

—En principio, los dibujantes; no tanto los guionistas, yo no les prestaba demasiada atención a los guionistas. Ha habido muchos dibujantes que fueron maestros involuntarios de uno, ¿no? Yo recuerdo con total claridad la primera vez que agarré un papel y copié unas caras y unos dibujos de Roy Crane, que dibujaba *Pepe Dinamita* en *El Tony* y además dibujaba *Buz Sawyer*, que era un personaje de guerra. A mí me gustaba mucho el tema bélico y me deslumbraba ese tipo de dibujo que estaba a medio camino entre lo humorístico y lo serio. Mucho después me enteré de que Crane era un capo a nivel mundial. Yo en ese momento lo copié porque me asombraba la solución de algunas cosas que él daba.

—**Recién decías que el humorismo, explícitamente, como inclinación expresiva tuya, aparece después, pero ya de entrada decís que te gustaba esa tensión entre lo serio y lo cómico.**

—Posiblemente me atraía que no era un dibujo clásico, digamos. Yo también leía mucho una colección que coincidiremos que ha sido emblemática para todos los que estamos escribiendo, hoy por hoy, que es la colección Robin Hood. Y, dentro de la colección, yo leía *El príncipe valiente*, donde ese gran dibujante que era Harold Foster hacía un dibujo muy realista, con muchos detalles. En cambio, Roy Crane tenía una definición mucho más sencilla y más lineal. Por ejemplo, hacía los ojos con dos puntitos y entonces ya cambiaba la cosa. Pero yo no sabía, por ejemplo, que Roy Crane estaba enrolado en una línea que venía de Milton Caniff, que era el de *Terry y los piratas*, después lo supe. Y más tarde, caí en el deslumbramiento en el que, creo, caímos todos los de la generación mía, ante Hugo Pratt, cuando él viene a trabajar a la Argentina y empiezan revistas como *Hora Cero*, *Frontera*, y él empieza a dibujar *Ernie Pike* y *El Sargento Kirk* y *Ticonderoga*. Eso creo que fue el definitivo romance mío con la historieta. Yo leía cosas humorísticas en el *Rico Tipo*, leía en el *Patoruzú*. Había unas cosas que me gustaban más que otras, pero en ningún momento se me ocurrió copiar ese tipo de dibujo.

—Ni provocar con el dibujo el humor...

—No, no, no. La cosa eran las aventuras. Ahora, extrañamente, varios años atrás, en Rosario, se hizo una muestra retrospectiva mía, de esas que se hacen como si uno hubiera muerto, ¿viste?, y que dicen: “Su obra”. Entonces busqué material de cuando era chico, que mi vieja, con esa previsión de las viejas, había guardado, y ahí estaban todos esos intentos de historietas de aventuras. Pero, extrañamente, encontré más textos, pequeños textos que yo escribía —cuentitos, etcétera, etcétera— y esos sí casi todos tenían un tono humorístico, una intención humorística. Pero la verdad es que nunca registré el humor como una posibilidad de trabajo, o una alternativa. Yo empiezo a explorar mucho

más el humor cuando empiezo a trabajar en publicidad, realmente muy joven. Yo no terminé la escuela secundaria y empecé a trabajar en publicidad, que fue otra casualidad, jamás había pensado trabajar en publicidad. Y ahí empiezo a escribir textos, fundamentalmente tarjetas de navidad y fin de año, con humor. Y me di cuenta de que me divertía mucho, que se vendía mucho mejor, que tenía mayor atractivo y empiezo a considerar esa posibilidad, improvisando un estilo de dibujo humorístico, que yo no tenía porque, ya te digo, venía de la historieta seria. Entonces, ahí le robo un poco a Garaycochea, le robo un poco a otro dibujante que se llamaba Battaglia, que era excepcional, que hacía Don Mordancio en *Patoruzú*.

—“¡Mordancio, usted es un monstruo!”...

—(*Risas*) Claro, eso: “Usted es un monstruo”. Era buenísimo.

—“Motín a bordo” creo que se llamaba esa historieta.

—Claro. O cosas de Ferro, aquellos gauchos que hacía Ferro o, bueno, *Langostino*.

—O el *Tara Service*.

—Claro, claro. Era una mezcla de todos. Que, en definitiva, siempre es así, porque este es un trabajo que se aprende copiando. Sacás cosas de montones de otros colegas o maestros, ¿no? Así que, te digo, yo llego al humor muy demoradamente, y empiezo a hacer de este trabajo una cosa más coordinada, más profesional y más constante recién a partir del año 72 con la revista *Hortensia*. Lo demás ya, por ahí, es una historia un poco más conocida, ¿no?

—Roberto, te propongo que hagamos una pausa y empecemos a escuchar la música que elegimos de común acuerdo contigo, que

tiene que ver con tu historia y con tus afinidades personales, y después seguimos hablando de tu historia.

—Cómo no.

—Y efectivamente, eso le prometimos al Negro Fontanarrosa, nuestro invitado de hoy, ese fenómeno de la literatura y el humorismo argentinos, el autor de, entre otras novelas, *Best seller* y *El área 18*, de libros de cuentos como *Uno nunca sabe*, *El mayor de mis defectos* y también *La mesa de los galanes*. Alguien que también, todos los días, nos sorprende desde la contratapa de *Clarín* y, cada quince días, desde la revista *Viva* de ese mismo diario con una nueva entrega de *Inodoro Pereyra*. También es el creador de *Boogie, el aceitoso*, y de tantas otras cosas. Le vamos a ofrecer, le vamos a entregar —*in absentia*, repito, porque la entrevista tuvo lugar hoy al mediodía, porque el Negro tenía que estar a esta hora en la Feria del Libro— un clásico, para un clásico como es el propio Fontanarrosa. A pedido de él, un tema interpretado por Roberto Goyeneche, en sus años de esplendor, en 1974, con la Orquesta Típica Argentina: “El motivo”, también conocido como “Pobre paica”, de Cobián y Pascual Contursi.

(*Se escucha la pieza anunciada.*)

—Escuchábamos “El motivo”, también conocido como “Pobre paica”, un tangazo de Pascual Contursi y Juan Carlos Cobián, quien habitualmente acompaña con sus músicas a Enrique Cadícamo en las letras. En este caso, en una interpretación del Polaco Goyeneche de 1974, acompañado por la Orquesta Típica Argentina, en homenaje a nuestro invitado de hoy, el Negro Roberto Fontanarrosa, cuya conversación seguimos escuchando aquí en EL BANQUETE, cuando

son poco menos de las seis y media de la tarde y hay... un cielito de aquellos, no precisamente un cielito patriótico. Seguimos con el Negro Fontanarrosa.

—Estábamos en tus comienzos, cuando ya te hacés ver, del 72 para acá. Coincide históricamente con una conciencia que hay en el país, a muchos niveles, con una reivindicación de lo nacional, de lo propio, y de lo latinoamericano. Y por primera vez, en muchos medios periodísticos, en lugar de tiras extranjeras traducidas, con un humor que muchas veces no se llegaba a captar en la traducción, empieza a haber una ocupación de las contratapas de los matutinos, vespertinos y revistas por parte de humoristas argentinos. Es la época en que Caloi empieza a hacer *Clemente en Clarín*.

—Claro. Ahí se hace un quiebre bastante importante, cuando *Clarín*, en el año 73, decide cambiar la contratapa, que venía con material de las agencias norteamericanas...

—La tira *Mutt y Jeff*, por ejemplo...

—Claro. *Mutt y Jeff* fue una especie de reducto que quedó. Se cambió todo el resto de la página, pero *Mutt y Jeff* quedó, porque había una predilección de *Clarín* por esa tira, que era una muy buena, y quedó hasta mucho después. Yo creo que ese cambio fue una apuesta arriesgada de *Clarín* porque, primero, las tiras que vienen por sindicato son mucho más baratas y después no tenés el problema de andar corriendo detrás de los dibujantes, cada uno con sus problemas. Pero creo que, en definitiva, en ese momento llegamos de *Hortensia* el Negro Crist y yo, estaba Brócoli también... El Negro Caloi ya estaba en *Clarín*, pero en ese momento él empieza con *Clemente*.



—Él ya colaboraba con la revista de los domingos, ¿no?, donde hacía un humor bastante surrealista.

—Claro, pero en ese momento él empieza con *Clemente*, Brócoli con *El Mago Fafá*... Y creo que en definitiva hay una mayor repercusión en el público por una cuestión lógica. No es porque nosotros fuéramos superiores a los dibujantes extranjeros, sino porque reflejábamos los problemas nuestros, que eran los mismos que tenía el lector. Había una conexión más directa.

—Además, si hay algo difícil de traducir, es el humor, ¿no? Por un lado, está la crítica social inmediata, del día anterior, de una cultura propia, pero también está su manera muy específica de hacer reír.

—Por supuesto y, además, en los lugares por los que he andado, lo que más resultado da en materia de humor es todo lo que atañe a la cosa local y a la realidad actual. Si vos vas a Italia, lo que más funciona allá es lo que pasa en Italia. Por eso es que los personajes de mayor éxito en un lugar difícilmente son exportables. Si lo sacás a *Clemente* del país, no creo que se entienda demasiado de qué habla. Y bueno, eso fue una tendencia que inició *Clarín* y que después muchos otros diarios continuaron. Y creo que eso también influyó para que el humor se hiciera cada vez más periodístico, ¿no? Más editorialista y, también, probablemente, menos reflexivo y más fugaz, porque vos estás trabajando de un día para el otro; lo que sirve hoy, mañana no sirve. Pero, de cualquier manera, a mí me gusta esa actividad de estar acompañando lo que pasa, porque lo hace muy vital, lo hace muy participante del asunto.

—Por otro lado, también, por esos años, o un poco antes, se dio la aparición —un poco marginal respecto de Buenos Aires— de *Hortensia* en Córdoba; y, en Buenos Aires, a mediados, fines del 72, de una

revista como *Satiricón*, que pone en escena no solo a una cantidad de humoristas gráficos, sino también de humoristas de texto, o de escritores. Periodistas que van a seguir trayectorias que llegan hasta hoy. Como el caso del Negro Dolina, de Guinzburg, de Ulanovsky...

—Sí, sí. El grupo de *Satiricón* era bárbaro. Arranca *Hortensia* en el vacío que había dejado la desaparición de *Tía Vicenta*. *Patoruzú* era una cosa muy costumbrista y ya estaba por cerrar. *Rico Tipo* ya no salía y *Hortensia* aparece y tiene éxito, extrañamente, con un humor bastante poco sofisticado, más bien costumbrista, del interior, y bastante espontáneo, que recogía los chistes de la calle y que por eso eran fácilmente repetibles en la radio. Eso le dio mucho predicamento a la revista. Y después, en otro tono, más sofisticado, más agresivo, apareció *Satiricón*, de Oscar Blotta, y con todo este grupo... Porque estaba también Hanglin, estaba Mario Mactas... Era una banda realmente muy peligrosa. Estaba Guinzburg...

—... algunos uruguayos como Braccamonte. Y estaba Tomás Sanz, también.

—Estaba Tomás... y estaba en la parte de arte el Tano Cascioli, que es el que va a continuar con todas las derivaciones de *Satiricón*. Algunas no tuvieron tanta repercusión, como *El Ratón de Occidente* o *Chaupinela*, hasta que finalmente sale *Humor Registrado*, que es una revista que creo que marca una época, especialmente por...

—... por el rol que termina jugando involuntariamente durante la dictadura, ¿no? Un poco de crítica, más o menos sesgada, dentro de lo que se podía.

—Era un poco la que agrandaba los límites de lo que se podía decir durante la época de la dictadura. Siempre con un plantel muy bueno de

dibujantes, y apareciendo la cosa periodística, también. Porque, te acordás que en *Humor* había largos reportajes totalmente serios, ¿no? Supongo que eso estaba tomado de *Playboy*, que era una revista muy sofisticada.

—Claro, como *Esquire* y otras.

—Sí, sí, con largos reportajes muy serios a diversas personalidades.

—Roberto, nos estamos viniendo muy para acá y no quería dejar de fijar un poco mejor, en lo posible, ese momento de tus comienzos. Lo que no termina de quedar claro es cómo empezás profesionalmente tu actividad. Si la empezás como historietista de aventuras, si llegás a tener un trabajo profesional haciendo historietas a imitación de las de tus maestros... Hay uno o dos libros de cuentos tuyos, de cuentos-cuentos, donde el dibujo no tiene ninguna participación y que casi son desconocidos, como *Fontanarrosa se la cuenta* o *Los trenes matan a los autos...*

—Sí, son el mismo libro, lo que pasa es que hubo un cambio de nombre. No, posiblemente lo primero por lo que me pagaron —muy poco, pero me pagaron— fue publicidad. Aparte, en determinado momento, yo pensé que iba a trabajar siempre en publicidad, que ese iba a ser mi *metier* y que iba a continuar en eso. Yo aprendí mucho ahí, me gustaba la parte creativa de la cosa. Nunca creí en la publicidad, ni trabajé para vender nada. Yo quería hacer un lindo dibujo que a mí me gratificara y nada más. Todo lo demás me importaba muy poco.

—Con un texto de tipo aforístico, contundente, que quedara...

—Claro. Posiblemente fue una buena ejercitación de escritura. Y después, en el año 68 —claro, ahora suena como una cosa prehistórica—, aparece en Rosario una revista, un mensuario de información general

que se llamó *Boom* —así como cuando se hablaba del “boom latinoamericano” o el boom de alguna otra cosa—, cuyo director era Ovidio Miguel Lagos. Lagos Rueda, un periodista que hace mucho que está en Buenos Aires, excelente escritor, también. Ovidio venía de *Adán*, de *Primera Plana*, y arma una revista; y a mí me llaman para las tapas, pero no en tono humorístico, sino como ilustraciones. Pero, como pasa mucho en esos *staffs*, que son chiquitos, faltaba alguno que hiciera humor y, como yo era el único que dibujaba, me lo dan a mí. Entonces, ahí hago las primeras cosas humorísticas.

—**Eso después de haber hecho publicidad.**

—Sí, y seguí muchos años haciendo publicidad, ¿no es cierto? *Boom* sale en el 68 y dura casi hasta el 70. Te diría, con el paso de los años, que es la experiencia más seria de ese tipo de revistas que hubo en Rosario. No se volvió a repetir ese tipo de experiencia. Cierra en el 70 y yo, del 70 al 72, sigo haciendo publicidad, por mi cuenta ya, hasta que aparece *Hortensia* en el 72. Pero en *Boom* ya me había conectado —por eso fue muy importante para mí, a nivel personal y humano— con varios tipos que escribían, que sabían mucho más que yo. Como el Negro Ielpi, que después fue secretario de Cultura de Rosario. Y ahí estaba Juan Carlos Martini, hoy devenido Juan Martini.

—**Sí. Perdió un nombre en el camino...**

—Claro (*risas*). Entonces, ellos me empiezan a ordenar un poco las lecturas, a recomendarme libros. Y por ahí, por influencia... no porque ellos me lo hayan dicho, sino por esa especie de recurrencia en el tema de la literatura, es que a mí se me ocurre escribir algunos pequeños cuentos. Porque a mí siempre me gustó dibujar y escribir, pero pensé que esa apetencia estaba solucionada con las historietas, que es la conjunción,

precisamente, de las dos cosas. De todas maneras, cuando empiezo a escribir estos pequeños cuentos, advierto que es distinta la cosa. Que no es lo mismo narrar en una historieta que narrar en un cuento. No digo que uno sea mejor o peor, pero son distintos los conceptos de las cosas. Y ahí aparece ese libro que mencionabas: *Fontanarrosa se la cuenta*, que lo publica precisamente Martini, que tenía una pequeña editorial que se llamaba Encuadre. Fue con un tiraje muy chiquito, al punto que después se repite en Buenos Aires, en Calicanto, creo, ya con el nombre *Los trenes matan a los autos*, que era el nombre de uno de los cuentos. Y ese libro cada tanto se reeditaba en algunas editoriales, hasta que finalmente De la Flor, hace poquito, lo retomó y lo publicó como para completar la producción mía en ediciones De La Flor, ¿no?

—Vamos a hacer otra pausa, a ver si don Alfredo Zitarrosa nos entona. A vos, imaginariamente, porque en ese momento vas a estar en la Feria, y a nosotros para seguir la charla, Roberto.

—Cómo no.

—Efectivamente, lo prometido es deuda. Las deudas a veces se pueden pagar. En este caso, nos vamos a solazar, como se dice, con una versión maravillosa de un extraordinario tema del propio Zitarrosa que se llama “Pollera azul de lino”, probablemente uno de los más bonitos. Escuchen, por favor, la voz del troesma, desde ya, pero, además, cómo suenan esas guitarritas que acompañan.

*(Se escucha el tema anunciado.)*

—Y, bueno, creándole una cierta ansiedad a nuestro operador, tal vez porque mañana a la mañana tiene un partido de fútbol,

o un picnic (con el tiempo que nos toca, te quiero ver mañana, Sebastián Domínguez, ahí, de pantalón cortito, con la cesta de los sándwiches...). Pero le molestaba a él que Zitarrosa repitiera, en ese final cadencioso, los últimos versos de su canción hermosísima, “Pollera azul de lino”, tema que hemos elegido en homenaje a nuestro invitado de hoy, el Negro Fontanarrosa. Vamos a la primera tanda del programa y después... (*imitando la voz de Zitarrosa*) si Sebastián no se pone nervioso, aunque no venga la mañana, seguimos aquí, en la tarde de EL BANQUETE.

(*Tanda de la radio y lectura de la agenda.*)

—Vamos a seguir ahora con la entrevista a nuestro invitado principal, el Negro Fontanarrosa, entrevista que, les recuerdo, estamos emitiendo grabada porque él está en este momento en la Feria del Libro. Y luego seguiremos aquí, en EL BANQUETE.

—Roberto, decías, antes de que pasáramos a la música, que te diste cuenta muy rápidamente en el momento de empezar a ejercitar el cuento, propiamente dicho, sin el soporte, sin la referencia inmediata del dibujo, de que eran dos conceptos completamente distintos. Es obvio que, por un lado, el cuento tiene más libertad. En algún momento decías, supongo que un poco en broma, pero no tanto, que una vez te preguntaron por qué *Inodoro Pereyra* no tenía caballo y dijiste: “Por pereza del dibujante”. La gran diferencia entre un narrador —que solo tiene que postular lo que imagina y no dibujarlo— y un dibujante es que el narrador no es tan esclavo de sus propias limitaciones. Puede imaginar una batalla de millones de personas o un partido de fútbol delirante como el de *El área 18...*

—... sin tener que dibujar a millones de personas, claro. Y hay otro tipo de libertades que son, más bien, en la parte práctica y técnica, no desde el punto de vista de la creatividad. Casi siempre, el que trabaja en historietas o en chistes está muy limitado por el espacio que te dan. Te dan una página y en una página tenés que meter sí o sí una idea que por ahí habría que desarrollarla en tres. Otra limitación son las fechas: en las revistas y en los diarios, tenés que entregar el material sí o sí mañana y no tenés tiempo de reescribir y darlo vuelta y etcétera, etcétera. En cambio, en todo lo que sea cuento, si uno quiere escribir dos páginas, son dos páginas; y si querés irte a quince, son quince; y por otro lado, al menos yo, no tengo contrato con fecha de entrega. Puedo pasar un año, dos años, o no hacerlo, y es lo mismo. Entonces, la predisposición es diferente.

—**Está más ligado a la cosa gratuita de lo que hacés cuando te parece.**

—¡Claro! Y te podés explayar mucho más. Hasta es más fácil también ocultar cosas. En el dibujo, desde el momento en que es gráfico, aparecen los personajes. Suponete que a un personaje le falte una pierna... bueno, en una tira, en algún momento, lo tenés que dibujar así. En un cuento, podés pasarte veinticinco páginas hablando de ese tipo y revelarlo a lo último.

—**Hay un cuento famoso de Fogwill que se llama “La larga risa de todos estos años” en el que se narra un acto de perversión sobre una niña. Ya de por sí es bastante brutal, porque la voz que narra la historia es la de quien ha pervertido a esa niña. Y recién al final se descubre que no solo era una persona mayor la que pervierte a la niña sino que, además, era otra mujer.**

—Claro, claro. Bueno, ese tipo de cosas y otros matices han hecho que, a veces, ciertas ideas que uno ha desarrollado someramente, suponete,

en *Boogie*, después las he hecho en cuentos también, por la necesidad de explayarme más en esas ideas. Yo creo que lo que indudablemente ocurre es que hay una necesidad y un gusto por narrar. Que está más allá del dibujante y, por otra parte, yo no me considero un gran dibujante. En especial, con los monstruos que hay acá, muy cerquita, ¿no? El Menchi Sábat, Nine, Crist...

—Grillo...

—Grillo. Tipos que tienen una cosa plástica y una investigación estética fantástica, ¿no? Yo me doy cuenta de que, a pesar de que me gusta el dibujo —tengo una necesidad casi física de dibujar—, lo que yo quiero es que el dibujo cuente lo mejor posible una historia. Una vez, leyendo un reportaje, me parece que a Pinti, él decía algo que también decía Horacio Altuna, el dibujante de *El loco Chávez*: que, en el grupo de amigos, cuando eran chicos, los que contaban las películas eran ellos. O sea, eran el tipo que iba al cine y volvía y les contaba las películas a los amigos —y los amigos le pedían que las contara—. Yo recuerdo que también tenía algunos amigos que me pedían que les contara las películas. Y se ve que yo, sin ser un tipo para nada sociable, porque siempre fui muy tímido, encontraba un placer en la cosa de la narración. Que también es lo que más me preocupa y desvela en las historietas. O sea: qué se va a contar, cómo se va a contar, desde qué punto de vista se va a contar... y, después, el paso de dibujarlo es lo de menos. Es un paso técnico que yo sé que, un poco mejor o un poco peor, lo voy a poder resolver.

—¿El dibujo te depara a veces alguna sorpresa? Es decir, por más que tengas todo tan claro antes de ponerte a dibujar, un dibujo que va cambiando, ¿te lleva a cambiar algo de la historia o no?



—No, es muy difícil. Por ahí, uno se da cuenta de algunas cosas mientras está dibujando. Pero no por el dibujo en sí, sino por cómo se puede dar el relato, o algún detalle gráfico. No, a lo sumo, lo que puede darte son contrariedades: el hecho de que muchas veces el dibujo no sale como uno pretende. Muchas veces, ¿eh? O dificultades en encontrar expresiones. Pero es un paso técnico, para mí, por lo menos.

—**¿Sabés, cuando tenés una idea, que esa idea es para trabajar en humorismo gráfico, en historieta o para un cuento?**

—Sí, yo creo que sí. Hay veces que uno tiene sorpresas, casi siempre negativas. Por ahí, hay ideas que a mí me parecen, en su enunciación, que son muy ricas y yo digo: “Bueno, yo podría escribir un libro sobre esto”. Y cuando te sentás a escribirlo, te das cuenta de que no le encontrás la vuelta, ni la punta. No crece, y se va agotando, y al final te das cuenta de que por ahí la idea te sirve nada más que para un chiste unitario en *Clarín*. Pero hay cuentos que sí. Historietas de *Boogie*, suponete, o historietas que yo hice en *Semblanzas deportivas* que, como tienen un núcleo de conflicto fuerte o interesante, se pueden escribir. A la inversa también lo he hecho, pero siempre necesitás la acción. Yo he hecho montones de cuentos de cuatro tipos hablando en una mesa de un café. Pero, si querés traducir eso a historieta y dibujar veinticinco cuadritos de tipos hablando en un café, es un plomo...

—**Sí, sí. No se sostiene.**

—... para vos y es un plomo para el tipo que lo lee.

—**¿Hubo un momento en que vos empezaste a tomarte más en serio como escritor de novelas y de relatos? Porque, años atrás, te escuchaba hablar de esta actividad como que vos habías entrado a la literatura por la ventana, por la puerta de servicio. Una especie**

**de autosubestimación, quizá porque también existía el prejuicio de decir: “Qué va a ser un escritor en serio, si es un dibujante de historietas”.**

—Sí. Además había, creo, una cosa de abrir el paraguas, de decir: “Si encuentran demasiados errores, tengan en cuenta que yo...

**—... me dedico a otra cosa”.**

—Claro. Pero hubo, sí, una faceta un poco experimental, de estar pisando un terreno que uno no conocía, que abarcó lógicamente *Los trenes matan a los autos*, la primera novela, *Best Seller* y ese tipo de cosas. Después, procuré mantener cierta periodicidad de escritura, con las dificultades que eso me crea, porque yo tengo que solucionar las entregas de las historietas y los dibujos; y ahí no hay tutía, eso lo tengo que hacer primero. Después, si me queda tiempo, hago lo demás. Pero he tratado de mantener una rutina de escribir y, hoy por hoy, ya no puedo decir lo mismo. No puedo decir: “Tengan en cuenta que yo estoy probando, etcétera, etcétera”, ¿no? (*Riéndose*) Ya, si sale mal, sale mal y es pura responsabilidad mía.

**—Pero más allá de eso, de que te sirva como paraguas, vos ahora te sentís mucho más seguro, ¿no?**

—Yo me siento más seguro. Pero, como pasa muchas veces en estos casos, ¿no?, uno empieza a encontrar más facilidades para narrar y empieza a darse cuenta de que tiene más dificultades para encontrar tema. No se te ocurren tantas ideas, o tenés que cambiar el punto de vista de las ideas. Porque es cierto que, cuando yo empecé, uno recurre a un trámite, que es siempre interesante, pero a mi juicio es más fácil: el de la parodia. Entonces, yo escribía a la manera del *Selecciones del Reader's Digest*, o a la manera de... qué sé yo... de Hemingway, o a la manera de fulano de tal.

Con la parodia, ya tenés un modelo: lo repetís, lo cambiás, le das un tono humorístico u otro tono, y chau. El problema es cuando te empezás a decir: “Yo no puedo seguir haciendo otros relatos a la manera del *Selecciones* o a la manera de fulano de tal” y empezás a adquirir una voz propia. Y ya estás solo cuando tenés que solucionar la cosa, y te empezás a plantear: “Bueno, ¿en qué tono lo hago? ¿En primera persona, en tercera persona? ¿Quién cuenta esta historia?”. Tal vez vas encontrando un estilo más propio, pero estás más inseguro también en eso, ¿no?

—Me parece interesante, porque yo te iba a hablar justamente de esa diferencia. Aunque no sea tan perceptible en tus primeros libros de cuentos, me parece que ahí ya están las dos opciones. Porque no todos los cuentos de tus primeros libros son parodias, una manera de visitar un modelo que puede ser la novela latinoamericana, los cuentos policiales, el cuento del absurdo, la entrevista de una revista cholula, etcétera. Hay uno, o dos, o varios cuentos que entran en esa zona que vos llamás más personal. Y me parece que una de las claves es confiar en algo que decía Divinsky cuando estuvo en este mismo programa y en un momento se refirió a vos: “Tiene un oído muy fino para pescar voces”. Ese mismo oído te sirve para la parodia, pero también te sirve para ese otro registro...

—... de lo que me rodea, etcétera. Hace poquito, leía una entrevista a Marsé en la que más o menos hablaba de lo mismo, ¿no? Porque creo que a todos nos ha pasado. Cuando uno empezaba a leer... yo leía más que nada traducciones. Leía a Salgari, por ejemplo. Entonces me daba la impresión de que, si uno escribía, tenía que escribir algo dentro de esa temática. O sea, tenía que ser en Sumatra, tenían que ser personajes aventureros...

—... piratas...

—Claro. Y después, siempre lo menciono, dentro de lo caótico que era yo como lector, leí un libro de David Viñas, que creo que era *Dar la cara*, y me di cuenta de que los personajes de ese libro hablaban como hablaba mi viejo y puteaban como puteaba mi viejo.

—**Tal vez haya sido casual en tu experiencia como lector de literatura argentina, pero justamente Viñas está considerado uno de los primeros narradores argentinos que se atreve a “dar la cara”, precisamente, con ese lenguaje. O sea, a empezar a incluir malas palabras, el voseo... cosas que los narradores en los años cincuenta aún se planteaban hasta qué punto era tolerable.**

—Claro, claro. Eso también creo que se repite en el cine argentino. Yo veía películas y no reconocía a esos personajes: tenían una forma de hablar acartonada. Ni en mi casa, ni mi viejo ni en el club se hablaba así.

—**Salvo en las películas cómicas, ¿no? Uno veía a Pepe Arias y era un atorrante de la calle...**

—Salvo en las películas cómicas, donde era todo mucho más suelto, sí. Entonces, a partir de esa lectura, por ejemplo, de Viñas, es que yo digo: “Mirá cómo este tipo, que es importante, puede hablar así”. De ahí en más, sí, por ahí exista un oído fino para registrar todas las conversaciones que giran alrededor de uno. Pero, después de todo, no es tan difícil, porque es constante eso. Los cuentos de fútbol, por ejemplo: para mí, es sencillamente sentarme, poner un grabador, donde yo he registrado las charlas con mis compañeros de fútbol durante treinta años. Incluso, me daba la impresión de que les estaba afanando la guita, ¿viste? (*Risas de ambos*)

—**Eran coautores.**

—Claro. Digo: “Este personaje va a hablar como fulano, este otro va a hablar como mengano...”. Eso me da una guía, y uno repite, recrea un poco eso. Yo creo que a muchos lectores les da una cercanía muy grande con el relato. A mí también me pasa cuando encuentro gente que escribe en un registro de diálogo que es el que uno recuerda o uno reconoce, ¿no? Pero puede que no sea tan fácil para otros escritores tener esa captación de cómo se habla. Aunque, por ahí, están en otras órbitas de gente que habla de otra manera, también.

—Eso, seguramente. Te propongo, Roberto, que le demos paso a Cattamarancio, que nos quiere decir algo importante desde otro lugar (*risas de ambos*) y después seguimos.

—Cómo no.

—La referencia, que por supuesto Fontanarrosa registró inmediatamente porque es el autor, tiene que ver con un cuento suyo extraordinario que se llama “¡Qué lástima, Cattamarancio!”, donde un relator de fútbol que se parece sospechosísimamente mucho al fallecido Gordo Muñoz está dando paso a un corresponsal que tiene en algún lugar. Y el corresponsal está hablando de que acaba de haber una explosión nuclear, el planeta está en llamas, pero el personaje del locutor permanentemente interrumpe a su corresponsal porque está pasando algo mucho más importante que eso, que es lo que ocurre en la cancha. Entonces le dice: “Momento, Cattamarancio, ya seguimos”, y el otro le pide desesperadamente a cada rato entrada para informar que el planeta está incandescente, pero el supuesto Gordo Muñoz le dice: “¡Qué lástima, Cattamarancio! Tenemos que seguir con lo que pasa aquí, en la cancha de Boca”.

Nosotros tenemos que seguir con lo que constituye el homenaje a Fontanarrosa en la parte musical. Y vamos a pasar un tema... se ve que debe haber apretado lo suyo el Negro en Rosario con Los Plateros, porque me lo pidió muy especialmente. Vamos a pasar un tema de ellos que se llama “Twilight Time” y después vamos a la tanda, y después seguimos aquí en EL BANQUETE.

*(Se escucha la canción anunciada.)*

—Bueno, he logrado, debatiéndome furiosamente, que Eduardo Stupía, que ya está aquí en el piso para hacer su columna, me suelte la mano para poder recordarles a ustedes que estábamos escuchando a Los Plateros y... claro, todos nos ponemos muy mimosos. Ahora vamos a hacer la segunda pausa del programa. Les recuerdo, estamos en EL BANQUETE, nuestro invitado de hoy es el Negro, el Negrísimo Fontanarrosa. La asistente de hoy es Mariana Amato, responsable también de la agenda, y nuestro operador es el impecable Sebastián Domínguez.

*(Tanda de la emisora.)*

—Y mientras dura el fragor de la tarde y a la vez nos llega el silencio de los edificios, nosotros seguimos escuchando a Roberto Fontanarrosa, nuestro invitado de hoy hasta las ocho de la noche. Ya lo tenemos acá, haciendo precalentamiento, a Eduardo Stupía, que sale al aire en cualquier momento. No con todo al aire, sino con información y un análisis absolutamente preciso sobre la plástica contemporánea.

—Sin embargo, Roberto —volviendo a lo que decías hace un rato sobre la captación del habla, que vos tomás como algo casi natural

y que para otros escritores no pareciera ser tan fácil—, no resulta tan sencillo. Porque, si uno pusiera el grabador, como vos decís, y lo transcribiera tal cual, no se entendería nada. Hace poco, hablábamos aquí con Abelardo Castillo y él decía: “Si uno lee a Rulfo, tiene la sensación de que los suyos son personajes mexicanos”. Pero no lo logra atiborrando el texto de localismos, mexicanismos, indigenismos. Cada tanto, alguno dice un “ahorita” o alguna otra palabra que...

—... te da un clima...

—... pero después es todo un laburo de fingir...

—Sí, sí, de fingir una espontaneidad que no es tal. Yo me di cuenta de eso no hace mucho y lo tuve muy claro, en una de esas cosas laterales que uno hace de vez en cuando, porque le gusta el fútbol. Le hice un largo reportaje a la Brujita Verón. Yo pedí que me desgrabaran el reportaje porque, si me tengo que poner a desgrabarlo yo, estoy tres horas. Viste que las desgrabaciones de esos reportajes son textuales, con todas las vacilaciones, con todas las reiteraciones...

—Por momentos, no tienen ningún sentido.

—... con frases mal armadas, confusas...

—Parecen obras de Ionesco.

—*(Riéndose)* Claro, no tienen ningún sentido. Hay pérdidas de tiempo, retrocesos... Esto avala lo que vos decías, que se requiere un trabajo muy meticuloso y por eso uno se dice: “Voy a seleccionar esto y voy a editarlo, como se dice ahora”.

—Y en ese caso, las personas que están hablando en una entrevista, como estamos hablando ahora, lo están haciendo con una intención

**determinada y sabiendo que eso después va a ser leído o escuchado por otros. Pero, si vos ponés un grabador en una mesa de El Cairo y transcribís eso con la intención de que eso sea un cuento...**

—No, no, es caótico. Por eso, yo me doy cuenta de la tensión que provoca escribir. Por supuesto que uno está medianamente tenso siempre cuando trabaja, porque está prestando atención. Pero no es lo mismo que a mí me llamen por teléfono cuando estoy dibujando una tira de *Inodoro Pereyra* o un chiste que cuando estoy escribiendo un cuento. Porque, cuando estás escribiendo, estás muy concentrado en una frase que apareció y que no te la querés olvidar, o en tal palabra, o en un enganche... y cualquiera de esas interrupciones te destruye.

—**Porque es como estar componiendo, ¿no? Es algo así como una música que, si la perdés, después no la recuperarás más.**

—Tal vez sea así. A mí me produce también una gran satisfacción... y una especie de cansancio, cuando uno ha escrito un cuento. Tampoco vamos a dramatizar.

—**Como les decía Miguel Briante a esos escritores que hablan de lo mucho que sufrieron para escribir un libro: “Si les hace tan mal, ¿para qué escriben?”.**

—(*Risas de ambos*) ¡Claro! A mí me provoca un gran placer, indudablemente. Ahora, posiblemente también dependa de la periodicidad con la que uno escribe. Yo lo agarro de vez en cuando, cuando tengo una idea muy armada, cuando ya la he masticado bastante y, si encuentro un momento más o menos largo, un día para trabajar, lo hago. Pero también hay escritores que trabajan todo el día, con horarios muy largos y, posiblemente, eso te solucione el asunto de la tensión. Es como que yo me digo: “Tengo que aprovechar estas cuatro horas, hacer esto



y que me salga más o menos bien, o conseguir un acercamiento a la narración que yo quiero”. Si yo supiera que tengo más tiempo, por ahí lo tomaría más tranquilamente.

—Hace unos años, yo trabajaba en un suplemento literario que acostumbraba pedir a los escritores que contaran cómo trabajan, lo que se conoce como la “cocina” literaria. Y vos contaste ahí la cocina para hacer una tira de *Inodoro Pereyra*, tira que además ha ido evolucionando...

—Ha ido cambiando, sí.

—... en la estructura, en las características... Pero me gustaría hablar de *Inodoro* más adelante, porque me parece que se merece un momento específico de la charla, ya que además acaba de presentarse el *Inodoro de oro* nada menos. Ahora, vos contabas en esa nota que tenías archivos de situaciones de *Inodoro* pensadas a veces cuadrito a cuadrito y, a veces, como tira; de réplicas entre *Inodoro* y *Mendieta*, entre *Inodoro* y la *Eulogia*, entre *Inodoro* y los distintos visitantes... Ese archivo, real o imaginario, que usás para crear historietas, ¿existe también para escribir cuentos, o una potencial novela, o también en eso es distinto el trabajo?

—Yo creo que es distinto. Por ahí, uno tiene una idea para un cuento e inmediatamente la anoto en un cuaderno, pero casi siempre son dos renglones: se reúnen dos tipos y hacen tal cosa y finalmente pasa esto. Y después, cada tanto, por ahí cuando voy en auto al centro y vuelvo, retomo la idea y empiezo a contar más o menos cómo puede ser esa situación y, por ahí, si se me ocurren cosas que creo importantes, como enganches o cosas que acrecienten la situación. Entonces, vuelvo a ese cuaderno y las anoto. Cuando ya tengo una cantidad de elementos

que, creo, colaboran para que yo pueda sentarme a escribir una aproximación al cuento... bueno, me siento y lo escribo, sabiendo que hay un cincuenta por ciento de cosas más que van a aparecer durante la escritura. Eso es claro.

—Por eso de que **“el apetito viene comiendo”**.

—Exactamente. Y entonces, lo que escribo es, como te digo, una aproximación, donde los nombres no son los nombres, las fechas no son las fechas, los datos no son los datos, pero la intencionalidad del cuento está más o menos bastante cercana. Yo tengo la ansiedad de los dibujantes, acostumbrados a publicar mucho, y no soy un tipo que trabajaría diez años sobre un cuento, o sobre un libro de cuentos, corrigiendo y volviendo a corregir. No, llega un momento en que me harté y quiero, al menos, entregarlo y sacarme ese asunto de encima. Pero, posiblemente, no es tan complejo como el armado de las tiras de *Inodoro* donde uno sabe el tema central y, a partir de ahí, le empiezo a buscar un remate lo suficientemente fuerte. Después recorro mucho a esa carpeta en la que hay frasecitas y cositas y veo cuáles me pueden servir para esa temática, ¿no? En algunas, encajan perfectamente, otras... vienen medio traídas de los pelos. (*Risas de ambos*) Vos ves que, en medio del relato, se esfuerzan los personajes en salir para otro lado.

—Bueno, pero, por otra parte, la tira está instalada en una zona que cada vez tiene más que ver, si me permitís, con el absurdo. Ha nacido como parodia de un género, del género gauchesco en todas sus manifestaciones, pero...

—Ah, sí, pero ya no... tiene cada vez menos que ver con eso.

—De modo que la entrada de algo por la ventana...

—Sí, yo creo que eso le da una especie de característica y...

—... crea una cierta expectativa: “¿Con qué va a salir ahora?”. Están ahí, en medio de esa pampa que, en lugar de estar vacía, está llena de... ¡pasa todo el mundo por ahí!

—Claro, el otro día lo decía... —porque hay gente que, de afuera, lo ve con más claridad— hablaba con el Flaco Varela, que está haciendo en teatro *Inodoro Pereyra*, y él decía justamente eso, que puede pasar cualquier cosa. A mí, hay distintos tipos de humor que me gustan. Está el del gag permanente, pero a mí me encanta Woody Allen, esas películas con un fondo de discusión, dramáticas. O sea, me gusta que haya humor, pero que a la vez se esté contando algo. He visto películas muy flojas de Mel Brooks, por ejemplo, con una sucesión de gags que finalmente te anestesian. Me gustaban las variantes de, por ejemplo, *Dónde está el piloto*, de un humor muy delirante, donde ocurría eso: podía pasar cualquier cosa en la narración, de lo más sorprendente. Y yo creo que una de las bases del humor es precisamente la sorpresa. Por eso, me llamaban la atención, muchas veces, *sketches* televisivos donde todo se cifraba por el contrario en la repetición.

—Sí, el modelo del programa cómico argentino es ese: siete u ocho *sketches*...

—... que se repiten. Uno puede bajarle el volumen a la tele y puede repetir qué es lo que va a pasar y sabe cuál va a ser el desenlace, también, ¿no? Yo creo más en la efectividad de la sorpresa y creo que es lo que, al menos a mí, me moviliza.

—Bueno, pero lo interesante que tenía Olmedo era que trabajaba casi sin libreto y con un esquema que era siempre el mismo: él con el Gordo Portales, él con el Facha Martell, o con Adriana Brodsky,

**con quien fuese... y el asunto era ver cómo él iba a zafar de todos los despropósitos que iba metiendo en todas las situaciones.**

—Claro, lo que tenía Olmedo era una seducción visual increíble. Porque era de esos actores a los que no se les podía sacar la vista de encima, por lo que decís vos. Estaba permanentemente amagando hacer cosas. Parecía que se tentaba de risa y después se ponía serio de nuevo y arrancaba con una cosa que dramatizaba de golpe la situación, y después volvía a salir con un disparate. O amagaba que le tocaba el culo a uno que estaba al lado, ¿no? No se podía quitarle los ojos de encima.

**—Además de esa cosa verdaderamente innovadora y espontánea: que el tipo rompe la cuestión esa de que lo que está detrás de cámara no existe y empieza a mostrar toda la cocina.**

—Yo creo que uno ha tomado cosas y ha aprendido mucho de todo eso. A mí me parecía excepcional el grupo de *Telecataplúm*, los uruguayos. Todos formidables: Espalter, Almada, D'Angelo...

**—Redondo...**

—... Soto, todos ellos. Pero, además, tenían un par de guionistas, los hermanos Scheck, que eran fantásticos. Yo creo que solamente un tipo de la capacidad de Olmedo podía trabajar prácticamente sin red, salir ahí, al toro y solucionarlo... sin guión. Pero cuando hay un buen libro, te respalda mucho, ¿no?

**—Roberto, vamos a hacer otra pausa para escuchar otro de los temas sugeridos por vos y después seguimos charlando.**

—Perfecto.

—“El tiempo pasa y nos vamos poniendo tecnos”, como decía el fenecido Luca Prodan, a quien recordábamos recién fuera de micrófono con Mariana Amato y Eduardo Stupía. Pero la mención cabe porque lo que vamos a escuchar ahora es a otro de los músicos favoritos del Negro Fontanarrosa. Me refiero al cubano Pablo Milanés, justamente del disco que se llama como su tema más conocido, *Años*, un disco de comienzos de los ochenta. Lo que vamos a pasar es un son, un hermosísimo son del propio Pablo Milanés donde él está solito con su alma y su guitarra. Escuchen lo que hace en este “Son de Cuba a Puerto Rico”. Después, seguimos con el Negro Fontanarrosa.

*(Se escucha tema anunciado.)*

—Maestro total, Pablo Milanés: “Son de Cuba a Puerto Rico”, con su propia voz y su propia guitarra. Vamos a escuchar el penúltimo tramo de la entrevista con el Negro Fontanarrosa, que en este momento debe estar eludiendo multitudes en la Feria del Libro de Buenos Aires *(se pasa nuevamente a la entrevista grabada)*:

—Lo que nos queda pendiente, Roberto, es contar un poco cómo es el origen de ese personaje que ya se independiza cada vez más de tu propia voluntad y que incluso es ahora protagonista del mejor espectáculo que se ha hecho con él, *Inodoro Pereyra*, que están haciendo Hugo Varela y Héctor Presa en el Paseo La Plaza. Realmente es excepcional, porque rescata algo tan difícil como el espíritu de una tira cómica. La unidad que tiene como espectáculo y el humor, que es el humor tuyo, está trasladando a un escenario seres dibujados. Creo que, por primera vez, a diferencia de otros espectáculos basados en cuentos tuyos donde los personajes son seres humanos

**reconocibles, aquí lo que se logra rescatar, justamente, es esa capacidad de delirio y una expresividad que es la de los dibujos.**

—Sí, a favor de un par de cosas, ¿no? La capacidad actoral del Flaco Varela. Siempre me gustó mucho, me resulta muy gracioso lo que él hace. Y también gracias a esa convención del teatro, donde el espectador acepta muchas más cosas que en el cine. En el sentido de que en el teatro puede aparecer un actor, señalar algo donde no hay nada y se supone que es un artificio teatral. Entonces, acá puede aparecer un señor bastante grandote de físico, disfrazado de perro, decir que es Mendieta y nadie lo toma como lo tomaría en el cine.

**—Sí, claro, en el cine la necesidad de realismo es mayor.**

—Por eso. Yo me acordaba de que me había sorprendido una película de los Monthly Python, creo que era *Los caballeros de la tabla redonda* o algo así...

**—... *Los caballeros de la mesa cuadrada*...**

—... *de la mesa cuadrada*, eso es, donde ellos simulaban ir a caballo por la campiña, pero no (*se ríe*). No recuerdo si iban en caballos de madera o simplemente simulaban, pero no es habitual en el cine eso. Con Inodoro, no había previsto hacer ningún tipo de personaje, porque te condiciona, te ata mucho. Simplemente, empecé publicando chistes sueltos en *Hortensia* y, en una oportunidad... Nosotros nos escribíamos mucho con el Negro Crist. El Crist es muy fanático de los personajes de gánsters. Era la época en que había aparecido *Harry, el sucio*, la saga de Clint Eastwood, y yo le mandé una carta al Negro con una historietita con un personaje violento, al estilo de *Harry, el sucio*, que se llamaba *Boogie, el aceitoso*, como se podría haber llamado de cualquier otra manera. Entonces, Cognigni, de *Hortensia*, publica

esa página hecha directamente a tinta, sin ningún estudio previo y es como que yo recobro el viejo amor por la historietita. Digo: “Mirá, puedo hacer historietas”. Las que nunca había publicado ni había llegado a hacer, de aventuras, pero con un matiz humorístico. Entonces hice como cinco o seis, llevado por el entusiasmo. Hice alguna sobre la guerra de Vietnam, hice otra parodia sobre los cowboys spaghetti, porque estaban de moda todas las películas italianas de cowboys, hice alguna policial e hice una gauchesca. Supongo que influía que estaba de moda el folklore en los comienzos de los años setenta, y un cierto conocimiento rural que uno tiene aunque no haya estado nunca en el campo... Pero la cosa era hacer una sola tira.

—Sí, sí, debut y despedida.

—Claro. Y se llamó *Inodoro Pereyra*, como se podría haber llamado *Juan Moreira* o de cualquier otra manera. Se publican todas esas historietas. Y mucha gente me comentó, más que nada, el nombre de Inodoro Pereyra, que no es un nombre que me corresponda sino que me acordé de que un gran pintor del Litoral, que yo no conocí, Gambartes, le decía así a un amigo mío. Este amigo mío me lo había contado a mí quince años después de esa anécdota, ¿no? Entonces, me pareció interesante continuar con esos dos personajes, con Boogie y con Inodoro Pereyra. Y voy incorporando cosas y voy asesorándome un poco y comprando cosas para que me motiven, ¿no?, para tener un rigor en la información sobre la publicación de la tira. Después aparece Mendieta, después aparece Eulogia, y después cambia el tratamiento, como vos decías antes, también de acuerdo a en qué publicación estuvo. Porque de *Hortensia* pasa a *Mengano*, donde tuvo corta vida, porque *Mengano* tuvo corta vida. Después pasa a *Siete Días*, donde yo hacía dos páginas por semana, que era una barbaridad.

Entonces ahí yo planteaba historias largas, que no tenían mucho que ver con la actualidad, y que son un poco aquellas en las que se apoya la gente de teatro para el espectáculo.

**—Claro, por eso mismo que vos decías hace un rato, que es mucho más difícil sostener una película o una obra de teatro que sea un mero repertorio de gags o de pequeñas situaciones. Tiene que haber una historia, una intriga; en este caso, la búsqueda...**

—... del Escorpión Resolana. Tiene que haber cierta tensión en el asunto, ¿no? Después, bueno, ya cuando pasa a *Clarín*, empieza a ser quincenal y se plantea como tiras unitarias. Y muchas de ellas se incluyen en la obra porque son efectivas, o complementarias. Pero, ya te digo, el arranque de *Inodoro Pereyra* fue totalmente casual y se fue desarrollando sobre la publicación.

**—¿Y cómo te van apareciendo esos leitmotivs que le dan otra forma de continuidad, y que uno sabe —o, al menos en mi caso, espera— que van a reaparecer, como los loros?**

—Yo creo que son intentos y que algunos funcionan más que otros. Porque ha aparecido otro tipo de bichos como, en alguna época, el chancho Nabucodonosor, que está ahí, en su chiquero. Las gallinas también se han convertido en una especie de patota que de vez en cuando irrumpe. Siempre tengo la imagen de ese fantástico humorista yanqui que se llama Gary Larson. Aunque, en definitiva, las gallinas son anteriores a Gary Larson y a mí, y yo no lo conocía a Gary Larson, pero él labura mucho con las gallinas. Pero, por ejemplo, una vez apareció un pavo que era Pavorotti y que cantaba, pero después nunca le encontré otras historias. Depende mucho de eso. En cambio, los loros o los indios, que son un poco como las hinchadas de fútbol, que



vienen y lo cargan y lo joden y lo molestan... cada tanto, aparece una idea y digo: “Bueno, acá sería conveniente que aparecieran los loros”. Hay recurrencias pero, como decías vos, lo que más se da es gente que se acerca y le propone cosas, o le pregunta cosas, pero están muy de acuerdo a qué se me ocurra, ¿no? Por ahí se me ocurre una idea con el Escorpión Resolana y aparece, pero una vez cada tanto. Yo trato de que haya apariciones de agentes externos, digamos, para no hacer permanentemente un diálogo entre Inodoro y Mendieta, a lo cual yo tengo tendencia, porque vos te vas instalando en un diálogo cómodo. Pero son muy recargadas de texto ya de por sí las tiras y, si no hay acción, parecen todas iguales.

—Lo que se ha abandonado también, con la pérdida de esa historia —es decir, cuando deja de ser el poema telúrico, la saga del gaucho perseguido y a la vez aventurero y peleador—, es la función del narrador, función que en el espectáculo está muy bien aprovechada.

—Sí, y es algo que a mí me parece muy lindo.

—Y también había algo que tenía una marca de época, que era el intento de hacer una poesía gauchesca delirante, que un poco se parecía a esos intentos de Tejada Gómez con su poesía muy barroca y muy desaforada...

—Claro, yo creo que ahí había dos resonancias, ¿no? El aprovechamiento de esa cosa, “la tierra gredosa y ancestral y etcétera, etcétera” de Tejada (*risas*) y el recuerdo del radioteatro. Que en mi casa, cuando yo era chico, no era que se escuchaba siempre, pero cada tanto en la radio aparecía el radioteatro gauchesco, muy pomposo, épico, desgarrador y completamente exagerado. Pero estaba el relator, el que iba comentando qué era lo que pasaba. Posiblemente, yo abandono eso,

también, por lo que te decía de los problemas del espacio. Hay que contar algo en un espacio cada vez más pequeño y, entonces, tal vez uno hubiera querido jugar más con silencios, con esa cosa gauchesca...

—**Sí, algo que en las primeras tiras está.**

—Él se quedaba mirando y uno reflejaba un poco esa horizontalidad de la pampa, pero ya no podés. Prefiero aprovechar más el espacio, a tal punto que, a veces, lo recargo mucho. Es como si yo pensara que el lector está esperando muchas cosas de *Inodoro Pereyra* y que yo no puedo dedicar tres cuadritos a que Inodoro piense, en silencio.

—**O a que no pase nada.**

—O a que no pase nada, claro. Al principio, me acuerdo de que incluso contaba: cada tres cuadritos quería poner un chiste o algo más o menos intencional, y eso lo reduje cada vez más hasta que logré llegar a un chiste por cuadro, o al menos algo que diga... Ahora, lo que es difícil es encontrar un chiste en globitos, en textos que, a veces, lo que están intentando hacer es contarte la historia.

—**Que una cosa no interrumpa la otra.**

—Claro. Inodoro tiene que informarle al público y a Eulogia que él vuelve tarde, suponete. Y, aparte, decir algo medianamente gracioso. Por eso es bastante difícil el armado de los diálogos de *Inodoro Pereyra* y por eso no lo hago todas las semanas. Hay gente que me dice: “Cuando agarramos la revista y no está Inodoro, nos decepciona”. Y el asunto es así de sencillo: no me da el bocho para hacerlo todas las semanas. Así de simple (*se ríe*).

—**Hace un rato, hablabas de cómo había surgido el nombre de Inodoro y mencionabas, en relación a los relatos, la importancia**

que tienen para vos los nombres. Es evidente eso, incluso hay un excelente cuento tuyo de fútbol, que yo citaba hace poco en otro contexto, en el que nos convencés de que un arquero no puede ser bueno porque tiene un apellido muy corto...

—Claro: García (*risas*).

—Sí, el de la guía. ¿Cómo trabajás el tema de los nombres, tanto en los relatos como en el humorismo gráfico?

—Creo que por ese lado, por cómo me suenan.

—¿Los inventás?

—Sí, muchos son inventados. Cuando uno escribe la aproximación al cuento, le mete un determinado nombre o apellido. Después, por ahí, los cambiás. Pero casi siempre, como hay una cosa medianamente musical en el asunto, y como hay frases, por ejemplo, en las que me doy cuenta de que necesito una palabra más, o sacarle una palabra por una cuestión de ritmo, si pongo un nombre de tres sílabas que sé que después voy a cambiar, bueno, lo cambio por otro de tres sílabas. Porque por algo estaba puesto así, porque me sonaba que musicalmente tenía que ser así. En la primera aproximación que hice de “¡Qué lástima, Cattamarancio!”, yo jamás conocí a nadie que se llamara “Cattamarancio”, y seguramente lo puse con la intención de cambiarlo. Pero después dije: “No, el nombre que llena la boca y que suena fuerte es ‘Cattamarancio’”, y quedó así.

—Y es perfecto.

—Claro. Sí, yo le doy mucha importancia a la cuestión de los nombres, aunque después podría decir que, formalmente, no se recuerdan o no hacen al interés básico de la historia...

—Yo creo que sí. Uno los reconoce como inevitables. Hace poco, César Aira me comentaba lo bueno que era Copi poniendo nombres en sus relatos. Y efectivamente, tiene un cuento, por ejemplo, en el que hay un perro que se llama Lambeta. ¿Cómo se va a llamar un perro, que aparte es la mascota del protagonista y es franelero...?

—Claro, claro (*risas de ambos*).

—Y ese efecto de reconocimiento que logran los grandes narradores implica que en el nombre tiene que haber un carácter. En Dickens, por ejemplo. Aunque a veces se pierde en las traducciones, muchos de los nombres de los personajes de Dickens están hablando de la condición moral que tienen: el avaro, el generoso...

—Sí, y la sonoridad. Uno lo ve mucho en el fútbol. Vos decís: “Difícil que ese tipo con ese apellido pueda llegar a algo”.

—Hay un delantero de Estudiantes, por ejemplo, al que no he visto jugar, pero sé que se llama Fúriga. Y me parece un apellido ideal para un atacante, es como un latigazo.

—Claro, hasta responde a las características de su juego, porque es un tipo fuerte, veloz, etcétera. En cambio, si vos te llamás, qué se yo, Domínguez, ponele, y sos un delantero, es una cosa mucho más anónima.

—Y si no, hay que ponerle un apodo que lo refuerce, como en el caso de Vitamina Sánchez.

—Claro. Un gran acierto. Y vos hacías mención recién a eso: Roque Marrapodi, para un arquero, es un nombre fantástico.

—Absolutamente. Con eso cubre los siete metros y pico del arco con generosidad.

—(*Riéndose*) Está destinado a ser un gran arquero, solamente un gran arquero.

—**Hacemos una última pausa, Roberto y ya volvemos.**

—Bueno, cómo no.

—Y la pausa la va a hacer aquí en vivo —va a ser una pausa rellena, como quien habla de panzottis o de ravioles— nuestro gran amigo Stupía. Ya pido sonido de trompetas barrocas, que no tenemos, pero que ustedes imaginarán perfectamente. La columna de hoy es absolutamente rococó, porque vamos a tener la palabra, no alambicada, pero sí manierista, de ese gran dibujante —ahora sí estoy hablando en serio— de ese querido amigo que es Eduardo Stupía.

—(*Eduardo Stupía*) Muy bien, gracias. Qué bien disimulás que esto también está grabado (*risas de ambos*).

—¡No, no es cierto! Como en los secuestros, que muestran una foto del secuestrado con el diario de ese día, habría que demostrar que es esta hora: son las ocho y cuarenta y... No, perdón, las siete y cuarenta y cuatro...

(*Eduardo Stupía desarrolla su columna sobre artes visuales, en este caso, sobre numerosas muestras.*)

—Bueno, Eduardo, la verdad es que hoy has hecho prodigios para pasearnos por todas las galerías...

—(*E. S.*) Puedo dedicarle el triunfo a...

—... a tu vieja, que seguramente te está escuchando.

—No, a Eduardo Iglesias Brickles, que me está escuchando.

—Pero cómo no, además es un excelente plástico y diseñador gráfico. Vamos a terminar el programa de hoy seguramente un poco después de las ocho. Aquí nos esperan. Y espero que Domínguez (*se refiere al operador*) no tenga que cambiar el agua de la pava, o alguna otra cosa así que lo lleve a una conmoción. Continuando con el homenaje a nuestro invitado principal en ausencia, vamos a escuchar un tema de Serrat. De aquel primer Serrat, de aquel inolvidable Serrat que musicalizaba poemas de grandes poetas españoles. En este caso, vamos a escuchar, de su disco en homenaje a Machado, un tema que primero fue un poema que se llama igual: “Guitarra del mesón”. Después seguimos con el último tramo de la conversación con el Negro Fontanarrosa.

*(Se escucha el tema.)*

—Escuchábamos “Guitarra del mesón”, un hermosísimo poema de Antonio Machado, musicalizado e interpretado por un jovencísimo Joan Manuel Serrat, en un disco de 1970. En este caso, el homenaje es mucho más cercano y, en el último tramo de la conversación con el Negro Fontanarrosa, se entenderá por qué: el Negro Fontanarrosa es amigo personal de Joan Manuel Serrat. Y luego, en el final de programa, escucharemos un tema extraordinariamente divertido de Les Luthiers, quienes también son amigos de Fontanarrosa, y con quienes él ha colaborado en sus espectáculos. Ahora, escuchamos el último tramo de la entrevista al Negro y después haremos, como siempre, un poco tarde, la despedida habitual.

—Hay dos amistades muy intensas y muy enriquecedoras para vos, de las que me gustaría que hablaras, porque además va a haber ecos

**de ellas en el programa de hoy a la tarde: por un lado, Les Luthiers, con quienes además de una amistad comenzaste a tener una colaboración específica; y el otro es Joan Manuel Serrat. Me gustaría que dijeras algo de ellos.**

—Claro, son tipos con los cuales la relación parte, en principio, de la función de admirador, como lo era yo, de Les Luthiers y de Serrat. A Les Luthiers, no los había visto mucho. Los había visto como I Musicisti, muchísimos años atrás en Rosario y, después, había escuchado algunos discos de ellos. Y en una oportunidad fueron a Rosario —ya, por otro lado, lo había conocido a Marcos Mundstock— y yo sufrí una especie de deslumbramiento y un golpe, como lo que te mencionaba de *Telecataplúm*, cuando ves esas cosas que te provocan una mezcla de admiración y envidia. Y además, la sensación de sentirte identificado, de decir: “Este es el humor... esto es lo que querría hacer yo”. Y ahí se da el comienzo de la relación. Me proponen que colabore con ellos tirándoles ideas. En principio, la idea era más amplia: era armar un grupo de gente que les tirara cosas. Y, bueno, se va dando una relación con ellos muy linda, a través de muchos años. Te estoy hablando... ellos fueron con *Mastropiero que nunca* a Rosario hace mucho tiempo, casi veinte años. Trabajé mucho con ellos. Y te digo “trabajé” porque actualmente sigo ligado a ellos pero, en estos últimos shows, han trabajado mucho afuera. Trabajan mucho en España, entonces adelantan gran parte del show afuera y mi participación es mínima. Lo que no quita que lo que es muy sólido es la amistad que se ha establecido con ellos, incluso con Ernesto Acher, que ya no está en el conjunto. Son tipos a los cuales quiero mucho y sigo admirando mucho, porque los voy a ver y disfruto muchísimo con lo que ellos hacen. Y me parece fantástico cómo han creado un género, ¿no?, además, del nivel de la cosa, técnicamente hablando.

Y con Joan es distinto. Joan también es un tipo que yo admiraba mucho a través de la música. Lo conozco, extrañamente, a través del Flaco Menotti —siempre nos acordamos con Joan— en un día triste para todos nosotros, cuando perdemos con Bélgica en el comienzo del mundial de España 82. Yo lo encuentro en una reunión no muy grande pero con mucha gente. El Flaco me lo presenta y yo pensé que era de esas cosas... esporádicas. Pero Joan después va a cantar a Rosario al año siguiente y nos volvimos a encontrar, con muchos amigos en común. Les Luthiers también, entre otros. Una relación en la cual yo lo había admirado durante mucho tiempo, así que...

—... era difícil volverla horizontal.

—Claro, pero Joan es realmente... no parece un catalán, ¿no? Parece un latinoamericano, un porteño. Él hace un culto de la amistad, es muy amiguelero, de esos tipos a los que les gusta reunirse con los amigos, etcétera, etcétera, y tratar de eliminar rápidamente toda esa cosa de acartonamiento o de frialdad de un tipo que admira a otro, que te aleja un poco. Por supuesto que son relaciones particulares, en el sentido de que uno no se ve con demasiada frecuencia. Pero siempre hay un ida y vuelta de noticias y de cosas porque, bueno, está Daniel Samper<sup>1</sup> que vive allá en Madrid y lo ve con más frecuencia y uno siempre le anda preguntando...

—Daniel Samper había tenido también una relación con Les Luthiers, ¿no?

—Claro. Primero, de gran admirador y de conocedor de la obra de Les Luthiers. Después él en Bogotá los encontró e incluso una vez él salió

1. Daniel Samper Pizano (Bogotá, 1945) es un conocido periodista, guionista y humorista colombiano.



a saludar, en un teatro de Bogotá, disfrazado de Marcos Mundstock, porque tiene un cierto parecido.

—**¡Sí, es verdad!**

—(*Risas de ambos*) Claro. Entonces, salió, de frac, en la despedida de ellos. Salió como un doble a saludar al público y el público no se dio cuenta. Y Marcos apareció por la otra punta, como diciendo: “¿Quién me está reemplazando?”, ¿no? O sea, Daniel también es un recurrente dentro de todo este grupo, donde aparece Jorge Valdano también, entre otros...

—**Ya mencionaste varias cosas que tienen que ver con el fútbol que, además, ha estado implícito durante toda la charla. Me gustaría, Roberto, para terminar el programa, que comentaras algo, de las muchísimas cosas que podrías decir, de tu relación con el fútbol.**

—Claro. Yo creo, a esta altura de los acontecimientos, que es lo que más me gusta. Posiblemente, lo que más me gusta del fútbol es jugarlo. Lo que pasa es que... Primero, yo nunca lo he jugado bien, pero después, con el paso del tiempo (*se ríe*)...

—... **menos.**

—Menos aún. Y las limitaciones, las frustraciones...

—**¿De qué jugabas cuando jugabas bien?**

—Jugaba de volante, cuando no estaba roto, como dicen los muchachos. Jugaba de volante, pero creo que el placer de jugar al fútbol es de los mayores que, al menos yo, puedo experimentar. Y después, bueno, la temática del fútbol que, poco a poco, he ido incluyendo hábilmente dentro del laburo, haciendo estas cosas de La Hermana Rosa siguiendo a la selección argentina...

—... y los varios cuentos de fútbol...

—Y los varios cuentos de fútbol.

—Con la dificultad que tiene escribir sobre fútbol. Porque el fútbol, ya de por sí, contiene todos los relatos habidos y por haber, y es muy difícil competir con lo imprevisible y con lo cambiante que es el fútbol, ¿no?

—Sí, sí. Yo..., bah, no tengo una fórmula para encarar un cuento de fútbol, a pesar de todos los estímulos que hay. Pero ahí aparece eso de lo que vos hablabas, sobre cómo llega uno a la literatura, o a través de quién. Creo que uno aprendió mucho de los periodistas deportivos, ¿no? De los que escribían, más que nada. De haber leído mucho a Panzeri, a El Veco, a Pepe Peña,<sup>2</sup> que era un tipo muy ameno para comentar el fútbol. Todo eso está metido en la cosa. Pero me doy cuenta de que es más sencillo, para mí, escribir un cuento de fútbol que hacer una historieta sobre fútbol. Dibujar la acción del fútbol requiere de mucho espacio. No podés solucionar una jugada en un solo cuadrito.

—Esa es la dificultad que uno percibe cuando el fútbol se pasa por televisión. No es lo mismo que estar en la cancha. Uno pierde la visión de totalidad, cómo están parados los dos equipos...

—No, no, por supuesto. Pero yo digo siempre: es como un esperanto exitoso, el fútbol. Es como un idioma universal. A cualquier parte que vas, ya desde que llegás al aeropuerto, el taxista te dice: “Ah, argentino... Maradona...”, y ya sale el tema de fútbol.

2. Se refiere a los argentinos Dante Panzeri (1921-1978) y José Gabriel González Peña (1920-1080), y al uruguayo Emilio Laferranderie, alias El Veco (1931-2010), de enorme influencia en el periodismo deportivo escrito en nuestro país.

—Ahora, si tuvieras que cambiar tu destino por el de otra persona, ¿quién querrías ser? ¿Aldo Pedro Poy en ese diciembre del 71, un gran músico...?

—No, indudablemente, yo creo que, al igual que la mayoría de los argentinos, me gustaría ser un gran jugador de fútbol (*se ríe*). ¡Que me salieran las cosas! Yo pensaba siempre: “¡Qué placer le debía dar a Pelé, o a Maradona, que se les ocurrieran las cosas que yo creo que ni ellos mismos...”.

—... y poder hacerlas.

—¡Y poder hacerlas! Que se les ocurrieran... o que les salieran, porque a veces es una cosa totalmente intuitiva, yo creo que ese es el gran atractivo para gente como nosotros, que laburamos en una cosa muy intelectual. Lo que decíamos de los cuentos: vos los escribís, los reescribís, los das vuelta, pensás esta frase, aquella otra... y el fútbol, como muchos juegos, tiene una resolución inmediata. O sea, viene la pelota de este lado, acá hay un rival, acá hay un compañero... y al segundo después, cambiaron de lugar todos, ¿no? Por eso yo pensaba que es como si Maradona hubiera tenido una computadora de quinta generación en el bocho que le permitía mantener una visión de toda la cancha y de los compañeros —porque él veía absolutamente todo— e iba calculando a dónde iba a ir trasladándose cada uno de los elementos mientras él no los miraba. O Valderrama, que cada vez que recibe la pelota la toca para un compañero que un segundo antes no estaba ahí. Eso me parece maravilloso, esa cosa medio animal y medio intuitiva del fútbol me parece maravillosa. Tal vez más deslumbrado, por la cosa intelectual y muy pensada que tiene uno, ¿no?

—Bueno, Roberto, de todas maneras, te agradezco que, como número diez (*risas de Fontanarrosa*) de una selección de escritores y de

humoristas gráficos simultáneamente, y de rosarinos, hayas estado hoy aquí, aunque más no sea a través de una grabación, en el programa.

—No, gracias a vos, Guillermo.

—Así terminaba la entrevista que tuve ocasión de hacerle hoy al mediodía al Negrísimo Fontanarrosa. Quiero agradecer, como siempre, a la gente que ha colaborado en el programa de hoy. A Mariana Amato, en la agenda y en la asistencia. A Sebastián Domínguez, en la operación técnica. Y por supuesto, al maestro Stupía, a quien acabo ya de comprometer *off the record* para un próximo e inminente programa de “desconocedores de la salsa” desde el Río de la Plata, desde la falta de ritmo y de oído y con la cadera tullida de estos dos rioplatenses. Lo haremos en breve, para desesperación de los que verdaderamente conocen y disfrutan del tema. Pero prometemos que básicamente nos vamos a dedicar a pasar buena música y a hablar lo menos posible.

El sábado próximo, la invitada, esta vez sí en vivo y en directo, va a ser Beatriz Sarlo. Vamos a hablar básicamente de su último libro, pero también a hacer un recorrido por su obra.

Y ahora nos despedimos con uno de los temas, para mí, más brillantes de ese grupo fenomenal, Les Luthiers, en su formación histórica. Este es un disco del año 76 que se llama simplemente *Les Luthiers volumen 4*. En la contratapa, llevaba una inscripción que era una variación de la que tenían todos los discos. Dice: “¿Disco es cultura?” y abajo agrega: “Mejor regale un libro”. El tema es “La serenata mariachi”. Ya van a ver de qué se trata, porque la historia y la manera de resolverla son originalísimas. Hasta el sábado que viene.

(Se escucha el tema anunciado.)



# GERARDO GANDINI

(Buenos Aires, 1936-2013) Compositor, pianista y director musical, fue una de las figuras más destacadas e influyentes de la música contemporánea en la Argentina, al tiempo que supo dialogar musicalmente con figuras como Astor Piazzolla, Fito Páez y Ernesto Jodos. Su producción incluye obras orquestales, óperas, música de cámara y hermosas páginas para piano solo.

**Programa nro. 27**

**Fecha de emisión:** 1° de noviembre de 1997

**Asistente:** Martín Rodríguez Baigorria

**Operador:** Matías Rodríguez



(Se escucha un fragmento de la ópera *La ciudad ausente*.)

—Esto no es Radio Clásica, ni es Radio Nacional, ni ninguna de las emisoras en AM o en FM que habitualmente emiten al aire, no siempre música tan buena como esta, pero música que guarda algún tipo de parentesco con lo que estamos escuchando. Y le quiero pedir perdón a nuestro entrevistado de hoy, Gerardo Gandini... (*Al invitado*)  
¿Cómo estás?

—Hola, muy bien.

—... porque es una violencia cortar por la mitad una pieza musical de cualquier índole. Lo que estábamos escuchando es un fragmento de la ópera que, con música de Gerardo Gandini y libreto de Ricardo Piglia, se estrenó en el Colón bajo el título *La ciudad ausente*. Escuchábamos un momento que es... un aria, ¿no?

—Es una de las tres microóperas que hay en el primer acto. Se llama “La mujer pájaro”. Es una microópera escrita deliberadamente en un estilo mozartiano, por eso tal vez pensaron que era una obra de Mozart, pero no es así.

—(*Risas*) No es una obra de Mozart, es una obra de Gerardo Gandini, uno de los compositores argentinos más multifacéticos, más versátiles.



Como siempre, intento trazar un modesto retrato de nuestros para nada modestos invitados. En este caso, de un compositor, un pianista, un músico de muchísimas vertientes, algunas de las cuales vamos a tratar de que queden registradas hoy, aquí, en el programa. La razón de empezar con este fragmento que se llama “La mujer pájaro”... Escuchábamos al principio la voz de Marta Corbacho y ¿después...?

—Después, la de Nacho Ventura.

—La razón, decía, es que nuestro invitado de hoy es el compositor de la extraordinaria música de la ópera *La ciudad ausente*, uno de los grandes acontecimientos musicales que se han registrado en la música contemporánea argentina en muchos años. Pero, además, porque esta ópera, ya fuera de cartel, se va a reestrenar en el Teatro Colón en la temporada oficial el próximo sábado 8 de noviembre y luego se van a ofrecer tres funciones más, aparte de este reestreno, los días 9, 11 y 13 de noviembre. Y me parece que esto es un momento más, un momento realmente importante dentro de tu producción, Gerardo, pero un momento que tiene antecedentes, algunos de los cuales vamos a tratar de revisar hoy mismo. Me refiero a tu relación con la música vocal, con la música que incluye canto, o por lo menos textos, recitativos, variaciones sobre la palabra y es también un antecedente de algo que ya se está gestando y se va a estrenar en 1999, que es otra ópera, también con libreto de Ricardo Piglia.

—Sí, estamos trabajando con Ricardo, en este momento un poco dificultosamente, porque Ricardo está enseñando en Princeton. O sea que es una cuestión de dos o tres faxes diarios. Estamos trabajando en un nuevo proyecto que no tiene una fecha exacta de estreno, pero va dentro de la temporada del 99 en el Teatro Colón. Es una nueva ópera cuya primera idea surgió de un cuento de Ricardo que se llama “El fluir de la vida”,

que tiene como uno de sus personajes a una sobrina nieta de Federico Nietzsche. A partir de ahí, comenzamos a conversar de una forma bastante delirada. Se nos ocurrió que esta sobrina nieta de Nietzsche era además una cantante y que esa cantante contrataba a un pianista para que la acompañara. En el transcurso de esas sesiones musicales, ella le va mostrando unos viejos manuscritos que ella creía que eran de un pariente suyo. Y este joven —que por supuesto es otra versión de Junior,<sup>1</sup> va a ser un Junior pianista— comienza a sospechar que estos eran fragmentos de una ópera inconclusa y que esta ópera bien podría haber sido escrita por Federico Nietzsche. De hecho, Nietzsche escribió unas obras musicales. No puedo adelantar demasiado, pero nuestra ópera va a incluir la representación de varias escenas de esta ópera de Nietzsche, que por supuesto las voy a escribir yo, en el más puro estilo de Wagner...

—*(Riéndose)* Casi como una venganza... Porque Nietzsche, que admiró mucho a Wagner, luego tuvo, como con casi todo el mundo, una pelea definitiva.

—Sí, pero las obras musicales de Nietzsche que, en rigor, son bastante malas...

—... de las que incluso hay grabaciones...

—Sí, hay grabaciones. No son wagnerianas, pero están dentro de una especie de estilo romántico tardío. Es un desafío esto de escribir una ópera como la hubiese escrito Nietzsche, realmente me entusiasma.

—Hay algo muy literario —y yo querría anticiparme en este intento de delinear un retrato de nuestro entrevistado de hoy— en el hecho

1. Junior es uno de los protagonistas de la novela y, desde luego, de la ópera *La ciudad ausente*.

de que la obra de Gerardo Gandini, explícita o implícitamente, siempre ha tendido puentes con la literatura en muchos sentidos. Yo diría, ante todo, por la manera de titular muchas obras, por la inclusión de textos citados textualmente dentro de determinadas obras y por recursos que normalmente son propios de algún tipo de literatura, como las mencionadas citas o la reescritura o la reelaboración de ciertos materiales —que, desde luego, también son procedimientos clásicamente musicales—. Gerardo Gandini, por otro lado, es un lector omnívoro y un atento lector de la mejor literatura argentina. Me consta, más de una vez hemos tenido conversaciones e intercambios en esa dirección. Pero me gustaría, para que esto verdaderamente sea un retrato de uno de los mejores músicos argentinos contemporáneos, volver un poco hacia atrás. Empezamos no por el principio sino por lo más reciente...

—Me gustaría contar una anécdota que viene al caso. Es cierto que yo soy un devorador fanático y que tengo mis grandes admiraciones. Mis dos grandes admiraciones de la literatura argentina fueron siempre Ricardo Piglia y Juani Saer. A Piglia, en realidad, lo conocí tres años antes del estreno de *La ciudad ausente* y el día que nos conocimos surgió la idea de hacer algo con respecto a *La ciudad ausente*. Yo sabía que Sergio Renán, que era director del Teatro Colón en ese momento, era también un gran fanático de la literatura y un gran admirador de Piglia. Y al día siguiente lo fui a ver a Sergio y le digo: “Mirá, lo conocí a Piglia y lo más probable es que hagamos una ópera sobre *La ciudad ausente*”. Me dice: “Mirá, me viene bárbaro... y se estrena el 28 de octubre de 1995”. Cuando salí de ahí, lo llamé a Ricardo y le dije: “Tenemos que escribir una ópera sobre *La ciudad ausente*”.

Y, con respecto a Saer, es gran amigo de Ricardo. Un día Ricardo me invita a comer con Saer, a quien yo no conocía. Recuerdo que yo tenía

una especie de nerviosismo totalmente adolescente. Estaba parado en la puerta de mi casa y veo que vienen caminando desde la esquina Saer, Ricardo y Beba, su mujer. Yo no sabía qué hacer y les dije: “Muchachos, esto para mí es como ir a comer con Proust y Joyce, estoy emocionadísimo”. Y Saer me dijo: “Dejate de embromar, para nosotros es como ir a comer con Schoenberg”.

*(Risas de ambos.)*

—Te devolvieron flores que, además, eran justificadas. Pero ¿cómo se llega a una obra como *La ciudad ausente*, más allá de tu trabajo específico con Ricardo Piglia? Él, además de ser un gran narrador, es un hombre con mucho oficio y mucha flexibilidad para trabajar con materiales propios. No tiene demasiado amor propio por los textos, es capaz de reescribirlos, ha trabajado en el cine con guiones...

—El primer libro que leí de Ricardo fue *Respiración artificial*, que me dejó deslumbrado. Ya en la tercera página, yo pensaba: “Encontré a un tipo que piensa la literatura como yo pienso la música”. Es cierto y eso está totalmente confirmado en todas las otras lecturas de todas las obras de Piglia, que leí muchas veces. Todo lo referencial, todo lo de la reescritura, todo eso de que todo material se refiere a la memoria de ese material es lo que yo pensaba de la música. Ambos nos hemos desviado un poco de eso, debo decir, porque he leído la última novela de Ricardo y no tiene que ver con eso; y las últimas cosas mías tampoco tienen que ver con ese tipo de pensamiento.

—Pero en el momento del encuentro, sí...

—Sí, sí, había una afinidad realmente impresionante. De cualquier manera, *La ciudad ausente* es una de mis obras más importantes y es mi

única incursión en el terreno de la ópera grande. Es una ópera en dos actos que dura cada uno cerca de una hora, con una orquesta sinfónica grande, con cantantes que cantan, con toda la maquinaria de un teatro de ópera puesta al servicio de la representación... Yo nunca había hecho ese tipo de cosas. Me entusiasmó hacerla, trabajé durante dos años diez horas por día. Me levantaba tipo cinco y media de la mañana para escribir y todos los días tenía la misma visión, que después quedó incorporada a la ópera: me sentaba y veía que Macedonio Fernández venía caminando por el campo (*risas de Guillermo*). Bueno, la aparición en el segundo acto de *La ciudad ausente* la hicimos con él caminando por un campo arado y ahí es donde se encuentra con Russo, el inventor. Pero quería decir que, si bien esta es mi primera incursión en el género grande de la ópera, yo ya había hecho otros intentos. Por ejemplo, la ópera de cámara *La casa sin sosiego*...

—... basada en un texto de Griselda Gambaro...

—... un texto escrito especialmente por ella para esta obra, que tocaba el tema de la memoria y hacía una referencia indirecta a los desaparecidos. Antes había hecho dos óperas de cámara, pero con un carácter bastante más experimental y muchas cosas no estaban escritas. Una se llamaba *Espejismos II. La muerte y la doncella*, con una puesta de Rubén Szuchmacher en el Instituto Goethe. Y lo primero que hice fue algo de teatro musical, en realidad armado con los músicos y los cantantes, que se llamaba *La pasión de Buster Keaton* y estaba basado en un poema de Rafael Alberti: “Buster Keaton busca a su novia que se llama Georgina y es una verdadera vaca”.

—Vamos a escuchar hoy fragmentos, los primeros cinco o seis minutos de esa obra que, debo decir a título personal y autobiográfico, fue el primer contacto que tuve con la obra de Gandini y tuve la

suerte —yo era bastante jovencito— de escucharla en su estreno, en el Teatro San Martín, creo que fue, ¿no?

—Claro, pero se había dado antes en el Instituto Goethe. Creo que dos años después se hizo en el Teatro San Martín.

—Me queda todavía pendiente —y pido disculpas a los oyentes por esta deliberada y desordenada presentación— decirles más cosas de Gerardo Gandini. Además de un notable compositor argentino, es un pianista que, dicho por otros pianistas y por otros músicos, da la sensación de ser capaz de tocar prácticamente cualquier cosa. Un pianista y compositor que podemos identificar inmediata y fundamentalmente con la música contemporánea, con la consecuencia de la llamada música culta, clásica o cualquiera de los otros rótulos que siempre son parciales, y que es la música que se produce hoy en el mundo siguiendo esas tradiciones. Pero además es un pianista que se ha divertido muchísimo haciendo música popular y alcanzando picos notables en algunos momentos. En cierta época, con el saxofonista Hugo Pierre, ofreciendo recitales sobre música de Gershwin y de Duke Ellington. Y, más recientemente, haciendo en piano versiones muy, muy singulares —basadas en una forma de la improvisación que Gandini entiende de manera muy personal— de tangos, de algunos de los más notables tangos de la tradición.

Lo que ahora vamos a escuchar, como para que ustedes se den una idea cabal de cómo suena la música de este señor que hoy nos acompaña en el programa, es una pieza para piano que está incluida en una antología personal de obras para piano suyas que se llama precisamente así: *Antología personal de obras para piano*. Se llama “Three tristes” y es de 1994. Les recuerdo el teléfono al que pueden

llamar: 963-8018. Después de impresionarse con esta obra, si quieren, llámennos y coméntennos qué les parece.

*(Suena la obra anunciada.)*

—Acabamos de escuchar la pieza para piano de Gerardo Gandini, interpretada por él mismo, “Three tristes”, de 1994, que se tocó y se grabó en el Instituto Goethe de Buenos Aires. Por eso escuchábamos ese rumor de aplausos al final. Forma parte de un compact que se puede conseguir aún en las disquerías, ¿no, Gerardo?

—Sí, sí, se vende.

—Y que se llama *Antología personal de obras para piano*, de Gerardo Gandini que, como se habrán dado cuenta quienes acaban de sintonizar el programa, es nuestro invitado de hoy. Mientras escuchaba esto, pensaba que habría que hacer un retrato cubista tuyo que pudiera dar, a la vez, distintos planos de una misma imagen, del mismo rostro que se multiplica, que se desdobra. Hablábamos antes de tu relación con la música popular, que vamos a retomar más adelante. Ahora, ¿viste que los escritores tenemos el prurito de la ilusión de un origen? Un origen que hay que ocultar pero sobre el cual hay que construir mitos constantemente. Me gustaría que nos hablaras de cómo empezó tu relación con la música, tu formación musical, cómo fueron tus primeras obras...

—Es misterioso, porque yo no vengo de una familia de músicos, al contrario. Mi familia se oponía a que yo fuera músico, sobre todo mi padre. Él era escribano público nacional y por supuesto quería que yo también lo fuera. Uno de los primeros recuerdos que yo tengo es que mi vieja tenía una máquina de coser de esas con pedaleras y yo me sentaba ahí, tendría unos ocho años, y hacía de cuenta que era un piano. Entonces

me mandaron a estudiar piano con una profesora de barrio. Y, después de mucho luchar, conseguí que me compraran un piano desvencijado. Después de varios años y por diversas circunstancias, yo ya componía por mi cuenta, sin saber nada. Y empecé a tomar clases con Alberto Ginastera.

—¿En qué época era eso, Gerardo?

—Y... eso creo que fue cuando tenía 18 años. Yo nací en 1936, así que esto habrá sido en el cincuenta y pico.

—Un señor que no pensaba en principio dedicarse a la música clásica, o contemporánea, y que se llamó Astor Piazzolla, también estudió con Ginastera...

—Claro, Astor había estudiado con Ginastera bastante antes.

—Él se jactaba de haber sido uno de sus primeros alumnos. Había querido estudiar con Juan José Castro, pero Castro tenía muchos alumnos o poco tiempo y lo derivó a Ginastera. El dato viene a cuento —me quiero anticipar un poco en la biografía— de que Gerardo fue el último pianista del último grupo que tuvo Astor Piazzolla y con el que ha hecho incluso giras por el mundo.

—Bueno, después, a través de Ginastera, comencé a componer de una manera menos intuitiva y con una base más sólida. Una de las primeras obras mías que se tocaron fue una obra para piano y orquesta, un *Concertino para piano y orquesta*, que lo toqué, recuerdo, un domingo por la mañana en el Teatro Colón con la Orquesta Filarmónica que dirigía Carlos Felipe Cillario.<sup>2</sup> Esta era, por supuesto, como toda primera

2. Se refiere a Carlos Félix Cillario (San Rafael, Mendoza, 1915 - Bologna, 2007), que fue un destacado violinista y director de orquesta con una importante carrera en Europa, EE. UU. y la Argentina.



obra, una obra muy influida por diferentes cosas. Eran de los compositores que en ese momento me gustaban y que son, generalmente, los que les gustan a todos los que empiezan a componer.

—¿Por ejemplo?

—Bueno, el primer movimiento tenía bastante influencia de Prokófiev y de Bartók. El segundo, era una especie de copia fiel del segundo movimiento del *Concierto en sol* de Ravel. Y en el tercero ya había algunas cosas más personales. Esta obra debe ser de 1958 o 57... Inmediatamente, después de ahí, empecé a cambiar y a ver algunas cosas de música contemporánea. En 1959, escribí unas tres piezas cortitas para piano que se llaman *Tres pequeñas elegías*, que no tenían nada que ver con lo anterior, sino que eran una cosa mucho más abstracta. Bastante influenciadas por la Escuela de Viena, pero que no eran exactamente eso. Y, a partir de ahí, como Ginastera era un tipo muy generoso, cuando se inauguró el área de música del Instituto Di Tella, de la cual él fue director, me llevó como ayudante. Ahí pude conocer a los más importantes compositores, sobre todo europeos, que venían a dar clases al Instituto. Gente como Dallapiccola, Luigi Nono, Xenakis... con todo lo que era la vanguardia europea de ese momento. Y, bueno, eso por supuesto que tuvo un gran peso en mi formación. No es que yo haya estudiado directamente con ellos, pero conviví con ellos y asistí a las clases que daban a los becarios del Di Tella. Y después tuve algunas oportunidades de viajar. Tuve un primer viaje a los Estados Unidos a través de un programa de intercambio de la Fundación Ford. Ahí tocaron varias obras más. Después tuve la beca del gobierno italiano gracias a la cual pasé un año o dos en Roma estudiando con un gran maestro, el compositor Goffredo Petrassi. Y a partir de ahí ya podía considerarme, aunque suene mal la palabra, un compositor profesional.

—Un compositor que ya empezaba a tener un discurso un poco más personal y una obra que ya empezaba a dejar su propia huella, quizás...

—Sí, sí. Y, bueno, a partir de ahí y hasta ahora, mi principal actividad y, al mismo tiempo, la menos lucrativa ha sido componer música (*risas de ambos*).

—Esa especie de paradoja y fatalidad de la música, sobre todo en la Argentina.

—Sí, en general, ¿eh?, pero en la Argentina sobre todo. Porque, por ejemplo, existen muy pocas oportunidades de obras encargadas. Es decir, de que alguien te encargue una obra, de que te pague un dinero para que la escribas. En otros lugares, esto es lo común. Tal es así que he tenido conversaciones muy delirantes sobre esto. Por ejemplo, con un compositor joven que vive en Francia y vino acá y quiso ver mis obras. Yo le mostré algunas cosas y en un momento me dice: “¿Quién te encargó esa obra?”. “Nadie”, le dije. “Y entonces, ¿por qué la compusiste?”, me preguntó (*se ríen ambos*).

—Como si lo que motivara el hecho de componer fuese el encargo y no una necesidad personal.

—A mí lo que me parece, justamente, es que en el defecto está la virtud. Está bien, no se encargan obras y entonces uno no recibe dinero, pero, al mismo tiempo, la creación no está condicionada por el encargo. O sea, uno compone porque quiere. Cuando escribí *La ciudad ausente*, ni Ricardo ni yo cobramos, como se dice vulgarmente, un mango. No fue un encargo, ni nada. Nosotros la escribimos porque quisimos.

—O sea, vos fabricaste el compromiso con Sergio Renán, que fue inmediatamente receptivo, pero la iniciativa fue tuya...

—Sí, sí. Yo cobré por dirigir la orquesta, nada más. En rigor, la única gente que cobró por *La ciudad ausente* fueron los que copiaron el material de orquesta. En este momento, por ejemplo, estoy componiendo un ciclo de sonatas para piano, en medio de...

—... del fárrago de tus actividades...

—Sí, de la asunción de la esquizofrenia que yo tengo últimamente. Porque esto no es para ganar plata, ni siquiera es para tocar en público. Esto es por un placer personal. Quiero componer unas sonatas para piano y ya tengo tres.

—Gerardo, te propongo que hagamos una pausa.

—Sí, cómo no.

—Les recuerdo que estamos en EL BANQUETE y nuestro invitado de hoy es nada menos que el pianista y compositor argentino Gerardo Gandini. Les recuerdo nuestro teléfono: 963-8018. Seguimos con Gandini, después de la pausa, en EL BANQUETE.

*(Tanda de la radio.)*

—Seguimos con Gerardo Gandini hasta las ocho de la noche. Gerardo, estabas empezando a hablar y te tuve que interrumpir para que fuéramos a la pausa de las seis y media. Decías que estabas escribiendo en este momento, del modo más literal y ampliamente gratuito, sonatas para piano. Y, a partir de eso, siendo el pianista que sos y teniendo una importante obra pianística, por calidad y por extensión, me gustaría preguntarte dos cosas. Primero: ¿cuál es tu relación con el piano, qué significa para vos tocar y componer para el piano? Segundo: ¿en qué medida eso se diferencia de tu actitud, de tu imaginación como compositor

**cuando componés para otros instrumentos o para formaciones no solistas?**

—El piano, para mí, es una especie de vicio personal. En otras épocas, durante mucho tiempo, recuerdo que me la pasaba en el piano leyendo obras. Por ejemplo, me ponía todas las sonatas de Schubert y las leía, tocándolas. Como una cuestión de placer personal pero, al mismo tiempo, al hacer eso, estaba aprendiendo mucho acerca de cómo Schubert había hecho esas sonatas. En general, yo aprendí mucho más música leyendo obras que de las cosas que mis maestros me hayan podido decir. Y el piano es siempre una referencia. O sea, en este momento, muchas veces...

**—¿Pensás en el piano?**

—No, no. Muchas veces, no compongo en el piano. O sea, compongo en la mesa, pero tengo siempre una memoria de lo que suena en el piano. También, ya en este momento, con los años, uno se va haciendo una práctica a través de las obras que ha hecho y que se han tocado, como para imaginar cómo suenan las cosas en otras formaciones instrumentales que no sean el piano. Pero yo creo que el piano me ha marcado muchísimo. No es que yo componga música de pianista, digamos, esa música llena de arpeggios...

**—Me consta que no.**

—Pero es muy probable que yo hubiera compuesto de otra manera si no fuera pianista.

**—¿Y que sería lo propio, qué tiene el piano? Sé que es difícil hablar de la música, que es siempre una materia gaseosa pero, ¿qué tiene el piano, qué determina? ¿Un tipo de sintaxis, un tipo de organización mental de los materiales sonoros?**

—No, no determina un tipo de sintaxis, sino que a mí el piano me da la posibilidad de tener un contacto físico inmediato con lo que suena. Muchas veces, escribo una cosa en la mesa y voy al piano y la toco para confirmar que era lo que yo había escrito. Pero vuelvo a repetir lo que dije antes: el piano ha sido para mí un gran enseñante, al tener la posibilidad que tienen pocos de poder leer casi directamente las cosas, casi sin estudiarlas. Viene con la práctica, pero es algo que se tiene o no se tiene. Eso me ha facilitado muchísimo las cosas. Yo he decidido no dar más clases de composición, por diferentes motivos. He dado clases durante muchísimo tiempo y he tenido muchos alumnos que ahora son compositores bastante notables, y siempre les aconsejaba que ellos debían tocar algún instrumento. O sea, que la práctica de la música con el instrumento era fundamental para el compositor. Por otra parte, les hacía una broma: “Ustedes tienen que estudiar piano y aprender inglés, porque son las dos cosas más importantes para un compositor”. Sobre todo el inglés, si quieren hacer carrera porque, si no sabés inglés, vas muerto, ¿no?

—*(Riéndose ambos)* Claro, en principio, para mandar las cartas...

—Sí, es eso: aunque sea, para mandar las cartas.

—Me resulta comprensible, como experiencia, esto que decís, trasladándolo, un poco brutalmente, a la literatura. Con un amigo, en un momento, nos pusimos a estudiar el Siglo de Oro español y quisimos realmente entender cómo sonaba la música de esa poesía, una poesía, por supuesto, rigurosamente métrica en distintas variantes, algunas de ellas más libres y delirantes de lo que podría suponerse por la apariencia del rigor formal. Y, en algún momento, comprendimos los dos que la única manera de entender cómo estaban armados esos artefactos sonoros que eran esos sonetos, esas

estancias, esas silvas, esas redondillas, esas coplas de pie quebrado, era ponernos a escribir nosotros, convirtiéndonos un poco en instrumentistas y en compositores de ese material al que nos queríamos aproximar.

—Claro, y ahora que hablás de la poesía, yo creo que esta cosa de componer música porque sí, de componer sonatas porque sí, no con el fin determinado de que se publiquen, es una actitud bastante similar a la escritura de la poesía. Además, no es porque sí. Es porque sí, pero además es porque uno no podría dejar de hacerlo.

—Exacto, hay una necesidad interna y, sobre todo... A mí, por lo menos, el hecho de escribir poesía me aparece cuando un material determinado se me impone...

—Seguro.

—... y ese material pide un desarrollo, pide una exploración, ¿no?, para que uno lo vuelque, con las posibilidades que cada uno tiene en lo suyo, tratando de ser riguroso con lo que ese material ya contiene.

—Seguro, es así.

—A veces veo gente, artistas de todo tipo, que parecen tener demasiado organizado, desde antes de relacionarse con la experiencia de la obra misma, lo que van a hacer. Y me da la sensación de que en esas obras, en sus resultados, se nota que están demasiado controladas, en el peor sentido de la palabra.

—Yo creo que esto es una cuestión muy personal. Porque, en mi caso, nunca lo he podido hacer. Por ejemplo, toda vez que intenté hacer un esquema temporal de cómo iba a ser una obra después terminé no haciéndola. En lo que sí creo es en el trabajo continuo. En el trabajo

sostenido con los materiales. A través de la exploración del material, de la violación de ese material, diría yo, es como de repente surge la idea de la obra. Por eso, creo que lo que se llamaba inspiración depende en muchos casos del trabajo. Y la inspiración sería aquello de lo que habla Boulez. En una frase afortunada de un artículo, Boulez dice: “Existe creación cuando lo imprevisto se torna necesario”. Cuando hay algo que uno no esperaba y que se impone sin buscarlo...

—Stanislavski, el gran maestro de teatro ruso, usaba una imagen para pedirle al actor que se ocupara, para que fuera muy cauteloso y trabajara mucho. Aquello que llamamos inspiración, decía, se parece mucho al hecho de ir a cazar patos. Hay que estar constantemente en una actitud muy cuidadosa, buscando por toda la laguna y con el silbato que imita el sonido del pato, llamándolo. En algún momento, desde algún rincón de la laguna, el pato aparecerá. Pero, para que aparezca, hay que pasarse a lo mejor toda la noche en vela y cagándose de frío hasta que el pato aparece.

—Seguro. Sí, sí, es así.

—Ahora vamos a ver cómo el pato se le apareció a Gandini, en una versión curiosa de un tango que, sabemos, tiene letra de Enrique Cadícamo y cuya música es del compositor con el que tuvo su relación más fructífera. Me refiero a Juan Carlos Cobián. Vamos a escuchar ahora lo que Gerardo Gandini es capaz de hacer con “Nostalgias”. Y después seguimos aquí. Les recuerdo que nuestro teléfono es 963-8018.

*(Se escucha el tema anunciado.)*

—Escuchábamos una formidable, personalísima versión de “Nostalgias” de Juan Carlos Cobián por Gerardo Gandini, que es

nuestro invitado de hoy. Este tema, les comento también, está incluido en un CD que se llama *Postangos. Volumen 1*. Y, mientras escuchábamos esta versión que puede conseguirse aún en disquerías, Gerardo me decía que en los últimos recitales que hizo en La Carbonera incluía otra versión de “Nostalgias” completamente distinta.

—Sí, esto que escuchamos recién fue grabado, en realidad, hace tres años y yo, el año pasado y este año hice una serie de recitales en los que, bueno, es como que el estilo fue evolucionando, los temas fueron cambiando. Los dos últimos conciertos que hice en La Carbonera este año, que fueron hace dos meses, fueron grabados especialmente como para sacar un segundo disco grabado en vivo. En ambos conciertos, está “Nostalgias” y las dos versiones son totalmente diferentes entre sí y son muy diferentes de esta versión, incluida en el primer disco, *Postangos*.

—¿Cómo surgió la idea de relacionarte con el tango? Vos mismo me recordabas hace un rato fuera de micrófono que, en una nota que escribiste para *Babel* a pedido mío, hablabas del tango como una música con la que no te llevabas nada bien, entre otras cosas porque era la música del escribano, del señor Gandini padre.

—Acabo de pasar de dos sesiones por semana de diván a una, así que un poco mejor estoy (*risas*). El tema, en fin, este es uno de los temas... Sobre todo, lo que se refiere a esta dualidad que no es para nada común, es más bien patológica, de un tipo que es compositor de música “seria”, entre comillas, y que al mismo tiempo toca música popular, y que cree que las dos cosas no se pueden mezclar. Realmente, yo creo que no se pueden mezclar. Pero, con respecto al tango, me empecé a interesar en él de una manera bastante casual porque, un día de 1988 recibí un llamado de Astor Piazzolla, a quien yo había visto dos veces, para decirme que quería que fuera su pianista. Y yo le dije: “Bueno, lo



podemos hablar”. Y él: “No, nada de hablar. Tenés que estar mañana en Tokio” (*risas de ambos*). El tipo llamaba desde Japón. “No, Astor, esto no va a poder ser”, le dije, “porque tengo otros compromisos”. Después, Astor volvió al país, en el ínterin lo operaron, le hicieron un *bypass* y demás. Al tiempo, me volvió a llamar, finalmente se concretó la entrevista y me pidió que fuera su pianista. La razón que me dio fue totalmente metafísica. Yo le dije: “¿Por qué querés que sea tu pianista, si yo nunca toqué tangos?”. “Porque yo sé que vos tocás bien el piano pero, además, porque una vez escuché un reportaje donde decías que te gustaba la música popular”.

—**Un acto de fe casi abstracto.**

—Abstracto, sí, totalmente. Y, entonces, a partir de ahí, comenzó un período increíble. Primero, vino una etapa de ensayos durante dos meses en una casa del barrio de Caballito y después salimos en una gira por el mundo en la cual hicimos como cien conciertos.

—**¿En cuánto tiempo?**

—Y... habrá sido en unos ocho meses, más o menos. Estuvimos en Europa, en Estados Unidos, en Brasil... A Europa, fuimos dos veces. Y comenzó una experiencia fascinante. Al principio, los arreglos de Astor estaban totalmente escritos. En relación con esto, me pidieron hace poco una nota que está por salir en la que me preguntaban mi opinión acerca del auge que está habiendo últimamente de Piazzolla interpretado por músicos extranjeros. Hay una grabación de Gidon Kremer, Yo-Yo Ma vino a grabar un disco acá... En fin, en esa nota, yo conté que, en uno de los primeros ensayos, Piazzolla me dijo: “Gandini, vos tocás como un italiano”.

(*Risas de ambos.*)

—¿Qué quería decir con eso?

—Se sentó al piano y me demostró que eso no había que tocarlo así. Primeramente, lo que estaba escrito era una referencia bastante lejana. Las únicas notas que importaban eran las notas acentuadas. Todo lo que era estiramientos del tiempo, arrastres y demás, no, no estaba escrito. A medida que transcurría la gira, yo iba tratando de disimular mis características itálicas (*risas de Guillermo*). Y se iba creando una relación muy buena, porque yo, primero, leía los arreglos... y después comencé a improvisar, hasta que terminé improvisando casi todo. Y había largos solos que estaban improvisados de una manera no habitual en el tango. A Astor, todo esto le empezó a gustar. Y de esto hay varios registros. Nosotros no grabamos ningún disco oficialmente, pero hay como seis discos dando vueltas por ahí que están grabados durante los conciertos.

—Hay un registro de cuando ustedes coincidieron con la orquesta de Pugliese.

—Bueno, ese concierto fue bastante notable. Generó el odio de varios músicos de la orquesta de Pugliese hacia mi persona.

—Tuvo que ver con una entrada que vos tenías que darle a la orquesta en una versión de “La yumba”, ¿no?

—No, no, claro. Es decir, yo siempre tocaba la introducción de “Adiós, Nonino” que estaba escrita por Astor, aunque yo la modificaba un poco. En este concierto, que era en Ámsterdam, empezábamos tocando nosotros y después venía la orquesta de Pugliese. Venía “La yumba”, tocada por Piazzolla y Binelli, que era el segundo bandoneón, junto con la orquesta de Pugliese; y después venía “Adiós, Nonino”. Piazzolla le había escrito algunos acordes a Pugliese y algunas notas a los violines

de la orquesta de Pugliese. Antes de salir a escena, Piazzolla me dice: “Gandini, no toqués el solo que yo escribí. Inventate algo que vaya de ‘La yumba’ a ‘Adiós, Nonino’”. Termina “La yumba” y yo empiezo con “Chará cha chara chará...”. Llegué al tema de “Adiós, Nonino”, y entonces hacía: “Taaa... tara raaá...” y de nuevo “Chará cha chara...”. Piazzolla se dio vuelta para mirarme y le empezó a dar un ataque de risa. Todos los holandeses que estaban en la primera fila, viendo que Piazzolla se reía, empezaron también a festejar la supuesta humorada. Y Pugliese que, además, para entonces, estaba ya un poco sordo, creyó que era una broma dirigida a él este asunto. No fue en absoluto mi intención y, por otra parte, yo cumplía órdenes de Piazzolla. Esto está registrado en un disco que se llama *Juntos*, justamente. Es un set de dos CD donde, al final, figura esto. Pero lo que quería comentar es que hay un tema, por ejemplo, que se llama “Mumuki”, que incluye un solo de piano que estaba escrito, pero yo, improvisando, a veces lo he convertido en un solo de doce, quince minutos. Este solo aparece en dos o tres discos, y siempre son solos diferentes.

Cuando terminó esta experiencia con Piazzolla... que, por otra parte, para mí fue algo inolvidable, por lo que significa tocar con un músico semejante. Porque Piazzolla, como bandoneonista, tocando su propia música, ha sido un caso absolutamente excepcional. Todas las noches, cuando salíamos a tocar, hacíamos la “Milonga del ángel”. Y las cien veces que la tocamos me emocioné. Yo decía: “Pagaría por esto” —aunque en verdad cobraba muy buena guita—, porque era como estar tocando con Charlie Parker. Bueno, cuando terminó esta experiencia, decía, me planteé a ver qué pasaba si yo empleaba el mismo tipo de recursos de improvisación que habíamos empezado a hacer con Astor pero tocando, en piano solo, tangos tradicionales. Y ahí me armé un pequeño repertorio que, de entrada, lo toqué en ámbitos que no tenían nada que ver con el tango.

Eran casi todos festivales de música contemporánea y en el extranjero. La primera presentación de los postangos en Buenos Aires —y esta es la cosa totalmente paradójica— fue hecha para juntar fondos para la revista *Luhú*, que era una revista de música contemporánea. O sea que la mezcla esquizofrénica estaba ya totalmente declarada.

—**(Riendo)** Ya podías empezar a bajar la cantidad de sesiones de terapia...

—No, no, ahí las empecé a subir (*risas de ambos*). Bueno, este asunto me fue gustando cada vez más y descubrí que había una cuestión personal, también. O sea, es un tipo de versiones de tango que son tangueras, y creo que esa es una virtud: que siguen siendo tangueras a pesar de todo. Después de haber tocado en cien conciertos con Piazzolla, me siento medianamente autorizado a saber cómo esas cosas deben tocarse. Pero, al mismo tiempo, ningún pianista de tango normal podría tocar esto, porque esos grandes músicos carecen de la información que yo tengo con respecto a todo lo demás. Entonces da una mezcla...

—... “rara de Museta y de Mimi”.<sup>3</sup>

—Sí, sí, exactamente: mezcla rara de Piazzolla con Messiaen (*risas*).

—**(Canturreando)** “Rara mezcla de Piazzolla con Messiaen...”. Señores, vamos a hacer otra pausa. Estamos pasándola muy bien, y espero que ustedes también, con Gerardo Gandini, un compositor y pianista argentino. Antes de la pausa quiero comentar dos mensajes de oyentes: Marcia del Centro felicita por el programa —muchas gracias— y dice que le sorprende la falta de difusión de

3. Se trata de una cita de la letra del tango “Griseta”, que suele usarse precisamente para aludir a algo que es el resultado de la combinación extraña de dos o más cosas.

artistas argentinos en su propio país, mientras que en el exterior son ampliamente reconocidos, y cita los casos del propio Piazzolla, del señor Gandini, del pintor Guillermo Kuitca, como miembros de una lista que podría seguir. Bueno, digamos que, más allá del lugar común de que nadie es profeta en su tierra, algo hay aquí que impide que ciertas músicas y otras expresiones se constituyan en un mercado y tengan la difusión que se merecen. Carlos de Villa Crespo, por su parte, dice que le gustaría saber, Gerardo, si hubo algún compositor en especial que te haya marcado.

—Creo que debe haber habido varios y que han cambiado. El otro día, tuve una entrevista para Radio Clásica donde me preguntaban qué música me llevaría yo a una isla desierta. Y yo dije que me llevaría el segundo movimiento de la segunda sinfonía de Schumann; y que, si no fuera eso, me llevaría el movimiento lento del quinteto con dos celos de Schubert. En estos momentos, es realmente la música que más me gusta.

—Nada de música del siglo veinte...

—En este momento, desconfío totalmente... Hubo una reunión de arte contemporáneo en Santa Fe el otro día —la semana pasada— donde hice una ponencia en la cual, entre otras cosas, decía cosas petardistas tales como que yo creía que este asunto de la música contemporánea había sido un gran error histórico.

—Eso suena un poco a provocación, sin dudas...

—No, a esta altura de mi vida, creo que casi estoy convencido de eso. Trataba de recordar qué cosas me habían quedado de mis experiencias con la música contemporánea y realmente podía recordar muy pocas que realmente me gustaran. A una isla desierta, no me llevaría

ninguna obra contemporánea. Me llevaría Schubert, Schumann, no sé... alguna cosa de Bach, Mozart... Eso no quiere decir que yo componga ni como Schubert, ni como Bach ni como Mozart. Llegado a esta altura del partido, uno por supuesto está haciendo la suya pero, ¿cuál es el gusto personal de uno con respecto a otras músicas? Bueno, en este momento, el gusto personal mío es ese.

—Vamos a una pausa y en un momento seguimos con Gerardo Gandini. Les recuerdo que nuestro teléfono es 963-8018.

*(Tanda institucional.)*

—Los que escuchan el programa habitualmente, o aquellos que tienen la modesta desgracia de conocerme saben que para mí, a pesar de dedicarme a la literatura, la música es fundamental. Quiero aprovechar para agradecerle nuevamente a Gerardo Gandini, uno de los grandes músicos argentinos, que esté aquí con nosotros y también para agradecerle a la gente que ayuda a que este programa se haga. Y comentarle a la gente algo que seguramente debe sospechar, por lo menos: que tratamos de hacer cada programa como una obrita musical y que las cosas desafinen lo menos posible. Para que entremos todos en el momento justo y sin pasarnos ni un pedacito de compás, es fundamental el trabajo de Matías Rodríguez en la operación y el de Martín Rodríguez Baigorria en la asistencia del programa. Quiero agradecerles, como siempre, a ellos.

Gerardo, para volver a nuestra conversación de hoy, quería relacionar las dos cosas de las que venimos hablando: por un lado, tu vinculación en los últimos tiempos al tango, a través de esas versiones muy personales tuyas; por otro, esto que decías de que la música contemporánea, como gusto personal, más allá de que vos estás fatalmente condenado a ser un músico contemporáneo cuando

**componés tu música, no es la que elegirías porque, si tuvieras que elegir, te quedarías con Schubert, Schumann, Bach, Mozart. ¿Hay alguna relación, se te ocurre, entre el hecho de cierta desilusión que te produce la música contemporánea y el hecho de acercarte a un fenómeno como el tango?**

—No, no tiene nada que ver una cosa con la otra, creo yo. Pero me parece que es un error llamarla “música contemporánea”, hay que llamarla “música” a secas. Porque, con ese criterio, todos los compositores, en su momento, han sido músicos contemporáneos. O sea, la discriminación implícita en el nombre “música contemporánea” me parece innecesaria. Es la música escrita hoy. Ahora, hay algo que se llama “música contemporánea”, que es toda aquella cosa que proviene de la Escuela de Viena y de las otras corrientes experimentales y que hace eclosión en todas las vanguardias de los años cincuenta y sesenta y a la que, para mí —eso quise decir con esa frase petardista de que la música contemporánea había sido una especie de error histórico—, se le dio una importancia desmedida en relación con los frutos que ha dado. Eso es en realidad lo que quiero decir. Y, si yo quisiera rescatar las cosas que han quedado de eso, en realidad me quedarían muy pocas.

**—¿Stravinski es, para vos, un músico de este siglo?**

—No, no, primero... yo no meto a Stravinski dentro de eso.

**—¿Estás hablando de lo que vino después de la Escuela de Viena y otras corrientes de esa época?**

—Claro. Por supuesto que, qué se yo... Alban Berg es un gran músico, Stravinski es un gran músico. Pero, en esa misma ponencia, yo hacía una especie de *boutade* al respecto de las *Estructuras 1* para dos

pianos de Boulez, que es una obra escrita en base a procedimientos matemáticos que yo, confieso, no he podido escuchar nunca más de dos minutos.

—**¿Cuánto dura?**

—Como veinte. Yo creo que, en realidad, nadie la debe haber escuchado. Entonces, yo en esa ponencia digo algo así como: “¿Habrá alguien escuchado con placer las *Estructuras 1* de Boulez? ¿Es el placer un componente necesario de la escucha?”.

—**Esa es una pregunta que me parece importante.**

—Yo creo que sí, que el placer es un componente muy necesario. Sin placer, uno puede escuchar, pero esto de escuchar para torturarse no me parece una actitud muy sana, sinceramente.

—**¿Hay, entonces, para vos, un componente que tiene que ver con el hedonismo en el hecho de componer y de escuchar música, sea esta de la índole y de la época que sea?**

—En el hecho de componer, el hedonismo está mezclado con una dosis mucho mayor de sufrimiento. Porque este trabajo continuo de los materiales a la espera de lo imprevisto que se torne necesario es una operación bastante dolorosa. En el momento en que lo imprevisto se torna necesario, se convierte en una operación feliz. En la misma ponencia... Si querés, un día te la traigo y lees unos tramos por radio...

—**Me encantaría.**

—En la misma ponencia, digo que no puedo imaginarme la felicidad de Schumann cuando se le ocurrió el comienzo de la tercera sinfonía. Yo creo que esas cosas, esos momentos epifánicos son la causa de que



nosotros sigamos haciendo estas cosas. A pesar de la dosis de sufrimiento que implica hacerlas, ¿no?

—¿Qué hay en un compositor como Schumann para que vos lo visites, lo cites, lo rescates con relativa frecuencia? Hay varias obras tuyas que están dedicadas a Schumann.

—Hubo una época, más precisamente en 1984...

—Cuando hacés *RSch: Escenas...*

—Claro. Se me ocurrió hacer una obra para piano y orquesta en donde se rescataran varios aspectos de la poética de Schumann. Por ejemplo, el hecho de que fuesen una serie de piezas cortas, o el hecho de que hubiera personajes antagónicos: Eusebius, personaje contemplativo; Florestán, un personaje impulsivo... Y es que Schumann, que era crítico musical, firmaba las críticas, de acuerdo a cómo era el tenor de estas, con uno u otro de esos nombres. Pero esto comenzó a trasladarlo a la música. Hay ciertos movimientos lentos, melancólicos, que están firmados por Eusebius, y otros violentos, que están firmados por Florestán. Y acá, mirado desde ahora, creo que está la respuesta a tu pregunta: ¿qué es lo que me relaciona con Schumann? La esquizofrenia, viejo, sin duda.

*(Risas de ambos.)*

—Bueno, vamos a escuchar ahora a uno de los dos yoes del Doctor Gandini, porque como el famoso personaje de historieta que tenía ese otro yo, *El otro yo del Doctor Merengue*, Gandini tiene dos. Vamos a disfrutar un poco del Gandini músico “serio”, músico “culto” —ya no sabemos qué etiqueta ponerle—, el que no hace música popular, el otro. ¿Qué ha ido pasando en tu música relacionada con los textos, con lo vocal, para llegar a una obra como *La ciudad ausente*, obra

que se reestrena el sábado próximo en el Colón? Ya me dirás, pero ahora vamos a escuchar un tramo de *La pasión de Buster Keaton*.

(Se escucha un fragmento de esa obra.)

—Bueno, nuevamente perdón al compositor, a los oyentes, por esta manera salvaje de mutilar la escucha de una obra. Estos fueron los primeros minutos de una obra de Gerardo Gandini, nuestro invitado de hoy, que se llama *La pasión de Buster Keaton*, y cuyo punto de partida es un poema de Rafael Alberti. ¿Cómo surgió —comentaste algo al comienzo del programa— la composición de esta obra? Es una obra bastante experimental, en el sentido pleno y no peyorativo de la palabra.

—Los músicos tuvieron que ver. Yo iba haciendo la música a medida que íbamos haciendo la puesta. Por otra parte, la puesta de esta obra fue hecha por Osías Wilenski, que es un músico y que, además, es director de cine. Dirigió la película...

—... basada en “El perseguidor”, el cuento de Cortázar, en donde trabajaba Renán. O sea que seguimos entre amigos...

—Sí, sí, exacto. Fue una experiencia que yo luego repetí en *La muerte y la doncella*: no eran obras escritas, sino obras fabricadas un poco entre todos. Yo aportaba las ideas y entre todos las realizábamos. Esto es algo que después no hice más y que proviene seguramente de las experiencias de improvisación que habíamos comenzado a hacer en el Instituto Di Tella.

—¿Cuándo se toca esta obra por primera vez en el Goethe?

—En 1975, creo que fue... por ahí.

—Yo recuerdo, como una presencia para mí extraña a este tipo de música y familiar a la música que yo más escuchaba en esos años de adolescencia, la presencia de Gustavo Moretto.

—Claro. Gustavo Moretto era un músico de rock pero, al mismo tiempo, estudiaba música para ser un músico, nuevamente entre comillas, “contemporáneo”. En este momento, Gustavo Moretto vive en los Estados Unidos y se dedica a componer exclusivamente música contemporánea. Abandonó el rock totalmente.

—Tenemos dos mensajes más de oyentes, Gerardo. Sebastián de Chacarita quisiera saber cómo fue tu experiencia de tocar con Fito Páez, entiendo yo que en el marco de la serie de conciertos para el ciclo Música Esperanza. Y hay una pregunta de otro oyente que quiero ligar con esta para que las respondas en tándem. Es de Edgardo de Barrancas de Belgrano: dice que le gustaría saber qué pensás de la llamada música popular y si es que esta ha sido más fructífera que la llamada música contemporánea, de la que vos te declarabas recién un poco desilusionado.

—Bueno, con respecto a mi experiencia con Fito, creo que fue muy buena. También surgió un poco de casualidad, porque yo lo conocí a Fito a través de mi hija, Alina, que toca con él en todos esos espectáculos de *Circo beat* e hizo muchas giras con él y demás. Y hemos tenido algunos encuentros en los que, además de tomar vino, hemos conversado y me parece un tipo inteligentísimo. Entonces, cuando surgió la idea de la gente de Música Esperanza de hacer un recital en el Teatro Colón y luego una gira mezclando a Fito con la Camerata Bariloche y con Miguel Ángel Estrella, pensaron en mí como la persona que podía dar coherencia a ese grupo tan heterogéneo. Tuve que hacer arreglos de varios temas de Fito, tuve que escribir una obertura, tuve

que organizar el programa, además, y también arreglar algunas cosas para que Fito y Miguel Ángel tocaran a dos pianos con la Camerata. Fue una experiencia muy buena y ahí aprendí a valorizar muchas cosas de la música popular, y con esto contesto también la otra pregunta. Son cosas que yo conocía tangencialmente. Por ejemplo, tuve que arreglar un tema de Charly, en rigor, de Sui Generis, que se llama “Canción para mi muerte” y que me parece un tema realmente sensacional. Y lo convencí a Fito de que hiciera este tema en el Colón, ya lo habíamos hecho en el Luna Park. Él no quería porque decía que, si hacía un tema de Charly, también tenía que hacer uno de Spinetta, a quien él también admiraba. Yo le dije: “Y bueno, hacé uno de Spinetta, también”. Esto era un sábado y el concierto en el Colón, un domingo. A mí el tema que me gustaba de Spinetta era “Muchacha ojos de papel”. Bueno, mi hija Alina me mandó un fax con el cifrado de los acordes, un domingo a las 11 de la mañana. El domingo a las 12, la llamé y le toqué lo que había hecho y me dijo: “Viejo, está bastante bien”. Cuando llegaron, tipo 6 de la tarde, los músicos de la Camerata al Colón, les dije: “Muchachos, leamos esto”. Y cuando llegó Fito, le digo: “Escuchá, tenés el arreglo de ‘Muchacha ojos de papel’”. Para mí, fue una experiencia bárbara. Yo no soy un experto ni en el rock ni en el rock nacional, como vos bien sabés, pero estos me parecen dos temas muy buenos, como me parecen buenísimos ciertos temas de Fito. Por ejemplo, “Carabelas nada” me parece sensacional, “Tumbas de la gloria” también. Bueno, a partir de ahí nos hemos divertido muchísimo. En las giras, me metí en un mundo que conocía tangencialmente y por referencias, que es el mundo del rock y de todos los fans. Al final de cada concierto teníamos que hacer operaciones tipo Tarantino. O sea, escondernos en el teatro dos horas, salir en un auto con vidrios polarizados que nos estaba esperando, ir a comer al restaurant más alejado sin que nadie se

enterara. Y cuando llegábamos al restaurant, siempre había cien chicas esperando.

**—¿Qué te falta, Gerardo, en relación a la música popular? Te has topado con el jazz, con el tango, con el rock... Solo te faltaría el folklore...**

—No, no, no, ahí también hice dos arreglos de “La pobrecita” y otro de “La Telesita” para ese mismo concierto. Pero en la única zona de la música popular en la que yo me considero autorizado a tocar, después de mi experiencia con Astor, es en el tango. Las experiencias que hice con el jazz me parecen cosas de aficionado. No digo que estuvieran mal, pero...

**—Te parece que es un lenguaje que vos tocabas como desde afuera, digamos...**

—Sí, hay veinte mil pianistas de jazz que tocan mejor que yo. Entonces, no me interesa. Y el hecho de que yo haya hecho esos arreglos para Fito no quiere decir que yo me haya metido en el rock ni mucho menos. Lo que sí creo, y de paso vuelvo sobre esta pregunta que es una cuestión latente en toda la charla de hoy, es que la música popular y, para llamarla de alguna manera, la música clásica se mueven en campos diferentes. No creo que se las pueda mezclar. Eso no va en desmedro ni de una ni de la otra. Hay una comparación que he mencionado varias veces y es bastante clara: Stravinski es un genio y Charlie Parker es un genio, pero no se puede comparar a Charlie Parker con Stravinski porque se mueven en campos diferentes.

**—Gerardo, vamos a hacer la última pausa de hoy y después seguimos conversando. Les recuerdo que el teléfono es 963-8018 y nuestro invitado de hoy es el músico argentino Gerardo Gandini.**

*(Tanda institucional.)*

—Vamos a hacer el último bloque con Gerardo Gandini. Si me permite Gerardo meterme en un terreno que le es mucho más propio, vamos a hacer una reexposición de lo que fue el tema A de esta conversación y que es algo que vos decías con respecto a cómo caracterizabas tu propia música, la que vos componés. Pero, antes de entrar en eso, quiero mencionar un llamado de Hernán de Puente Saavedra, que acota que podrías componer la banda sonora de alguna película como para seguir diversificándote.

—Bueno, hace años hice la música de una película de Manuel Antín, *Allá lejos y hace tiempo*, que fue la última que él hizo. Acabo de grabar parte de la música para la película que está filmando Pino Solanas, *La nube*. Esta parte que grabé es más bien de música popular, son tangos y milongas. Y para grabar esto, llamé a mis amigos, que son los músicos de Piazzolla, grandísimos músicos a los cuales no hay que decirles nada. También voy a hacer la música de la película de Fito que se empezará a filmar en enero. Y estoy en conversaciones con Héctor Babenco para hacer la música de su película.

—Con libreto de Ricardo Piglia.

—Exacto.

—Así que, Hernán, te adelantaste o confirmaste una sospecha que ya estaba en curso. Gerardo, ahora sí: vos tomabas algo que yo decía respecto de entender la música desde una perspectiva que tiene más de un rasgo que la acerca a ciertos procedimientos de la literatura. Y hablabas de que, en los sonidos con los que se trabaja, siempre está la memoria de otros sonidos, que la tradición está siempre presente y que la reelaboración de materiales de maneras muy diversas

**es una de las maneras en las que vos componés. Me gustaría que desarrollaras esto.**

—Lo que creo realmente es que, a esta altura del partido, del tan mentado fin del milenio, en música, todos los materiales a ser usados tienen su memoria, tienen la memoria del significado que esos materiales tuvieron en otra época. Uno pone dos notas, lo que se llama un intervalo, y ese intervalo, inmediatamente, refiere a las veces que, durante la larga historia de la música, ese intervalo fue usado. Lo que me parece interesante, y es lo que yo trato de hacer, y esto no significa usar citas, es el hecho de usar conscientemente estos materiales teniendo en cuenta la memoria de su significado. Y me parece que esto enriquece el campo creativo, por lo menos en mi caso, de una manera bastante notable.

**—¿No hay intervalos, sucesiones de sonidos, armonías, acordes nuevos que sean posibles?**

—En el campo en que yo trabajo, que es el de la música con instrumentos —yo no hago música electrónica por un problema de gusto personal, no me gusta—, prácticamente desde el momento en que uno superpuso los doce sonidos, ya está, es el acorde de todos los sonidos juntos. Entonces, como todo ha sido usado, lo nuevo no estaría en el material sino en la manera en que ese material se organiza. Pero si uno organiza ese material teniendo en cuenta la memoria del significado de cada uno de los materiales que está usando, que sería todo lo contrario de una composición naif, sería una composición ultraconsciente, me parece que el campo se enriquece notablemente. Dicho de una manera burda, es más o menos lo que yo trato de hacer en este momento.

—¿Cómo se articularían dos movimientos, que tienen que ver con esto que vos acabás de describir recién y esa cita feliz de Boulez: que en la composición se trata de que lo imprevisible se vuelva necesario?

—Bueno, cuando uno mezcla tres cosas y resulta que la mezcla produce algo nuevo. Eso no quiere decir que, para componer una obra, uno tenga que buscar un cachito de una y un cachito de otra. Nada que ver. Si uno pone un do y después un re, la relación do-re es una relación que tiene su historia. Si uno es consciente de eso, de los significados, puede citar tangencialmente el significado. Más bien sería una especie de cita abstracta. No estás citando nada específico, estás citando como una especie de resto de significado que los materiales siguen conservando.

—Como un gesto casi vacío del contenido sonoro propiamente dicho. No se trata de aludir explícitamente a un pasaje de la quinta sinfonía de Beethoven, por ejemplo.

—No, no. Si uno pone, por ejemplo, un sol y un mi bemol, es el comienzo de la quinta sinfonía de Beethoven (*tararea*) sol, sol, sol, mi... Pero, si uno pone el sol y el mi bemol superpuestos, no es el sol, sol, sol, mi, es el sol y el mi bemol. Pero ese sol y el mi bemol indirectamente, de alguna manera, refieren a esa memoria. O, si se usa lo que se llama un acorde de séptima disminuida —acá ya estamos entrando en términos técnicos—, que se usaba para provocar suspenso, digamos —eso los autores de la música de películas de terror lo saben perfecto—... y bueno, eso inevitablemente se va a referir a la memoria de ese significado. Ahora, uno puede usar eso tratando de eliminar esa memoria, tratando de enmascarar la memoria de ese significado. Sería una manera. Lo que no puede hacer es no ser consciente de eso, porque entonces —esto sucede en todas las artes pero la composición se presta más—,



nos encontramos con que un tipo todos los días descubre la pólvora. Pero resulta que la pólvora hace mucho tiempo que está descubierta.

—Si repasás un poco el recorrido que va de tus primeros trabajos con la palabra a estos últimos, que claramente son óperas, como *La ciudad ausente* y la ópera en curso que estás haciendo con Piglia, ¿vos ves que ahí hay una continuidad, o una evolución que va borrando los intentos anteriores?

—No, yo creo que nunca se borran los intentos anteriores. Hay, evidentemente, una evolución. O sea, cada obra se refiere a la anterior: si la anterior no existiera, esta sería de otra manera. Las primeras experiencias con texto que yo hice, recuerdo, aparte de algo bastante juvenil que era con unos textos de Juan Ramón Jiménez, fueron unas canciones con textos de Salvatore Quasimodo, por ejemplo. Después están estas cosas como *La pasión de Buster Keaton* y demás. Y además, había hecho una serie de canciones que se llama *Los pequeños cantos*, con textos de Alejandra Pizarnik. Y después, creo que entre la línea de canto de *La casa sin sosiego* y *La ciudad ausente*, por ejemplo, evidentemente hay como una continuidad y una evolución: sin una, no podría haber hecho la otra. Ahora, en el caso específico de *La ciudad ausente*, lo que yo me propuse fue hacer una ópera-ópera. Es decir, una ópera donde los cantantes cantaran, buscando las mejores notas de sus registros. Buscando inclusive que les gustara lo que cantaban. O sea, no es una ópera hecha en contra de la ópera, es una ópera respetando las convenciones del género y, para volver a lo anterior, citando la memoria de los significados de la ópera.

—¿Qué hay en la palabra, específicamente, para vos que sos músico, como disparador, como algo que suscita la posibilidad de componer sonidos?

—Bueno, depende. Durante mucho tiempo, hice varias obras vocales basadas en un solo texto. Y este solo texto era uno de los proverbios inventados de Éluard y Péret, que yo creo, incluso, que estoy haciendo una variación al decírtelo: “Una sombra que canta hace temblar a mis sueños”. A esta altura de mi vida, ya no estoy seguro de si el original no era: “Un sueño que canta hace temblar a mi sombra”. Habría que fijarse en la antología de Aldo Pellegrini para darse cuenta.<sup>4</sup> Muchas veces usé eso por lo que me provocaba la relación de “sombra” con “sueño”. La cosa onírica está bastante presente en mi música. Tengo una obra que se llama *Oneiros*, por ejemplo. O sea, todo esto referido al sueño y a la fantasía, digamos, está bastante presente en muchas obras que yo hice.

—**Tenemos otra pregunta difícil, casi recetaria, Gerardo. Claudia de Boedo toca el piano y le gustaría saber cuál es, para vos, el tipo de formación más adecuada. Es decir: ¿cuáles son las ventajas y desventajas de lo que ella llama una “formación académica”?**

—Bueno, yo creo que una formación académica es necesaria. Yo la he hecho bastante irregularmente. En realidad, creo que aprendí a tocar el piano viendo tocar a grandes pianistas. Había una época, cuando yo era chico, en que había recitales de piano. Venían grandes maestros, creo que era los sábados a la tarde, en el Teatro Colón. Creo que aprendí más que nada viendo cómo esta gente tocaba. Pero no solamente en el campo del piano, sino también en el de la composición creo que una base académica es importante para después

4. El proverbio original en francés creado por Paul Éluard y Bénjamin Péret es: “Sommeil qui chante fait trembler les ombres”, y Aldo Pellegrini lo tradujo en su célebre *Antología de la poesía surrealista* como: “Sueño que canta hace temblar a las sombras”.

olvidársela. Porque, si uno no la conoce, va a estar también inventando la pólvora todos los días.

—Estaba pensando justamente en eso. Pero, volviendo al tema del lenguaje verbal, esta relación que se suscita, por ejemplo, en la cita de Éluard y Péret, entre “sueño” y “sombra”, ¿para vos es fundamentalmente conceptual o es también fonética?

—No, no, es más bien conceptual. Es aquello que la palabra sugiere como idea. Ahora bien, en el caso de la ópera, el problema es bastante diferente, sobre todo en una ópera como *La ciudad ausente*. En algunos casos, yo quise que la palabra sonara en tiempo real, o sea, que la palabra sonara como si uno estuviera hablando. Hay algunos casos de ópera en donde un tipo dice: “Buenos días” y el otro a los dieciocho compases le dice: “Buenos días”, cosa que no ocurre naturalmente. Por ejemplo, en todas las escenas de *La ciudad ausente* donde hay un diálogo entre Junior y Fuyita, yo traté de que eso fuera...

—... casi como un diálogo dramático.

—Claro. Escrito como en tiempo real, con la velocidad con que se dice. En otros casos, no. Volviendo a *La ciudad ausente*, a su significado, yo creo que no solamente es importante la música. Creo que *La ciudad ausente* —y esto se lo comenté a Ricardo— es la entrada de la verdadera literatura al Teatro Colón. Porque no solamente entró Ricardo Piglia, entró Macedonio Fernández, también. El personaje de la ópera es Macedonio. Eso me parece muy importante. Yo rescato eso, sobre todo como cosa extraña y al mismo tiempo importante de esa ópera. Y, ya que hicimos referencia a Sergio Renán antes, creo que esta ópera tiene en verdad tres autores: Ricardo, que es el autor del libreto; yo, que hice la música... pero hay una persona sin la cual no hubiésemos hecho nada, que es Renán, el tipo que

tuvo confianza en nosotros y, antes de que estuviera escrita una sola nota y una sola palabra, dijo: “Muchachos, estrenamos en tal fecha”. Eso habla de la maravilla de persona que es Renán y de la visión que él tuvo.

—Sin dudas. Gerardo, para terminar citando, o copiando, en mi caso: en un momento del programa comentaste que te preguntaron qué música te llevarías a una isla desierta, una pregunta por otro lado clásica. ¿Qué libros te llevarías, aparte de los de Piglia y Saer, que me imagino estarán incluidos? (*Risas de Gandini*) Y aprovecho para decir que Saer es nuestro invitado del próximo sábado.

—Esa me resulta más difícil. Si quisiera pasar por culto, yo diría... pero la verdad que es cierto: me llevaría los *Diarios* de Kafka. Pero no es para pasar por culto...

—No, te creo, te creo.

—La verdad es que me los llevaría.

—Gerardo, te agradezco muchísimo por haber venido.

—Al contrario, gracias a vos.

—Y les recuerdo que el sábado próximo nuestro invitado va a ser el escritor argentino Juan José Saer. Acaba de publicar una novela que se llama *Las nubes* y un libro de ensayos, que es la recopilación de trabajos escritos a lo largo de unos cuantos años, que se llama *El concepto de ficción*. Sobre esos temas y sobre todo lo que tenga que ver con su obra y con la literatura en general estaremos hablando con él el sábado que viene. Ahora, además de agradecerles a todos ustedes por la paciencia y recomendarles que sigan en la radio con el programa *Perdido por perdido*, les recuerdo que el sábado que viene estaremos, como siempre, a las seis.

**Y lo que vamos a escuchar ahora, para culminar con este homenaje a Gerardo Gandini, es una maravillosa versión que Gerardo hizo de “La cumparsita”, del uruguayo Matos Rodríguez. Dura unos once o doce minutos, por eso hoy nos vamos un poco más temprano. Hasta el sábado que viene.**

*(Suena “La cumparsita”).*

# HEBE UHART

(Moreno, 1936 - Buenos Aires, 2018) Fue narradora, cronista y docente. En sus novelas, relatos y crónicas de viaje, se destaca un finísimo oído para la música de la lengua de los argentinos en sus diversos matices y procedencias. En la presente entrevista, se refirió al conjunto de su obra, con motivo de la aparición, pocas semanas antes, de su libro de cuentos *Guiando la hiedra* (1997).

**Programa nro. 34**

**Fecha de emisión:** 20 de diciembre de 1997

**Asistente:** Martín Rodríguez Baigorria

**Operador:** Sebastián Domínguez



*(Guillermo Saavedra comienza leyendo:)*

Tengo cincuenta y seis años pero me siento como de cuarenta y seis. Vivo en un barrio medio, ni pobre ni rico, y así es como me gusta: no desearía ser muy rica ni pobre. Tengo y he tenido desde que recuerdo muchos amigos, tengo la certeza de que puedo hacerme amigos en cualquier parte del mundo, aunque la barrera del idioma es enojosa, le tengo miedo a los aviones; me gusta viajar pero volar es un suplicio. ¿Cómo voy a volar si no tengo alas? Me gusta viajar para encontrar a mi casa diferente, bah, para volver. De los primeros libros que compré en mi vida (y los segundos y los etc.) no conservo ninguno: los presté, los perdí, los regalé y los vendí; ahora los guardo más. Cuando un libro me gusta mucho, suelo reponerlo y comprarlo, porque he leído siempre mucho todo lo que me gusta o pienso que me va a gustar: en ese sentido, soy muy prejuiciosa: si pienso que algo no me va a gustar, no lo leo. Por eso, estoy bastante desinformada, lo que en sí mismo no me preocupa, salvo cuando quedo fuera de las conversaciones. Soy egresada de Filosofía y lo mismo me pasa con los filósofos: si me interesa, leo



mucho de lo mismo, autor o tema, y si no, ignoro. Como soy una persona que saca poco partido de la experiencia en cuestiones prácticas y además no me gusta luchar o pelear, siempre tengo que hacer muchas gestiones: administrativas, editoriales y de dentista. Cada vez que debo ir a una editorial nueva para llevar mis cosas o al dentista, yo misma me premio. Yendo así a variados dentistas, editoriales y gestores, uno puede entender lo uno y lo múltiple. “Venga la semana que viene”, o “No hay plata”, dicho de las maneras más inverosímiles. Desde hace más de treinta años trabajo en la docencia primaria, secundaria, ahora universitaria, privada, pública, de adultos. No creo que los jóvenes de ahora sean tan distintos a como fuimos nosotros: quieren ser reconocidos, valorados y tratados con justicia, por lo tanto, casi siempre responden. Rechazo las ideas apocalípticas en todas sus manifestaciones, a saber: que los jóvenes no leen y van a ser ágrafos, que el mundo se va a destruir, que el país va hacia la disolución, que el tango va a morir, etc. De los libros de la Biblia, el Apocalipsis es el que menos me gusta. Tengo muy pocos principios o convicciones firmes, pero sí creo en que debemos tratar bien a los que tenemos cerca y en que todas las personas tienen derecho a momentos de placer, alegría o como se llame: debemos tratar de no amargar a nadie.

**—Con estas palabras, que son de nuestra invitada de hoy, Hebe Uhart, ella esboza un retrato suyo que sirve de introducción a la entrevista que está incluida en el excelente libro de Graciela Esperanza de entrevistas a narradores argentinos que se llama**

*Primera persona* y fue publicado, con fotografías de Alejandra López, hermosas también y sumamente reveladoras de otros aspectos de cada uno de los autores, por la editorial Norma. Y nada mejor que homenajear a alguien que hace excelentemente lo mismo que tratamos de hacer aquí oralmente sábado a sábado, es decir, rescatar las resonancias de la conversación, en este caso, con escritores. Hebe, muchas gracias por estar aquí, buenas tardes.

—Buenas tardes y gracias a vos.

—Y este autorretrato me parece que define —a veces con humor y con un desenfado que también están en tu obra— precisamente eso, una cierta gama de registros y una cierta perspectiva que tus relatos, tus cuentos, tus novelas parecen proponerle al lector. Una cierta filosofía, una cierta manera de estar en el mundo que tiene que ver con un equilibrio entre la ligereza y la densidad. Digamos, lo terrible de la vida enfrentado con una cierta capacidad aérea de pasar por esa desgracia, por esa incomprensión, por esa dificultad, por esa condición resbalosa que tiene el mundo. Encarado con cierta entereza y con cierto tono, con cierto talante que hace las cosas más llevaderas, como vos pedís al final de tu texto.

—Claro, de todos modos, nunca me metí con los grandes temas. Es decir, los temas como la muerte. Con la muerte, no me metí nunca, casi nunca. Con la libertad, con el amor, un poquito más en el último libro. Pero los que son considerados grandes temas, muy difícilmente yo los afronte. Con la muerte, porque tengo miedo de quedar entrampada, de *(risas de ambos)*...

—... convocarla...

—... de convocarla, claro.

—Vamos a comentar algunos datos de tu biografía, Hebe, disculpame que te interrumpa. Hebe Uhart nació en Moreno, provincia de Buenos Aires, en 1937. Como ella misma lo indica en el texto que leímos, se dedica desde hace años a la docencia primaria, secundaria y, actualmente, universitaria. Es profesora de Filosofía en las universidades de Lomas de Zamora y de Buenos Aires. Y, para ponerle nombres y fechas a su obra, deberíamos decir que, entre los excelentes, notables, muy personales libros de ficción que ha publicado, se cuentan, entre otros, su primer libro de cuentos *Dios, San Pedro y las almas*, de 1962, y otros libros de relatos como *La gente de la casa rosa*, de 1970, *El budín esponjoso*, de 1977, *La luz de un nuevo día*, de 1983; y, entre otros libros de cuentos, uno recientemente publicado y que hemos comentado y recomendado aquí: *Guiando la hiedra*, que apareció en la editorial Simurg. Como novelista ha publicado, entre otras, las novelas *Camilo asciende*, de 1987, *Memorias de un pigmeo*, de 1992, y *Mudanzas*, del 95. Creo que esta geografía, mejor dicho, esta enumeración de títulos tiene una geografía casi constante, si hacemos excepción de *Memorias de un pigmeo* que, como su nombre lo indica, intenta reconstruir, con más imaginación que documentación antropológica, cómo puede ser otra manera de pensar la realidad y obviamente en otro espacio geográfico, a medias imaginario a medias real, que sería el de África. Pero, salvo ese libro, me parece que hay un territorio, del que además sos oriunda, que ofrece su música de fondo a casi todos tus libros. Esa zona tan particular que no es ni la provincia de Buenos Aires ni la Capital, sino el Gran Buenos Aires.

—Claro, yo nací en un pueblo. Nací en Moreno cuando era un pueblo. Hoy es ya una ciudad y varió de características. Era un pueblo donde todos se saludaban, por ejemplo. Los que vivían cerca de la plaza, o

más o menos. Y entonces, cuando salía, mi papá me decía: “Saludá, los que no saludan son orgullosos (*risas de ambos*), saludá”. Claro que, a cierta altura, tampoco saludé yo... y después me vine a vivir a Buenos Aires. El otro día me di cuenta de que conservo algo de Moreno que son los tiempos. Yo siempre llego temprano a todos lados, como viste que llegué acá...

—Sí, sí (*risas*), antes que el operador, incluso.

—Sí, sí. Y llego temprano a clases, porque mi patrón de tiempo es de Moreno a Buenos Aires: una hora y pico, más o menos. Nunca asumí el patrón de tiempo de Buenos Aires, que es media hora. El de un porteño, digamos, que se mueve más ligero, en media hora, o veinte minutos. Ya tiene otra idea de tiempo. A mí, en cambio, siempre me parece que se me hace tarde (*se ríen ambos*). Y pienso que a lo mejor es porque vengo de Moreno. Ya saben que llego temprano porque vengo de Moreno, o algo por el estilo.

—No quiero hablar de idiosincrasia, porque entraría en contradicción con el objetivo de la literatura, que trabaja sobre las singularidades. Pero allí, además de esa relación con el tiempo de los desplazamientos, con esa distancia que no es solo geográfica, y de esa característica pueblerina de saludarse en la calle con los otros, hay algunas constantes en esos singularísimos personajes y narradores de tus cuentos y de tus novelas, que parecen hablar de esa zona, de ese territorio a medias real.

—Moreno era un pueblo del oeste donde no pasaba mucho nada, donde la vida era muy estable. Ahora pasan cosas policiales pero, por lo menos en mi infancia y en mi adolescencia —sacando mi adolescencia particular que fue bastante tumultuosa—, en mi pueblo no

pasaba nunca nada. No pasaba nada relevante, es un pueblo del oeste, tiene un perfil... No es ni rico ni pobre, es decir... era muy estable, muy especial en ese sentido.

—¿Y, en ese no pasar nada, estaba incluido también el no pasar urgencias económicas?

—Sí, una medianía muy estable.

—Eso genera relatos en la vida social, maneras de hablar, maneras de ver la vida, un repertorio de prejuicios que aparecen muy fuertemente instalados...

—Sí...

—... y a veces son llevados al absurdo en algunos de tus relatos.

—Claro, pero eran prejuicios que yo traía. Por ejemplo, cuando entré a la Facultad de Filosofía —que era un lugar muy especial, en el que entré a comienzo de los sesenta, en pleno auge de Sartre— yo, aunque no saludara por rebeldía y todo eso, estaba acostumbrada igual a que, a la gente que yo reconocía, la saludaba. Y acá, por ejemplo, estábamos en el café, en el de Viamonte, y una chica me presenta a la hija, con anteojitos, y me dice: “Mi hija es un poco menos estrábica que Sartre” (*risas de Guillermo*). Y a mí esa presentación me pareció...

—... brutal...

—Claro. Es decir, comparado con lo que yo veía en Moreno: “Qué lindos, los chicos... Son lindos... son sanitos”, todas esas cosas que se dicen en los pueblos, me pareció una forma muy peculiar de manejarse entre los intelectuales de Buenos Aires. Tuve un choque muy grande cuando entré, porque no entendía los códigos. Después aprendí, en un

año aprendí todo, como aprenden los adolescentes. Pero no entendía muy bien qué era eso. Era muy específico el ambiente intelectual hacia el 59, 60... y muy especial.

**—¿Vos sentías que estaba ocurriendo algo así como una fiesta a la que no estabas del todo invitada?**

—Claro, claro. Yo me sentía de afuera, mirando de afuera. Además, había personas muy cultas que hablaban muchos idiomas. Había un muchacho del cual después me hice muy amiga que, cuando ganaba una discusión, decía: “Touché” (*risas de ambos*).

**—Algunas de esas cosas aparecen en el último relato de tu último libro, “Guiando la hiedra”, que a mí personalmente es el que más me gusta. Ahí no te metés con el amor, pero sí al menos con las veleidades del enamoramiento.**

—Un enamoramiento platónico, ese, ¿no? De todos modos, yo no vengo de una casa de intelectuales. Soy hija de un empleado de banco y de una directora de escuela que leían alguna cosa, pero no era una casa con gran biblioteca ni nada. Sí tenía un primo intelectual que un día me dijo: “Tenés que leer a Vallejo, a Guillén y a Neruda”. Y ahí empecé a leer poesía, literatura... Y de ahí pasaba al diario, leía los suplementos, etcétera. Pero mi cultura literaria fue muy anárquica, porque yo hice Filosofía y ahí sí tengo más o menos cierta base, pero en literatura he leído siempre lo que me ha gustado.

**—Ahora, las razones que te han llevado a hacer una carrera como filosofía, ¿tienen algo que ver con las razones por las cuales vos empezás a escribir ficción de manera más o menos constante? ¿Son razones diferentes o son derivaciones de un mismo asunto personal?**

—A mí me interesó Filosofía en quinto año del secundario y al comienzo de la carrera. Después la seguí para terminarla, pero realmente mucho en ese momento no me interesó. Me acuerdo que estaban hablando de Leibniz, como en cuarto año ya de la carrera, y hablaban de la mónada... Es decir, lo que me acuerdo de Leibniz es que no tiene ni puertas ni ventanas (*risas de ambos*). La mónada de Leibniz no tiene puertas ni ventanas... Yo estaba leyendo Dostoievski. Me habían prestado una edición de Aguilar, esa linda, con todos los cuentos de Dostoievski, y me acuerdo que me pasaba toda la clase leyendo...

—**¿Cuentos o novelas?**

—Cuentos, novelas, todo, todo Dostoievski. Ya estaba como en otra cosa, un poco. Porque terminé la carrera y después hice el profesorado, pero ni los usé. Después volví al profesorado a instancias de mi mamá, que me dijo: “Terminá, terminá. Dejá algo terminado. Terminá esa carrera”. Y volví y terminé medio a las patadas el profesorado. Porque ya estaba en otra cosa. Terminé en el 70 y tendría que haber terminado en el 63, 64. Estaba en otra cosa, yo ya escribía.

—**Y ya habías publicado varios libros...**

—Ya escribía y ya había publicado. Entonces, no me interesaba mucho la carrera. Además, estaba trabajando en docencia en primaria. Después sí, después me interesó. Me sirvió para trabajar en la universidad y me gustó, me gusta. Pero la filosofía me gusta también muy selectivamente: algunos autores y algunos problemas específicos de algunos autores. Y me gusta para enseñar. Me gusta estudiar para enseñar, pero no me gusta la conversación filosófica libre, digamos. En ese sentido, me pasa como con la literatura: lo que me gusta, me gusta mucho y quiero seguir leyéndolo, y lo que no, lo ignoro. Por eso estoy

desinformada, claro, muchas veces. Salvo por los talleres, como tengo talleres, eso me obliga...

—**¿A tener cierto repertorio?**

—No, a comprender cómo escriben los jóvenes ahora, que es interesante porque escriben de una manera distinta. Ahí si me sirve el taller, para ver cómo están escribiendo, cómo están procesando las cosas, para eso me sirve. Pero tampoco lamento mi desinformación, no es algo que lamente demasiado. Creo que ni siquiera lamentaría demasiado que se dejara de leer... Porque uno mismo va cambiando con el proceso: si todo el mundo no lee, uno tampoco (*risas de Guillermo*). Y quedará como un arte del pasado, una cosa como el bordado. Si cambia, cambia todo y bueno, quedará como...

—... **el taraceado de madera.**

—Taraceado de madera, qué se yo, alguna cosa de esas.

—Hebe, te propongo, antes de seguir conversando, que hagamos el primer entremés musical...

—Bueno.

—... en este programa que se llama pomposamente EL BANQUETE, no porque te estemos sirviendo golosinas maravillosas, aunque acá tenés un vasito de agua fresca. Y quería empezar con algo de música brasileña. Con un personaje que ha sido rescatado tardíamente y que tuvo una vida bastante terrible de pobreza y de privaciones muy grandes y llegó a la grabación ya siendo muy mayor. Se llama Cartola, es un cantor muy personal, con mucho *feeling* aunque no es un cantor con una voz demasiado virtuosa. Pero, como suele pasar en la música popular, tiene otra cosa que seguramente es



más importante, y es un compositor, un letrista muy florido, muy romántico. El tema que vamos a escuchar está grabado en 1977, se llama “A música que chegou” (La canción que llegó) y es del propio Cartola y de Nuno Veloso. Después, seguimos con Hebe Uhart en EL BANQUETE.

*(Se escucha el tema anunciado.)*

—“Crónicas de cualquier cosa”, decía Hebe Uhart, mientras escuchábamos “A música que chegou” de Cartola y Nuno Veloso, en la voz del propio Cartola, una grabación de 1977. Les recuerdo que el teléfono es 963-8018, para los que quieran llamar, aquellos que se animen a salir de la pelopincho o cualquier método de refrigeración acuosa o aérea que hayan inventado o pergeñado para esta tarde bastante *calda*. Aquí estamos con Hebe Uhart, una narradora argentina, una excelente y muy personal escritora. Nos estabas hablando hace un rato, Hebe, de tu relación poco sistemática, poco culposa y poco responsable —en el buen sentido de la palabra— respecto de la información que manejas sobre la literatura o la filosofía, actividades ambas en las que tenés un trabajo importante. Me interesaban dos cosas que decías hacia el final de ese comentario: por un lado, que no te parecería tan importante que se abandone la lectura y, por otro lado, algo que es complementario de eso, que percibís una nueva modalidad en los jóvenes de hoy para escribir, que se plantean las cosas de manera diferente. ¿En dónde estaría esa diferencia?

—En el caso de los jóvenes, tienen la impronta de la televisión incorporada de una manera mucho más marcada, desde chicos. Es decir, escriben, en general, estilo libreto, libreto de película, aun los buenos, o están influidos por el cine bizarro. Hay una nueva sensibilidad más directa, con menos apego a lo formal, a la factura más bonita o

más perfecta. Algunos, muy lanzados. Yo tengo alumnos en el taller que son buenos, escriben bastante bien, a su manera. Es como un trabajo de comprensión para mí ver cómo escriben ellos, porque de algún modo están expresando cosas distintas. A veces están contaminados un poco por la moda y todo eso, pero hay que desbrozar la parte que es contaminación de la moda de lo que es verdadero talento y muchos chicos están escribiendo bien, ahora.

—Además, tampoco podemos tener un concepto tan unidireccional y creer que las modas son instalaciones de un *establishment* que impone sobre toda una generación una manera de pensar.

—Claro.

—La moda, el mercado, el sistema, digamos, también surge de y toma cosas que están en los mismos jóvenes.

—Sí, sí.

—Tendencias, gestos, sonidos, maneras de concebir el ritmo del discurso de la vida, la ropa y, desde ya, de las relaciones con esas otras personas.

—Claro, sí, sí, desde ya. Y eso me interesa, por eso tengo talleres. Tengo un taller en la municipalidad que, en realidad, no es propiamente un taller, son demasiadas personas. Hacemos un poco... así nomás de...

—¿... asamblea?

—Gallinero (*risas*). Porque son demasiadas personas y de nivel muy despajejo. Pero hay mucha gente. Mi observación a partir de los talleres es que hay mucha gente en este país que escribe bastante bien. Hay mucha gente, mucha más de la que se supone, que escribe bastante,

bastante bien. Y que con un empujoncito puede llegar a escribir muy bien unos cuentos.

—¿En qué consistiría eso que llamás empujoncito?

—Tienen que trabajar más, tienen que no apurarse a editar, tienen que trabajar más sobre ellos mismos, tienen que pulirse un poco. Pero, de todos modos, hay una gran cantidad de gente, esa es mi idea.

—Voy a hacerte esta pregunta sumándome a la inquietud de nuestro primer llamado de hoy, que es de Sebastián de Olivos: nos felicita por el programa y le gustaría saber si hubo alguna corriente literaria, filosófica o académica que te haya influido cuando eras joven. ¿Qué hubo como punto de partida, había modelos, había escritores a imitar?

—Bueno, yo nací en un contexto sartreano, digamos, en relación con lo que puede ser la filosofía. Sin embargo, a mí Sartre nunca me terminó de convencer. Yo era muy lectora y quería hacer la licenciatura —después no lo hice— sobre una escritora judía que se convirtió al cristianismo pero no al catolicismo y que se llama Simone Weil...

—Ah, sí, claro.

—... y que no era muy amiga de Simone de Beauvoir, es un modelo un tanto distinto, ¿no? Porque era una especie de solterona, santa o algo por el estilo. A mí me impactó mucho el pensamiento de Simone Weil, durante dos o tres años leí bastante, casi todo, de Simone Weil. Y me interesó Kierkegaard, por supuesto, Nietzsche. Me interesó...

—¿Por qué decís “Kierkegaard, por supuesto”?

—(Risas de ambos) Y... porque escribe muy bien.

—Es un escritor extraordinario.

—Escribe muy bien, claro. Y también me interesó Nietzsche y... paré de contar. Es decir, todo lo demás me repudría tanto como la lectura del diario (*risas*).

—Es decir, la filosofía de grandes sistemas, la filosofía de grandes cosmovisiones, no.

—Filosofía de grandes cosmovisiones, no, en general no, no me interesó mucho. Ya, después, enseñando, me interesó mucho Spinoza. Lo estudiamos mucho en grupo para enseñar y para congresos. Pero, en la facultad, a Spinoza mucha bolilla no le di, tampoco. Y, en el caso de la literatura, empecé a leer Tolstói y todos los rusos, algunos norteamericanos. Una vez que uno empieza a leer, van apareciendo otros autores, ¿no? Y, además, un amigo que murió este año —era mayor que yo— me guió cuando todavía no había talleres pagos como los que uno tiene. Me enseñó a escribir. Yo le llevaba todo y él me corregía. Eso fue muy importante, porque tener un lector atentísimo es fundamental, no la gente que te dice “Me gusta”, pero vos no sabés cuánto le gusta, ni por qué le gusta lo que le gusta. No sabés hasta qué punto le gusta, si es de compromiso... Yo a él le miraba la cara, y por la cara yo ya sabía lo que le pasaba. Por los gestos, por las actitudes. Eso es muy importante para un escritor muy joven. Yo tenía diecinueve, veinte años y le llevaba todo a él. Fue mi maestro.

—Eso estaría hablando —y es la misma convicción que te lleva a vos a tener talleres propios— de que hay algo más allá de lo personal, más allá de que cada uno debería encontrar su propia voz. Pero hay cosas más o menos objetivables y transmisibles en el oficio de la escritura de ficción.

—Sí, después me tuve que manejar por mi cuenta porque él se fue a España y un poco se deterioró y ya no le importaba mucho nada. Pero el tener un lector solo, un lector que es tu reflejo, que te entiende perfectamente... es muy difícil que alguien encuentre eso. Encontrar a alguien que diga: “Me gusta, pero...”, que te evalúe bien, te diga lo que está muy bien, lo que está bien, que te baje línea, que te señale las partes vivas, las partes muertas, lo que está mal narrado, es muy difícil. Yo tuve esa suerte.

—Ahora, hablabas al comienzo acerca de tu imposibilidad o tu rechazo a meterte con los grandes temas, con los grandes asuntos, y diría que yo puedo compartirlo a medias. Creo que hay grandes asuntos que están como en sordina en un cuento como “Leonor”, por ejemplo. En esa biografía condensada de esa mujer, que viene desde el interior al Gran Buenos Aires, se casa por una necesidad material concreta, se junta con un hombre con una espontaneidad un poco ciega, le nacen los hijos... Me parece que ahí hay una densidad que es la de aquello que uno podría llamar la experiencia de una vida. Una densidad de anécdota que está, además, explotada muy literariamente.

—A mí, el tema de Leonor me interesó, en primer lugar, porque corresponde al sistema de valores de otros sectores sociales que todavía ni hemos empezado a indagar. Es decir, nos movemos con lo que conocemos, o sea, con los sectores medios, o intelectuales, o como se llamen. Y sobre cómo se mueve el resto del país en este momento no tenemos registro, nos falta un poco el registro de las formas de pensar, de evaluar, etcétera, de otros sectores. Y, como esta mujer trabajaba en mi casa, los relatos de ella me daban la posibilidad de meterme en otras formas de evaluar que no fueran la mía y la de mis amigos, que obviamente eran bastante similares, con distintos matices, pero

muy similares. Entonces eso sí, me interesó en ese sentido. Pero, justamente esta mañana, se me había dado por escribir una crónica en relación con lo que vos decís: los grandes temas. Los grandes temas exigen una especie de definición. Por ejemplo, el tema de la libertad. Yo estaba pensando: no tengo certezas casi sobre nada, es decir, estaba haciendo una crónica sobre eso. ¿Se debe abortar o no se debe abortar? No lo sé. Por momentos pienso que sí, por momentos pienso que no. ¿Qué se debe hacer con los muertos? ¿Se los debe cremar, esparcir sus cenizas al aire? Es una solución elegante, a la vez es poética y práctica porque te los sacás de encima. Hay un montón de cosas sobre las que no tengo certezas o tengo una certeza y después me parece otra cosa, no tengo posiciones tomadas. Estaba enumerando un montón de cosas sobre las cuales yo no tenía ninguna certeza.

—Pero ¿la literatura no sería un lugar donde esas perplejidades se pueden convertir en relatos?

—Claro, posiblemente.

—Porque generalmente uno habla de la mala literatura como aquella que, ya a priori, sabe qué partido tomar respecto de grandes, medianos o pequeños asuntos.

—Eso ya lo dijo Chéjov: la literatura debe plantear problemas, la resolución de los mismos está a cargo de los especialistas correspondientes. Uno plantea un problema y los problemas, posiblemente, son más densos de lo que parecen. Si se debe abortar o no es más difícil de definir de lo que se supone. ¿Se debe enseñar latín o no? A veces me parece que sí, a veces me parece que no (*risas de ambos*).

—Parece que cuando le preguntaron a Borges cuál era el problema de los argentinos, él respondió: “La nostalgia del latín”.

—Y sí... Tiene sus cosas muy propias, muy extraordinarias, pero por otro lado todo el universo te demuestra que hay otras cosas que no tienen nada que ver con el latín. Entonces, por momentos tomo unas posiciones y por momentos tomo otras, pero veo a mi alrededor a veces que hay personas que tienen posturas bien tomadas, que piensan bien en relación con algo. Y me digo: “Mirá vos, ¿cómo hacen para ser tan claros en sus principios?”. Porque hasta el mismo problema ideológico, el problema de la política —no comentado por cualquiera, sino por alguien que habla finamente de política— me interesa. Pero es muy sutil, es muy complejo todo, no es tan sencillo. Estaba escribiendo, entonces, justamente, sobre todas mis perplejidades en relación con todas las cosas que no puedo definir si sí o si no. Me parece que, cuando uno toma una posición, se entusiasma con la misma y después encuentra argumentos para demostrarla. Del mismo modo como decía un amigo mío: “Mirá, cuando la gente está en la playa y están todos en traje de baño, y entra uno con traje y corbata, dicen: ‘Ese está totalmente desubicado’” (*risas de ambos*). “Y si por la calle encontramos a uno en malla, o en bikini, y los demás estamos vestidos, nos parece que ese está desubicado”. O sea, adoptamos posiciones grupales o posiciones que tienen que ver con los que están alrededor de uno, o con uno. Pero, realmente, no sé si es un momento de la historia en que el hombre medita los problemas, si está a la altura de los problemas que se plantea. Pareciera como que no. Pareciera que nos exceden los problemas, nos exceden las soluciones, nos excede la respuesta rápida, ¿no?, de algún modo. Bueno, quería plantear todas esas perplejidades, a lo mejor para no quedar adherida a ninguna posición de situación...

—Vamos a sacarte de este momento embarazoso, Hebe, con la primera tanda del programa. Les recuerdo que estamos con Hebe

Uhart hasta las ocho de la noche. Esto es EL BANQUETE, el teléfono es 963-8018. Volvemos en un momento, gracias.

(Tanda.)

—Seguimos con Hebe Uhart en EL BANQUETE. Tenemos otro llamado, de Marcia de Barrio Norte: dice, Hebe, que le gustaría saber si le podías recomendar algunos de tus libros como primer abordaje, como introducción a tu obra. En todo caso, dice, si te incomoda mucho, que me haga cargo yo de la tarea. Creo que podemos coincidir los dos, no me parece una cosa tan incómoda: me decías que le propondrías *La luz de un nuevo día*.

—*La luz de un nuevo día* es de Centro Editor, pero como Centro Editor quebró, está en la librería La Oferta, que queda en Corrientes.

—Entre Uruguay y Talcahuano.

—No, queda en Corrientes, casi Callao, Corrientes y Rodríguez Peña, ellos me dijeron que está ahí.

—*La luz del nuevo día* es un libro que reúne alguno de los cuentos realmente más intensos de Hebe. “Leonor”, el cuento que mencionábamos recién y que abre el libro. Y además incluye: “El gato tuvo la culpa”, “El ser humano está radicalmente solo”, “Pascual Di Gennaro, operiartist”, “La luz de un nuevo día”, “Danielito y los filósofos”, “¿Ablativo en ‘e’ o en ‘i’?”, “Las abejas son rendidoras” y dos textos reunidos bajo un título común: “Algunos recuerdos”, que se llaman, a su vez, “Paso del rey” y “Moreno”. Y si no, podemos recomendarle a Marcia empezar por el final y hacer después una especie de *flashback*, de retrospectiva, leyendo el libro más reciente de Hebe, que sí se consigue en cualquier librería: se llama *Guiando*



*la hiedra* y lo editó la editorial Simurg, un pequeño sello que está haciendo un trabajo interesantísimo. Además de haber publicado con mucho acierto —puedo decirlo yo, no Hebe— este libro de Hebe Uhart, ha rescatado un par de libros del Vizconde de Lascano Tegui, otro libro de un autor brasileño del siglo pasado que creo que se llama Aluísio Azevedo, *El conventillo*, que es una novela realista muy interesante. Y, para ponernos un poco a tono, para los oyentes que, sorteando o no el calor, están escuchando a la señora Hebe Uhart y no conocen su obra, para darles una pequeña muestra de cómo suena esta prosa, quiero leerles un texto muy breve que está en *El budín esponjoso*, un libro de cuentos del 77. Se llama “El predicador y la isoca” y dice así:

Las circunstancias impredecibles de la vida, puestas esta vez de manifiesto en forma de un interminable aguacero, habían reunido en una oscura caverna a un predicador y a una isoca. El predicador decía así:

—Amados hermanos, debemos distinguir, según lo hiciera el sabio filósofo Spinoza, entre la natura naturans y la natura naturata. La segunda es engendrada pero no infundida por la primera, la primera es viceversa de la segunda. La isoca decía que sí y mientras tanto comía el poco yuyo que crecía en la caverna. El predicador continuó:

—El ser primero contiene, sostiene, sobreviene y mantiene a todos los demás seres, y es razón y causa non causata.

La isoca dijo que sí y que iba a ver si llovía.

—Voy a ver si todavía llueve.

Salió afuera y dijo:

—No llueve más, pero me gustaría escuchar la crítica del voluntarismo leibniziano.

El predicador siguió:

—El voluntarismo leibniziano ha engendrado toda una serie de disparates coherentes con la moderna teología, que difiere de la prístina en que...

—Esperá —dijo la isoca— voy a ver si todavía no llueve.

El predicador continuó:

—Los adversarios del agnosticismo caen, en consecuencia, en el mismo error que ellos al considerar que...

El predicador miró afuera y no llovía. Se sentía tremendamente inquieto, como si le faltara algo. De pronto, preguntó bruscamente:

—¿Dónde estás, Regina Isocarum?

Pero la isoca se había ido.

*(Risas de ambos.)*

**—Se había ido de la misma manera que seguramente ustedes deben haberse quedado escuchando este breve texto que casi parece una fábula, ¿no?**

—Es una fábula. A mí me gusta el género. Me gustaría poder escribir un libro de fábulas a la manera de Monterroso, por ejemplo, que es tan...

**—Estaba pensando exactamente en él...**

—... tan buen fabulista, con tanto sentido del humor. Siempre lo doy en los talleres. “La mosca y el águila”,<sup>1</sup> por ejemplo.

**—Ah, esa es hermosa.**

1. El título correcto es “La mosca que soñaba que era un águila”, texto incluido en el libro *La oveja negra y demás fábulas*, de Augusto Monterroso (Tegucigalpa, 1921 - Ciudad de México, 2003).

—Es tan preciosa...

—“La oveja negra” es otra fábula maravillosa.

—“La oveja negra”... todas, es realmente admirable. Sí, me hubiera gustado seguir la línea de las fábulas, pero después no seguí más. Alguna vez lo haré, porque es un género muy conciso, se presta a... Identificarse con los animales permite mayor libertad que identificarse con las personas. Se pueden poner muchas cosas que uno no pondría de sí mismo, pero que en este caso sí, porque es un animal. Porque ahí, en ese cuento, en realidad la isoca soy yo (*risas de ambos*), que me canso de los razonamientos demasiados sesudos y largos y quiero un cable tierra, siempre quiero un cable a tierra. Siempre, cuando la conversación se enrarece, cuando se vuelve demasiado teórica, quiero algo concreto (*risas de Guillermo*). Necesito hacer algo concreto o pensar en algo concreto, me parece como que me estoy perdiendo algo de la vida. Cuando no hay nada que remita a lo cotidiano, a algo asible, tangible, me empieza a agarrar una especie de enrarecimiento, cosa que me sucede a veces en las charlas que nosotros tenemos los jueves desde hace doce, quince años en filosofía y de las que ya a esta altura me estoy cansando un poco. Ya a eso de las diez digo: “Vamos, vamos, que quiero ir a ver a Grondona,<sup>2</sup> o algo en el cine...”. Y entonces Tomás Abraham dice: “Vamos, que Hebe se tiene que ir al Gaumont a ver una película”.

—Ahora, con esa actitud frente al discurso, frente al pensamiento, la filosofía no parecería ser el mejor refugio o el territorio donde eso surge. O en todo caso, digamos, pareciera que necesitás estar confrontada con eso, para que llegue un momento en que no lo soportes

2. Se refiere a Mariano Grondona (1932), periodista y golpista, quien al momento de la entrevista conducía el programa televisivo *Hora Clave*.

**más e irte a escuchar a Grondona o a la mujer que trabaja en tu casa, o ponerte a escribir un cuento y que salga lo que salga.**

—Sí, otra cosa, claro. Pero, por ejemplo, con mis alumnos sí me gusta conversar. Sobre todo, me gusta cuando son absolutamente ignorantes y te hacen esas preguntas: “¿Y dígame, Descartes era soltero?” (*risas de Guillermo*). “Sí”, les decís. “¿Spinoza se casó?”. “No”. “¿Y Fulano?”. “No”.

**—Kant tampoco... ¡Eran todos célibes! (*Risas*)**

—Claro, y me dicen: “Entonces, eran todos solteros”. O también: “Descartes se fue a meditar a Holanda veinte años... ¿De qué vivía?”, preguntan, es decir, cómo se sostenía. “Y, bueno, tenía rentas...”.

**—Y, claro, así cualquiera (*risas de Hebe*), al lado de la estufa, como se queja la profesora en otro de tus cuentos, en el que todos salen con el tema de las *Meditaciones*.**

—Claro, y de eso hice una crónica para Montevideo. Salió bastante linda, era sobre una alumna que se llamaba Hidra Mora. Mora no era el apellido, pero le puse Mora. “Hidra”, dice ella, “como la hidra de Lerna, como la medusa. Yo me llamo Hidra, mi nombre es griego” (*risas de Guillermo*).

**—Hidra es un nombre un poco fuerte.**

—Sí. Y después están todas esas cosas, incoherencias de los exámenes, porque para ellos la filosofía es una cosa muy remota. No tienen la menor noción de si les va bien o mal. Les ponés un cuatro y te siguen repreguntando, o dicen cosas como por ejemplo: “Heráclito era el del cambio y Parménides el del ser”.

**—El de la inmutabilidad.**

—Sí, el del ser (*risas de ambos.*)

—Y aparte, Heráclito y Parménides parecen, tal como son enseñados, casi como un dúo, ¿no?

—Sí, algo así, quedan como fijados en un logo. Esa parte me resulta graciosa de los chicos. Aunque, a veces, desde la ignorancia, aparecen preguntas muy interesantes que no tenés cómo responderles. Tienen sus razones, ellos.

—¿Te gusta el tango, Hebe?

—Me gusta el tango, pero no a la mañana temprano, por ejemplo.

—Bueno, menos mal que es tarde (*risas*), porque te iba a proponer ahora que escucháramos un tango...

—Cuando me levanto muy temprano, a veces el tango es un poco deprimente.

—(*Risas*) Es demasiada representación de lo que es la mañana porteña...

—Me gustan algunos tangos. Algunos tangos, sí.

—Bueno, vamos a escuchar uno, por ahora instrumental, para no comprometernos demasiado con los contenidos del género. Un clásico tango de homenaje a la primera generación de tangueros. Es de Aníbal Troilo y se llama, precisamente “A la Guardia Vieja”. La versión es realmente muy linda, muy lúcida, muy refinada: es un dúo entre ese gran guitarrista que es Roberto Grella y otro enorme bandoneonista, Leopoldo Federico.

(*Suena el tango anunciado.*)

—Estamos aquí, no con una tanguera de ley precisamente, con la señora Hebe Uhart, una excelente narradora argentina, mientras se colará seguramente un sonido de bombos (*se refiere a un sonido ambiente que llega desde la calle y se oye en la transmisión*), un poco anacrónicos también, que son quizá de otra guardia vieja, alguna Guardia de Hierro, tal vez, que anda por ahí, por la calle Junín. Les recuerdo a los oyentes que el teléfono es 963-8018.

Hebe, a mí me va pareciendo, tras haber leído tu obra, haber leído otras entrevistas tuyas y por lo que vas diciendo ahora, que habría de todas maneras como una zona indecible, una zona muy delgadita, donde se encontrarían dos aspectos: la capacidad de reflexionar sobre grandes, pequeños o medianos asuntos, la capacidad de abstracción, si querés, y esa cosa concreta de lo cotidiano, de lo que tiene que ver con la experiencia de la vida de todos los días; y ambos aspectos se funden muy delicadamente en algunos de tus relatos. ¿Eso cómo lo ves? Porque si no, en este intento de hacer, de la conversación de este programa, un retrato, quedaría una imagen tuya demasiado volcada a esa especie de cotidianidad o de inmediatez. Y yo creo que eso es como una superficie, como una corteza del budín esponjoso de tus textos, debajo de la cual, o entre medio de la cual, hay otras sustancias, también.

—Bueno, por ejemplo ese cuento, “El budín esponjoso”, pensando en la circunstancia que lo originó... Trata de una chica que quiere que se le leve el budín, como me pasaba a mí a los once años. Quiere fabricar un budín esponjoso levado. Y, bueno, hace una experiencia y, en vez de levado, le queda chato como cinco de queso,<sup>3</sup> porque no sabe hacerlo y

3. *Chato como cinco de queso*: antigua expresión popular argentina, ya inusual al momento del programa, con la que se aludía a algo que tenía tan poco espesor como la cantidad de queso que podía comprarse con una moneda de cinco centavos.

le sale mal. Y es algo que a mí me pasó un poco en mi propia infancia, que mis sueños de fabricaciones no estaban a la altura... A mí, las cosas que fabricaba nunca me gustaban. Siempre estaba con maderitas y otras cosas para hacer alguna construcción y el resultado nunca me gustaba.

—**El resultado que vos misma lograbas...**

—El resultado que yo misma lograba nunca me gustaba. En mi idea, eso iba a ser una cosa, una construcción extraordinaria, con maderitas, con hilos, con lo que fuere. Y en la realidad nunca me gustaba, como el budín esponjoso. Pero la circunstancia que motivó ese recuerdo del budín esponjoso fue muy triste, fue uno de esos momentos muy tristes en que uno siente que todos los budines se le aplastan (*estalla en risas*).

—**(Riéndose) O que toda forma de elevación le está vedada.**

—De elevación, de esperanza o, qué se yo, de forma, le está vedada. Tiene que ver con esa cosa puntual, que es aparentemente tan puntual como que una nena quiere hacer una cosa extraordinaria y se le achata. Pero nace de esa experiencia, así como los recuerdos de Moreno y de Paso del Rey, que a muchos les han gustado, nacen a partir de la muerte de mi mamá, que fue una experiencia muy fuerte y muy triste. Pero no escribí la muerte de mi mamá. Escribí, evoqué la adolescencia en Moreno o mi relación con Paso del Rey, a partir de eso. Es decir, muchas veces los momentos no se definen contando lo que pasa en ese momento sino que remiten a otra cosa. Pero, cuando está bien lograda una cosa —y muchos que miran bien atentamente saben que esos recuerdos son buenos, son mejores tal vez que los de otros cuentos— es porque remite a otra cosa que a uno le tocó muy profundamente. Después uno lo traslada a otra cosa, al budín esponjoso, o a recuerdos de adolescencia, o lo que sea.

—¿Es necesario ese desplazamiento, por lo menos en tu caso?

—En mi caso, desplazo, sí. No escribo en el momento sobre lo que me pasa en ese momento. Es decir, no puedo escribir... Por ejemplo, nunca he podido escribir sobre una relación amorosa en el momento en que estaba en esa relación. Cuando puedo escribir, quiere decir que ya está acabada (*risas de ambos*). En el momento en que estoy en una relación vinculante, no puedo escribir sobre algo o sobre alguien. Hay gente que sí, que escribe en el momento. Yo puedo hacer, en el momento, una crónica de una cosa que veo por la calle, o una cosa que pasa, o de un examen, o algo así, no tan comprometido. Pero, en relación al cuento, no escribo sobre una cosa de momento. En general, es sobre algo que recuerdo o una cosa acabada, algo que me impresionó mucho. Porque, en realidad, escribir no es más que una excrecencia de estados de ánimo. Es decir, el escritor escribe aunque no escriba, de algún modo, el trabajo del escritor es consigo mismo. Cuando no te pasa nada, cuando estás un poco aletargado, como por ejemplo estoy ahora, de tanto trabajar todo el año o, más que aletargada, dispersa y con poca atención, o con poca pasión, es difícil... En este momento, yo sé que no me puede salir nada bueno. No estoy movilizada.

—No sos una escritora voluntarista, capaz de ponerte a escribir todos los días una cierta cantidad de páginas.

—No. Cuando es una novela, sí, tengo que hacerlo. Pero cuando es una novela la pienso bastante, antes, y después sí, me disciplino, como en el caso del *Pigmeo*, o *La mudanza*, eso sí.

—¿Qué es lo que podés planificar respecto de la construcción de la novela?



—Lo que se puede planificar... Hay que tener una protoidea, una especie de idea-fuerza de, más o menos, para dónde va a ir. Pero después, el quid de la novela —de todo, pero básicamente de la novela— es la relación del narrador consigo mismo. O sea, la continuidad de la novela está dada por cómo se enlaza una cosa con otra. Es decir, si vos escribís una cosa un día, al día siguiente tenés que enlazar esto con lo que escribiste el día anterior. Y si dejás pasar mucho tiempo y cambia tu estado de ánimo, no podés seguir, porque te cambia el estado de ánimo. La novela te requiere una continuidad de estado de ánimo, simplemente.

—¿Eso se traduce en algo que podríamos llamar un tono, un registro?

—Un tono, un registro, una cosa homogénea pero que a su vez va variando. Porque vas incorporando el estado de ánimo que, dentro de un tono, un registro, corresponde a los distintos días, pero sacando todos los episodios del día que no tengan que ver con eso. Sin embargo el tono de escribir tiene que ver con la factura de lo que hagas, de cómo empieces. Entonces lo que cuesta más es encabezar, dentro de los capítulos, cada cosa que entronque con lo anterior. Por eso ahí sí escribo con disciplina, pero los cuentos, no. Los cuentos son como han surgido o como han venido.

—¿Por qué “Leonor” queda condensado, por ejemplo? No porque necesite más, yo creo que es un elogio, en todo caso, a la intensidad del relato que uno se quede con ganas de más de esa historia. Pero ¿cómo decidís, cómo se te impone la extensión en relación con un material, con una historia, un asunto a narrar? Porque “Leonor” da la sensación de haberse podido convertir en algún momento en una pequeña novela como *Mudanzas* o como *Camino asciende*.

—Bueno, con “Leonor” hice una novelita que no publiqué. Pero no sé si está bien, por eso no la publiqué.

—Tenemos más llamados, Hebe. Nelia, de Los saxópatas... (*lee y reflexiona*). En realidad, esto es un chivo que nos impone la espontaneidad (*risas*) con que recibimos el mensaje y lo leemos, nos avisa que el sábado 27 de diciembre van a tocar en La Carbonera, Balcarce 998, creo que es esquina Carlos Calvo, en San Telmo, a las once y media de la noche. Es el último concierto del año, ya cayéndose del almanaque y con varias botellas de sidra encima. Se presupone, ya que no hemos tenido el gusto, el placer de hablar con ellos, pero supongo que habrá por lo menos dos entradas a nuestros nombres, Hebe...

—Bueno, gracias.

—... en retribución a esta gentileza espontánea que estamos teniendo. Mariano de Villa Urquiza, simplemente, llama y saluda, no hay ningún mensaje. Gracias, Mariano. Marta de Recoleta nos desea felices fiestas y dice que iba todo bien, que le gustaba mucho la conversación con la invitada pero que no puede creer que vaya corriendo a escuchar a Grondona (*risas de ambos*). Bueno, Marta, que es una habitual oyente del programa y a quien quiero agradecerle su deseo de felices fiestas y, por lo menos, la empatía inicial con Hebe... habría que decirle que no todos coinciden con las expectativas que nos hacemos, ¿no? Pero, por otro lado, escuchar a Grondona no implica necesariamente ser un admirador, o una admiradora.

—No, Grondona me tranquiliza, mientras me tomo algo, me como algo, después de que llegué a mi casa y estoy cansada. Pone una mano así (*hace el gesto*) y dice (*lo imita*): “Por un lado... y, por el otro...” (*risas de ambos*).

—Con esa cosa un poco eclesiástica que tiene, ¿no?

—Un poco eclesiástica, sí. Me tranquiliza. Y cuando no me gusta, pongo otra cosa. Digo en chiste: “Vamos a escuchar Grondona”. Digo eso como podría decir “una película”, o cualquier cosa. Veo cualquier cosa hasta que me duermo, porque ya a las diez de la noche estoy cansada y entonces no quiero ver una cosa linda porque, si después me dan ganas de dormir, me da pena. Entonces, veo cualquier porquería y voy controlando la película desde cualquier lado que esté: la cocina, el baño, mientras voy a buscar algo... Tiene que ser algo fácil de controlar (*risas*).

—Algo cuyos huecos o cuyos momentos de definición se puedan rellenar con absoluta facilidad (*ríen ambos*).

—Con cualquier cosa... con ir a buscar algo, ir para acá, cambiarse, bañarse, lo que fuera...

—“Cualquier cosa”, dice Hebe Uhart. Nosotros no le vamos a proponer, no te voy a proponer ahora, Hebe, cambiando de registro musical, cualquier cosa, sino todas las cosas: “All the Things You Are”, una de las más bellas baladas que ha producido el jazz. Es un tema de Hammerstein y Kern y la versión es hermosísima y singular, de Duke Ellington en trío: él, por supuesto, en piano haciendo cosas absolutamente elegantes, con Jimmy Woode en bajo y Sam Woodyard en batería. Es un tema grabado en el año 57.

(*Suena el tema.*)

—Un poco más de las siete y diez de la tarde: la temperatura, *la calor*, no afloja, la canícula nos rigorea de lo lindo, Hebe. Y acá estamos con un ventiladorcito que se hace escuchar, supongo, a través del éter, como se decía antes. Hebe, hablabas hace un rato de cómo

te disponías, de cómo era la disposición y la necesidad de conservar un cierto estado de ánimo, una cierta atmósfera emocional que se tradujera en una cierta continuidad de tono cuando escribís una novela. ¿Cuál es tu actitud, tu disposición a la hora de escribir cuentos? ¿Cómo funciona ese proceso?

—El cuento puede surgir espontáneamente de cualquier cosa que toque mucho, o llegue mucho. Por ejemplo, ese de la antropóloga norteamericana y el mono Alberto, de este libro, surgió de ver televisión, que veo bastante, de ver esa pasión de los norteamericanos por los animales que me resulta sumamente curiosa porque tiene un aspecto contradictorio. Es, por un lado, un amor terrible por los animales, por los derechos de los animales, por la ecología y, por otro lado, tiene que ver con una apropiación de los animales, son *sus* animales. Si, por ejemplo, un biólogo o una antropóloga agarra un animal, es *su* animal, lo quiere porque es suyo, es decir, le imprime al propio animal un sello propio. Los pesan, los miden, los canalizan (*risas de ambos*)... Les ponen un... algo, digamos, que tiene la marca de la tecnología, de lo que ellos son, también, de algún modo. Pero, de todos modos, contradictoriamente, los aman, miran sus progresos y todo ese tipo de cosas y en ningún momento piensan que pueden estar haciendo una manipulación de los animales.

—Bueno, lo han hecho ciertas culturas, sobre todo los europeos o lo que se llama, así, fatídicamente, “la raza blanca”, que se ha caracterizado siempre por un terrible etnocentrismo. No por una voluntad de comprensión y de intercambio con otra cultura, sino de apropiación, de anexión, y de imposición de ciertos criterios, la proyección de la propia cosmovisión sobre la del otro como si el otro no pudiera tener una propia, ¿no?

—Claro. Pero, en este caso, me llama la atención porque ahí se ve claramente la obstinación de los americanos en cumplir sus objetivos. Otra película notable que vi, no por su calidad, sino por eso mismo: una pareja acultura una leona, pero después deciden que debe volver a la vida salvaje y que la leona debe tener relaciones sexuales y debe aprender todo lo que desaprendió en la aculturación, y se toman el trabajo de hacerlo. Pero entonces, claro, la leona no puede tener vida sexual, el león la muerde, la pateo (*risas*)... Es una película estúpida, pero es significativa. La preparan, sí, pero la mujer la prepara con la misma ilusión con que prepararía a su hija para su debut de los 15 años, para que tuviera relaciones o lo que fuera. La vigilan, viajan y qué sé yo... Los leones están en Tanzania y la otra está en Estados Unidos. Todos los años viajan, no la encuentran y se desesperan hasta que aparece la leona con sus crías, etcétera, etcétera. Y eso es todo el documental. Me extraña que sea documental y que hagan esas cosas. Hay que tener una obstinación tan grande para hacer eso (*se ríe*), para semejante propósito. Y me dije: “Yo quiero, también, cronicar esto, porque es muy interesante”.

—Me parece que la parte en que hablábamos de la crónica como género quedó como se dice, *off the record*, en este caso, fuera de micrófono. Podríamos restituirlo: vos hablabas de la crónica como un género que te interesaba mucho, decías que habías leído, además, a grandes autores brasileños haciendo crónica sobre vida cotidiana, género que vos misma practicás desde hace un tiempo para el diario *El País*, de Uruguay.

—Sí, yo me inspiré en los brasileños. Me gustó ese género de cosa ligera, sin pretensión de artificios ni de nada, de registrar un momento. Por ejemplo, en el caso de Drummond de Andrade, me acuerdo de una crónica sobre la poetisa que lleva su primer libro al gran escritor. Cómo

va una chica con su libro, temblorosa, no sabe cómo moverse y esto y lo otro... No tiene mucha relevancia, no va a quedar para la historia, pero es un registro muy simpático, muy bien hecho, de un momento determinado. Viendo eso, dije: “Yo quiero hacer crónicas” y, no el año pasado sino el otro, hice muchas para *El País* de Montevideo. Por ejemplo, esa de la chica que rindió el examen y preguntaba si los filósofos eran solteros y todo eso. Después hice otra crónica: la mujer del artista, es decir, la mujer que se tiene que someter al artista varón al que ama y mantiene, todo porque... (*se ríe*) es el que crea, el que hace...

—El que tiene talento.

—Claro, es la mujer del artista. Lo hice basándome en varios ejemplos que conocía. Hice unas cuantas de esas crónicas: de exámenes, hice dos o tres de gente que pasa por la calle, de la presentación de un libro en LiberArte,<sup>4</sup> donde se exhiben todos los lugares comunes, habidos y por haber: si el escritor busca los personajes o si los personajes lo buscan a él (*risas de Guillermo*), y uno entonces decía: “A mí los personajes me buscan...”.

—Claro, una especie de Pirandello porteño...

—Total, y todas las cosas que se dicen.

—Acá estarías ya en el *summum*, en el *desideratum maximum* —para hablar un poquito en latín, lengua que te preocupa mucho, por lo que veo, porque también la isoca aparece nombrada latínamente, en su momento— de esta pretensión de adelgazamiento del material a trabajar. Me pregunto cómo llegás a esto, porque,

4. Librería, bar y centro cultural ubicado en avenida Corrientes 1555 de la ciudad de Buenos Aires, que tuvo su apogeo en los años noventa.

cuando hablabas de tus lecturas, mencionabas autores que no son precisamente livianitos, como Tolstói, Dostoievski, Kierkegaard... Y, con ese *background*, llegás a una literatura que no es la consecuencia directa de esas lecturas. Seguramente, habrá habido también otras, en el medio.

—Claro. No, de todos modos, Kierkegaard, leído así como impronta fuerte, fue en la juventud, Dostoievski lo mismo. Yo no leería Dostoievski de la misma manera como lo hice a los veinte años. Cuando un joven lee Dostoievski o Kierkegaard se vuelve un iluminado, o algo por el estilo. Hoy los leería seguramente de otra manera. No marcan tanto las lecturas cuando uno es grande. Ahora, ¿por qué leí, por qué me gustaron y me parecían simpáticos los brasileños? Por rescatar un momento sin ninguna pretensión de pasar a la historia. Rescatar un momento por el momento mismo. De todas esas crónicas, la mejor de todas tiene diez renglones. No me acuerdo de quién es, pero habla de uno que mira por la ventana a un tipo que nada, y él lo sigue con la mirada y dice cómo nada. Son diez renglones en donde dice cómo nada y cómo él lo sigue con la mirada, lo sigue nadar, nada más que eso. Y es densa esa crónica, es la más densa de todo el libro. Ahora, el objeto es una pavada, vos decís: “un tipo nada y el otro lo mira”. Bueno, eso. Pero ¿cómo lo acompaña con la mirada? Es perfecta, yo creo que es la mejor de todo el libro de crónicas. Pero, por ejemplo, hay otra muy hermosa que yo traduje y mandé para el diario *El Litoral*, que se llama “Ser brotinho”, ser adolescente, en este caso, una mujer, y describe todo lo que es una adolescente: que se moja con la lluvia, que trae un gato a la casa y no lo cuida y le da de comer salmón, y que después se esconde debajo de la escalera porque no quiere decir que el gato se murió por su culpa... Que de repente parece muy desinhibida, pero es totalmente tímida. Es decir, es una crónica donde el escritor

no pone ningún virtuosismo, está todo como al servicio del objeto, es decir, de ser adolescente. Es preciosa esa crónica, está hecha con una inspiración, porque está hecha con tanta simpatía por el objeto que registra que perdió... todo sentido de la propia perfección o artificio. Se lanzó, y es preciosa.

—Sería lo contrario a lo que hacen estos científicos norteamericanos en el documental del que hablabas, ¿no? Dejarse ocupar, llenar por el objeto y no imponerle al objeto...

—... todas las reglas...

—... prejuicios y dispositivos.

—Y, bueno, un brasileño no es muy parecido a un norteamericano (*risas de ambos*).

—Y mucho menos a una argentina de los años veinte, una señora gordita que cantaba muy bien y se acompañaba con la guitarra y se llamaba Rosita Quiroga. De ella, te propongo escuchar ahora un tango de Mondino y Soliño que se llama “Negro”. El reconocimiento de la culpa de haber abandonado al hombre, de haberse ido por algún desvío de la vida y el pedido de volver a la situación anterior. Es un tango delicioso, que grabó en el año 1926 acompañada por guitarras.

(*Suena el tango.*)

—Escuchábamos “Negro”, de Mondino y Soliño, en la voz de Rosita Quiroga. Y antes hablábamos con Hebe Uhart, nuestra invitada de hoy hasta las ocho de la noche, de la irreversibilidad de las historias en los tangos. Pareciera que no hay vuelta atrás, no hay posibilidad: abandonó a los viejos y ya fue (*risas de ambos*) porque no hay manera... en general, porque el protagonista, o la protagonista



en este caso, se da cuenta tarde, la moraleja llega cuando ya no hay posibilidad. Es un género sufrido, hay que decirlo (*risas de ambos*), no venimos a descubrirlo ahora.

Hebe, tenemos otro mensaje: Clara, de Pueyrredón y Las Heras, pregunta si las crónicas que vos escribiste y se han publicado en *El País* de Montevideo se han recopilado también en libro. Creo que no.

—No. De todos modos pienso que voy a elegir las mejores y posiblemente las publique. No tengo suficiente número de crónicas que me gusten mucho como para hacer un libro de crónicas pero, posiblemente, sí, con el tiempo, tenga. Me gusta el género.

—Vos misma comentabas en algún momento, en relación con tus cuentos, la falta de contacto y, por lo tanto, la falta de noción que tenemos de cómo piensa las cosas gente de otros sectores sociales y culturales. Agregabas que en general la literatura que uno lee, que está producida por gente de clase media, habla sobre esa misma gente y habla y piensa como esa misma gente de clase media. Pero que una de las preocupaciones tuyas tenía que ver con tratar de rescatar otras maneras de pensar las cosas.

—Sí, por ejemplo un tiempo se me dio por pensar cómo piensa un criollo. No piensa como un inmigrante. Tengo amigos con bastantes componentes criollos, y el criollo no es exactamente igual que un inmigrante. Un inmigrante es más taxativo, valora más: “Esto es así, esto es asá...”, “Esto se debe, esto no se debe”. Un criollo es más cauto en el momento de valorar, o emitir juicios de valor. No se juega mucho, se juega en función de una circunstancia. Y me gustaría entender más y ver más claro, y en el futuro poder dar cuenta, un poco, de otras cosas que no son solamente la cultura de clase o lo que uno aprendió, o lo que uno sabe, sino abrirme un poco más a lo que hay alrededor. Por

ejemplo, en este caso, estoy hablando de criollos aculturados, pero igual de algún modo funciona de una manera distinta. Yo tengo la sensación de que somos etnias todavía en estado de no mezcla total. Un país en estado de hacerse.

**—O sea, el famoso crisol de razas todavía se está cociendo...**

—Yo creo que se está cociendo, y creo que todos tenemos, de manera muy inconsciente, todos los prejuicios de los inmigrantes, de los abuelos. Según la etnia que tengas, tenés los correspondientes, más o menos. Y por eso hay un término que, cuando yo trabajaba en las escuelas, escuchaba que las maestras decían siempre: “Tal persona no está *ubicada*”. Y yo, claro, desde la teoría decía: “¿Qué quiere decir *ubicada*, de acuerdo a qué parámetro?”. Pero desde el punto de vista social, la gente siempre tiene una necesidad de reinstalación, de reubicación acá. La gente no se siente bien instalada, de ahí que siempre nos estamos objetando unos a otros: “Lo que hizo está mal”, “Lo que hizo está bien”.

**—Algo así era lo que a vos te pasaba cuando entraste a la universidad, por ejemplo...**

—Bueno, ahí yo venía de un pueblo, tenía que ponerme en un contexto culto y era difícil. Pero, en general, acá todos tenemos un problema de ubicación. A la gente le resulta muy importante decir cosas atinadas, correctas y sensatas, y todo eso porque hay un constante problema: siempre tenemos una inquietud de desempeño.

**—¿Cómo sería eso?**

—No podemos dejarnos estar tranquilos, estamos objetándonos constantemente unos a otros. Eso se ve en la política, en los grupos de trabajo, o de estudio, en montones de campos. Estamos objetándonos

constantemente unos a otros, lo que impide realizar un lugar común, la realización del lugar común. Es muy paradójica la ciudad de Buenos Aires: es enorme, es una ciudad de diez millones de habitantes y la seguimos viviendo como un pueblo. Cuando nos encontramos con alguien, decimos: “Yo conozco a Fulano”. “Ah, ¿conocés a Fulano?”. Eso sería lógico en un pueblo o una ciudad de diez mil habitantes, pero en una de diez millones... Y sin embargo, uno dice: “Ay, mirá, hay un muchacho que lee...”. Y, sí, en todos lados hay gente que lee y uno no la conoce. Es decir, nos manejamos mentalmente en esta ciudad como si fuera un pueblo de pocos. Todos, ¿no?

—De esa manera, así como es difícil, como vos decías, la concreción de una cierta tarea común, la singularidad, la individualidad está permanentemente acorralada por una especie de, no quiero usar una palabra tan fuerte, de paranoia, de obsesión respecto de la mirada de los otros. Parece que la famosa frase de Sartre, filósofo que vos frecuentás, “el infierno son los otros” se cumple en Buenos Aires cabalmente.

—Es un poco eso. Alguien tiene que estar ubicado. Es muy difícil disentir, tenés que acomodar el pensamiento a un grupo determinado. La gente se coordina o aglomera por normas o cosas determinadas. Se aglomera por distinciones mínimas: que uno use Ala y el otro use polvo blanqueador no sé cuánto (*risas de ambos*), que use la remera tal.

—Porque tienen CableVisión o Videocable...

—Claro, si tenés Videocable o CableVisión, si vivís acá o allá... Es tan importante el desempeño de un rol, la cuestión de pertenencia...

—Eso a veces está ligado a la violencia de una manera tremenda. Ayer hinchas de San Lorenzo mataron a un hincha de Huracán.

Digamos, el punto de diferencia es a veces algo tan emotivo... Yo soy un hincha de fútbol muy entusiasta, pero jamás llevaría a ese punto mi diferencia respecto de algo que es arbitrario, caprichoso y además indemostrable: que es mejor ser simpatizante de un club que de otro.

—Bueno, pero también eso podría tener que ver con una necesidad angustiante de pertenencia. Tengo que pertenecer a algo, entonces soy de Boca, soy de River, soy de la Universidad, o soy culto, o soy... Todo eso va originando distintas mafias, y es muy difícil hacer un espacio común. Va a ser muy difícil hasta que no cambie eso.

—Para volver un poco a tu obra, esta inadecuación, este sentimiento de falta de ubicuidad lo viven muchos de los personajes de tus relatos. Leonor misma, cuando viene a Buenos Aires, se encuentra con un espacio que no puede comprender al principio. Y hasta le resulta sumamente incómoda la actitud de su hijo, que llega primero a la ciudad y se comporta de una manera completamente distinta cuando está con ellos a solas en la intimidad de la pieza y cuando está con ellos y los otros porteños, digamos. También le pasa a la protagonista del último cuento de *Guiando la hiedra* cuando, un poco autobiográficamente a lo mejor, entra en ese ambiente universitario y no sabe cómo adaptarse. Y también creo que le pasa a otros personajes, ¿no? El personaje de “Cómo vuelvo”, que va con sus alumnos a ese campamento común de estudiantes de todos lados y tiene ese *affair* con un profesor.

—Fijate que ese cuento nace de una situación real. Yo fui a un lugar así porque era vicedirectora de una escuela y se trataba de integrar a los chicos a todos los chicos del país. Esa es otra cosa: en vez de ver lo real, lo que hay, se trataba de integrar desde el pensamiento, pero no

desde lo real. Es imposible integrar por decreto, por que juntes a todos los chicos del país.

—Ahora, ¿habría un modelo de integración posible? Hace un rato, a raíz de que escuchábamos un tema de jazz, una música inequívocamente ligada a los Estados Unidos y a una ciudad como Nueva York, hablábamos también del grado de desagregación de las distintas etnias en esa ciudad. Y si hay ciudades cosmopolitas, Nueva York debe ser una de las más tremendamente cosmopolitas, pero en donde no hay una verdadera red de intercambio entre los distintos sectores.

—Bueno, acá conozco mucho más, allá muy de pasada, pero creo que pasa otra cosa. Allá está impedido el prejuicio, pero desde el deber: no se debe tener prejuicios. Ahora, en la realidad, también los hay. Me contaban que, cuando entra un negro a vivir en un departamento y en el edificio no lo quieren, si lo objetás por negro, te hacen un juicio de un millón de dólares. Pero después lo objetás porque trae mujeres, porque hace ruido, le buscás la vuelta, porque los prejuicios existen, de todos modos. Pero desde el deber, la gente tiene una idea de lo que no se debe hacer. Acá pareciera que es otra cosa, es como un territorio inexplorado el del prejuicio. Tenemos la idea de que no somos prejuiciosos y sí, lo somos, de alguna manera lo somos.

—Bueno, el primer prejuicio que tenemos es ese, probablemente.

—Tenemos el prejuicio de que no somos prejuiciosos, y de hecho lo somos. Lo que pasa es que, si la gente se compacta en mafias o en lealtades, ya sean la universidad, el fútbol, los médicos, los carniceros, lo que quieras, te compactás con lo que es muy parecido a vos, y por lo tanto no te enriquecés. Lo que te enriquece siempre es lo que es distinto, es decir, la apertura a lo que puede ser distinto, a lo que es cambio.

—El reconocimiento indudable de otros discursos, otras músicas del habla, otras músicas de pensamiento, otras maneras de ver la realidad que hay en tus cuentos, en tus novelas, ¿tiene como fuentes qué lugares? Lo has mencionado más de una vez, hoy también, que uno de los puntos de contacto con otra manera de pensar las cosas fue una mujer que trabajó en tu casa.

—Bueno, ella sí. Pero ella no solamente me contaba, sino que dramatizaba. Era capaz de tener un entusiasmo tan grande que era imposible no escucharla. Era gorda y dramatizaba la clase de karate a la que iba su hija menor y me la hacía ahí adelante, me hacía de karateca (*risas de ambos*), y ella de lo más contenta. Eso era un espectáculo. Ahora, yo escribí siempre sobre los medios que he conocido, el de los escritores, de refilón el de los pintores, el de los docentes, conocí a muchos, muchos, docentes...

—¿Y cómo se realiza la conversión del registro de eso que es una experiencia de vida que uno tiene a la ficción? Porque es evidente que en tus relatos no hay una intención mimética, realista, a la manera del naturalismo, sino la captación de un gesto muy esencial de esa otra manera de pensar y de decir, y luego eso está convertido en un rasgo, pero es un rasgo que no deja de ser literario, ¿no?

—Claro, porque no todo me pega, hay que atender a lo que a uno le pega. La realidad es totalmente difusa, dispersa, etcétera. Hay un montón de cosas que no me van a pegar, pero alguna sí me va a pegar, me va gustar o a interesar por algo. Entonces eso lo sigo. Lo que me interesa, en el caso de “Leonor”, lo que me interesaba era el lenguaje. “Yo voy por la vida”, me decía, “sin *pordelantear* a nadie”. ¡Mirá qué lindo! (*Risas*)

—*Pordelantear...*

—*Pordelantear*, sí. Sin llevar por delante, sin *pordelantear* a nadie.

—Sí, sí.

—Y después, todas las observaciones que tenía. Así como en la tragedia griega se dice que el tiempo canta la verdad, ella decía: “Y había resultado así, nomás”. Había resultado así, nomás, es decir, que antes era de una manera pero que profundamente, después, se reveló como otra, y esa era la verdadera, de algún modo. “Y había resultado que fue así, nomás”: lo que se veía de una manera, después se veía de otra. Entonces, a mí me interesó de ella el lenguaje, básicamente el lenguaje, con todo lo que significa como modo de pensar. El lenguaje es un modo de pensar.

—Sí, sí, claro.

—Si alguien dice: “había resultado así, nomás”, como otras muchas cosas, es una creencia en el destino, en que resultó así y es así, con un montón de cosas alrededor. En el caso de otros personajes —algunos de ellos están acá (*señala su libro* *Guiando la hiedra*), pero también en otros libros—, también me ha resultado interesante el lenguaje. Yo he tenido un novio desastroso (*risas de ambos*), medio vividor, que se ponía frente al espejo —se creía muy lindo, era lindo y él sabía que era lindo— y decía: “Tanto traje, tanta corbata, pero la guita no aparece” (*risas de Guillermo*). Además era medio del campo, era rarísimo ese muchacho. O decía: “Yo me voy al banco”. Tenía cuenta en un banco de la Plaza de Mayo porque sentía que eso era como importante, ¿no? Para él, los bancos no eran todos iguales, sino que tener un banco frente a la Catedral...

—... y a la Casa de Gobierno...

—... y a la Casa de Gobierno, claro, era más importante. Era medio estafador.

—**Pero esa plata que no aparecía, ¿de dónde tenía que aparecer?**

—¡No sé, era un desastre!

—**Porque, si no trabajaba...**

—“Mañana me voy antes que las palomas...”, decía (*se ríen ambos*). “Antes que las palomas, yo me voy a la Plaza de Mayo y me quedo ahí, enojadísimo”. Era desastroso, realmente era un desastre, pero el lenguaje era muy interesante. Después, ya éramos amigos, ya no éramos tan novios ni nada. Se había metido con la hija de un rico y ella le había regalado una corbata Cacharel. “Pero a mí me gustaba más la corbata pintarrajeada que yo tenía antes”, decía él. Era muy interesante ese personaje. Y un día, hablando de todas sus fantasías de negocios que no se hacían, me dijo una cosa profunda: “¿Sabés quién soy yo?”, me dice. “Yo en la vida me perdí en un ramal (*risas de Guillermo*). “¿Viste esos ramales de los pueblos, de esas estaciones que dicen ‘San Vicente’? Peor: esas que no van a ningún lado. Yo en la vida me perdí”, así, dicho sencillamente. O sea que él sabía quién era, qué hacía y todo eso. Después cambiaba de conversación. Muy interesante. Yo me lo pasaba mirando o escuchando las cosas que decía, era un personaje.

—**Claro, porque, además, hay una manera de la frivolidad llevada hasta las últimas consecuencias que es de una enorme riqueza.**

—Sí, y este era un personaje. “Yo me voy a ir a terminar la carrera de Ingeniería a Inglaterra, porque ahí a las cinco toman el té”. La idea es que en Inglaterra todos a las cinco tomaban el té... “Y no como yo, que estudié en La Plata con unas fotocopias chotas”. La idea es que



la instrucción tenía que ver con otras cosas, que en La Plata era todo choto, que él se copiaba, pero en Inglaterra, no. En Inglaterra iba a tomar el té a las cinco de la tarde, iba a ser prolijo, empeñoso y buen escolar. ¡Dios mío! (*Risas de ambos*)

—**Además: La Plata no aparece, como decía él.**

—Sí, era una cosa impresionante, un personaje.

—**Y la captación de eso, ¿cómo es?**

—Ese venía cantado.

—**Pero, ¿vos grabás, tomás nota?**

—No, yo lo miraba, lo escuchaba y me acordaba. Si lo que él decía era imposible...

—**Digo, porque escritores como Manuel Puig han trabajado con grabaciones, por lo menos, en sus primeros libros.**

—No, no, no. Me acuerdo que me decía: “Tengo poca ropa para tenerla reglamentada” (*risas*). Y es cierto, cuando uno tiene mucha ropa, está pensando con qué combinás esto y aquello. Entonces, poca ropa: la tenés reglamentada, ya sabés que es esto. “Si vienen tiempo de crisis, yo voy a amasar pan marinero”, y arriba de una heladerita que había, amasaba pan marinero esperando que se leve, y era chato como no sé qué... No lo comía nadie: “Que está crudo, que no está crudo...” (*risas*).

—**En eso se parecía al personaje de “El budín esponjoso”.**

—No, pero él, no: un entusiasmo bárbaro...

—**Él no tenía capacidad de autocrítica, evidentemente.**

—No, él iba para adelante... Qué se yo qué habrá sido de su vida, pero era increíble. Aparte de que me gustaba estar con él, lo tenía a mano por el lenguaje. El lenguaje era muy revelador. Digamos, me abrió el panorama a una persona que era distinta. Personas así, como él, no conocía. Entonces, era una apertura, aunque fuera un desastre. Me robó la cama (*risas de Guillermo*)...

—**Es difícil robarse una cama. ¿Cómo hizo?**

—La llevó porque tenía un hotel, porque el padre había sido constructor y quería que él siguiera su obra, su herencia. Lo dejó a medio hacer, todo así nomás, pero le había puesto un nombre: Hotel La Confianza.

—**Bueno, tenía una capacidad irónica importante...**

—(*Riéndose*) Era increíble. ¡La Confianza!

—**La confianza mata al hombre. Pareciera ser que la punta del ovillo para empezar a narrar es una cierta particularidad en el lenguaje...**

—Algo que te llama la atención.

—**¿Y eso desata la posibilidad de narrar? ¿Después aparece una anécdota en la que ese lenguaje encarna y se despliega, o a veces es la anécdota que ya viene con una cierta manera de decirse? ¿Cómo es? ¿Hay alguna prioridad entre estos dos aspectos del relato?**

—Puede ser un lenguaje, puede ser una actitud, puede ser una sensación que te produce alguien. A veces no necesariamente el lenguaje, puede ser una cosa que te llama mucho la atención. A lo que no hay que perderle la pista es a aquello que te llama mucho... No hay que dejarlo correr, el peor enemigo es homologar todo y dejar correr. A lo que tiene que estar atento el que va a escribir es a aquello que le llama mucho la

atención. Cada uno tiene su veta, tiene un registro distinto, no registramos todos igual. A mí me llaman la atención algunas cosas de la gente, y a otro les llamarán, de una misma persona, otras, o nada, o lo que fuere.

**—Pareciera que, así como no te interesan los grandes filósofos con grandes sistemas, te interesan no los momentos de coherencia de la gente, sino los momentos en que la gente entra en contradicción entre lo que piensa, lo que hace, lo que cree que va a pasar y lo que pasa. El momento en que el budín tiene que levar y no leva, por así decirlo.**

—Sí, sí, eso me llama la atención: la contradicción entre lo que la gente piensa y lo que se le da, entre lo que la gente quiere y no obtiene, entre lo que la gente dice y lo que hace, por ejemplo. Un montón de contradicciones posibles que se pueden dar, eso me interesa, y en general, en personas muy especiales. Por eso recurro mucho a la infancia, porque en la infancia todo eso es más vívido. Cuando sos adulto, lo procesás por el razonamiento, o por lo que sea.

**—Sí, hay una cantidad de mediaciones y de ruidos de la vida adulta que hacen menos inmediata la relación con la experiencia, ¿no?**

—Claro, es como que no podés tener tanto asombro cuando sos grande. Más o menos, procesás racionalmente un montón de cosas que te lo impiden. Pero, no obstante, hay registros que me siguen interesando de las personas, y no solamente del lenguaje sino de sentimientos, miradas... qué se yo, hay montones de cosas que me pueden interesar. Lo que pasa es que hay que estar atento a eso. A veces estoy atenta y a veces no estoy muy atenta, tengo que volver a recuperar capacidad para mirar. Ahora quiero hacer notas de viaje. Propuse hacer notas de viaje, algunas me aceptaron, para encontrar afuera algo. Necesito algo de afuera, no

tengo en este momento algo para sacar de mí, recuerdos... O no tengo ganas de recordar, no puedo. Voy a hacer notas de viaje y espero que afuera me movilice un poco. Porque escribir tiene que ver con lo que le pasa a uno, afuera hay de todo. Hay tantas cosas para mirar...

—Sí, sí, hay demasiado. Por ejemplo, Hebe, hay un señor que se llamaba José Antonio Méndez, cubano él, uno de los grandes renovadores del bolero en los años cincuenta, que compuso entre otros un bolero que, yo diría, es casi existencial y se llama “Soy tan feliz”. Es enormemente abstracta la letra, y lo vamos a escuchar en su propia voz porque, además de un gran compositor, era un cantante exquisito. Después seguimos con Hebe Uhart hasta las ocho en EL BANQUETE. Nuestro teléfono es el 963-8018 y el fondo de bombos es espontáneo y no previsto.

*(Se escucha el bolero.)*

—Escuchamos a José Antonio Méndez, un excelente cantante y compositor de boleros cubano, en un tema de su autoría que se llama “Soy tan feliz”. Y aquí tenemos la felicidad, efímera, como suele ser siempre, de estar con Hebe Uhart hasta las ocho. Hebe, hablábamos recién de los distintos registros que pueden caber en un cuento, de los procedimientos a través de los cuales esas experiencias se captan y se pueden convertir en relato... Nos llega otro mensaje, gracias al asistente de nuestro programa, Martín Rodríguez Baigorria, como así también quiero agradecerle al operador, Sebastián Domínguez, por su colaboración. Pablo de Chacarita dice que le gustaría saber, al menos por lo que escuchó hoy, si tu escritura tiene que ver con un registro coloquial.

—Sí.

—Es una buena pregunta, ¿no? Yo diría que sí, me permito ampliar la respuesta, más allá de que vos después la sigas comentando, Hebe. Creo que hay, como decíamos hace un rato, la captación de un gesto esencial. Si por registro coloquial se entiende el intento de imitar todos los modismos, y hasta los feísmos y las interrupciones del lenguaje que uno habla en la vida cotidiana, no va a encontrar eso en los cuentos de Hebe Uhart.

—Sí, es un registro coloquial bastante formalizado, ¿no?, pienso yo, en el sentido de que está bastante pasado por un tamiz.

—En general, hay pocos diálogos en tus textos.

—Hay poco diálogo. Hay más diálogo en las crónicas, como las de los exámenes, por ejemplo. Y después hay un diálogo de dos señoras que hablan a través de sus perros (*risas de Guillermo*). Los diálogos de las señoras, una dice qué hace este, qué no hace, que esto, que lo otro, donde se ve la vida de las señoras y todo eso. Una que tiene un hijo que se fue. Es una cosa muy frecuente en los argentinos: uno tiene un hijo en Nueva York, el otro en España... Y uno piensa si no se fueron, a veces, para apartarse un poco de los problemas, de la casa...

—... de esos perros...

—... sí, y de esos padres, de esas viejas y todo eso. Si mucha gente no se habrá ido por esas cosas, en esa diáspora argentina. Pero en las crónicas pongo más diálogos. De todos modos, son diálogos un tanto formalizados, lo reconozco. No atiendo al registro real, real de cómo hablan.

—Hace un rato, hablabas de esa enorme capacidad que tienen los anglosajones o los norteamericanos, en particular, para apropiarse del otro. No verlo como a un semejante con todas sus diferencias

sino anexarlo, digamos, incorporarlo a los propios valores. Y creo que, entre muchas otras cosas, esa especie de curioso *tour de force* que se llama *Memorias de un pigmeo* tiene, como uno de sus asuntos a desarrollar, justamente esa cuestión. Si me permitís, querría leer un fragmento.

—Cómo no, sí, sí.

—Voy a leer el comienzo de *Memorias de un pigmeo*, que dice así (*lee*):

Nosotros somos los pigmeos y vivimos en el país de Kivw. Kivw es el corazón de Tanata, donde ya nuestro poder se va dispersando porque somos de la familia del leopardo y los tanatas son de la familia del tigre; más allá está el reino de las arañas y no se puede pasar, las telas de araña invaden todo el espacio: no hay río, ni tierra ni árboles. En un tiempo nosotros los leopardos fuimos más altos y más fuertes que los hombres grandes que nos rodean, pero no sabemos sembrar porque el primero que sembró, Udo, en vez de plantar la raíz, plantó las hojas. Y así el espíritu nos castigó y nos prohibió sembrar. Nos dijo que cazáramos y así cazamos al elefante de tres maneras. La primera es haciendo una fosa que rellenamos con hojas, cuando el elefante pasa por ahí, pierde pie y cae. El elefante no mira para abajo cuando camina porque su deber es sostener el aire; está atento al aire y de repente, ¡zas!, cae con todo su peso. La segunda forma es cuando el elefante va por el camino del agua: vamos cuarenta de nosotros y lo esperamos escondidos detrás del matorral, nos subimos a lo más alto del árbol, caemos todos juntos sobre él y lo

matamos a flechazos. Siempre muere uno de nosotros, pero el leopardo produce más gente de su propia sustancia. La tercera manera de cazar es secreta.

El espíritu de las armas nos prohibió fabricar flechas y cuchillos, porque el primero que los fabricó, Pushu, hizo un cuchillo y lo dejó herrumbrar; después no recordó cómo lo había hecho. Nosotros les damos a los hombres de Tanata, les damos la carne de elefante y ellos nos dan flechas, cuchillos y colmillos de elefante trabajados para poder beber en ellos y para turututear en las ceremonias. Parece que antes nos cazaban y nos comían, pero ahora, por esa misma causa, ellos están mezclados de leopardo, pueden hablar y tratar con nosotros y así estamos en buenas relaciones.

—Así comienza *Memorias de un pigmeo*. El país de las telas de araña, habría que aclararle al oyente, es el país de los blancos, ¿no?

—Sí. Ese texto, *Memorias de un pigmeo*, surgió también de un programa de televisión, de *La aventura del hombre*, donde los pigmeos cuentan ese mito, que debe ser un mito reciente, de que ellos no saben sembrar, porque evidentemente han visto a otros sembrar, porque el primero que sembró se equivocó y sembró las hojas. Es un mito deprimente, porque todos los pueblos tienen mitos heroicos: San Martín, los griegos con sus dioses (*risas de ambos*), todos los pueblos tienen mitos...

—... con héroes muy eficaces...

—... con héroes eficaces. Y este era un mito tan desvalido que me conmovió. De todos modos, yo ya tenía desde antes información de los pigmeos, que son explotados por los negros grandes. Son explotados

porque no llegaban a aprender a leer, tenían una inteligencia de cuatro años o algo por el estilo, entre los cuatro, cinco años, y los negros grandes los hacían cazar de esas maneras y después les daban a cambio los productos elaborados, pero les hacían hacer las tareas más duras. O sea que la explotación también existe en África, de algún modo. Y ese mito me impactó, porque digo: “Qué deprimente, ¿no? Esto merece que se lo trabaje un poco”. Por eso lo mandé a Uto a la escuela, al primario, al secundario... y lo dejé ahí, porque si no, iba a terminar en Oxford (*risas de ambos*) y hubiera sido de una frivolidad...

—**Se hubiese transformado en Wole Soyinka...**

—... de una sofisticación extrema. Así que lo dejé ahí nomás, confundido. Pero no sé qué se me dio por hacer lo del pigmeo. Fue una inspiración rara dentro de las cosas más, porque no he hecho muchas cosas así... Pero dentro de todo me gustó, y a la gente le gustó.

—**Es tu momento de exotismo y es un libro muy lindo, aunque sea muy lateral dentro del resto de tu obra.**

—Pero a la gente le gustó. También tenía otra referencia anterior, antropológica, de los curas del clero holandés —que es el más lanzado, el más sofisticado y el más raro de Europa y está a la avanzada de todo— que se hicieron chozas para vivir como los pigmeos. Se hicieron chozas a la manera pigmea para vivir como ellos, sin puertas ni ventanas. Bueno, yo agregué el detalle de que las piernas les sobresalían...

—**Claro, porque las hicieron incluso a la misma escala que los pigmeos.**

—Pero vivieron muchos años con ellos. Y todo eso era material que, al final, en vez de una nota, se transformó en un libro.



—Hablaste de la perplejidad que te plantean un montón de grandes asuntos y, hace un momento, de que, ante la dificultad para encontrar temas adentro tuyo, comenzaste a buscar afuera. Sea como fuere, ¿qué se juega en la narración, qué resarcimiento, qué posibilidad de restañar algo hay en el hecho de escribir un relato?

—Y... es una cuestión placentera. A cierta altura, se convierte en un hábito, pero es una cuestión placentera. El problema se establece cuando vos ves sin sentido escribir. Entonces da lo mismo escribir que cocinar, que lo que fuera. Y no es lo mismo. Digamos, no es inmediato, lo interesante de esto es que no es inmediato el reconocimiento de que no es lo mismo. Porque decís: “Uy, ahora me tengo que poner a escribir...”, y tenés ganas, no tenés ganas, más o menos. Pero después es mejor, es bueno porque hacés las otras cosas mejor (*risas de Guillermo*). Es bueno porque te sirve para cocinar mejor, o para conectarte mejor con lo real, o lo que fuera. Muchas veces, cualquiera que escribe se pregunta por el sentido de todo esto, sobre todo cuando no tenés ganas. Pero las ganas hay que empujarlas, no son algo que está ahí.

—El apetito a veces viene comiendo.

—El apetito viene comiendo, en la marcha se hacen las cosas... Entonces, todo esto tiene que ver con un trabajo y, bueno, a cierta altura, con un hábito, ¿no? Yo no creo, como dicen las actrices: “Es lo único que yo podría hacer”. Yo creo que eso es mentira (*risas de Guillermo*).

—¿Por qué “como dicen las actrices”?

—¿No viste que dicen: “Es lo único que yo podría hacer”? Es mentira, todos tenemos varias vocaciones. Desarrollamos una nada más porque la vida es corta y entonces no podemos hacer varias cosas. Pero, ¿a quién no le gustaría ser otra cosa, o hacer otra cosa, no?

—Bueno, Hebe, te agradezco mucho. Tenemos que dejar acá, son prácticamente las ocho de la noche. Yo invito a quienes no lo hayan hecho hasta ahora a que se pongan en contacto con la obra de Hebe Uhart, con su magnífica capacidad de hacer ingresar el ridículo y a la vez una enorme compasión y comprensión de los personajes que transitan por sus textos. Una capacidad de rozar temas, me permito disentir con la propia autora, bastante más complejos de los que ella misma admite, o admitió por lo menos hoy, en este programa. Les propongo que empiecen, en todo caso, por *Guiando la hiedra*, el último libro de cuentos que acaba de aparecer, y si tienen suerte, porque algunos han aparecido en editoriales que ya no existen o que son pequeñas, las novelas *Mudanzas*, *Camilo asciende* o *Memorias de un pigmeo*; el libro que mencionábamos recién, *La luz de un nuevo día*, *El budín esponjoso* y otros magníficos libros de relatos.

Hoy dejamos aquí, Hebe. Muchísimas gracias por haber venido. Y nos despedimos con un poco de salsa. El tema se llama justamente “Échale salsita”, para que las caderas se desentumezcan un poco. Es de Ignacio Piñeiro y suena en la maravillosa voz de Celeste Mendoza, acompañada por el grupo cubano Sierra Maestra. Hasta el sábado que viene. Muchas gracias.

(Se escucha la canción anunciada.)



# FERNANDO NOY

(San Antonio Oeste, Río Negro, 1951) Es un artista multifacético de raigambre experimental. Poeta, actor, cantante, letrista y dibujante, suele protagonizar memorables performances donde combina todas esas artes. Fue protagonista del renovador movimiento *underground* porteño de los años ochenta. Entre sus libros de poesía, cabe mencionar *Dentellada* (1990), *La orquesta invisible* (2006) y *Piedra en flor* (2012).

**Programa nro. 352**

**Fecha de emisión:** 29 de febrero de 2004

**Asistencia y producción:** Juliana Guerrero

**Operador:** Juan Molina



—Buenas tardes. En este día, en el nuevo horario y día que tiene EL BANQUETE, domingos de 18 a 20, para presentar al invitado de hoy, debería recurrir, como lo he hecho en muy pocas ocasiones, a la fórmula del comienzo de la vieja serie *Superman*: preguntarme, mirando hacia el cielo —en este caso, el de la creación artística—, con cierta perplejidad, asombro o regocijo, si es un pájaro o es un avión. Y no: es sencillamente Fernando Noy, conocido en ciertos ambientes como “La Noy”. Un artista multifacético, que se aproximó al gozo y a la reverberación de la palabra a través de un venerable vínculo familiar y también un lugar geográfico donde esa vinculación ocurría, que era en esta capital, lugar en donde Fernando, cosa de la que me acabo de enterar hace muy pocos minutos, no nació. Podríamos decir, en todo caso, que aquí nació al gozo de la palabra, de la palabra creadora, de la palabra que resuena, de la palabra que ilumina y que, con su opacidad, también arroja luz. Pero Fernando Noy nació en Río Negro, cerca de Las Grutas, pasó su infancia y su primera formación en Ingeniero Jacobacci y, para hacer el secundario, se vino aquí a Buenos Aires.

—(*Susurrando*) Sí, a Buenos Aires.

—Fernando tiene una trayectoria que incluye la poesía, propia y ajena. Aunque todo es propiedad y todo es ajenidad, sobre todo cuando, como en el caso de Fernando, la recitación, la actuación,

el poner en acto, el hacer presente la palabra poética de otros artistas o la suya propia es casi un mismo acto. Es un gran *actuador* de poesía, Fernando, además de un *performer*, un artista del instante, ligado a las vanguardias, al *happening*, al movimiento alternativo, que en la Argentina tuvo lugar a fines de los setenta y comienzos de los ochenta, en ese malestar de la cultura y de la sociedad que segregaba la última dictadura militar en la Argentina. Una palabra que siempre está anclada o encarnada en un cuerpo, en su propio cuerpo y en los cuerpos de otros. Una palabra que tiene mucho de resonancias perlongherianas, en el sentido de cómo era concebida, de cómo era producida, de cómo era la palabra en la poesía de Perlongher. No estoy hablando aquí de epigonismo, ni de dependencia, sino de afinidades. Un lenguaje que tiene que ver con el riesgo, que tiene que ver con la sensualidad, con la creencia, con la firme expectativa en que hay un misterio que puede sernos revelado a partir del lenguaje. Pero sobre todo, un lenguaje lleno de libertad y de luz, es el lenguaje de la palabra y del cuerpo de Fernando Noy. Un artista que ha escrito libros de poesía como *Dentellada*, ha escrito obras de teatro como *Perlas negras*, ha trabajado con mucha generosidad con textos de muchos otros artistas y se ha cruzado en casi todos los andenes, banquinas y andariveles donde ocurren las cosas que tienen que ver con la palabra y con la teatralidad del lenguaje, con eso que podríamos llamar “el teatro de la voz”. Para poner en escena nuevamente ese teatro y para agradecerle a Fernando la riqueza de sus contribuciones y de sus arriesgadas apariciones, es que hoy Fernando Noy está aquí con nosotros. Muchísimas gracias, Fernando, por venir.

—Ojalá sigamos agradeciéndonos mutuamente. Porque con Guillermo Saavedra hay un encuentro de siempre, además de compartir el mismo sello con mi libro *Dentellada*, que sale después de tu libro...

—Claro, *Caracol*. En Último Reino y en un formato muy particular, además...

—Sí, minimalista...

—Un libro para llevar casi en la cartera de la dama, en un neceser.

—En los monederos falsos, diría André Gide. Pero lo que pasa es que después surge otro libro más, y anteriormente estaba *El poder de nombrar*, y ahora quizá pueda imprimir el cuarto, porque es difícilísimo que yo mismo tenga acceso a mis propios libros, excepto sacando fotocopias, amontonándolas acá, como ves (*señala sus papeles sobre la mesa*). Me parece que me transformé en una especie de computadora. Me doy la orden y vienen, no al instante, pero me bajan todos de memoria. Quizás por eso, porque me llama mucho la atención... inclusive en otras cosas en las que el cerebro ya está oficiando, con sus cincuenta años transitados, como verdadera maquinaria puesta en el mundo para superar la cibernética. Porque yo escribo a mano y después lo mando. Sea un texto, un poema o una piedra, se lo mando a un gran amigo, que es Gastón Ezcurra, editor, que pronto inaugura una editorial, con mi cuarto libro que se llama (*imposta la voz*) *La orquesta invisible*.

—Me hizo pensar en un libro de Enrique Lihn que se llama *La orquesta de cristal*.

—Ah, Lihn, claro. No vas a hacer como Olga Orozco, que siempre me bochaba los nombres. Me acuerdo que una vez le dije: “Rayo que nunca cesa” y ella: “¡Nooo!”.

—Claro, es de Miguel Hernández.

—Claro, me daba gracia. Pero yo no sabía que siempre hay una resonancia, como dijiste vos anteriormente. Que en algún botón, en algún



lugar del traje, tenía una mismidad demasiado evidente. Pero ahora, cuando vos te referís a esa especie de cacerías verbales, textuales, de escena que yo hago, hay dos tipos de derroteros. Uno es siguiendo los textos de los poetas que me alumbraron, quizá, o me sumieron en una sombra luminosa...

—**Nombres como la propia Olga Orozco, como Marosa Di Giorgio...**

—Para no perderme, yo seguiría el laberinto del tiempo que empieza con una Alejandra Pizarnik, que atiende el teléfono y me pregunta (*imitando el tono, con voz agitada*): “¿De parte... de quién... me hablás?”. “De nadie, yo estaba simplemente leyendo *Extracción de la piedra de locura* y vi su número y me atreví a llamarla”. (*Vuelve a imitarla, jadeando*) “¿Es verdad que... no te invita... nadie? ¿Nadie te dijo... que vengas?”. “No”. “Entonces, sí quiero verte”. A ella no le interesaban esas cosas de lobby, de lobby de loba, en su caso. Me citó al otro día en su casa. Y ahí empezó realmente a concretarse una especie de profecía que yo había tenido desde siempre. Porque yo tenía diecisiete años cuando conocí a Pizarnik y recién leía sus libros. No sabía quién era nadie. Y, sorpresivamente, Alejandra hace una demostración de su enorme simpatía y al mismo tiempo de su enorme... Hay algo que cierta gente le reprocha: que ella estaba muy tomada por sí misma. Pero conmigo fue de una bondad, de una apertura...

Y después, por ejemplo, conocer a Olga. Yo apenas había leído algún libro de Olga Orozco, *Las muertas*, robado en Harrod’s. Lo lamento, pero los cleptómanos somos así (*risas de ambos*). Yo apenas había leído eso, pero pude estar con Olga y transitar, desde entonces, una amistad de veinte años. Y, sucesivamente, después viene Juan José Hernández... En fin, son los que resplandecieron en mí, porque después hay otros que eran lo que yo llamaría “extras de mi alma”. Justo yo conocí a Alejandra

cuando ella intentaba iniciar ese viaje hacia el infinito por su propia decisión. Hacía seis meses que intentaba ya ese viaje imposible y lo cometería tres años después. Y eso llamó mucho la atención a Olga Orozco, que era su gran madre poética, entre molinos de viento.

—**Entre molinos y Molinas, ¿no? Enrique Molina...**

—Sí, Molina era un ser que ella admiraba mucho. Alejandra releía la contratapa de uno de sus libros, *Los trabajos y las noches*, donde Enrique Molina la definía de una manera tan implacable que ni siquiera una foto de las de ahora, de las más modernas... con Photoshop... Bueno, acá era al revés del Photoshop, porque laceraba. Decía: “Esta mujer sonámbula, de imágenes con corales creciendo y muriendo en sus cabellos, al mismo tiempo...”. Ahí comprendí también el poder de Molina. Yo siento que Pizarnik fue muy generosa conmigo.

—**Te abrió un abanico de relaciones...**

—Me permitió conocer a esta gente, que después se fue encadenando. Porque, después de Juanjo Hernández vino Pepe Bianco; después de Pepe Bianco, por un azar así, fantástico, apareció Sarduy; y después Manuel Puig. En vivo, ¿no?, y casi encima. No en directo, tal vez (*risas*). En general, eran artistas de los que yo desconocía casi toda su obra porque, si bien había leído *Rayuela*, yo estaba más influenciado en ese momento por la lectura vertiginosa, permanente y perpetua de la *Antología de la poesía surrealista* de Pellegrini, que para mí fue mi libro...

—**... de cabecera...**

—... de alquimia original, ¿no? Y después, Alejandra y Olga me empezaron a dar cosas tipo Milosz, Esenin, Ungaretti... Todo lo que ellas leían yo lo compraba.

—**¿Lo comprabas o lo robabas?**

—Ya para ese entonces había dejado... De vez en cuando... Robar ni siquiera es tal cosa, es expropiar. Y había tantos libros amontonados... creo que se cayeron junto a una solapa.

—**Es probable.**

—Sí, sí, ¿por qué no? Sucede que las hojas de otoño también tienen poemas escritos y uno las roba de la calle.

—**Completamente. ¿Cómo apareció Perlongher en tu biblioteca y cómo apareció Marosa? Son dos nombres importantes para vos...**

—En la “vidateca”, aparece Néstor cuando yo trabajaba en *El Porteño* con Gabriel, que dirigía en ese momento su revista.

—**Gabriel Levinas...**

—Sí. Antes de la bomba. En ese tiempo, todo era “antes o después de la bomba”. Yo, después de la explosión, me refugié en un bar que estaba en San Telmo, frente a *El Porteño*: el Café del Tiempo, un lugar que realmente hizo historia por los grandes artistas surgidos ahí, junto a una peluquería. Y, ya en el género de cosas que había heredado de mi padre, de mi padre y de Blackie... Mirá vos qué raro, Paloma Efrom.

—**¿Blackie? ¿Paloma Efrom, la conductora de televisión que también cantaba?**

—Cantaba blues, era una gran blusera, amiga y enemiga de la diva de Haroldo Conti, “Esa mujer”, la gran Eva Perón...

—**No, de Rodolfo Walsh.**

—De Rodolfo Walsh, perdón. Dije “Conti”. Me equivoqué más o menos. Estoy cerca, en el barrio del laberinto mutilado. Bueno, finalmente, pasan cosas increíbles que me hacen seguir al pie de la letra algo que se me vuelve como un búmeran. Porque hay un poema que le escribo a Alejandra, en el que le digo: “Tanto te entendí, que me volví un poema”. Y es un poco eso que también vos estabas nombrando al comienzo de mi presentación, en la apertura de esta tarde juntos.

—Absolutamente. Estamos, señoras y señores, con Fernando Noy. Un artista múltiple, como decíamos, pero que tiene como hilo de plata, en el cual se enhebran sus distintas exploraciones, la palabra. Siempre está la palabra, como decíamos, ese “teatro de la voz”. Esto es La Isla, esto es EL BANQUETE. Estamos aquí hasta las veinte horas, desde hace tiempo, no solo en la Frecuencia Modulada en el 89.9, sino también en AM, en el 1540. Quienes quieran hacernos llegar un saludo, una pregunta, un mensaje, una sugerencia para Noy, el teléfono como siempre es 4804-3150. Fernando va a musicalizar hoy, como en muy pocos casos acepto que se haga, confiando ciegamente en sus gustos, en su propio menú, el programa. ¿Con qué vamos a empezar?

—¡Ah, no sabía que esta serenata era sorpresiva!

—Absolutamente.

—Bueno, de pronto, creo que la propia Fabiana Cantilo viene a cantarte y a hablarte de un personaje... ¡tremendo! Ya vas a ver quién es.

—No me quiero ni imaginar. Preferimos escucharlo. Fabiana Cantilo, entonces... ¿cómo se llama el tema, tenemos idea?

—No puedo dar pistas, nada, por ahora...

—Entonces, primero escuchamos...

—Es un monstruo fatal...

—Prueben primero el plato y después les decimos lo que estaban comiendo.

—Exacto.

*(Se escucha la canción.)*

—“La rosa de Noy” se llama el tema. Por eso no quería anticiparlo Fernando. Es una clara alusión, entre otras cosas, al mundo de Fernando Noy. El disco es el más reciente de Fabiana, que se llama *Información celeste*. Y en el disco, además de este tema, donde está mencionado explícitamente nuestro invitado, hay otras dos canciones cuyas letras son tuyas...

—Sí, hay una en la que ella pone música a un poema. Porque no es lo mismo un poema cantado que un poema. Es la gran conversación que he tenido, la que tengo siempre con la querida María Elena Walsh, que me dice justamente que sí, que ella ha sido una gran juglar, una gran trovadora, pero que temió haber perdido la poesía en ese embate. Yo creo que no, que ella en sus últimas incursiones está volviendo a recuperarla, pero creo que la poesía también necesita de lo musical. Entonces, en este otro caso, Fabiana lee un poema mío que le gusta mucho y me dice: “Me gusta mucho, mucho... por favor, dejemé...”, porque el “usted” casi ortopédico, aristocrático, anarco, nos reúne. Y yo le digo: “Hacé lo que quieras”, porque yo soy uno de mis propios enemigos con respecto a mi poética. Ella musicaliza ese poema y luego me trae una base de unas músicas fabulosas, sacadas no sé de qué espacios... sagrados. Porque es una música muy especial, muy druida, que tiene que ver

también con el resonar druida de la parte irlandesa de mi familia. No sé, la cuestión es que yo, en lugar de escribir para esa música, la traduje. Cada aullido, cada gemido y jadeo de Fabi, o un silabeo (*imita un sonido de bisbiseo*) decía algo. Y eso que decía, simplemente, era para mí descubrir un nuevo método de escribir poesía; o ser letrista, en este caso: traducir del silencio lo que lo corrompió. Ahora, con Fernando Samalea, me pasa algo muy parecido. Lo voy a ver al Teatro del Globo, me fascina con su obra, me invita a hacer un clip, que es el primero que filmará, el domingo que viene, para el corte del disco promocional. Y allí ya no hay palabras, es solo música. En un momento, me puse a escribir lo que escuchaba. Y había ahí una joven, amiga del alma, que me decía: “Mirá qué loco que sos: escribís poesía hasta cuando los otros cantan”. Yo no le podía explicar que estaba tomando esa frase increíble que decía: “Tu olvido es esta sombra, donde nada ya estás, pero todo te nombra”. Yo he sustraído, también, de ese sonido... Pero, de todas maneras, Fernando Samalea no cree en eso del anclaje del texto. Él no está de acuerdo con que deba ser cantada una canción, o un tema, o una musicalidad, para ser recordada. Y yo pienso lo contrario, porque sí creo que el lenguaje puede ser esa muestra que es necesaria para que no te falte o te sobre un botón. (Mi abuelita decía siempre: “Para muestra, sobra un botón. ¿Pa’ qué caramba queremos el otro?”). Y, bueno, su música es fabulosa. Yo escribo, ahora estoy haciendo unas notas con su música, porque no canta y es muy buena para acompañarme, pero hay ciertas frases musicales que ya están escritas en palabras.

—¿Cómo es eso?

—Es un lenguaje babilónico...

—¿Qué es lo que vos escuchás cuando escuchás? ¿Palabras en la música?

—(*Tararea*) Tarara, tata, rara... tarara, ta, tatá... (*Recita apoyándose en el ritmo que recién tarareó*) “Tu olvido es esta sombra... donde nada ya estás... pero todo te nombra...”. Si vos ponés eso en ejecución... ¡funciona! ¡Y es fantástico! Él se quedó absolutamente mudo cuando se lo dije y yo también estoy feliz del hallazgo. Porque me parece una vuelta interesante, ¿no? “Tu olvido es esta sombra donde nada ya estás, pero todo te nombra”. Tampoco es una concesión al hecho de que te escuchen multitudes, porque siempre se neutralizan cosas. Por ejemplo, ahora estoy escribiendo unos especiales para televisión de cable, el querido Canal (á). Y hay palabras que de pronto las tengo que imponer, a pesar de que ya fueron dichas en... aires abiertos, sigue esa cosa como que son palabras lideradas por el pánico de la conciencia colectiva y todo eso.

—Estamos hablando de lo que se conoce vulgarmente como “malas palabras”...

—Sí, las malas palabras, pero que están mal recibidas porque, en un contexto ideal, una mala palabra puede funcionar bien. Generalmente, se usa mal la mala palabra y le hacen mal a la mala palabra.

—Hay un hermosísimo poema del Arcipreste de Hita que empieza con una competencia entre griegos y romanos. Una competencia que se hace por gestos y en la que el romano le termina ganando al griego sencillamente porque entendió mal todos los gestos que le hacía el griego. El romano era un bruto, era un gladiador; el griego era un filósofo. Y es un poco también una síntesis de la diferencia que hay entre la cultura griega y la romana, ¿no? Pero el poema del Arcipreste termina con una suerte de moraleja: “Que no hay mala palabra, sino mal entendida”.

—Por supuesto.

—**O, como vos decías: no mala palabra sino mal recibida.**

—Sí, reversiblemente... Pero a veces son golpes bajos, fáciles, que parece que conquistaran un espacio en un humor maldito y barato de la realidad. En todo caso, hay que dirigirse a otro humor más supremo, no al comunacho, que no lo pienso repetir para no cometer el error que recrimino. Bueno, eso es: va y viene, sube y baja el texto, la palabra, el lenguaje. A veces, cuando llega el poema, uno siente otra cosa, como un escalofrío. Como una piel de vagina, diríamos (*risas de ambos*). Esa expresión que dice que se te pone la piel de gallina, no. De vagina. Es todo un enorme... erotismo...

—**... una enorme mucosa sensible...**

—Claro, claro. Una especie de esponja de la cual sos... su alimento. Sos el rehén, el atrapado.

—**¿Vas a leer alguna cosa... nueva... vieja...?**

—Sí, quizás... Pero, mientras tanto, te quiero decir que, más que leer, prefiero decir de memoria los poemas.

—**Mejor aún.**

—Hay un poema que también he mandado para un amigo en Estados Unidos y lo acompañó en sus últimos momentos de vida. Y ese poema simplemente quiero dejárselo a él. En el magma de este domingo, en alguna de estas ventanas estará. Y dice (*recita*):

Oigo al viento perdido en el tiempo:  
¿a dónde irá con su prisa muy lejos?  
Si hoy pudiera transformarme en aire  
y seguirlo en sus pulcros cortejos...



Veo al viento, él, que a toda hora  
con extraños gemidos se acerca  
a la noche cuando ya el cansancio  
roba perlas que caen de mi frente.  
¡Ah! Esta joya de sudor ardiente  
que arrebató con fresco egoísmo,  
veo al viento esconderlas en cofres  
y arrojarlas por tu piel de abismo.  
¿Será el viento, o tal vez yo mismo?

—Estos son poemas tan prestamente escritos para algo que es como una necesidad de diagnosticar... una receta para acompañar a alguien en un momento sublime o tremendo.

—**Prescripciones, digamos.**

—Sí. Como el viejo chamán, ¿no?, que trata de levantar la pócima. Son pócimas verbales para este ser que se fue y que, según su madre me contó, lo dejó en éxtasis. Pero yo soy mi enemigo poético, ya te lo dije antes. No me gusto mucho como poeta.

—**Bueno, nosotros nos vamos a encargar de reconciliarte.**

—¡Gracias, eso sí! ¡Gracias!

—**Además de tus gustos y disgustos, tenés una particularidad que no es muy común en gente de nuestra generación, y en los más jóvenes menos todavía, que es decir de memoria. Es un gesto que también tenía Joaquín Giannuzzi, se lo comenté poco antes de que falleciera. Él también decía poemas de memoria.**

—¡Ah, Giannuzzi, no puedo creer que se murió! ¡Qué ser fantástico! Pero, ojo, que no solo él. Porque Olga también, Alejandra también,

Juan José también. No te olvides que Hernández tiene una poética impresionante.

—Sin dudas.

—Hay un poema de él que dice (*vuelve a recitar*):

No quiero que me digan  
la palabra naranja  
(ni siesta, ni naranja)...<sup>1</sup>

Generalmente, cuando hago espectáculos como el que voy a hacer ahora en el mes de mayo, producido por Ana Albarellos y Natu Poblet, en Clásica y Moderna, los domingos... Esta vez, voy a evocar a cuatro grandes poetas para despedirme de ellos, durante cuatro domingos. Pero, ¿por qué hago eso, a ver? ¿Por qué lo hago? Te pregunto a vos...

—Creo que vos formás parte de una tradición que es la del poeta como médium...

—(*Casi susurrando*) Exacto.

—... y me parece que esa mediación que hace el poeta entre un misterio y las demás personas puede tener como punto de partida una experiencia propia oscuramente entendida, o la poesía de otro poeta. Entonces, la mediación, la cosa mediúmnica en la que vos entrás, a veces, tiene como punto de partida la obra de otro poeta.

—Sí. Y la seguridad de que eso que has elegido antes, en tu especie de croquis malsano de lo mejor de mí, eso sí es verdaderamente un

1. Se trata del final de un hermoso poema de Juan José Hernández (1931-2007) que dice exactamente así: “No quiero que me digan / la palabra naranja. / Ni naranja ni siesta. / Duele aquello que amaba”.

ejemplo. Entonces, por eso te decía antes: me cuesto como poeta, para decirme. Pero, en el caso de Olga, Alejandra, Marosa Di Giorgio y ahora Amelia Biagioni... que ya se fue a París —porque, si nos trajeron de allí, también nos llevaron, ¿no?—, por última vez... Esta vez puedo, ¡al fin!, decir los poemas de Amelia. Porque Amelia era una de las personas que más negaban que sus poemas salieran del papel. Nada más. No quería otra cosa, ella. Y para ella leer, alguna vez, también era un evento, era una cosa de excepción. Pero yo le avisé que, después de que ella volviera a París, yo iba a recitar sus poemas y ella me contestó (*pone voz tierna y complaciente*): “Ya lo sé...”. (*Risas de Guillermo. Noy recita*)

Oh, tenebrosa, fulgurante, impía,  
oh, dura poesía,  
que has hecho de mí tu sepultura...  
Come, cuerva. Y relumbra.<sup>2</sup>

Es una poeta... Yo digo: la cósmica es Amelia Biagioni; la hechicera es Olga Orozco...

—Claro, Olga Orozco.

—¿Y qué es Pizarnik?

—Ah... Alejandra, me parece, es la que visitó el infierno.

—¡Sí, la infernal, perfecto! Y Marosa Di Giorgio es... es la epifanía. Es la epifanía.

—Sí, es el estado de gracia, ¿no?

2. El poema de Biagioni comienza textualmente: “Oh tenebrosa fulgurante, impía / que reinas entre cábala y quimera, / oh dura poesía / que hiciste mi imprevista calavera”, y culmina, varias estrofas después, con el verso: “Come, cuerva. Y relumbra”.

—Y, además, lo recito con la certeza de que me van a aplaudir (*risas de ambos*)... como locos, porque, cuando terminás de leer un texto así... Y además, se agrega la quinta, perdón. La quinta pata de este...

—... de este gato...

—... pájaro —gato también sería— es nada menos que Adélia Prado, una poeta que me acompañó en el exilio. Porque yo me fui de la Argentina durante doce años a Brasil. Y ahí me salvó ella, Adélia. ¿Quién me iba a salvar sino una poeta? En este caso, una mujer, de nuevo.

—Sí, sí. Ahora, cuando volvamos de la tanda, vamos a retomar un poco la biografía. Estamos con Fernando Noy, recorriendo, a la manera en que solo puede hacerlo Fernando, saltando, como un colibrí, por su propia historia, de una a otra situación, de una a otra palabra, de una a otra de esas voces poéticas, de ese cielo personal que Fernando tiene la enorme generosidad de compartir con nosotros y de anteponerlo a su propio cielo, o a su propio infierno, de palabras. Vamos, entonces, a la tanda. Esto es EL BANQUETE: 4804-3150. Si quieren acercar mensajes, saludos o propuestas, recuerden que es una especie de archivo vivo de poesía propia y ajena, Fernando. Así que, seguramente, si no tiene lo que ustedes piden, tiene algo que está muy cerca de eso y, por supuesto, muy cerca de su corazón. Porque lee de memoria. Como se dice en inglés, con una expresión mucho más feliz: “By heart”, es decir: junto al corazón, desde el corazón. Vamos a volver con la agenda de Juliana Guerrero y después seguimos conversando con él.

(*Tanda y lectura de la agenda cultural.*)

—Muchísimas gracias, Juliana. Estamos nuevamente aquí, en el teatro de la voz. No sé si nuestro invitado fue a cambiarse de traje o si

la voz sigue siendo la misma; si las voces siguen siendo las mismas. Fernando, me gustaría que volviéramos a esta especie de *Cuéntame tu vida* que dejamos trunco en la presentación que yo hice, en esa suerte de entrada gloriosa tuya en un Buenos Aires que fue el de tu adolescencia. Me gustaría saber una cosa, Fernando: ¿hubo una prehistoria de tu encuentro con la palabra en esa infancia en el sur, en Río Negro, en Ingeniero Jacobacci, algo que haya funcionado como una intuición...?

—¡Ah, qué increíble! Ahora me acuerdo de que mi primera aproximación a la textualidad de algo fue la Biblia. Como mi padre, por supuesto, no me dejaba estudiar danzas clásicas porque decía que era para maricones, yo me puse a estudiar flamenco, que era de gitanos y, bueno, se podía estudiar. Pero, en el fondo, yo quería ser monaguillo. Y lo era, en un pueblo de cuarenta manzanas, como Ingeniero Jacobacci. Cuando vi unas fotos de Silvina Ocampo, en las que ella tapa con la mano el flash, el diafragma... el objetivo de la cámara, me acordé de que, cuando yo era chico, debía hacer lo mismo, cuando se casaban los novios del pueblo y yo hacía de monaguillo. Porque me tapaba para que mi papá no me viera luego en la famosa casa de fotos donde se exhibían. Y me encantaba esa relación de ser una diva secreta de Dios. Además de leer tanto la Biblia y fascinarme con los Cantares y todo lo demás.

En ese tiempo, yo ya tendría seis, siete años, vivía en Río Negro, ya te dije, en Jacobacci, un pueblo más chiquito que mi apellido (*risas de Guillermo*), porque son doce manzanas cuadradas, pero con un enorme cerro coronado por una cruz y un cementerio indígena y unas reservas de indios que bajaban a la ciudad, al pueblo, a ese zapallito, a buscar sus maneras de ganar dinero. A mi casa, venían tres o cuatro. Una de ellas era la famosa Cochete Namuncurá, nada menos que la tía de Ceferino,

¿no? Porque allí estábamos rodeados por los Epumer, la familia de María Gabriela Epumer, por los descendientes de Calfucurá... y por los Casamiquela, que estaban como controlando todo en un museo salvaje, un museo que jamás veré, porque era un museo de bichos...<sup>3</sup> Por eso José Donoso, cuando estuve en Chile charlando con él, me dijo: “¿Sabes tú que yo escribí *El obsceno pájaro de la noche* cerca de ese pueblo?”. Y claro, ese museo era un museo de arañas muy antiguas y de serpientes y de reptiles y de coleópteros hechos piedra... Yo paseaba por un mundo que... ni Macondo. No existe, no hay comparación. Y entonces llegaba mi abuela de Buenos Aires, que parecía una mujer de Boris Vian, con su ropa de Chanel y camisas de cachemira rosada y collares de perlas y llamaba mucho la atención. Ella generalmente se olvidaba cosas. A veces se olvidaba un perfume y una vez se olvidó una especie de camperita de *stretch*, de... ¿cómo es?... esa cosa que tenía pelitos... ¡Banlon, ahí está! Rosada, era...

—Ah, *banlon*: palabra perlongheriana, si las hay...

—¡Sí, sí! En *Hule* él se refiere también a eso. Yo le contaba mucho a Néstor estas historias. Porque con Néstor fuimos batalladores de mucho tiempo. Fuimos muy amigos, en los tiempos que te contaba antes, cuando él colaboraba con *El Porteño* y aún no se decidía quién era y qué no era y qué editarían de él... Extraordinario poeta. Hasta *Aguas aéreas*, que fue su último libro y que yo pude verlo recitar, donde no había distancia entre lo que decía, lo que vivía y lo que lo traspasaba

3. Se refiere al Museo Jorge H. Gerhold, creado a partir de la colección particular del profesor Rodolfo Casamiquela. Es uno de los museos más importantes de la Patagonia. Ubicado en Ingeniero Jacobacci, exhibe fósiles de mamíferos, puntas de lanza antiquísimas, colecciones de cráneos de aborígenes y otros documentos. Según Noy, este es el Museo Antropológico citado en varios momentos de la novela de José Donoso a la que él alude.

y transmitía. Esa cosa la veo también en otras figuras que no solo son poetas. Por ejemplo, cuando tuve la dicha, no de entrevistarla, porque me quedé mudo cuando la vi y había cuarenta periodistas entrevistándola: me refiero a Chavela Vargas, en el Club del Vino. Yo estaba haciendo ahí un espectáculo de poesía, *Tertulia y Tango*, con la increíble Alba Toranzo, una gran cantante de tango. Ella hacía sus pausas tangueras en las que yo recitaba. Un día, estábamos en el camarín y viene Álvaro Rufiner y nos dice “Terminen pronto”. “¿Por qué?”, le pregunté. Y Alvarito me dice: “Porque ahora empieza una conferencia de prensa y tenemos que preparar todo”. “¿Quién viene?”, le digo. “Chavela Vargas”. Yo me quedé mudo, porque toda la vida quise verla y no podía creer que estuviera ahí. Ya desde chiquito, cuando vine a Buenos Aires, yo era un asiduo de las avenidas del centro para ver cinco, seis, siete veces a Carmen Amaya. ¡Y yo tenía trece años! Cuando descubrí el modo de encontrarme con esos seres más que notables, seres fabulosos, trataba de repetirlo. Hasta que en algún momento, no sé... los cansaría, o los destruiría en mi propia libido y ya no quería más... Es interminable, por ejemplo, el deseo de volver a ver bailar a ese andrógino indio-flamenco que era Carmen Amaya.

Pero mi abuela ya por entonces me soltaba, porque el secundario se estaba haciendo pesado, porque yo tenía esa costumbre de usar guantes plateados y otras excentricidades rarísimas...

—¿Eso era ya en Buenos Aires?

—Sí, yo estaba pupilo en el Instituto Social Dámaso Centeno.

—¡Ah, nada menos!

—Nada menos. Y mi compañero de clase era Carlos García Moreno Lange, alias Charly García y... ¡Ah, no sabés lo que era eso! Y al

tercer mes, me acuerdo siempre de mi abuela, demudada... mi abuela Semiramis, que le decían Selmira...

—¿Se llamaba Semiramis?

—Sí. Semiramis Romano Vera, era hija del general que había fundado este colegio —o sea, mi bisabuelo, por parte materna—. Los fines de semana yo estaba con ella y un lunes, en lugar de ir yo al colegio, iba a venir un celador a hablar con ella. Y el celador, cuando se la encuentra ese lunes, le cuenta directamente a ella que habían descubierto una rifa por mi cuerpo de los chicos de quinto año que estaban internados (*risas de ambos*) y que eso era un escándalo. Y, además, ciertas cartas, que yo no dejaba de escribir, por supuesto, a los de quinto y a los celadores, porque ya estaba en plena flor escorpiona de los doce años, y recibía y daba toda la pasión secreta de ese laberinto de pasiones que era un colegio militar.

—¿Ya, para vos, la pasión estaba puesta en los hombres?

—No era la pasión, sino que era... Porque la pasión, en ese momento —es tremendo lo que te voy a decir— era sufrirlos, de algún modo, porque...

—... bueno, la pasión es algo que se padece...

—... cuesta adaptar las alas a esos vuelos, digamos. Era normal, porque yo hablaba casi en femenino y en primera persona del singular. En femenino y como mujer, porque de niño me crié con madre melliza y abuelas mellizas, más todas estas indias maravillosas que bajaban de los montes a trabajar con mamá... Eran las indias hermosas y la irlandesa gringa buena. Entonces, yo me iba criando en un mundo en el que de algún modo perdí esa cosa de... En un mismo olor, la carne no responde. Entonces, tanta mujer ha hecho de mí una más, en el sentido



de la sensibilidad en esa época. Y eso era muy evidente en un colegio militar, imagínate.

—Ahora, ¿de quién fue la ocurrencia de mandarte a ese colegio?

—No, simplemente fue una conclusión coherente. Porque papá, al ver que yo era tan buen alumno en el primario y que yo sería el presidente de la república, según su sueño y su ambición —es un ser fabuloso, mi padre; vive y me quiere mucho, me valoriza demasiado, tal vez—, dijo: “No, este chico tiene que ir a estudiar a la Capital...”. Y la abuela le dijo: “Cómo no, ya sé dónde: en el colegio de papá, en el colegio militar”. Y bueno, fui. Al cuarto mes, ya estaba viviendo con mi abuela (*se ríe*), al lado de un piano de cola, porque tuvieron que improvisar un espacio, no era tan grande ese departamento de mi abuela. Pero fui el pionero de los remises, caramba.

—¿Cómo es eso?

—Ah, porque en esa época nadie iba y venía del colegio en remis.

—No, claro. Eras un bacán.

—Sí. En mi juventud, en mi adolescencia, fui una persona con mucho poder, de *money*. Papá mandaba plata, mi abuela era mano rota... ¡Era fabuloso! No me hagás llorar... Lo único que puedo hacer es llorar de recordar aquellas cervezas y aquellas enormes pizzas de Banhero, o aquellos... ¡Ay, no... aquellos arreglos de piano rarísimos que hacía Charly...! Hacía (*hace ruido golpeando los dedos contra la mesa, como si fuera un teclado*): ¡tran tran tran!... Yo no le daba mucha bola, porque no era tan buen mozo como los otros, pero cuando tocaba el piano...

—Siempre fue feúcho.

—No era tan mono, tan atractivo, se diría. Yo buscaba más a los príncipes violetas. Pero este era un flaco divertido, del que lo único que sí me gustaba era escucharlo tocar el piano, en alguna de esas fiestas como la del 9 de Julio, fiestas patrióticas. Y cuando él se iba a El Greco, que queda a media cuadra de Banquero...

—Claro, ahí en Primera Junta.<sup>4</sup>

—... había un piano aún en ese tiempo en El Greco y ya, como diría Osvaldo Lamborghini, a quien conocí dos años después, en vivo, con la noche... Porque ya por entonces, también, me hice hippie. Es muy loco lo que pasó. No tardé mucho en decir, como mis ancestros: “¡Basta!”. Porque ahí también ya se iniciaban los saunas... las letrinas de Heliogábalo estaban ahí, en El Greco. Entonces, no se salía nunca de ahí adentro, todo era un... Como dijo Alejandra Pizarnik: un transcurrir...

—En ese momento, ¿El Greco ya era la confitería de señoras bien que van a tomar el té, como ahora?

—Claro. Que se enojaban mucho porque este loco, santo, divino, sagrado, hacía (*canta desafinando*): “Ooo-ííd, mo-or-or-ta-les...”.

—O sea, ya tenía su versión personal del himno.

—Sí, o la “Aurora”. Hacíamos una “Aurora” muy fuera de serie. Era muy gracioso cómo lo hacíamos, con un ritmo medio chamamecero. Aunque a mí no me gustaba mucho ese ritmo, me gustaban más otros. O hacíamos (*cantando*): “Fue la luuucha, su vida y su excremeeen-tooo”... Cambiábamos las letras. Éramos fatales, con ese tema, que seguía la vida real. Y cuando nos descuajeringábamos en El Greco,

4. La sucursal de Banquero, ubicada en la esquina de Rivadavia y Rojas, en Caballito, ya no existe. Y la confitería El Greco ha cambiado bastante desde entonces.

comiendo picadas y millones de Martinis y Gancias, cuando había que pagar la cuenta, yo no tenía drama en hacerlo; y otro día otro, por supuesto, y otro día otro. Pero cuando me tocaba, yo podía pagar. Éramos muy felices. Y ahí mi abuela, como tenía miedo de que yo me perdiera, yendo desde la calle Estados Unidos y avenida La Plata, donde ella tenía su casa, me mandaba en un remis, que pagaba por mes, porque mi padre me cuidaba mucho. Me decía: “Usted va a ser presidente de la República Argentina, usted va a ser como Perón”, me decía papá. Y pensar que, hace un tiempo, le hacía una broma a Olga Viglicca, que me hacía una nota para *El Porteño*: “Al final, le salí Evita, no le salí Perón” (*risas de ambos*). Pero él está escuchando ahora el programa y tiene un humor tan increíble, de catalán excepcional como pocos, que seguro se debe estar riendo de lo que nos marcó, ¿no?

—Llamó Miriano de Barrio Norte, un oyente habitual, incondicional del programa. Dice que, después de mucho tiempo, vuelve a comunicarse con nosotros para felicitarnos, y pide si, en algún momento, podemos hacer una reflexión sobre el poeta Héctor Álvarez Murena.

—¡Ah, nada menos, el Negro! ¡Qué gran poeta!

—Y agrega: el programa, como siempre, es muy bueno. Llamó también Pablo, de Congreso: quiere mandarte saludos, Fernando. Dice que te sigue desde hace muchos años.

—¡Ah, Pablo! ¡Ya sé quién es!

—Claro, te sigue y alguna vez te habrá alcanzado...

—Sí, alguna vez hemos hablado. Yo tengo la suerte del diálogo fácil con la gente. Eso es muy importante para mí. Me siento como una especie de ser accesible.

—Susana de Caballito, que también es otra oyente habitual, agradece que te hayamos invitado. Silvia de Paternal, Luis de Congreso, Marta de Barrio Norte... todos, contentos de que el programa siga —hubo un momento en que parecía que no seguíamos, te cuento, de paso, Fernando—, a pesar de que hayamos cambiado de día. Ahora, si yo te pidiera que recitaras algo...

—Entonces, ellos serán los invitados a este recital.

—Exactamente, para Marta, para Susana, para Miriano...

—¿Qué puedo hacer? Ah, pero esperá: de algún modo debo explicar cómo fue mi relación con Batato. Yo me voy de este país y vuelvo a hacer un bis de lo que yo ya había vivido con el Di Tella, con el tiempo del circo —que era el hippismo— y el tropicalismo del Brasil, que es donde me quedé diez años metido. Y cuando vuelvo y veo todo lo que estaba pasando, me doy cuenta de que era lo que yo ya había vivido allá.

—Una especie de *déjà vu*, de *revival*.

—Claro. La historia vuelve a repetirse, como dice el tango. Pero era muy conmovedor, porque estaba muy en el comienzo. Casi todo era lo obvio imprescindible. Porque era necesario que un payaso, un clown, de pronto, en lugar de recitar las típicas morcillas payasescas —te pego, no te pego, etcétera—, se encargara de unir ese milagroso trabajo de la expresión del silencio con poemas, como lo hizo Batato. Y acá rebobino: porque Batato es uno de los motivos por los cuales yo paso a ser bastante reconocido popularmente en esa época. Se sabía quién era yo...

—Aclaremos, para quienes no estén tan al tanto, que estamos hablando del querido Batato Barea...

—Claaaro...

—... una de las figuras ineludibles de todo ese movimiento iniciado en los años ochenta, que formó parte del Clú del Claun, pero que además ha hecho espectáculos propios, en una especie de tríada milagrosa, junto a Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonese. Y, por otro lado, su propia y sola presencia era magnética. Batato falleció hace ya unos años, lamentablemente demasiado pronto, como suele pasarle a mucha gente valiosa...

—A esa gente de esa época le pasó, sobre todo, porque lamentablemente el sida...

—Así es. A la incandescencia propia de esa época, se sumó ese azar no objetivo, esa suerte de calamidad de un virus que apareció por esos años y para la cual no había ni siquiera los retardadores que hay hoy en día. El nombre de Batato Barea, a modo de conmemoración, se le dio a una sala del Centro Cultural Rojas, uno de los lugares donde el desarrollo de sus múltiples actividades se dio muy particularmente.

—Además, en la isla de edición de ese lugar, gracias a ellos, pude imprimir un libro que se postergó por diez años y se llamó *Te lo juro por Batato*. Es un canon de voces que cuenta de algún modo la historia de él, sumando y sumando y sumando testimonios. Son noventa testimonios.

—Todo eso surgió de que yo te había pedido...

—... sí, que leyera un poema. Y Batato fue el primero que recitó un poema mío, porque él lo había leído en una especie de fotocopia que daban, en una reunión de una revista que se llamaba *Mantrana*, que no sé si vos conociste.

—No, no.

—Colaboraban Alberto Girri, Silvina Ocampo, había cosas inéditas de Pizarnik. Acá cerca, por Libertador, había unos tranvías abandonados y ahí se hacían las fiestas de los tranvías. Y, en esas páginas que se imprimían, que eran las hojas de *Mantrana*, un día Batato leyó ese poema mío... ¡Ah, no lo leí, todavía!

—No.

—Es un poema que escribí después de escuchar una charla de Alejandra con Olga durante toda la noche en la que ya... llegó un momento en que yo no podía más seguir escuchando cosas tan profundas, tan fuertes sobre lo poético y... Yo me quedaba a permanecer en casa con Alejandra. Durante una semana, prácticamente, navegábamos la noche entera hasta siempre, gracias a las anfetaminas, por supuesto. Y entonces, como una broma, le escribí (*recita*):

El poema existió  
 porque no quiso espacio.  
 Fue decir  
 que ni fue  
 y así  
 cantarlo.  
 Por no leerse  
 por allí,  
 luz de su sombra,  
 animal del silencio  
 y con la lengua cortada.

—Eso, inmediatamente cuando lo leyó Alejandra, la llamó a Olga. Eran las cuatro de la mañana, no le importaban los horarios. Y ahí fue como un pacto en el que yo sentí que sí me decía: “Esto es lo que realmente

me conmueve”. Y eso Batato lo dijo en el escenario. Hay otro que se llama “Laberinto de fuego” (*recita*):

Hay calles innombrables  
 que prolongan palabras  
 y terminan en un punto de madera.  
 Hay calles audazmente cortas  
 deambuladas por potros  
 que terminan en un punto de madera.  
 Pero existe una calle  
 y solo una.  
 Esa calle,  
 esa ínfima calle  
 que es un punto de madera,  
 enciende el fuego en las otras,  
 cuando tiemblan,  
 si es que tiemblan,  
 y tiemblan.  
 ¿Por quién tiemblan?

Ese también lo decía él. Los poemas míos que me sé de memoria son los que Batato me hizo escuchar tantas veces, por suerte.

—Vamos a hacer una pausa. Después de palabras así, solo el silencio nos puede permitir pasar a otra cosa. Vamos a volver con más música, elegida por el propio Fernando. Tenemos más mensajes. Llamó Cristian de Once, quiere dejarle saludos a Fernando Noy y aprovecha para preguntarle al invitado —es decir, a ti— cómo vivió la dictadura, ligado como estuvo a varios personajes que fueron perseguidos. “El programa está muy bueno”, dice. Vamos a hablar de todo esto a la vuelta de la tanda y de la música. Le debemos

también, a Miriano de Barrio Norte, una reflexión sobre Murena. Por ahora, la tanda y luego música. (*Al operador*) En ese orden, mi amigo Molina. 4804-3150, para los que quieran seguir sumándose al teatro de la voz con Fernando Noy.

(*Tanda y se escucha un tema de y por Liliana Felipe.*)

—Liliana Felipe, sin eufemismos, como habrán podido comprobar.<sup>5</sup> Una gran artista argentina, heredera de la riquísima y más radical tradición del cabaret berlinés que luego pasa a los Estados Unidos y que, en Latinoamérica y muy especialmente en Buenos Aires, se transforma en ese fenómeno de los años sesenta y setenta, que es también ese mundo que recordaba nuestro invitado, Fernando Noy. Ese mundo de vanguardias, de Di Tellas y de café-concerts, entre otras cosas. Donde había lugares y espectáculos como La Gallina Embarazada, El Gallo Rojo...

—El Gallo Cojo. Era rojo el clima (*risas de ambos*)...

—El Gallo Cojo, claro. Era rojo el clima y la temperatura lo enrojecía aún más. En fin, estaban todos esos barcitos cercanos, como El Bárbaro, que sobrevive ya muy malamente, muy lejos de lo que fue, en torno a esa “manzana loca” donde funcionaba el Di Tella y en torno a la cual pululaban artistas de toda clase.

Liliana Felipe es una artista argentina que emigró a México, donde verdaderamente se hizo conocida y celebrada. Y desde esa celebridad y celebración, vuelve a la Argentina, felizmente para nosotros, desde hace cuatro, cinco años, trayendo sus nuevos discos, presentando sus espectáculos en vivo. Últimamente lo ha hecho en La

5. Alude al hecho de que el tema termina con una sonora y explícita puteada de la cantante.



**Trastienda. Lo que acabamos de escuchar es uno de los temas de su disco *Trucho*, elegido por Fernando Noy, nuestro invitado.**

**¿Qué podríamos decir, para devolverle la delicadeza de su llamado a Miriano, de Barrio Norte, sobre Héctor Murena como poeta?**

—Cómo no. El Negro Murena, muy amigo de Masotta, Oscar, y de la Negra René, René Cuéllar, a la que Masotta le dedica su libro sobre Roberto Arlt...

—*Sexo y traición en Roberto Arlt...*

—... era una permanente presencia fascinante por la Galería del Este, con su mujer, Sara...

—**Sara Gallardo, una excelente escritora...**

—Y yo recuerdo que charlaba mucho con él... y, a veces se enmudecía, a pesar de los excesos. Eso después se materializó en un libro, las charlas de él con Vogelmann, con el padre de mi amigo, que era hippie. El hippie era mi amigo, Gabriel. Pero su padre era el traductor del *I Ching*, un libro que para mí fue (*hace una exclamación admirativa*)...

—**Absolutamente. Murena y Vogelmann eran dos eruditos que hacían un programa en Radio Municipal...**

—¡Eso!

—... que se llamaba *El secreto claro*.

—Exacto.

—Desde ese nombre paradójico, el programa era una maravilla que solo pudo existir durante esos años, además en una radio estatal. Porque se basaba en un pacto casi lacaniano: iban sin saber de qué

iban a hablar, uno de los dos proponía el tema, el otro se engan-  
chaba y el programa duraba lo que durara la conversación. Podían  
engancharse y hablar dos horas y media sin parar...

—Como las llamadas de Entel, que podías hablar sin medida (*risas*).

—... o, si a los veinte minutos no tenían más cartuchos, no agrega-  
ban nada innecesario, se levantaban y se iban. Así era *El secreto claro*  
y, afortunadamente, para los que no pudimos escucharlo en aque-  
lla época cuando ocurrió, varias emisiones fueron transcriptas, creo  
que por el propio Vogelmann, que murió también, pero después de  
Murena. Y su viuda, Sara, creo que es la que proporcionó...

—Sí, esto fue en Sudamericana, hace veinte años que se publicó. Es decir,  
vos hablás de una época y de otra y de otra... y yo llego a la conclusión  
de que la época son las personas que la forman y no el momento, es la  
coyuntura. Por ejemplo, el Di Tella tuvo una *pléyade* (*lo pronuncia en fran-  
cés*) de seres: Bonino, Greco... si nos ponemos a hablar, es interminable...

—Peralta Ramos...

—... y Dalila Puzzovio, Marta Minujín, la Negra Egle Martin, la bellí-  
sima Elvira Orphée, que acaba de publicar *Aire tan dulce*. Y entonces,  
ahora, quizás, esa gente está latiendo, repetida en alguno otros seres  
creadores, pero pienso que están más escindidos, más separados. No  
hay una confluencia, a no ser aquella cosa domesticada de los medios  
y la marionetización de un lugar y de otro y de otro... Pero siento que  
será porque falta el hecho simple de que surja, por ejemplo... un nuevo  
Parakultural no, pero sí un nuevo ámbito. Además, fijate qué loco: le  
decían “el *underground*”, como si hoy no hubiera *underground*, como si  
hoy no hubiera periferia, como si hoy no hubiera teatro *off*. Es un tér-  
mino inexistente, un término fallido.

—Lo que ocurre es que allí había algo, en la configuración del mundo, hasta los noventa...

—Justo cuando cierra el Parakultural.

—En la Argentina y en el mundo, había una configuración del mercado que trabajaba sobre la dialéctica de lo que estaba adentro y lo que estaba afuera, de lo que estaba visible y lo que era invisible. Desgraciadamente, la voracidad, la propia lógica del mercado —esta es una descripción que yo me permito hacer, no es definitiva, ni la única— ha abarcado todo. De modo que ahora la dificultad de ser alternativo, de ser *underground*, de ser marginal, de ser distinto, de no estar, es que todo es cooptado por ese mercado, y todo se banaliza. Entonces, existe Marta Minujín, pero hoy es noticia porque supuestamente consume cocaína.

—¡Ay, eso no importa! Que haga lo que quiera de su vida, ¿no?

—No tiene ninguna importancia, claro, pero justamente por eso: es muy triste que, en lugar de recordar...

—Si es por eso, hay tantos que consumen.

—Sin ir más lejos, los más conspicuos miembros de nuestra clase política, por así llamarlos.

—Y de otras clases y de otras épocas.

—Claro. El tango, por ejemplo, se construyó en la bohemia porteña alimentado, sostenido, en un largo y creativo insomnio sobre la base de la cocaína.

—Y la morfina, ¿te acordás?

—Claro, y eso quedó asentado en las letras del tango: “Te acordás, hermano, qué tiempos aquellos, / cuando no existían cocó...

—... ni morfina”.

—Cocó no era una mujer, no era Chanel: era la cocaína. “Ni cocó ni morfina”, dice el tango.

—Sí, la línea de indumentaria blanca de Cocó (*risas de ambos*).

—¡Tal cual, la línea White, el blanco que no era de pavita!

—Ojalá ahora surjan nuevas formas...

—¡Pero es difícil! Lo que yo trato de sugerirte es que es difícil, porque lo más revulsivo que hoy uno pudiera hacer inmediatamente se convierte en un número de algún programa de televisión.

—Lamentable.

—Hay una capacidad de neutralizar, de sacarle filo a las cosas que tiene el sistema que hace que uno, para ser marginal...

—¡Qué tacho de basura es la televisión! ¡Cada vez más basura!

—Por eso, para hacer algo revolucionario, hoy hay que hacer algo de buen gusto. Antes había que ser altisonante y disonante, había que torcer las cosas, había que tajar la tela como Fontana<sup>6</sup> para que el mensaje se volviera a cargar de peligro y de contenido. Y ahora, yo creo que es más revolucionario hacer una cosa absolutamente no revulsiva. Como volver a recuperar cierta idea de la belleza.

6. Se refiere a Lucio Fontana (1899-1968), artista visual argentino radicado en Italia, cuyas obras más características y rupturistas consisten en telas de color uniforme que presentan varios tajos verticales.

—Por supuesto. O mantener esa idea, que no se perdió, porque aún quedamos muchos sobrevivientes de ese culto, de esclavos de... ciertas musarañas, digamos. Pero quizás surja la aurora de un grupo, de un nuevo espíritu que no sea el globalizado. Porque, en aras de la globalización, se pierde también una historia tan personal y tan linda. Yo no puedo olvidarme jamás de lo que fue para mí Buenos Aires, cuando vine a vivir a los once años —porque antes yo venía a ver unos días a mi abuela—. Yo viví un *shock* que ni con París me pasó. Mirá que yo a París llegué de un modo *noysísimo*, digamos, como dadaísta (*risas de Guillermo*). Porque yo me dormí yendo, a dedo, en una especie de combi. Me había tomado unos Mandrax, que eran unas pastillas para dormir que se usaban por esos años. Yo vivía todo el tiempo tomando ácido en esa época. Entonces, llegué “de pavo frío”, como diría Allen Ginsberg.<sup>7</sup> Dormido. Y en un momento el tipo que me llevaba me despertó y me dijo: “Ya está, lo tengo que dejar acá. Es American Express”. Y cuando yo abro mis ojos y veo la torre Eiffel... nunca me detuve hasta abrazarla. Corrí cinco cuadras hasta abrazar ese cacho de hierro. Pero, de todos modos, era solamente —y es aún— el deseo de volver a tocarlo. Nada superó esa hora de llegar desde los suburbios en tren a Buenos Aires. Nunca jamás Constitución fue superada, ni siquiera por el aeropuerto del Galeão de Río, que es fabuloso, ni por la visión de una ciudad, a vuelo de pájaro, como lo es Río, ¿no? Lamentablemente, Buenos Aires es como una especie de pasión malsana, perversa y que me hace gozar

7. “Pavo frío” es la traducción literal de la expresión en inglés “cold turkey”, que alude a la acción de interrumpir bruscamente el consumo de drogas. La expresión provendría del hecho de que la persona súbitamente sometida a la abstinencia de opiáceos suele experimentar muchas veces el efecto de piloerección, similar a la piel desplumada del pavo refrigerado, y que entre nosotros se conoce como “piel de gallina”.

tanto como, por ejemplo, este primer verano que no me muevo para ningún lado, aunque estoy tostado, como verás...

—Sí.

—Pero no me muevo. Escribo en el balcón. No busco otra cosa que no fuera más que la anécdota del chino aquel al que le preguntaron: “¿Por qué usted no viaja?” y él respondió: “Ya soy todos los paisajes”. Quizás, con cincuenta y dos años, uno ya sabe que ciertos paisajes como París, Bahía son este mismo lugar, como *El monte análogo*, ¿te acordás?, de René Daumal. Está todo circulando entre nosotros. Yo quisiera que eso lo captaran otros.

—Es un poco “El Aleph”, de Borges; y es un poco también “El otro cielo” de Cortázar, ¿no? Detrás de toda esta genealogía, está ese *passpartout*, esa llave que abre todas las puertas que buscaba el surrealismo. Un lugar puede ser todos los lugares, uno puede llevarse el infierno puesto al mejor paraíso y puede crear el paraíso más luminoso en la más detestable de las realidades.

—Ahora estoy también metido en guiones, te contaba recién. Y tengo muy en cuenta la imagen. Primero, porque son imágenes para contar los ochenta/noventa para Canal (á). Segundo, porque estoy colaborando con un director muy, muy talentoso que solo tiene un film, *Caja negra* y se llama Luis Ortega, para su nueva producción, en abril, que es *Monobloc*. Y fijate qué increíble, ¿ves? Es un ser que podría estar dentro de los que... del estilo de personajes que me sus trajeron toda la vida y que me enseñaron, o aprendiendo enseñando o enseñando aprendiendo, pero... ¡él tiene veintitrés años y es un poeta permanente, de una exigencia increíble! En él refulgen ciertas personas que yo conocí, que no puedo enumerarlas a todas y de las

que recién hablamos. Quizás parecería que estoy exagerando y no es así. Amo su enorme belleza de Endimión dormido, pero él tiene su novia o su esposa. O sea, este amor es preadánico. Es el amor que yo sentía por otros seres, como Osvaldo Lamborghini, como Néstor Perlongher, como Quique Fogwill cuando nos encontrábamos en La Academia, como Miguel Briante... seres inolvidables... ah, Enrique Symns, incluido. Me acuerdo de que pasábamos la noche entera de boliche en boliche, pero escribiendo, haciendo de cada hora un siglo... Ahora acabo de descubrir que el tiempo se pasa más velozmente que en ningún lugar en la radio (*se ríe*). Yo pensaba que era por teléfono, pero le gana la radio.

—Absolutamente. Es una rejilla por donde se escurre...

—Así que, a la persona que preguntó por Murena, creo que ese libro está en las librerías de viejo.

—Sí, sí, *El secreto claro*. Hay una librería al lado del Teatro San Martín que se llama “Leer es muy barato” y tiene una moneda de un peso gigante en su marquesina, donde yo he comprado más de un ejemplar para regalar.

—Además, tiene fotos de Vogelmann y de Murena, ¿no?

—Sí, sí, en la tapa. Vamos a pasar un poco más de música. ¿Qué otra cosa podría ser?

—Ah, y una vez, hablando de negros, porque yo le digo: “el Negro Murena”, con el respeto del azabache... pero otro escritor, al que le decían también “Negro”, te voy a decir quién: el Negro Enrique Medina... Fuimos a cenar y le digo: “¿Qué hacés, Negro?”.

—¡Es lo peor que se le puede decir a Medina!

—Estábamos con María Luisa Bemberg, que hacía la recepción y cuando le digo “Negro”, él me dice: “Vení, Noy” y yo me quedé pensando: “Querrá fumar un porro o algo así”. Porque yo siempre fui pro-cannabis y lo seré siempre; viva el rastafari y en eso sí, no hay tutía: yo creo que es una hierba milagrosa. “¿Será que quiere algo?”, me dije, porque era casi un levante en la mesa. Entonces me voy hacia la cocina, con un pretexto cualquiera y él me dice (*pone voz recia, imitándolo*): “El ‘Negro’ quedó afuera”. Con ese criterio, bueno, te imaginás... ¿cómo llamar a la Negra Egle Martin, la Negra Josephine Baker, la Negra Sosa...?

—... el Negro Marthineitz...

—No, al Negro Marthineitz no lo admiro tanto, pero todas las demás Negras estaban lavandinizadas por un vómito que me descolocó para siempre de esa cosa que se llama admiración...

—Y a La Organización Negra, por ejemplo, cómo habría que llamarla, entonces, ¿no?

—No, pero La Organización Negra se llamaba La Blanca, primero, fijate qué increíble. Se llamaba La Blanca y Sergio De Loof, este extraordinario personaje, al separarse, se queda con La Blanca, y Pichón Baldinú arma lo de La Negra y, luego, La Guarda. Primero en Cemento, nada menos que la catedral de la nada, que dirigían Omar Chabán, nuestro querido amigo, y Katja. Bueno, a todos estos personajes los estoy frecuentando mucho ahora para el programa que, en breve —unos dos meses— verán en Canal (á) que se llamará... “Trece del under, rastros de una década perdida”, algo así.<sup>8</sup> Porque además es verdad: es una década de la que se tiene poca data.

8. El ciclo fue efectivamente emitido por Canal (á) unos meses después de esta entrevista, pero con el nombre *Historias del under*. En 2015, con los contenidos de ese ciclo, el propio Noy publicó un libro de igual título.



—Sí, es cierto.

—Hay un libro de María José Gabin sobre Las Gambas al Ajillo que la muestra un poco, está mi seudooratorio, mi canon de voces que se llama *Te lo juro por Batato*, pero no hay más material. Y peor aún es la del sesenta/setenta, ojo al piojo. Y eso que aquella era la del pico, la de los cristales...

—... la del pico y la pala, digamos.

—... la de la metedrina. Eso fue otra cosa. Hay una pregunta que me hicieron...

—Sí: ¿qué música podemos pasar ahora?

—Y, ahora vamos con el maestro (*busca entre los papeles*)...

—... Molina, Juan...

—Molina, Juan. Y vamos con Iván, a lo Karamazov. (*Se refiere al operador, a quien le habla, cambiándole el nombre*) Iván, deme una sorpresa usted. Todo está preparado acá, ¿eh?

—(*Mientras comienza a sonar un tema*) Que ponga lo que él quiera y después le contamos a la gente...

—Sí, pero de lo que yo traje, ¿eh? Porque es mi serenata para ustedes.

—Absolutamente, muchas gracias. 4804-3150: los que quieran dejar algún mensaje...

—Cássia Eller, esta no la conocés es una brasileña. Ah, ¿la conocés?

—Sí.

—(*Grita, eufórico*) ¡Uuuuhhh!

—Es maravillosa. Muerta muy joven, lamentablemente.

—¿Vos sabés que a todas las conocí en persona, menos a la que más admiro hoy, que es Cássia Eller?

—Es extraordinaria. Tiene canciones maravillosas y versiones de grandes canciones de otros. Bueno, vamos a escucharla y después les contamos un poco más, porque, además, Fernando vivió en Brasil...

(Se escucha el tema completo.)

—Cássia Eller. ¿Alguien me dirá alguna vez cómo se llamaba el tema que escuchamos?

—Yo: “As meninas e os meninos”.

—¿“As meninas e os meninos”?

—Es una broma donde cuenta que pueden estar las chicas y los chicos, los chicos y los chicos y las chicas y las chicas.

—Muy bien: una gran amplitud.

—Cássia Eller, que te contaba antes y lo repito: no la pude ver nunca en vivo, pero... Yo amo a todas: a Gal, que es mi amiga, a Maria Bethânia, amo a Nara Leão, que se murió... Amo a muchas brasileñas que *eu conheço muito bem*, pero a la que más amo nunca la vi, que es Cássia.

—Es una cantante realmente extraordinaria.

—Hija de un alemán y de una negra. Que, después de cuatro años de grabar discos y versos muere de una sobredosis.<sup>9</sup> Rita Lee, hace un año,

9. En verdad, la cantante llegó a una clínica de Río de Janeiro con un cuadro de estrés y murió, tras sufrir varios paros cardíacos. Su familia inició un juicio por mala praxis contra la clínica. La justicia confirmó que no había rastros de alcohol ni de drogas en su organismo, pero eximió a la clínica de toda responsabilidad.

cuando estuvo en Buenos Aires, en una charla que tuvimos en el camarín me decía: “Pero ya ella creo que dejó todo su mensaje, porque sus cuatro discos son increíbles”. ¡No, es incomparable esa mujer!

—**Sí. Y la polenta que tenía cantando en vivo era una cosa tremenda.**

—Entonces para mí, como antes me golpeó Ney Mattogrosso en su androginia... porque Ney es Madame Butterfly en escena —era, ojo, era, ahora ya no—. Pero Cássia era... no sé... ¡Johnny Depp negro! Como la divina esa (*señala a la asistente y productora del programa*)... ¿Cómo se llama?

—**Juliana.**

—Pero esta era tremenda, era un hombre. Yo creo que me hubiera casado con la Eller, me parece. Ese es el pánico que tuve siempre (*se ríe*). Pero me voy a casar con la Felipe. Cuando vuelva, le voy a proponer una boda. Aunque ella ya se promocionó demasiado con la boda con su esposa, Jesusa Rodríguez.

—**La bailarina.**

—Sí, gran bailarina. Yo la vi en el Teatro Alvear. Ahí fue cuando descubrí a Liliana Felipe. Me invitaron Nani Monner Sans y Javier Tenenbaum y fui con Liliana Daunes... todo el grupo estaba allí. Estaban Lesbos, Safo, todas las cronistas...

—**... de todas las épocas.**

—Claro, porque estas mujeres se habían casado vía internet y fue una cosa que repercutió mucho. Y, si gustás como artista dentro de un círculo, podés muy bien crecer cada vez más. Esa vez yo quedé deslumbrado. Jesusa hacía un papel breve, de unos diez minutos,

en el que criticaba el espectáculo y quería sacarla del escenario a la Felipe. No sé si sabés que ella toca el piano vestida con ropa interior de monja. Y la propia Jesusa, que es un mito en México, le pasa escenas de los filmes más increíbles, que no solo remarcan lo que va cantando y diciendo Liliana sino que proyectan otros mundos. A mí me gustó mucho, me acordé de Urdapilleta y Tortonese. Me pareció un poco tortonesca, la Jesusa. Pero hace dos años estuvo en La Trastienda y, cuando salió casi desnuda haciendo de Quetzalcoatl, yo dije: “¡Pero esto es la mezcla de Nérida Roca con Frida Kahlo!”. Porque esa presencia física en escena, esa piel de seda, una especie de seda amoratada, azul, verde, y la otra, divina, gringa, tocando... No, no, no, fue muy fuerte. Y llegué a la cúspide, en el sentido de cuando no se aplaude, casi. Uno levanta las manos como diciendo: “¡Oh, Buda! ¿Por qué has vuelto en forma de mujer?” (*risas de Guillermo*). Demasiado perturbadoras, te diré, las dos juntas. Pero bien, porque estamos para ser picoteados por algo religioso...

—Claro, azuzados por una cuota de misterio. Eso que nos saca del sueño, del aburrimiento de la vida de todos los días.

—Una cuota de indudable belleza. “El horror y la belleza deben ser mostrados con el modelo adelante, a fin de no equivocarse”: Alejandra Pizarnik. Todos me dicen: “Tanto Pizarnik...”. No me importa, también hablo mucho de Jesús y hablo mucho de otros. No importa. No hay protocolos para la secuencia de un diálogo. Y en este caso, es eso: la belleza debe ser mostrada con el modelo adelante. Y para mí no hay como la Felipe en este momento. No puedo compararla con nada. Es una especie de María Elena Walsh hidrófoba, más sensual y feroz. Pero no debemos olvidar la ternura increíble de María Elena con su juglaría, con su (*canta*):

¡Ay, qué vivos  
son los ejecutivos!  
Qué vivos que son...

—Sí, sí... “del sillón al avión... del avión al salón...

—... del harén al edén / siempre tienen razón”...

—“Y además tienen la sartén / la sartén por el mango / y el mango también”.

—Sí, todo eso se puede leer. Pero hay mucha ternura en esa construcción crítica de unos momentos en los que ella fue también la cumbre. En cambio, en Liliana, algo más se agrega que es como más salvaje, más...

—... cáustico.

—Más cáustico, esa es la palabra. Y al mismo tiempo tiene un misterio mayor, es como que tampoco está todo tan resuelto. Sin embargo, resolver todo desde eso que te dije, que es una palabra tan difícil, es decir: la ternura, como lo ha hecho María Elena en su etapa de juglar...

—... es un milagro.

—¡Es un milagro, sí!

—Vamos a la tanda. Estamos con Fernando Noy. Vamos a entrar en la última media hora del programa. Llamó María Angélica de Palermo. Dice que es una alegría volver a escuchar el programa y que, como siempre, el invitado de hoy le hace pasar un momento muy agradable. Había quedado, de alguna manera, pendiente el mensaje de Cristian de Once que, además de mandarle saludos a Noy, aprovechaba para preguntarte cómo habías vivido la dictadura ligado a varios personajes que fueron perseguidos. Vamos a hablar de eso a

la vuelta de la tanda y de la música, también elegida por Fernando. 4804-3150, para los que quieran acercarse alguna pregunta, saludo, mensaje, súplica, réplica o... multiplicaciones de esta conversación...

—... o fe de erratas (*se ríe*)...

—Fe de erratas o ratas sin fe, lo que ustedes quieran.

(*Tanda institucional y música.*)

—“Un vestido y un amor”, ese hermosísimo tema de Fito Páez, en una versión de alguien que mejora todo lo que toca. Como hace en cada una de las perlas negras, blancas y multicolores, para citar y no citar del todo a nuestro invitado, Fernando Noy, el señor Caetano Veloso. En ese disco que fue también un recital maravilloso llamado *Fina estampa*, donde Caetano decidió incursionar —con absoluta libertad y un enorme respeto y humildad por las tradiciones que recorría— grandes obras de la música popular en español. Algunos dijeron: “Bueno, claro, quiere ampliar su mercado al público hispanohablante”. Como si le hiciera falta, por favor. Gracias, Fernando, por habernos traído esta exquisitez.

Me gustaría que habláramos un poco de esa otra manifestación de tus actividades en público que tiene que ver y no tiene que ver con la poesía. Esa actividad en donde vos, arriba de un escenario, sos varias cosas, intermitente o alternativamente. Tiene que ver con eso que decías, en una autodefinition para mí muy lograda: que conseguiste ser, en esa movida de los años ochenta, una especie de clown que pudo articular grandes voces dispersas de la poesía de ese momento y de antes. Vos sos alguien capaz de subir al escenario y transformar la escena con el lenguaje, pero también con la presencia física, con tu propio cuerpo. Has incursionado en el

**teatro actuando, has incursionado en el travestismo. ¿Cómo es ese otro mundo en donde, además de la palabra, está el cuerpo? ¿Qué otra forma de mediación, que otra forma de ser médium hay en ese estar en escena?**

—El escenario puede transformarse en una especie de mesa. Puede transformarse en una mesa de pool, en cualquier espacio donde surja la cuestión esta de transmitir diversas cosas. Yo hice la prueba, con un texto de Claudio Gotbeter, de ver si podía ensayar, cumplir horarios y todo lo demás.<sup>10</sup> Fue una maravilla el resultado, pero para mí fue un infierno el año de ensayos. Entonces, como antes yo quería responder a una pregunta pendiente sobre mi seudomilitancia política en los años del proceso... Porque yo de repente hice una apuesta en el mundo con mi persona, con una cabellera larga hasta la cintura, pachuli, etcétera. Y creía —lo creo aún— que la calle Corrientes era mi escenario, la propia vida era mi ritual perpetuo, permanente. Había una puesta en el mundo, había un orden del desorden.

**—Como *El gran teatro del mundo* de Calderón, pero llevado a la práctica.**

—¡Exacto! Y ese era el modo de permanecer vivo en el tiempo de... Yo no fui nada más que un fascinado espectador de todas las obras del Di Tella, como el *Ubú rey* de Jarry, de Villanueva, que es un genio, o Iris Scacheri, y millones de cosas... Donde me vuelvo a transformar en un intérprete de la falsa cotidianeidad es en lo que se llama “El tiempo del circo”. Es decir, después de los catorce, quince años, comienzo a rebelarme por completo, no ya del colegio militar, porque fui un año nada

10. Se refiere a la pieza teatral *La prudencia*, escrita y dirigida por Claudio Gotbeter y protagonizada por Noy, junto a María Urdapilleta y Eduardo Santoro, estrenada a fines de 2002.

más al colegio militar, sino de un colegio de curas. Ya no soportaba más nada, entonces me hice hippie por amor. Porque, si no, uno podía ser igual a unos borrachos cualesquiera que andaban por ahí, según decía la persona que yo amé. Se llamaba Luz Speed, que era pura luz rápida, como su nombre lo indica. Entonces empezamos a actuar en las plazas, en todos los lugares: él tocaba la guitarra en las plazas y yo cantaba, scateaba, o sea, sanateaba encima de sonidos (*tararea a modo de ejemplo*). Entonces cantaba (*canta*):

Desesperada, la mariposa  
ya no quiere más nada, no,  
ni posarse en tu rosa.  
Procura por ti mismo  
el pasaje en el viaje.

A él le parecía increíble, y así viajamos por toda Latinoamérica. Porque me fui de acá hasta Manaos con este ser que me hizo dejar por un tiempo los estudios y todo lo demás, dejarme a mí mismo en un ataúd previsible y transformarme en una especie de Venus Anadiomena, de cabellera larga hasta la cintura, con los primero jopos de color y millones de mostacillas y purpurinas. Y descubrí que los camiones y los coches, cuando hacíamos dedo, paraban más rápido si yo me pintaba los labios de rojo y me sentaba sobre la mochila. Entonces las mochilas eran hechas con viejas corbatas, mil corbatas, cosidas una al lado de la otra, no las mochilonas de ahora, ¿viste?

—Claro, que son de tela de avión.

—No, no, era todo... exquisito, todo lo viejo que había vuelto. Así que yo me sentaba, quizás, sobre esa... iba a decir mochila, sobre ese bolso de corbatas cosidas y podía elegir entre los coches que iban hacia San Pablo. Porque,



cuando veían a ese personaje, no imaginaban que era un tipo, verían a un ángel o a una Lucia Bosè y, al levantarme yo, se quedaban impertérritos... pero yo ya estaba adentro del coche. Un metro ochenta y cinco, imagínate. No era simplemente Verushka ni Ursula Andress, era un tipo...

Entonces, pasó toda una vida en la cual la puesta en el mundo fue más importante que la escena. Y yo sigo, sin buscar aplausos, te juro, pero sigo creyendo que esa *maquette* que está ahí atrás tuyo (*se refiere a una maqueta del edificio donde funcionaba la radio, que se exhibía en el hall de la emisora*) me da la idea más increíble de un Buenos Aires que yo desconozco y que hasta ahora no había visto. Y, no sé por qué, me traspasa una mismidad de ciudades muy grandes, turbadas a la vez por su vacío, por ese gris, como de una especie de ballena muerta con ventanas, tras las cuales puede haber millones de futuros, que son vida y no son muerte... Y creo que soy un artista de la vida, en realidad. Por eso callo ser poeta, pero permito que, si alguien se da cuenta, lo reconozca. Como te contaba recién en el corte, estando en Chile en una fiesta, habría unos cuarenta intelectuales, y a la hermana de uno de ellos, Techí, le tocó una mesita cuadrada conmigo. Comíamos un regio puchero, con delicias varias, y después de media hora de charlar, ella me dice: “¿Pero usted es poeta o pareciera que lo es?”. Yo ya me había tomado dos botellas de Concha y Toro y estaba también Pedro Lemebel, todavía joven, era una muñeca. Estaba haciendo *La yegua del Apocalipsis* —quiero nombrarlo a Pedro porque es importante en este momento— y entonces él dice (*imita el acento chileno de Lemebel*): “Pero sí que es poeta, pero él no lo quiere decir, pueh. Es rarísimo, no quiere saber nada de lo que él es”.

—Digamos que todo esto ocurría en Chile.

—En Santiago, sí. Estaba Pepe Donoso y estaba Jorge Edwards, que era el que hacía la recepción a Paco Jamandreu, que desfilaba los vestidos

de Eva Perón en el Holiday Inn Cordillera, el hotel. Entonces, cuando yo le dije: “Sí, es verdad” y Pedrito gritó: “Pero sí que lo es, pero no lo quiere admitir. Es más rara esta loca, esta hueva...”, ella golpeó las manos (*hace el sonido de aplauso con sus manos*), nunca me voy a olvidar, había cuarenta personalidades en esa casa, era la cena de prensa o preestreno, “El salón de las orquídeas” se llamaba, en el hotel Holiday Inn Cordillera, nunca me voy a olvidar, fortunas salió la cena, había langostas... y ella golpeó las manos (*vuelve a remedar el sonido con sus manos*) y yo le digo: “Por favor, no”, pero ella dijo: “Señores, ¿saben qué hay aquí? No hay un leproso, no hay una celebridad tipo Onassis, hay nada menos que un poeta”. Y entonces, te juro, todos me vinieron a saludar. Claro, es otro concepto el que se tenía de la poética. Eso fue hace como veinte años.

—No, no, pero eso sigue siendo igual, en Chile, en México, en Perú. El lugar que ocupan los artistas sigue siendo destacado.

—Son tomados muy en cuenta en su marco concreto, ¿no?

—Yo he participado de presentaciones de libros en Santiago de Chile, por ejemplo —como también lo hice acá, en muchas ocasiones— y luego aparecían como noticia hasta en las revistas de chismes...

—... o de modas, claro. Porque la poesía pasa a ser protagonista.

—La vida literaria en esos países aún forma parte de la vida social con muchísima más fuerza que aquí en la Argentina, donde la literatura no existe para nadie más que para quienes la hacemos y para un público muy atento, que es el que probablemente escucha este programa y otros similares, pero no mucho más.

Ahora, volviendo a lo que decías, para vos, vida y escenario forman parte de un continuum, pero, sin embargo, ¿hay o no una diferencia entre ambas cosas?

—Ahora, en Clásica y Moderna voy a despedirme de estos ceremoniales, porque me está tomando otra cosa: el descubrimiento de un tiempo diferente para mi literatura. Porque, en realidad, yo no solo escribo poesía, sino también narrativa. Y ahora estoy más que nunca con eso, con la cuestión de escribir, escribir y escribir... Textualidad que no sé hacia dónde va. Pero ojalá me ilumine Clarice Lispector, y me ilumine Elvira Orphée, y Djuna Barnes... y todas las otras mujeres. En general, me refiero siempre a mujeres por lo que no fui. Pero también pueden ser Lucio Mansilla, Guillermo Saavedra... vos lo conocés (*risas de ambos*). Quizás, antes, todo fue un prólogo de fiesta para llegar ahora a sentirme obligado a estar ocho horas trabajando ya sin pausas, sin domingos. Hoy es lunes para mí (*en verdad era domingo*), y estuve desde las diez de la mañana tratando de cerrar una nota que todavía no cerré. Es permanente, ¿no? Ya, quizás, no me queda otra cosa, más que esta. Nada menos, quizás, también.

—Es bastante, ¿no?

—Hay un poema de Cecilia Meireles que canta Raimundo Fagner, el gran cantante brasileño, y que dice (*recita*):

Yo canto porque el instante existe  
y mi vida está completa.  
No, no soy alegre, ni estoy triste:  
yo soy poeta.<sup>11</sup>

Y también Cássia Eller, en una canción, dice (*vuelve a recitar*):

Quizás yo ya no soy aquella muchachita  
esperando en la puerta el ómnibus llegar.

11. El poema, titulado “Motivo”, dice exactamente así: “Canto porque el instante existe / y mi vida está completa. No soy alegre ni soy triste: / soy poeta”.



Perplejas aguas marinas que ni miran  
los que caen más adentro.

Y bueno, ese fue escrito en la calle Tucumán. Todos... cada poema es como una mariposa insalvable que sale de la primavera perpetua. O del frío, del hielo...

—Y cuando no podés escribir, cuando no aparece esa posibilidad de traducir en palabras imantadas una experiencia, conflictiva o iluminada, ¿para dónde se desvía ese impulso?

—Y... ahora me estoy obligando a no desviarme más, sino a volver a escribir, o a escribir, o a escribir. “The rose is a rose is a rose...”

—Gertrude Stein...

—Hablando con Alberto Laiseca el otro día, porque él fue ternado junto con el canal por ese maravilloso programa de I-Sat...<sup>13</sup> Yo tengo una amistad muy larga, de mucho tiempo, con Alberto Laiseca. Qué sé yo... Desde los tiempos del Di Tella, exactamente, junto con Itacar... con Greco. En fin, Laiseca, para mí, es magistral en todo y no para de escribir y de mirar dibujitos. Entonces, hay algo de eso... Es nuestra ofrenda, nuestro aparente sacrificio en el altar de la creación, del arte. Para que tenga... Es que está todo tan escrito y está todo tan dicho que, si no agregás algo más a esa esquirra del rayo, de nada puede servir lo que escribís.

—Pero, ¿cómo se hace para agregar algo que no sea innecesario?

—¿Sabés cómo? Cuando desconocés el texto que has escrito como propio y lo lees como ajeno y te parece magnífico y que no tiene ningún

13. Se refiere al programa *Cuentos de terror* que el escritor llevó adelante en ese canal durante 2002 y 2003. Nominado ambos años para los premios Martín Fierro, lo obtuvo en 2003.

error. ¿Ves? Por eso yo entré en la prosa. Porque en la prosa, en los cuentos y en la narrativa... ahí sí me gusta, me gusta mucho lo que aparece.

**—Te devuelve un sonido, una música distinta. ¿No tenés ningún fragmento de prosa aquí para leer?**

—Ah, mirá, justamente ayer... (*Busca entre sus papeles*) Este es un fragmento que hoy estaba revisando, porque yo escribo a veces, también, cuando camino, sin papeles. (*Lee*) “De las manos de Ofelia ahogando el delantal, crece un círculo de luz que atrapa a las dos silenciosas”. Y después sigue contando cómo un círculo de luz se va fundando en lugares de un pueblo muy extraño. Es el comienzo de una historia que se llama “Tamariscos”. Porque es un pueblo que está lleno de tamariscos y de uvas que se secan y se pudren, y una mujer, que es la que empieza a mover... Es que la libertad tan enorme de poder escribir, de largarte en la ficción, yo sospecho que es superior o tan grande como la del cine, que es otra de las técnicas que me fascinan (y que nunca practicaré). Pero, estoy seguro de que Isak Dinesen sabía que, cuando escribió *La fiesta de Babette*, también podía ser cine. Y, es más, está la voz de ella misma...

**—¿En la película?**

—Claro, diciendo el cuento. Pero es como... una necesidad de aterrizar en algo, de decir: “Bueno, esto me gusta, me parece brutal”. También peleo mucho mi parte de dramaturgo. Cuando escribo una obra de teatro, ya ahí sí puedo decir: “Bueno...

**—... esto es así”.**

—También sé desenmascarar, por última vez, ese momento. En cambio, con la poesía no, porque a veces incluso sigo arreglando. Ahora

estoy armando una antología que me pidieron para publicar y sigo corrigiendo. Menos mal que alguna vez le pregunté a Amelia, a Amelia Biagioni, con quien hablábamos horas por teléfono: “¿Por qué es esto de seguir corrigiendo? Estoy corrigiendo de nuevo lo que te di ayer”. Entonces ella me decía: “Es que yo ya sé por qué es, a mí me pasa lo mismo”. Ahí yo sentí una paz... “¿Y por qué es?”. “Es que el poeta, al corregir el poema, corrige el universo, el cosmos”. Por eso le digo “la cósmica”, tal cual. Algunos poemas ya son coágulo puro, pero algunos tienen todavía la posibilidad de un...

—... una coagulación adicional...

—... de una aureola. También hay errores de los que no te diste cuenta. O el famoso blanquito de una palabra a la otra. A ver, vamos a hacer cuenta de edades, pensemos en los años: yo tenía quince o dieciséis cuando conocí a Alejandra. Después, empezó el mambo de la historia del circo, o sea, Tanguito, Miguel Abuelo, Alejandro Medina... toda esa gente, ese grupo de hippies a los que siempre veía desde la vereda de enfrente, hasta que un día crucé y tomé la hostia de turno. Es decir, fui a la farmacia, compré una caja de dos pesos, anfetaminas enteras y listo, ya está: conocí a todos en persona. Justamente, tengo un cuento que se llama “De cómo conocí a Janis Joplin”. Aunque ya había muerto Janis, claro. Yo tenía también una amiga que militaba en un grupo trosko, trotskista puro. Yo amaba realmente a esta mujer, Mónica Augustoni. Sentía algo muy especial por esa cosa suya de reivindicar los derechos de la vida y de llevarlo a cabo hasta el balazo, hasta la rebelión y la revolución. Pero estaba el velo de malla de mi homosexualidad impidiendo todo. Entonces, cuando me llevaron a una práctica de tiro en Longchamps, vieron que otros cuarenta compañeros se sentían medio incómodos conmigo. Entonces, al volver de la segunda práctica de tiro, Mónica

Augustoni, me dijo: “Mirá, querido, podemos contar contigo, pero fuera del esquema de la operación. Podés colaborar llevando sobres y otras cosas”. Entonces yo seguí durante un tiempo, no muy largo, seis, siete meses... hasta que llegó la anfetamina, llegó el circo y mi padre me dijo: “Mire, yo estoy seguro de que a su amigo Tango, que aparece debajo de un tren, muerto... él no se pudo suicidar tirándose del último vagón del tren. Lo han asesinado. Y, es más: sospecho que lo van a hacer con usted. Váyase a Francia”. Porque mi papá es nieto de una francesa, la casada con este militar del que te hablé, que era mi bisabuelo. “Váyase para la Picardie, viva un tiempo con sus tías abuelas, que lo esperan. Yo le pago un pasaje en barco y todo lo que usted quiera”. Mi padre me adora, hasta hoy, ¿eh? Pero no: yo decidí irme a Bahía, porque acababa de ver en Buenos Aires a Vinícius de Moraes cantando en el Embassy y después me llevaron a ver a una mujer que cantaba en La Fusa, Maria Bethânia, y estaba el hermano de ella en la platea: “Acá está mi hermano, Caetano Veloso”, decía ella. Fue un *approach* increíble. Y yo decía: “¿De dónde son estos seres?”. (*Con acento brasileño*) “Nos somos da Baia. Você conhece a Baia? Nega? Então vá”. Y entonces fui. Y fue increíble porque, ni bien salgo de este país y voy al otro, ni bien llego a Río, unos policías se me acercaron porque unos negros, maravillosos negros, me habían dicho unos piropos y me toquetearon; y un policía me dice “Señor, señor...”. Yo dije: “Cagué, voy en cana”. Y no: era que querían llevarlos presos a los negros, no a mí. Entonces descubrí que estaba en las antípodas, de inmediato, ahí, al toque. Por eso me quedé doce años.

—Y luego vino el regreso, para felicidad de todos nosotros, de este artista que, como habrán comprobado, tiene más de una faceta. Se llama Fernando Noy y de él esperamos nuevos papeles impresos, en verso o en prosa, dentro de muy poco. Vamos a avisarles o recordarles cuando eso ocurra, y también cuando haga sus nuevos —y por



ahora anunciados como últimos— recitales en Clásica y Moderna. Fernando, tenemos que dejar acá, muchas gracias.

—Gracias a vos.

—Gracias también a los oyentes. Gracias a Alicia de Palermo que mandó un último mensaje donde dice que la alegra reencontrarse con el programa, que en estos momentos está haciendo “una revolución”. Y deja un muy especial saludo para Fernando. Bueno, Alicia, ojalá así sea. Al menos, una revolución casera, o íntima, de una voz a una escucha. Y, en esa intimidad, podemos hacer, como decía Nicanor Parra, la tormenta dentro de la taza de té.

—(*Casi susurrando*) Exacto.

—Vamos a irnos nuevamente con Cássia Eller. (*Se dirige a Noy*) Usted ponga o elija lo que quiera de ese disco. Y nos vemos el domingo que viene. Gracias, Fernando, gracias a Juliana Guerrero por la producción, por la asistencia, por la agenda. Gracias a Juan Molina, mi amigo, por la operación técnica, cuidadosísima, y gracias a todos ustedes por estar allí. Quedan con *Lo mejor y lo peor*, que es la síntesis del programa de Gloria López Lecube de la semana.

(*Se comienza a escuchar “Fina estampa”, en la versión cantada por Caetano Veloso del disco homónimo.*)

—Bueno, en realidad, ustedes están escuchando —y perdón que me inmiscuya en medio de esa voz maravillosa— a Caetano Veloso en otro tema de su disco *Fina estampa*. Quedará Cássia Eller como una deuda para algún programa futuro. Como decía mi madre, como sigue diciéndolo: “No va a faltar oportunidad”. Muchas gracias.

(*Se sigue escuchando el tema hasta el final.*)

# ANTONIO DAL MASETTO

(Intra, Italia, 1938 - Buenos Aires, 2015) Fue narrador y periodista. De origen humilde, tras ganarse la vida a través de múltiples oficios, logró consolidar una obra narrativa austera y poderosa que refleja con precisión la violencia de los llamados años de plomo de la Argentina y, también, la experiencia de la inmigración y la vida cotidiana de Buenos Aires en los años ochenta y noventa.

**Programa nro. 219**

**Fecha de emisión:** 11 de agosto de 2001

**Asistente y operador:** Pablo Barbara



—La violencia, en la Argentina —y, probablemente en todo el mundo, desde que el mundo es mundo o, al menos, desde que el mundo fue habitado por las criaturas humanas que nosotros, modestamente, representamos en esta parte de la Tierra—, recorre la historia de sus últimos treinta o cuarenta años, de manera intensa. Es una violencia en la cual lo político y lo policial, no es que sean sinónimos, pero sí están resbalosa e incómodamente complicados. Hay un narrador argentino a quien yo respeto muy especialmente por la manera en que, con enorme lucidez, con infrecuente austeridad, con una sequedad y, paradójicamente, con una falta de violencia con relación al lenguaje, con una precisión en la frase, con un retiro casi de toda opinión por parte de sus narradores, de toda moraleja supuestamente ejemplar o iluminadora, se ha acercado a esta cuestión. La ha ido rodeando de distintas maneras, a través de episodios de gente anónima, de gente que no hace la Historia con mayúscula pero que es atravesada y, a veces, vapuleada por la violencia de la Historia, insisto, en esta tierra y prácticamente en cualquier tierra. Ese señor, si bien no ha nacido en esta tierra de violencia sino en la bella Italia hace unos años, vino aquí siendo muy jovencito, prácticamente ingresando a la adolescencia, cuando había terminado la Segunda Guerra Mundial, un hecho de prolongada violencia que

asoló Europa. Ese señor se dio a conocer en las letras con un libro de poemas, actividad en la que ha decidido no reincidir. Y luego se hizo rápidamente conocido con *Siete de oro* (un libro que ha merecido varias reediciones), y tiene una obra que persiste en una alternancia bastante notable entre esa manera de abordar la violencia y también la soledad del ser humano. Pero no querría que nuestro invitado de hoy quedara convertido en una especie de psicólogo social o de sociólogo devenido narrador. Digamos que la violencia es una marca fuerte en alguno de sus libros, pero también la intemperie de cada ser humano, la búsqueda de la propia identidad, la manera en que el pasado recurre obstinadamente como fantasma, como vergüenza, como revelación en la conciencia de cada uno, atraviesa su obra con una prosa a la que, seguramente, el periodismo o el ejercicio del periodismo colaboró a pulir, y seguramente también la lectura de grandes clásicos de la narrativa occidental. Esa prosa también ha sabido recuperar, por lo menos en dos bellísimas novelas, el mundo de esa Italia, que incluso por coincidencias de época y de tiempo, y tal vez de sensibilidad, nos recuerda, en esa aproximación que tiene este escritor, al mejor Cesare Pavese. Me refiero a novelas de nuestro invitado como *Oscuramente fuerte es la vida*. Hoy está aquí con nosotros para compartir un poquito de su libro más reciente. No vamos a abusar, porque es un *thriller* donde el suspenso, la sorpresa y unas vueltas de tuerca en su trama nos aconsejan la mayor prudencia y la mayor discreción. Vamos a tener fuego y *Fuego a discreción*, porque ese es otro de los títulos de nuestro invitado. Su nueva novela se llama *Bosque*, y vuelve al escenario de un libro suyo anterior. Hoy está aquí para compartir las razones de esta nueva aproximación a ese escenario que había ocupado una novela suya previa. Y, sobre todo, para recorrer su trayectoria en términos más amplios, su relación con la

escritura, con el periodismo, su enorme capacidad de observación de situaciones cotidianas que son volcadas, también con una calidad infrecuente, en sus habituales columnas en el diario *Página/12*. Para hablar de todo eso, para compartir como siempre muy buena música previamente acordada con él, está aquí Antonio Dal Masetto. Muy buenas tardes, Antonio.

—Buenas tardes, ¿cómo estás?

—Bien, bien. Yo ya dije casi todo lo que tenía por decir. Siempre hago esto, ¿no? Me descargo de entrada para después simplemente poder, con algún lapicito, tratar de acomodar un poco la conversación de quienes viene a charlar aquí. Es un gusto, realmente, que estés.

—Efectivamente, volviendo al comienzo de tu generosa disertación inicial, el tema de la violencia, ¿no? Muy evidente, tal vez más evidente en *Siempre es difícil volver a casa*, que yo diría que se desarrolla en el pueblo de *Bosque*; el pueblo se llama Bosque y esta novela nueva toma el nombre del pueblo. En la novela anterior, yo lo que había tratado de plasmar era esa violencia oculta, que me da la impresión, y que es muy evidente, sobre todo cuando uno camina un poco en el interior de los pueblos, que está como agazapada, y que solamente necesita un estímulo, un pequeño fosforito, para desatarse. La violencia que nosotros experimentamos en las ciudades y en los países, en los pueblos, de pronto, es más visible porque los personajes son más identificables, cada uno juega un rol muy específico y se encarga además de mostrarse, ¿no? Ocupan roles y luego, a través de la historia del pueblo, cada uno queda marcado en ese rol, y lo asume y lo desarrolla y lo mejora. Así que esa era un poco la intención. Luego, hubo una anécdota ahí, en el medio, cuando terminó esa novela, que me parece que... Porque la pregunta también sería: ¿por qué contar una segunda parte

si desde ya aviso que no hace falta leer la primera para leer la segunda? Si bien están ligadas, y si bien *Bosque*, esta última novela, alude a aquellos hechos (no a aquel libro, sino a aquellos hechos), perfectamente se pueden leer por separado.

—Porque incluso en algún momento de la propia trama de *Bosque*, muy al comienzo y muy rápidamente, se resumen aquellos hechos que es necesario conocer, que ocurrían en *Siempre es difícil volver a casa*. Están contenidos, casi como un recordatorio, en el comienzo de *Bosque* mismo, de modo que no hace falta leerlo... Por supuesto que a aquel que, después de haber leído *Bosque* se sienta estimulado a volver, no lo vamos a disuadir.

—Hay una cosa que me gustaría contarte, porque tiene que ver con una manera de recordar y de homenajear, en fin, de nombrarlo a Osvaldo Soriano, que fue muy amigo. Él había leído, cuando salió, *Siempre es difícil volver a casa* y me hizo un comentario muy gracioso, que yo no sé si fue el disparador de una novela futura que sería esta, porque han pasado bastantes años, pero seguramente en algún lugar contribuyó. Leyó la novela y me dijo, con un tono de chico que sale de ver una película de cowboys, absolutamente desilusionado porque mataron al muchachito: “Al final, ganaron los malos”. Y yo le dije: “Sí, ganaron los malos, no podía ser de otra manera”. Esa era la intención del libro, ¿no? Evidenciar lo malos que son los buenos, a veces. Y él me dijo: “Y bueno, qué sé yo, hubieses salvado a uno...”. “No, imposible”, le digo. Y bueno, ahí quedó. Y luego, con el tiempo, me fui acordando de esa observación y dije: por qué, finalmente, no se podría equilibrar la balanza y que los “malos”, entre comillas, paguen también, o por lo menos, que haya una especie de ajuste de cuentas, no importa por qué lado y de qué manera.

—Sí. Adelantemos, también, que la novela no es una reparación perfecta e ingenua de aquello que quedó descosido en la anterior, según decía Soriano. También quedaron un montón de cosas descalabradas, la vida no da revancha de manera completa nunca, ¿no? Y respecto de todos los personajes, hasta los que salen, entre comillas, “bien parados”, sus futuros, sus pronósticos, como diría un médico, son dudosos, incluso el del propio protagonista...

—De todos modos, fue un desarrollo interesante porque, desde el momento en que apareció la idea, lo primero que se me cruzó, que luego se diluyó, porque evidentemente no es ese personaje, pero el primer modelo que me apareció fue un clásico. Me dije: “Ah, bueno, acá tenemos que acudir y volver a ver la película o a releer el libro de Dumas, *El conde de Montecristo*”, porque evidentemente era alguien que volvía y ajustaba cuentas. Luego mi personaje, que inicialmente había sido pensado en esa dirección... vos leíste el libro y te diste cuenta que Edwin no era eso, ¿no? Para nada.

—Claro, se crea una cierta expectativa al comienzo, en la medida en que, para mantener la comparación con *El conde de Montecristo*, es alguien a quien le han robado la mujer, es un protagonista en el cual uno piensa, bueno, también se podría estar vengando simbólicamente de eso...

—Sí, pero en realidad vuelve a buscar... No es ni siquiera una revancha, o es una levísima revancha, porque han pasado muchos años. Es más bien curiosidad lo que siente.

—Hay algo que lo sorprende al personaje, que se llama Muto, este hombre que, como muchos personajes de tus libros, anda solo por ahí, y en algún momento decide ponerse “en el camino”, para



decirlo a la manera de Jack Kerouac. Ese hombre va a ese pueblo a reencontrarse con algo y se da cuenta de que ni siquiera algo de un viejo rencor, como diría el tango, ni siquiera eso conserva... y dice: “El tiempo nos va disolviendo”.

—Sí, su gran desilusión es que lo ha despojado de la posibilidad del placer de la “venganza”.

—Sí, una venganza retrospectiva.

—Pero ni siquiera eso conserva el tiempo, ¿no? Creo que es su gran desilusión. Pero esto es una anécdota lateral. Y eso que el personaje es central.

—Rápidamente él empieza a ser capturado por ese pueblo que, como dice el adagio, es un gran infierno, ocurren demasiadas cosas. Él pronto se coloca en un lugar que genera expectativas a todos los del pueblo. Y entonces, accede privilegiadamente a la intimidad de varios de los personajes de ese pueblo. En los pocos días que está allí, asiste a una cantidad de relaciones, de cruces, de traiciones, de deslealtades, de componendas, en un concentrado enormemente fuerte de situaciones.

—Testigo, es un testigo privilegiado, con una mirada objetiva, porque viene de afuera, al contrario de las miradas del pueblo que son condescendientes.

—Y además interesadas, ¿no? Te propongo que hagamos la primera pausa, Antonio. Les recuerdo a los que sintonizan en este momento que el invitado de hoy es un lujo, el señor Antonio Dal Masetto, narrador, periodista, eventualmente guionista. Y ahí también, en su trabajo como guionista, la violencia ha tenido bastante que ver. Una violencia

también latente, contenida, que parece no desatarse. Ha sido el autor del que fue primero un guión y luego una novela: *Hay unos tipos abajo*, la película que realizó Rafael Fillipelli. Hoy lo tenemos aquí hasta las ocho de la noche para hablar de su obra, de la relación que tiene su escritura con algunos aspectos de la realidad que a veces uno querría que fuesen diferentes, pero bueno, son lo que son. Como siempre, hemos conversado y negociado con nuestro invitado y él me dijo: “Música tranquila, que pueda acompañar la conversación: clásica, un poco de jazz”. Le hemos dado más o menos el gusto. Vamos a empezar por una danza, una partita de Bach en una versión para piano del maravilloso Glenn Gould, la *Partita nro. 4 en re mayor*. Estas obras se componían de sucesiones de danzas que en esa época eran bailables. Ahora los quiero ver tratando de seguirle el ritmo a estas cosas en un salón de baile contemporáneo, pero en esa época eran danzas. Esta se llama “Courante”, es la tercera danza de la *Partita nro. 4*. Después vamos a seguir aquí con Antonio Dal Masetto. Si quieren acercar alguna consulta, alguna pregunta, el teléfono es 4803-4434.

(Se escucha la pieza anunciada.)

—Y aunque no lo crean, aquí estaba Dal Masetto siguiendo muy bien esta “Courante” de Bach, con un sentido del ritmo verdaderamente insospechado. Fuera de toda broma, escuchábamos, en el piano siempre tan preciso de Glenn Gould, ese maravilloso pianista canadiense y uno de los mayores especialistas en Bach, una “Courante”, una danza de la *Partita nro. 4* de Bach, originalmente para clave y transcrita luego para el piano. Estamos con el autor de *Bosque*, la última novela de Antonio Dal Masetto, que publicó la editorial Sudamericana, en una colección de narrativas que ya existía pero que ahora tiene otro formato, tiene un diseño muy bonito. La única

pena es que se imprime en España —pena para los editores y papeles de aquí—. En esta misma colección, ha salido hace muy poquito, también de otro argentino, Juan Sasturain, *La mujer ducha*; ha salido también *El otro Gómez*, del también argentino Diego Paszkowski. Y tiene también títulos como *Epifanía de una sombra* de Mauricio Wacquez. Mauricio Wacquez es un gran traductor español recientemente fallecido, que se despachó con esta novela tardía cuando nadie lo esperaba y que no he leído pero que dicen que es muy buena. Antonio, ¿hay una deliberación particular en describir, narrar, enfocar hechos de violencia con una prosa que no acompaña, que no se deja convulsionar, no se deja atolondrar, no se deja enloquecer por ese objeto de su narración, y que elige ser muy ajustada, muy precisa? El efecto es demoledor. Además del papel del narrador, que no se mete a opinar: hay muy pocas calificaciones, que además no son éticas sino de emociones, ¿no? Como una cámara que siempre mirara desde afuera. Hay un par de momentos en que el narrador, la voz narradora, sabe más que el protagonista. Hay dos o tres escenas que el lector necesita tener más o menos completas y que en cambio el protagonista no sabe bien cómo ocurrieron, pero salvo eso, hay una distancia y una sequedad muy grande.

—Sí, bueno, eso es deliberado, ¿no? Supongo que al principio no me alejaba tanto de los hechos. Quiero decir, en las primeras cosas que escribía. Pero en algún lado lo debo haber aprendido, leyendo a algunos otros autores, de esos que uno admiraba a los veinte años.

—Y en tu caso, ¿quiénes eran?

—Por ejemplo, Pavese. Pavese no escribe cosas violentas, pero de todos modos él sabe tomar una distancia y la suya es una prosa muy despojada y muy cargada al mismo tiempo. Esa es otra de las cosas que uno aprende:

llegar a una síntesis cada vez mayor sin que la prosa se descargue, sin que se vuelva árida, sin quedar un poco a medio camino, sino dejándola cargada. En cuanto a la violencia, ese despojamiento que vos nombrabas, me parece que sí; la imagen que yo tengo, si tuviera que explicarlo, si tuviera que decirlo frente a un chico que me pregunta: “¿Qué es esto?”, yo diría que la idea es como una cámara fotográfica o una filmadora, ¿no? Una filmadora no opina, simplemente toma imágenes.

—Sí, decide dónde ponerse y cómo hacer el encuadre, ¿no?

—Sí, bueno, el que la maneja sabe dónde dirigirla, es lo único en lo que interviene, apunto hacia acá o apunto hacia allá. Pero, bueno, no hay alaridos, no hay énfasis en la cámara, simplemente toma. Me parece que es un buen recurso narrativo apelar a esa distancia y a ese “silencio” entre comillas de la no intervención. Vos hablabas de efectividad, que produce un efecto demoledor. Yo creo que el efecto demoledor se produce, justamente, porque la idea es que el lector se haga cargo de la situación. Porque, si el autor interviene y dice: “Mire qué horrible que es esto, qué espantoso” y se pone enfático, automáticamente lo está liberando al que lee de emociones.

—Sí, y lo está subestimando también, o se lo está imponiendo. Borges lo decía de una manera hermosa: “Hay adjetivos que no le pertenecen al autor sino al lector”. Porque muchas veces se pone toda la responsabilidad en los autores, pero buena parte del desencuentro que hay a veces tiene que ver con que tenemos un público que ha cambiado, un público domesticado por otras formas de narración que —sobre todo las audiovisuales— parecen dar todo un poco más cocinado; un público que no está siempre dispuesto a hacerse cargo. En esta novela, en *Bosque*, pasan cosas realmente muy desagradables. Y hay que hacerse cargo de que esa realidad se

parece muchísimo a la realidad que uno vive aquí todos los días. Quien más, quien menos ha sido testigo de gente que toma la justicia por su propia mano. Hemos visto a varios ingenieros Santos<sup>1</sup> pululando por allí y todo un contexto que lo aplaude, lo alienta o lo apoya, porque representa deseos de violencia reprimidos en nosotros. De modo que esa realidad que tu obra expone propone al lector un desafío que no siempre el lector está dispuesto a asumir.

—Bueno, lo tendrá que asumir, si es que quiere leer el libro.

—Sí, claro. Últimamente, escucho con frecuencia: “¿No será que la literatura argentina no escribe lo que el público argentino está esperando?”. A mí esas cosas me parecen formas de propiciar la demagogia, como si vos te pusieses a pensar en tu casa qué está necesitando el público y entonces te sentaras a escribirlo. Cuando todos sabemos que los grandes escritores siempre han creado a su público, ese público no lo estaba esperando.

—Y no solamente han creado a su público sino que también lo han traicionado permanentemente. Lo he visto en otros autores. Y los editores, por ejemplo —a mí me ha pasado— después de un libro exitoso, te dicen: “Pero, ¿qué trajiste? ¡Este no es como el otro!”. Pero claro que no es como el otro, no voy a seguir escribiendo lo mismo. Y con el lector pasa algo parecido. Dice: “Me endulzó una vez, bueno, que siga así”.

1. El 16 de junio de 1990, el ingeniero Horacio Santos persiguió y mató de dos balazos en la cabeza a dos hombres luego de que estos le robaran el estéreo de su auto. El hecho dividió a la opinión pública argentina. Santos, condenado inicialmente a doce años de prisión, recibió finalmente una condena a solo tres años por “exceso en la legítima defensa”, delito excarcelable. En los hechos, solo estuvo preso un mes. Su conducta fue tomada como ejemplo por mucha gente y en esos años era común ver pegada en los autos una calcomanía que decía: “No tengo estéreo. Soy ingeniero”.

—Auden lo decía de una manera muy linda: la relación de amor que hay entre el autor y el lector es tremenda, porque el lector es un amante tirano, pretende serle infiel a su autor con todos los demás autores sin que el autor le pueda pedir explicaciones, y que el autor le sea absolutamente leal siempre, que nunca lo traicione, que escriba lo que él estaba esperando. Nosotros vamos a hacer una nueva pausa. Estamos con Antonio Dal Masetto, autor de *Bosque*, pero también de *Fuego a discreción*, de *Siempre es difícil volver a casa*, de *Siete de oro*, de *Hay unos tipos abajo...* ¿salió finalmente eso como novela?

—Salió, sí, sí. Salió en Francia.

—Y, además, de algunos libros de recopilaciones de sus formidables crónicas, publicadas originalmente en *El Periodista de Buenos Aires*. Los que ya tenemos algunos años recordamos ese buen semanario que salía a principios del alfonsinismo, y buena parte de cuyo *staff* después pasó a *Página/12*, como es el caso de Horacio Verbitsky y, entre otros, el propio Antonio Dal Masetto, que siguió publicando sus columnas en la contratapa de *Página/12*, donde todavía siguen apareciendo. Vamos a escuchar un poco más de música, en este caso, un tema en la maravillosa trompeta de Miles Davis y con acompañamientos, por supuesto, también de lujo. El tema se llama... es un juego de palabras en inglés: ustedes saben que la famosa frase de comienzo de un cuento tradicional, “Había una vez...”, en inglés es “Once upon a time...”; y este tema se llama “Once upon a Summertime”. La versión es de Miles Davis con la orquesta y los arreglos del notable Gil Evans. La grabación es del 6 de noviembre de 1962.

(Se escucha el tema anunciado.)

—Seguimos conversando con nuestro amigo, el gran narrador argentino Antonio Dal Masetto... ¿Le podemos decir argentino, Antonio Dal Masetto? ¿Usted cómo se siente, se siente de estos pagos?

—Sí, me siento de estos pagos, sí. ¿Sabés cuál es la gran pregunta que nunca me han hecho y no la contesto si me la hacen? (*Risas*) Hubo una periodista que en una entrevista me dice: “¿Pero usted qué se siente, más argentino?”. Le dije: “No sé, porque uno realmente no lo sabe, le tocó esta... Si lo piensa, cuando lo piensa, está a caballo de algo que no sabe bien qué es, no sabe cómo definir. Pero, en realidad, hay algo que nadie me preguntó, que es: si se juega un partido por la final del campeonato del mundo entre Italia y Argentina, ¿por quién está?”, y ella me dice: “¿Por quién va a estar?”. Y le digo, “Bueno, eso es lo que no voy a contestar”.

—Y eso te pasó, pobre. Te podríamos preguntar, retrospectivamente, qué te pasó en el mundial de Italia, cuando Argentina dejó afuera por penales a Schillaci y sus colaboradores. Pero vamos a la agenda, por el momento. Después seguimos con esta ímproba indagación en torno a la identidad nacional, que es siempre una pregunta resbalosa, incluso para los que están muy seguros, por su cédula de identidad, de ser cien por ciento argentinos, una cosa que, químicamente, como sabemos, quiere decir muchas cosas.

(*Lectura de la agenda cultural semanal.*)

—Estamos aquí con Antonio Dal Masetto, italiano... argentino... no le digo “italoargentino” porque inmediatamente uno piensa en un político.<sup>2</sup> Sea como fuere, Antonio, tu infancia en Italia ha dejado una huella...

2. Alude a Ítalo Argentino Luder, candidato a la presidencia por el justicialismo en las elecciones de 1983 que finalmente ganó Raúl Alfonsín.

—Sí, sí, seguramente.

**—Una huella que tiene que ver con vivencias: de paisajes, de costumbres, de lazos, con la música de una lengua que todavía reverbera, ¿o eso se ha ido perdiendo?**

—Mirándolo desde ahora, en retrospectiva, hay un tema muy fuerte del paisaje, que yo creo que se me incorporó, pero recién ahora lo estoy viendo... Fueron 12 años, desde que nací hasta los 12. La zona donde yo vivía es un pueblo chico de montaña, un pueblo alpino, sobre la villa de un lago, bordeado por dos ríos. Por lo tanto, rodeado de agua y montañas atrás y alrededor. Ese lugar se llama Intra. Y tal vez, digamos... no sé si es silencio, uno incorpora esas cosas... yo creo que es silencio.

**—¿Eso dónde es, en el Friuli?**

—En el Piamonte. O sea, recorrer los ríos, los inviernos nevados, esa especie de paz... Yo me recuerdo a mí mismo sentado, mirando la crecida de los ríos, los ríos crecidos... durante horas, viendo el tumulto del agua. Muy ruidoso, al mismo tiempo era una forma de gran silencio, ¿no?, en medio de esas montañas. Así que esa marca, esa marca seguramente está, está en mi carácter, en mi forma, en mis tiempos...

**—En esa infancia allí, ¿en qué lengua hablabas? ¿En qué lengua aprendiste a hablar? ¿En un dialecto de la región piamontesa?**

—No, no, ahí hablábamos italiano, porque yo iba a una escuela... Hablábamos las dos cosas, italiano y un dialecto piamontés que se hablaba comúnmente en la calle y en casa. Pero italiano, fundamentalmente. Yo estudiaba en un colegio de monjas, curiosamente, no de curas sino de monjas. Y luego, como marca de aquellos años, fuerte



—fuerte en la memoria, porque no puedo rastrear cicatrices, aunque quisiera, y seguramente están en alguna parte— fue la presencia de la guerra, ¿no?

—**Claro, claro. ¿Vos naciste un par de años antes de la guerra, no?**

—Un par de años antes de que empezara. Pero cuando terminó, sobre todo los dos últimos años, que fueron los cruentos en la zona donde nosotros estábamos, porque digamos, ahí empiezan los desembarcos, empieza la retirada del ejército alemán... Lo que yo recuerdo de esos últimos dos años fueron los tiroteos nocturnos permanentes entre los partisanos, que estaban en la montaña, y el pueblo, que estaba obviamente ocupado por...

—... **por los alemanes.**

—No, por los alemanes todavía no, por los fascistas. Por lo tanto, esto era muy común, todas las noches había tiroteos: bajaban, se disparaban un rato y luego se retiraban a la montaña, esto era bastante habitual. Y nuestra casa, desgraciadamente, no estaba dentro del pueblo ni tampoco estaba más allá de las líneas que establecían los partisanos cuando bajaban, estaba justo en el medio. Entonces era un baile nocturno permanente. Recuerdo a mi madre tirando los colchones en el piso, lejos de las ventanas, buscando los rincones donde no pudieran... lejos de las puertas. En fin, todo ese mundo, ¿no?, durante esos dos años... Luego sí, la llegada de los alemanes... yo cuento esto en *Oscuramente fuerte es la vida*, a través de la narradora, que es esa mujer mayor que recuerda desde la Argentina. Recuerdo especialmente la sensación de terror general cuando mi papá, por ejemplo, llegó a casa y dijo: “Llegan los alemanes”. Y hasta entonces nadie los había visto, no los conocían. Y fueron, no recuerdo cuánto tiempo, si fueron meses

—porque venían retirándose, hicieron una parada ahí—, fueron meses realmente de terror. Me acuerdo de los hombres aterrorizados, que no sabían qué hacer, si quedarse en su casa o esconderse. Quedarse en su casa o ir a trabajar, circular normalmente. Hacer lo que hacían todos los días significaba estar expuestos, de pronto, a ser tomados, metidos en un tren y mandados a Alemania, cosa que ocurría. Esconderse implicaba el tremendo riesgo de ser descubierto, lo cual implicaba un fusilamiento inmediato. Si encontraban a un tipo en un pozo, en un caño, debajo de una parva de heno, por ejemplo, inmediatamente era fusilado, sin preguntarle siquiera qué estaba haciendo ahí. Esos fueron momentos duros en el recuerdo, ¿no? Luego, otro momento duro de la inmediata posguerra fue cuando termina: la caída de Alemania, desaparecen los fascistas y entonces, hay unos días, unas semanas, no sé cuánto dura, de gran convulsión, la represalia inevitable. O sea, ir a buscar a los implicados, que no siempre eran soldados, sino gente que de pronto había colaborado. Te acordarás de muchas películas: las mujeres rapadas, paseadas por los pueblos...

**—Fueron momentos comprensibles, pero en los que alguno habrá aprovechado para alguna venganza personal...**

—Seguramente; porque pasaba, supongo yo, lo que pasa en los pueblos, ¿no? Al conocerse todos, se arrastran rencores. Y alguien habrá aprovechado. No lo sé, pero sí. A mí me tocó, desgraciadamente, presenciar un fusilamiento. O sea, la muerte y la violencia de la guerra estaban tan incorporadas que nadie se preocupó en preservar... Yo tenía 7 años y nadie me dijo...

**—“Andate. Esto no es para que vos lo veas”.**

—Sí, sí.

—Estamos con Antonio Dal Masetto, un escritor argentino, sí, pero también italiano. En la vida, esa no es una contradicción, al contrario, la vida es precisamente eso, la combinación de múltiples experiencias. Vamos a escuchar un tema más, si te parece, Antonio, y después seguimos conversando.

—Cómo no.

—Vamos a saltar el tema que estaba previsto porque la charla dio para más. Vamos a escuchar a la maravillosa Billie Holiday haciendo “Can’t Help Lovin’ Dat Man”. Después les cuento, cuando volvamos de la tanda, quiénes acompañan a esta bella voz en esta versión.

*(Se escucha el tema anunciado y luego la tanda publicitaria.)*

—803-4434 es el teléfono, para aquellos que quieran acercar un saludo, como fue el caso hace unos minutitos de Gabriela Mársico, que te manda un abrazo, un saludo. Dice que ha trabajado con vos en tus talleres.

—Me acuerdo perfectamente. Cariños para Gabriela.

—Bueno, muchísimas gracias en nombre de ella, y gracias a ella por escuchar el programa. A alguno le habrá quedado ahí picando quiénes acompañaban la bella voz de Billie Holiday, en ese momento todavía tan jovencita, porque es una grabación de 1937, en esta versión de “Can’t Help Lovin’ Dat Man”: Buck Clayton, el líder de esta banda, en trompeta, Svend Robinson en clarinete, Vido Musso en saxo tenor, Teddy Wilson, nada menos, en piano, Alan Ross en guitarra, Walter Page en bajo y Cozi Cole en batería; aparte, como decíamos, de la maravillosa Billie en la parte vocal.

Continuando, Antonio —Antonio Dal Masetto, nuestro invitado de hoy—, con esta suerte de biografía un poco atropellada que vamos reconstruyendo, me gustaría saber cómo fue operando esa sensibilidad, esa articulación, esa musicalidad italiana —que, por la particularidad de cómo es la lengua en Italia, era una experiencia doble: por un lado, el dialecto piamontés, por otro lado, la lengua italiana nacional— en la adquisición del español, esa lengua familiar, un poco prima de la lengua materna tuya pero que, como lengua adquirida ya de grande, a los 12 o 13 años, debe haber supuesto un esfuerzo, ¿no?

—Sí, además ocurrió que yo me alejé de la italiana. O sea, conscientemente me alejé; intenté adaptarme, realmente. Por supuesto que a los 12 años no sabía que iba a escribir. Primero fue el aprendizaje para sobrevivir, para trabajar y para moverse. Y luego, cuando vine a Buenos Aires, a los 17 años, ya con la idea por ahí de escribir algunos cuentos, de publicarlos, y todo lo demás, y algunos poemas. El primer esfuerzo fue más bien de adaptación y no de conservación. Inclusive, de esto me di cuenta muchos años después. Fijate que mis dos novelas “italianas”, *Oscuramente fuerte es la vida* y *La tierra incomparable*, están escritas cuarenta años después de mi llegada a la Argentina. Y siempre, no siempre pero en algún momento me pregunté, yo mismo, por qué razón un tema tan importante en la vida de cualquiera, como es el trasvasamiento, y un pasado en otro continente, sobre todo, en una etapa tan importante, hasta los 12 años, que es todo un aprendizaje, no había aparecido en mi literatura prácticamente para nada, apenas una pequeña señal por ahí. Y la respuesta que encontré, no sé si es cierta, no sé si es exacta, pero por lo menos es un intento de aproximación, es que el proceso de adaptación es mucho más largo de lo que uno supone. Y a lo mejor duró cuarenta años. Y recién cuando, desde el punto de vista de los libros, yo pude decir: “Ya está, escribí una cantidad de libros, me vieron, estoy,

se dieron cuenta de que estoy, que soy de acá, bueno, ahora puedo volver a lo mío y rendir cuentas con un pasado que había descartado absolutamente”.

—Y que vuelve, hay que decirlo, de manera espléndida en esas novelas. Yo lo mencionaba al comienzo, vos lo reforzabas después cuando yo te preguntaba por esa adquisición de la austeridad, el nombre de Pavese, ¿no? Que no es quitarle méritos a tu obra propia, sino encontrarle lazos de sangre, porque en este caso es eso. Hay escritores que son epígonos, están sometidos al modelo. En este caso, lo que hay es alguien que, ya con una autonomía de vuelo grande y demostrada, como en tu caso, con unos cuantos libros anteriores y con una identidad propia, se aproxima a un sabor que tal vez es casi una fatalidad, ¿no? Acercarse a ese paisaje y a esa región y a esa época...

—Somos de la misma región, ¿no? Éramos vecinos, con Pavese. Hay un fenómeno extraño con respecto a esto de la ida y vuelta de las identidades, de los viajes. Yo no sé si vos, por ahí, lo percibiste también, o por ahí no, porque no te toca de cerca, pero todo tipo que fue transportado, trasvasado, construye, como construí yo, conscientemente o inconscientemente, dándole importancia o no dándosela, una especie de templo de la nostalgia. No es que eso esté presente, pero hay un lugar que está allá en el fondo, que cuando uno lo requiere, aparece, la niñez y... está. Y, no sé si le pasará a otra gente, pero lo que yo sentí es que ese templo de la nostalgia, con estas idas de los jóvenes que emigran a Europa —mi hija, por ejemplo, está en España, no sé por cuánto tiempo, es una de los que pegó el salto y se fue— como que se vino abajo como un castillo de naipes. Porque es como que fue destruido por esta irrupción, se invirtieron los términos. Ni siquiera sé si es comprensible al contarlo.

—Supongo que debe ser más tangible para aquel que formó parte de esa experiencia.

—Me pregunto si se entiende algo...

—Sí, sí. Haber abandonado un espacio físico y también sentimental y preservarlo allá, a la distancia en el tiempo y en el espacio y, de golpe, ese espacio es ahora...

—Es ocupado.

—Es ocupado por otra generación, en otro contexto, por razones... que en el fondo son siempre las mismas, ¿no? Coyunturalmente, pueden ser motivos políticos, pero en el fondo es desarraigo. Y en el fondo también está siempre esta sensación de que no somos del todo sedentarios nunca. Hemos sido todos expulsados del vientre de la madre, de la infancia, de determinados contextos en los que creímos que íbamos a establecernos, no sé si para siempre, porque uno sabe a partir de cierta edad que la vida tiene una dirección irreversible, pero emocionalmente uno cree que va a poder preservar esos espacios y luego... Como le pasa al protagonista de *Bosque*, que cree que, aunque más no sea el profundo odio por un hombre que se fue con su mujer, que lo humilló voluntaria o involuntariamente, va a persistir y le va a permitir a él alguna forma de resarcimiento. Muchos años después, descubre que ni siquiera ese sentimiento se ha mantenido a salvo del tiempo, ¿no?

—Sí. Y hay un personaje ahí, yo no quisiera hablar del libro, te lo preguntaba afuera de cámara, fuera del micrófono, un personaje joven que aparece, que a mí me interesa mucho. Siempre pregunto cómo lo ven. Sin entrar en detalles, ¿quién es este personaje, Leda?

—¿A qué te referís? ¿Si está logrado o qué le atribuye uno?

—No, no, el personaje es oscuro en el sentido de que es enigmático, ¿no?

—Es un personaje enigmático que va a tener progresivamente en la novela una cierta incidencia sobre lo que ocurra. Yo creo que... yo no me apuraría nunca, por la prudencia que a uno le da haberse equivocado tantas veces cuando lee, afortunadamente. Y uno siempre trata de recuperar la perplejidad del lector a quien no le sirve su sabiduría anterior para encarar un nuevo libro. Representa, creo, eso, la potencia de la juventud con su cuota de... con su necesidad todavía intacta de reparación, con un sentido de la justicia mucho más radical e irreversible, que no se va a calmar mientras esa justicia no se repare, también con una cuota de irreverencia. Una clase de juventud que creo que, sin ponernos en alegóricos ni que la novela quiera tener esa intención, por eso no quiero avanzar en esa dirección, pero una clase de juventud como la de la Argentina actual, pienso en los hijos de la agrupación H.I.J.O.S., por ejemplo, que están buscando una explicación frente a una sociedad que no está dispuesta a dársela completamente, sobre el destino, o el porqué de la desaparición, la tortura, la muerte de sus padres. Una generación que es víctima de ese vacío de memoria, de una historia muy violenta frente a la cual el conjunto de la sociedad no hizo un acto de reconocimiento de su responsabilidad colectiva, ni ha hecho todavía las reparaciones necesarias que el conjunto de la sociedad y, sobre todo, los que han sido las víctimas directas de ese daño, están esperando. Me parece que en Leda resuenan algunas de estas cosas.

—Sí, sí, es posible. No está puesto con intención, pero seguramente en el conjunto, es el emergente que va en esa dirección, ¿no?

—Desde luego. Yo quería, además, retomar algo, Antonio: recién te preguntabas por qué no aparecía antes en tu obra toda tu infancia, ese pasado tan fuerte y tan fundacional, como es el de cualquiera en los primeros 12 años de su vida. Me parece que uno tampoco puede ser muy dueño de las decisiones a la hora de escribir lo que escribe. Tal vez, aunque te lo hubieras propuesto conscientemente, no hubiera salido una novela como *Oscuramente fuerte es la vida* o *La tierra incomparable* veinte años antes.

—No, hubiese sido prematuro.

—Y al mismo tiempo, hay cosas que aparecen a tu pesar, o que provocan resonancias inesperadas en los lectores, como poner un personaje joven como el de Leda, dando vueltas por ese pueblo, casi como sobrevolándolo subrepticamente, de manera ambigua. La misma realidad argentina, o la de los lectores, lo carga de cierta significación. Habría que ver cómo esta novela será leída fuera del contexto particular de nuestra historia, ¿no?

—Habría que ver. Me va a interesar mucho ver cómo la leen los críticos, ¿no? Cuando salgan las primeras críticas, porque la novela acaba de aparecer, por lo tanto... es una expectativa que siempre está: “¿Cómo me van a leer?”.

—¿Te molestan las críticas, algunas en particular? No me refiero a la cosa crasa de que el que no te elogia entonces es tu enemigo, sino si te decepciona que alguien, incluso tratando de elogiarte, encuentre algo que para vos no tiene nada que ver con lo que vos quisiste decir.

—Las leo con mucha curiosidad, porque en general me acercan puntos de vista que yo ni remotamente había sospechado que estuvieran allí. Esto también pasa con los lectores, te dicen: “Mirá, vi tal



cosa, me gustó esto”, y yo no era consciente de haberlo puesto. Esto es muy común.

—Hay alguien, no recuerdo qué escritor, que decía que leía las críticas como noticias de parientes que hacía mucho que no veía, donde los parientes son los personajes de sus libros, o los libros mismos. Se refiere a esa sensación de inmanejabilidad que tienen los libros, o la obra, cuando se da a conocer, cuando se hace pública: uno ya no puede hacer más nada, esa obra va a ir ocupando o no determinados lugares y provocando repercusiones que el autor ya no puede controlar.

—Sí, es una rara sensación esa, ¿no? Supongo que en otros niveles pasa lo mismo, pero el último momento en que tenés el libro en la mano y luego lo entregás, bueno, es un corte, ¿no? Como si hubieras cortado un cordón. No quiero magnificar la cosa, pero no hay vuelta atrás, no se puede corregir más nada, bueno, allá fue. Y luego, hay otro momento que es cuando te entregan el ejemplar terminado, que lo tomás en la mano, el objeto. Cuando ya lo sopesás, lo das vuelta. A mí me pasa que me quedo un rato mirándolo, porque estoy un poco asombrado también cuando te tocan timbre, vienen de la editorial, te entregan el ejemplar, y decís: “Bueno, dos años de trabajo, acá está, está hecho, prolijo, la tapa...”. En fin, uno se fija en ese tipo de cosas.

—Sí. En general, ¿qué sensación te deja a vos? Me decía una vez César Aira que él no quería ni abrir sus libros una vez que se los traían porque, decía: “Lo empiezo a mirar y me alcanza con ver las cuatro o cinco primeras páginas para darme cuenta de lo que está mal”. Ahí, claro, ya depende de la economía libidinal de cada uno, diría. En el caso de Aira, eso es lo que hace que, irrefrenablemente, se ponga a escribir otros cinco libros...

—Sí, yo lo primero que hice, por ejemplo, cuando me llegó este, el ejemplar de este libro... es un temor que le debe pasar a todos... me fijé a ver si los capítulos estaban todos (*risas*). Si estaban todos los capítulos, después de corregir. Podría ser un desastre absoluto, una impresión que está circulando, que viene de España, no hay vuelta atrás... ¿Estarán todos o habrá uno intercambiado? Son temores extraños, pero ocurren.

—Yo, modestamente, que he trabajado en casi todos los lugares posibles en relación con el libro, puedo decir con absoluta convicción que, si hay un ámbito en el que se cumple la ley de Murphy es en el mundo de los libros. O sea, queda una mínima posibilidad de que algo sea mal interpretado por el impresor, y efectivamente, el impresor va y lo interpreta de esa única manera imposible y la tapa sale fatalmente mal. De modo que hay que prever hasta lo que parece ridículo. De todas maneras, no estamos hablando solo de ese conjunto de catástrofes que de algún modo son subsanables, como las erratas, sino de esa otra cosa que a veces el autor ve cuando el libro efectivamente empezó a cobrar esa materialidad que lo separa de él. Desde esa consistencia, le devuelve algo de sí mismo que a veces es incómodo, incluso siendo bueno, ¿no? Porque uno no sabe qué hacer tampoco con algo que le parece que está bien. Se alegra, en algún lugar, pero también dice: “Bueno, pero ahora, ¿podré volver a escribir algo como esto en un próximo libro?”.

—Sí, hay un estado, no sé si es adecuado el término, pero que te deja solo, ¿no? Hubo alguien, algo, que te acompañó durante un tiempo y de pronto te dejó solo. Y solo frente a una obligación, aunque no te lo plantees inmediatamente, que es llenar ese vacío con otro proyecto. No podés hacerte el gil y decir: “Bueno, ya está”. Te podés hacer el gil un tiempito.

—Ese vacío, sí. Y también, volviendo a lo que decía Aira y a un autor que ya citamos varias veces, Pavese... Él en sus diarios decía que escribía un nuevo libro para corregir o completar, de alguna manera, aquello que se había dado cuenta de que no había estado dicho del todo en ese libro. Afortunadamente, no se puede decir todo ni en uno ni en todos los libros, y entonces hay que seguir escribiendo.

—Sí, sí, complementar esta idea de búsqueda que, seguramente, él quería revelar de alguna forma y siempre se quedaba a medio camino, como nos pasa a todos.

—Antonio, vamos a hacer otra pausita musical. Ahora, para volver a Italia, aunque más no sea por el lenguaje de los términos musicales. Vamos a escuchar un *andante non troppo* de un hermosísimo cuarteto de cuerdas de Mozart. Es el *Cuarteto nro. 4* de la serie de cuartetos milaneses de Mozart. El primer movimiento es este hermosísimo andante por el cuarteto Salzburgo, integrado por Franke Karlheinz en violín, Vladislav Markovic en segundo violín, Philippe Dussol en viola y Heinrich Amminger en cello.

(Se escucha la pieza anunciada.)

—Acabamos de escuchar el primer movimiento del cuarteto de cuerdas milanes nro. 4, el *Köchel 213* de Mozart, que es, insisto, un *andante non troppo*, por el cuarteto Salzburgo. Acaba de llamar uno de los hijos de Antonio, Marcos, mandando un gran saludo suyo para Antonio y también de parte de sus hijos Lucas y Maxi.

—Bueno, cariños para todos.

—Antonio, la escritura a partir de cierto momento se ha convertido para vos en una profesión sostenida a través de algunos medios, y le

ha dado a tu firma una notoriedad. Me refiero a un público genuino, concreto, específico, que empezó a seguir esas columnas escritas en un registro que tal vez sea de alguna manera heredero de las aguafuertes de Arlt. Un narrador que observa situaciones de la ciudad, casi como un explorador de la fauna y la flora urbanas, y que cada tanto deja colar, en ese formato rápido, algunos retazos de anécdota, algún germen de ficción o de relato, que son los que pueblan luego los textos recopilados en tus dos primeros libros que luego se condensan en uno: *Ni perros ni gatos y Reventando corbatas*, que luego se concentran, a su vez, en una suerte de selección de los textos más densos, en el volumen *Gente del Bajo*. Ahora tenés, en otros registros —vos me decías fuera de micrófono hace un momento, tal vez con una intención más política, más coyuntural—, una columna sostenida en *Página/12*. Me gustaría saber cómo funciona esta economía de tener que escribir una columna o una página con una frecuencia más o menos regular, la energía que eso exige, la relativa desesperación cuando la nota no sale y hay que entregarla, y cómo eso alimenta el trabajo del escritor.

—Veamos, desde el comienzo... En realidad, las primeras columnas no salieron en *El Periodista de Buenos Aires* sino en *Tiempo Argentino*. Y tenían un título general muy curioso, y tal vez de ahí vino después la necesidad o el acostumbramiento a esta mirada ciudadana; se llamaba: “Estado civil: solo”. Obviamente, eran las historietas cotidianas de un hombre clásico: separado, con hijos de fin de semana, ese tipo de cosas. Y luego pasé a *El Periodista de Buenos Aires*, más o menos con la misma idea. El intento que yo hice, cuando me propusieron, sobre todo en *El Periodista*, hacer una columna, fue... aclaro que a mí el periodismo, con todo el respeto que me merece, no me interesa. Por lo tanto, lo que hice desde el comienzo fue tratar de que esos espacios

míos, firmados, se fueran volcando, se fueran pareciendo más a la literatura, o que por lo menos quedaran a medio camino. Que, aun cuando hablaran de cosas del momento, de actualidad, tuvieran una estructura y fueran contados como pequeños cuentos, como pequeños relatos. Obviamente con la intención de que, además, perduraran. Un interés absolutamente personal. Y este fue el caminito que me llevó. Tuve la inmensa suerte de vivir, sobre todo durante toda la década del ochenta, en el barrio del Bajo, donde había un alimento permanente en los bares... El Bajo, vos lo conocés bien, tiene una historia, una tradición, desde los sesenta, por lo menos, de afluencia de mucha gente amiga y de personajes, pintores, gente relacionada con las letras, con la poesía, en fin. Y así, en ese lugar, me resultaba muy simple. Porque inclusive, volviendo a lo que preguntabas de la urgencia, ¿qué pasa? Yo recuerdo que iba y me sentaba un rato en el viejo Bar Verde, no el de ahora, la noche anterior a la entrega, y en algún momento aparecía una cara o una frase, o un gesto, y yo me decía: “Bueno, acá hay un disparador, vamos a prestar atención”, y rápidamente se conformaba el relato. O también me ocurría, esto es anecdótico, que como había mucha gente, por lo menos algunas personas de ahí, que concurrían a los boliches y leían esas columnas, al día siguiente venían y me decían: “Mire, leí su columna”. Había una que era muy graciosa, porque a veces yo me disparaba, había algunas que eran muy locas, o las historias que me habían contado o había escuchado en algún lugar eran muy dementes. Me acuerdo especialmente de una de una gallina a la que un tipo le amputa una pata porque la atropelló un coche, y entonces le pone una pata de palo y luego le enseña a caminar. Y la gallina aprende a caminar. La historia es larga, creo que tiene dos o tres capitulitos, ocupó dos o tres espacios semanales. Era un tipo muy obsesivo con los ruidos y, como esta era una gallina de entrecasa,

obviamente, que vivía dentro de la casa, cuando aprendió a caminar, se entusiasmó y el “tic tac” de la pata no paraba nunca (*risas*). Y el tipo encontraba soluciones siempre: le puso un taquito de goma, por ejemplo, y la gallina andaba como un pirata. Bueno, esta es la historia, que luego continuó, y se me acerca un día un tipo y me dice: “Usted sabe que una tía mía”, ahí ya cuando me dijo “una tía mía” en la barra dije: “Acá se viene”. “Una tía mía de Moreno”, dice, “tiene una gallina de esas características, o sea, una gallina que la tiene como un gato adentro de la casa, y le pasó algo curiosísimo, que de un día para el otro, se quedó pelada, se le cayeron todas las plumas”. “¿Y qué pasó?”. “No se sabe”, me dice. “Y su tía, ¿qué hizo?”. “Bueno, inmediatamente, lo primero que hizo fue tejerle una camiseta”.

—Claro, pobre gallina (*risas*).

—Y me acuerdo de que el tipo usó los términos: “por el frío... y también por el pudor”.

—Y, sí, andar con una gallina en bolas (*risas*)...

—¡Claro! Y había pasado algo curioso, me dice: “Este es el drama de mi tía, que la gallina, a partir del momento en que le enchufaron la camiseta, empezó a caminar para atrás, a recular, no caminaba más para adelante”. Y entonces, me acuerdo de que —¿viste esas noches que se prolongan en la barra y uno se queda hasta las tres de la mañana?— estuvimos hablando y hablando, de por qué la gallina caminaría para atrás. Y finalmente creo que llegamos a la conclusión —obviamente podría escribir una historia con eso, ¿no?— de que seguramente, a la gallina, la camiseta le picaba (*risas*).

—Y se movía para atrás para rascarse.

—Y, como seguramente la tía, con naturalidad, se la ponía por la cabeza, como todos nos ponemos la ropa por la cabeza, la gallina caminaba hacia atrás tratando de quitársela. Por lo tanto, el consejo que él debería darle a su tía cuando fuera a Moreno era que le pusiera la camiseta por atrás, que por lo menos iba a solucionar uno de los problemas, que era el del movimiento.

—Claro, que caminara para adelante. También quizás pensar en algún otro material, por ahí era de fibra sintética...

—Bueno, esas eran las historias que aparecían, que seguramente eran muy graciosas y muy disparatadas, y eran una avalancha, ¿no? Muy lindo lugar, el Bajo.

—Vamos a hacer una última tanda, Antonio y vamos a volver de la tanda con música, pero primero la tanda. Desde ya, les comento lo que van a escuchar para que no se me desorienten: un tangazo de y por la orquesta de Osvaldo Pugliese. Se llama “Corazoneando”, de esos títulos que le gustaba poner a Pugliese, como en este caso, convertir en verbos los sustantivos, esos neologismos que son casi prepiazzollianos, ¿no? Volvemos, entonces, de la tanda con este tangazo y con el corazón ítalo-argentino de Antonio Dal Masetto palpitando para nosotros media hora más, después de Pugliese.

*(Tras la tanda, se escucha el tango anunciado.)*

—“Corazoneando” de Osvaldo Pugliese y por su magnífica orquesta. Estamos con Antonio Dal Masetto, es el último tramo de este programa de hoy, de sábado 11 de agosto, ya en plena noche de un invierno bastante benigno, hay que decir. Tenemos algunos llamados más de oyentes, que vamos a comentar en un ratito. Pero antes, para que no se queden tan, tan en ayunas respecto de este

libro, del cual la necesaria discreción nos impide adelantar mucho de su contenido... Por supuesto que la belleza, la contundencia y el interés por él van más allá de conocer su anécdota, pero la anécdota está aquí muy pegadita al hueso, en este caso, y es difícil, entonces, desprenderla. Pero, insisto, para que no se queden tan en ayunas, voy a leer el primer capítulo. Los capítulos son, como en muchos libros de Antonio, breves, secos, contundentes, y enseguida la cámara hace un fundido y pasa a otra cosa. Y el comienzo, que es la llegada del protagonista a ese pueblo de *Bosque*, donde también ha transcurrido la historia de *Siempre es difícil volver a casa*, dice así (*lee*):

Hacia tres horas que Muto manejaba por la ruta siempre igual, a través de los campos invernales, con las manchas aisladas de los grupos de árboles y el ganado inmóvil surgiendo y perdiéndose en la neblina. Disminuyó la marcha al divisar un cartel acribillado a balazos donde todavía se podía leer: *Bosque 3 km*. El desvío era hacia la derecha y antes de alcanzarlo Muto salió del asfalto y se detuvo sobre el pasto. Bajó y fue y vino unos metros para desentumecer las piernas. Encendió un cigarrillo, el último del atado, y fumó recostado contra el auto. Un sol pálido acababa de romper las nubes, la neblina se estaba disipando y pudo ver frente a él la mancha clara de las casas de *Bosque* y el campanario en el medio.

A pocos metros de la ruta el terreno comenzaba a bajar hasta formar una hondonada cubierta de arbustos. La hondonada tenía unos cien metros de ancho y moría contra un terraplén donde corrían las vías del tren ferrocarril. A esa altura las vías describían una larga curva.



Había un gran silencio y, en la llanura y en el aire, el único movimiento fue el de una bandada de pájaros oscuros que se elevó y luego se eclipsó junto a una laguna.

Muto oyó el silbato mucho antes de divisar el tren. Después el tren asomó en el extremo de una hilera de eucaliptos. Avanzaba muy lento, era un carguero.

Por el camino que venía del pueblo apareció una moto. Dobló hacia donde estaba Muto y pasó por la mano de enfrente. Disminuyó la marcha, cruzó la ruta y se detuvo a cincuenta metros.

La locomotora se fue perdiendo a medida que avanzaba en la curva. Algunos de los vagones llevaban ganado. Abajo, en la hondonada, dos hombres se irguieron entre los arbustos y corrieron hacia el tren. Se detuvieron y parecieron dudar. Uno señaló con el brazo levantado. Treparon el terraplén y luego a un vagón. Ambos llevaban sogas colgadas del cuello. Se ataron por la cintura a los barrotes, para tener las manos libres. Habían elegido un vagón de animales chicos, terneros, novillitos. Ahora la marcha del tren se había vuelto todavía más lenta. Los dos hombres amarraron uno de los animales contra los barrotes. Primero le aseguraron la cabeza, después le dieron varias vueltas de sogas alrededor del cuerpo y finalmente le sujetaron las patas. Cada uno sacó un cuchillo y comenzaron a cortar y a arrancar grandes pedazos de carne. Los iban arrojando al costado de las vías. Trabajaban rápido. El animal mugía desesperado y se esforzaba inútilmente por huir de los tajos. De tanto en tanto volvía a sonar el silbato. También el vagón

desapareció en la curva, llevándose a los dos hombres y solo quedaron el lento deslizarse del tren gris y la gran queja del animal herido bajo el cielo.

La moto partió y Muto la siguió con la mirada hasta que se diluyó en el paisaje quieto y vacío. Después de algunos minutos los dos tipos regresaron. Venían caminando sin apuro, hablaban, se detenían para recoger los trozos de carne y colocarlos dentro de una bolsa de arpillera. Llegaron al lugar de donde habían salido y desaparecieron entre los arbustos altos. Inmediatamente surgió una columna de humo y Muto supo que habían encendido fuego para cocinar.

Al fondo de la ruta apareció de nuevo el motociclista. Ahora a poca velocidad. Pasó junto a Muto y giró la cabeza para mirarlo. Entonces Muto advirtió que era mujer. Tenía el pelo cortado casi al ras y una cara fuerte, frente alta y pómulos marcados. Le gustó esa cara. La moto dobló hacia el pueblo. Muto se metió en el auto y poco después pasó bajo un arco de cemento con una inscripción que decía: *Bienvenidos los que llegan a Bosque.*

**Bueno, para que el que haya tenido alguna duda acerca de cómo esta novela a uno lo engancha, lo atrapa, no de las solapas, desde las tetillas prácticamente, para sentarse a leerla y no soltarla, yo me la devoré en un par de horas de una noche. Ya escucharon este primer capítulo, con esa ferocidad producto de la desesperación, de la picardía criolla, de una mezcla de ambas cosas. Ese animal que es carneado vivo, prácticamente, o mutilado, como carta de presentación, como me contaron que le decía Carlos Gorostiza a Dal Masetto cuando empezó a leer la novela y, admirado, se la**

comentaba. Realmente, no hace falta más para que ustedes se entreguen a las sorpresas de la escritura, de la trama, a las vueltas de tuerca que tiene, sobre el lejano fondo de una historia que ocurrió en *Siempre es difícil volver a casa* y que, insistimos, no es necesario releer o leer primero para leer esta novela. Sepan que así comienza *Bosque*, la novela de este “hombre que llega a un pueblo”, como casi se llama también una bella novela de Héctor Tizón. Hay muchos hombres llegando a pueblos en los libros, en las historias de Antonio Dal Masetto, hombres solos. *Bosque* ha sido publicada por Sudamericana, en su colección de narrativa y está flamantemente instalada en las librerías. Antonio, tenemos dos mensajes. Hay un muchacho, Mario, de Villa Martelli, que dice que es un fanático tuyo, un seguidor, que es la primera vez que escucha el programa, y esperemos que continúe, la feliz coincidencia de que te siguiera a vos hará que, espero yo, le guste seguir escuchando el programa. Pero parece que está muy entusiasmado por lo que dijimos, incluso antes de escuchar este fragmento, dijo que era muy probable que comprara el libro, así que ahora me parece que ya lo tenemos del lado de los lectores de este libro. Y Quique del Abasto, que es un incondicional oyente del programa, pregunta si las situaciones que te posibilitaban ese venero de anécdotas, de caras, de expresiones, de situaciones de la noche porteña en los ochenta, para escribir la columna en *Tiempo Argentino*, en *El Periodista...* son posibles en la Argentina de hoy, en la Buenos Aires de hoy, en las actuales circunstancias de la noche de los bares.

—No lo sé, por lo menos a mí me parecería que no, a mí, personalmente. Yo recorro habitualmente la noche, no tanto, pero voy a algunos bares y creo que han cambiado mucho. Hubo dos cambios fundamentales. Los bares jugaron un papel importante en los sesenta, como lugares

de reunión obligados. Había bares, sobre todo en el Bajo, El Bárbaro fundamentalmente, donde uno simplemente iba y sabía que se iba a encontrar, no siempre con la misma gente, pero sí con alguien conocido, a hablar de literatura, de los libros y los autores que había descubierto y todo lo demás. Y luego hubo una segunda etapa, obviamente después de los setenta, porque durante el Proceso se murieron, los bares fenecieron. En los ochenta, hubo un recomienzo y yo tuve la suerte de vivirlo. Pero ahora, aunque sigo yendo al Bajo, creo que no es lo mismo, se acabó eso. No solo se acabaron aquellos bares, porque se están transformando los bares, físicamente se transforman, sino que además hay una generación que pasó, y la generación que le sigue no tiene las mismas costumbres, las mismas necesidades.

—Hay también algo que me parece, tal vez, escuchar en la pregunta de Quique, del oyente, que habla, a lo mejor, de una cierta pérdida que no es solo generacional, un cierto cambio, si no lo queremos llamar pérdida, que tiene que ver con cómo son, en la actual realidad, en el actual contrato social que se conforma, esos vínculos. Habría algo que a lo mejor podría haber lesionado la comunicación, esa especie de fraternidad, engañosa, provisoria pero efectiva, en los bares de Buenos Aires de toda la vida.

—Sí, yo creo que sí, que hubo una ruptura. La gente se ha recludido más, la comunicación es más a distancia. Uno se encuentra con un amigo, no va a un bar a buscar a un amigo, que era muy común.

—Sí, y a lo mejor, como vos decías antes, a nadie en particular, iba a ver quién andaba por ahí. Por la avenida Corrientes, era muy común asomarse a la puerta y ver si en el Ramos, en La Paz, en La Giralda, o en La Ópera estaba tal o cual. Y uno elegía y se quedaba según las caras que veía, a lo mejor, ¿no?

—Sí, sí. Creo que ha cambiado todo eso. Lamentablemente, porque era un circuito interesante y, además, alimentador. Por lo menos, en ciertas épocas de la vida de uno, no sé si ahora pasaría lo mismo. Pero esta posibilidad de ir a discutir una película, por ejemplo, o decir: “Mirá lo que encontré en tal librería, leéte esto”. Esto era muy común y bueno.

—Vamos a hacer una última pausa musical, antes de pasar al último tramo de la charla con Antonio Dal Masetto. Les propongo que escuchemos ahora a una dupla formidable, la del guitarrista Juanjo Domínguez y el acordeonista Raúl Barboza, en una versión de un clásico, que le da título además al disco de este dúo excelente, que se llama *Pájaro Chogüí*. Vean lo que hacen con esos dos instrumentos Juanjo Domínguez y Raúl Barboza, y con ese clásico, la vuelta de tuerca que le dan, sin que se pierda el carozo de la tradicionalidad de este tema, “Pájaro Chogüí”.

*(Se escucha el tema anunciado.)*

—Salpicadito, ¿no? “Pájaro Chogüí”, esa conversación luminosa entre el guitarrista Juanjo Domínguez y ese magnífico acordeonista y uno de los grandes renovadores de la música del litoral, que es el señor Raúl Barboza, haciendo esta polka de Pitaguá que se llama “Pájaro Chogüí”. Y nosotros estamos aquí con Antonio Dal Masetto, en el tramo final. ¿Viste esa parte de los programas en que uno ya se va ensoberbeciendo como entrevistador y empieza a hacer preguntas sobre el sentido de la vida, o sobre cosas muy trascendentes, como tener que dar cuenta del sentido de la literatura en Occidente y tal vez en algunos países asiáticos? No vamos a hacerte pasar por esos momentos...

—... de bochorno *(ríen ambos)*.

—... por esas preguntas incontestables, pero sí me gustaría que, de las cosas que pudieran haber ido quedando en el tintero, si hay alguna de la que quisieras hablar, que no mencionamos, alguna cosa que haya quedado suelta por allí...

—No, simplemente, por ahí, que tengo la remota esperanza de que el libro... sea llevado al cine, ¿no? Lo cual, vos lo leíste, no es nada difícil.

—Lo está pidiendo, casi te diría. Además, recordemos que el anterior, *Siempre es difícil volver a casa*, también derivó en una película, que hizo Jorge Polaco.

—Así que, veremos, eso sería... En fin, uno desea que los libros sean interesantes. Luego, tiene que recoger un poco el espinel y volver a tomar conciencia de que el cine y uno no tienen nada que ver (*risas*). Simplemente, uno entrega un libro...

—No, pero es cierto que acá hay un grado de razonabilidad muy alto. El sábado pasado, en cambio, estuvo aquí Eduardo Belgrano Rawson y me decía: “Yo escribo a lo grande, en el sentido de que tengo superproducciones en la cabeza cuando escribo. No se pueden filmar. Más de una vez me llamaron para filmar, me llamaron para filmar *Fuegia*, pero vos imaginate... Yo lo primero que les pregunto a los que me proponen eso es: ¿cómo van a hablar los indios? ¿En yámana, en español, en jeringoso, en qué van a hablar? ¿Cómo hacemos ese verosímil?”. Y ya a partir de ahí, una película filmada en un lugar que debe ser costosísimo y riesgosísimo como Tierra del Fuego...

—O esta última, no sé si la viste, *Setembrada*.

—Sí, sí, por ese motivo vino al programa. También: filmar la guerra del Paraguay, desde un globo, y después atravesando la selva,

el Chaco... Una especie de locura. Para no hablar de *El naufragio de las estrellas*, que narra un naufragio en alta mar.

—Es un Coppola de la producción.

—Claro, él decía: “Tengo un inconsciente que exige una producción muy alta”. Pero estos espacios urbanos, acotados de tus libros, me parece que son altamente filmables. Y, además, por cómo está ordenada la historia, ¿no? ¿Cómo fue tu relación personal, en el caso de la anterior, con la adaptación al cine de *Siempre es difícil volver a casa*? ¿Interviniste de alguna manera, sugeriste?

—No, no, solamente me consultaron un poco sobre el guión, que había sufrido modificaciones respecto del libro porque hubo intentos, o cambios, o ajustes que respondían a pretensiones comerciales, como por ejemplo poner a dos Midachi. Por lo tanto, los roles originales del libro cambiaron. Y luego, el guión no estaba tan mal cuando lo miré. No metí mano. Pero después la filmación fue absolutamente frustrante para mí, porque me parece que el resultado final no se parecía en nada, ni siquiera aproximadamente. Bueno, vos lo sabrás también, en tu experiencia en literatura y en cine, generalmente las películas no tienen por qué parecerse a los libros que los originan, ¿no?

—Es una discusión eterna. Hasta está el chiste ese de las ratas que están comiendo cachos de película en el depósito de una cinemateca y, cuando terminan, una le dice a la otra: “¿Qué querés que te diga? A mí me gustó más la novela” (*risas de ambos*). Parece que no tiene solución.

—Sí, sí. Yo tengo una historia muy linda. Cuando daba clases, cuando tenía unos grupitos, hace muchos años, una señora estaba leyendo una novela, un *best-seller* norteamericano, y en ese momento estrenaron la

película hecha con ese libro, también norteamericana. Ella había llegado más o menos a la mitad del libro cuando fue a ver la película. Cuando volvió a la semana siguiente, le pregunté qué tal la película y me dice: “Hasta la mitad, no me gustó nada. De la mitad para adelante, sí me gustó”. O sea, la mitad que había leído del libro en la película le había parecido horrible y la otra le pareció buena. ¿Viste la relación que se establece, no?

—Uno establece con la ficción justamente eso que comentábamos al principio, algo que para la literatura es una exigencia de base: que el lector se haga cargo de la producción, de las imágenes que en el libro están insinuadas. Esto hace que el lector, en tanto lector del libro original, tenga su propio mundo, su propia cara para el héroe, para el villano y hasta cómo es ese escenario en algunos casos. Y, cuando lo ve realizado por otro lector, ese lector que es la suma del guionista, el productor y el director, los resultados no siempre le resultan satisfactorios.

—No, de todos modos uno debe saber, y lo aprende rápidamente... Digo, después de entregar un libro, te enterás de que uno tiene que despedirse del libro y saber que del otro lado hay un creador, porque es un creador, que va a hacer su propia historia. Basada en un texto de uno pero, bueno...

—Con esa resignada sabiduría, de todas maneras, o precisamente por eso, tenés la expectativa de que *Bosque* reclame la atención de algún director de cine. Ojalá que sí. Nos tenemos que ir ya, Antonio, lamentablemente. Te agradezco mucho.

—Muy bien. Fue una charla muy amable, te agradezco yo a vos.

—La mejor de las suertes para *Bosque* y para todos los árboles que están antes. No quiero olvidarme de la madera muy noble de *Siempre*



*es difícil volver a casa*, para empezar por el título que de alguna manera está emparentado con este, pero también quiero recordar *Siete de oro*, *Fuego a discreción*, las recopilaciones que mencionábamos antes y que ahora están concentradas en *Gente del Bajo*, *Oscuramente fuerte es la vida* y *La tierra incomparable*, entre otros libros de este notable narrador argentino, nacido en Italia, que se llama Antonio Dal Masetto, y a quien despedimos con un caluroso abrazo radiofónico.

—Un abrazo grande.

—Nos vamos a ir con otro tema que, le decía a Antonio fuera del micrófono, parece una frase de alguno de los personajes de sus novelas a otro: “Do Nothing Till You Hear from Me”, “No hagas nada hasta que no sepas de mí”, de Ellington y por el propio Ellington, con un socio de aquellos, Louis Armstrong en trompeta. Y no toca la orquesta de Ellington sino una pequeña orquestita ellingtoniana de cámara integrada por estos nenes: Armstrong en trompeta y voz, Ellington en piano, Barney Bigard, que va a hacer el solo del comienzo en clarinete, Trummy Young en trombón, Mort Herber en bajo y Danny Barcelona en batería. Grabado en abril de 1961. Nos vamos, hasta el sábado que viene. Muchas gracias.

*(Se escucha el tema presentado.)*

# LUIS MARÍA PESCETTI

(Buenos Aires, 1958) Es compositor y autor de libros y de espectáculos para niños pequeños y para no tan pequeños. Tanto en sus libros como en sus shows, el humor suele ser la herramienta con la cual abrevia la distancia entre niños y adultos, abre las puertas de la imaginación de sus lectores y espectadores y obtiene de estos una complicidad que se plasma en miles de seguidores.

**Programa nro. 315**

**Fecha de emisión:** 7 de junio de 2003

**Asistencia y producción:** Juliana Guerrero

**Operador:** Orlando Gambini



—Da la sensación de que, en las últimas entregas, en los últimos encuentros con ustedes, yo me hubiera ido especializando de una manera paradójica en quienes no se han especializado. En personajes, en grandes y diversos artistas de la anfibología de la cultura. Nos pasaba el sábado pasado cuando yo tenía que comentar con ustedes, o explicarles, desde mi humilde percepción, quién era, y qué era sobre todo, alguien como Gerardo Gandini. Sin embargo, allí la cosa era más fácil porque todas las diversificaciones del maestro Gandini tienen en común (y pasan por) la música. Tal vez podríamos decir que nuestro invitado de hoy también tiene como eje, como punto de partida, como punto de llegada o como medio, como lugar de tránsito, como refugio, la música. La música es, para Luis María Pescetti, nuestro invitado de hoy, un punto de partida que ha sido laboral, profesional, pero también estético. Porque la música —me da la sensación a mí, luego lo confirmará él personalmente— es tal vez también la estructura, la casa, el espacio donde muchas de sus ideas literarias, teatrales, de interpelación a ciertos públicos que pueden ser adultos o infantiles, encuentran esa sintaxis que solo la música puede convocar. Sin embargo, las actividades de Luis María Pescetti trascienden el lugar de la música, a pesar de que es un notable, originalísimo cantautor, alguien que compone canciones pensadas desde

el vamos como tales, ejercicios que tienen mucho de irónico, de sarcástico, de cómico, y que enseñan cosas sin proponérselo pedagógicamente en el mal sentido, porque nunca incurren en la moraleja. Pescetti desarrolla también una literatura que ha obtenido reconocimientos tan importantes como el premio Casa de las Américas con su novela *Ciudadano de mis zapatos*, o ejercicios y tránsitos más que saludables como varios libros de literatura para chicos. Y lleva a cabo un encuentro muy particular que él realiza en espectáculos que son inclasificables para aquellos que no los hayan presenciado. Yo he tenido la suerte de escuchar algunas grabaciones para darme una idea de algo de lo que ocurre en esa particular comunicación que Pescetti establece con sus públicos. Yo diría que, si la música por un lado es un punto de partida o un punto de llegada, lo que convoca la tarea o el repertorio de preocupaciones de Luis es una relación reconciliada con la alegría de estar vivos. Una reconciliación que no se puede hacer ligera e irresponsablemente. Es una reconciliación que debe primero enfrentarnos con los miedos, con las injusticias, con los límites que nos imponen a veces las malas educaciones, los malos gobiernos, las persecuciones, los miedos internos de cada uno. En ese repertorio de enfrentamientos de los que la obra de Pescetti sale airoso, el humor juega un papel importante. No para trivializar, no para minimizar, sino como un verdadero salvoconducto para atravesar, como con un hilo de Ariadna, el laberinto de los dramas que constituyen la vida. Para celebrar con su presencia esa reconciliación con la alegría de la vida, vamos a aceptar un juego que nos propuso Luis: sugerirles a ustedes que escuchen nuestra conversación hoy aquí en el estudio como si estuviésemos en otros lugares. Casi tuve la tentación de proponerlo como algo que verdaderamente estaba ocurriendo, pero me parece que tiene un atractivo

adicional, como pasa cuando se le propone a un adulto o a un niño el famoso “como si”, que ustedes sepan de entrada que esto es una apelación a la fantasía, la de ustedes y la nuestra. Luis trajo grabaciones, tomas de sonidos que él mismo hizo en mares de distintos lugares de Europa y de lugares como los canales de Venecia, el plaf-plaf de los remos de las góndolas sobre el agua de los canales, o el sonido de bar, de algún bar español. Y vamos a tratar de que la charla de hoy ustedes la escuchen con esos sonidos de fondo como si nosotros, en un esfuerzo de producción que jamás podríamos proponernos o proveernos, estuviéramos trasladándonos de un lado a otro. Le vamos a dar entonces la bienvenida a Luis con el sonido extraordinario y cargado de Historia y de historias del Mediterráneo, el Mediterráneo que roza, que besa la costa española de Alicante, para comenzar esta charla de hoy. *(Comienza a escucharse, en efecto, ruido de olas)* Le damos entonces, en ese Mediterráneo donde Luis no nació pero le hubiera gustado nacer, probablemente, la bienvenida a este programa. Bienvenido, Luis, gracias por estar acá.

—Gracias a vos por recibirme y gracias a tu auditorio.

—Bueno, a mí me gusta siempre, sobre todo la primera vez que alguien viene a este programa y ha desarrollado una parábola artística y biográfica singular, tratar de reconstruir ese relato. Me gustaría entonces que nos ayudaras a conocer las maneras en que tu vida personal, tus circunstancias personales te fueron acercando a esta suerte de heterogénea identidad artística como novelista, como narrador para chicos, como *showman* que genera, ante un público inmediato y tomando la temperatura de ese público, una comunicación muy singular. ¿Cómo llegaste primero a estas actividades? ¿Por el lado de la música, por el lado de la literatura?

—No, por el lado de la docencia. Yo era profe de música en escuelas de la municipalidad. Pero ahora estaba pensando que es la primera vez que tengo una entrevista, una charla, con alguien que es crítico. Y entonces estaba casi como espectador de la lectura que vos hacías de mi actividad y todo eso. Y, cuando hablabas del humor, yo estaba recordando una respuesta que una vez di. Vos decías que el humor es el hilo de Ariadna, y hay algo de eso y hay algo también de esa vez que dije que el humor había sido mi primera manera de viajar. Así que ahí empieza el viaje, con el humor.

—**¿Hacia dónde y por dónde viajaste gracias al humor?**

—A tomar distancia, a ese viaje me refería. A la toma de distancia que permite el humor respecto de la realidad. Yo soy de una colonia piemontesa donde las flores artísticas y los productos artísticos abundan menos que otros, dentro de menores abundancias (*risas de ambos*). Entonces, el humor me permitió tomar distancia de eso y de otras cosas. Y luego, bueno, el humor fue la manera de viajar, en el sentido de que fue por humor que primero me invitaron. Yo empecé como profe de música en escuelas normales. Componía para mis propios alumnos y, a raíz de las cosas del humor, me invitaron a cantar en café-concerts para adultos. O sea que, de hecho, yo empecé en un café-concert de La Plata, cantando canciones infantiles para público adulto.

—**Cuando eras profesor, ¿eras profesor en escuelas primarias?**

—Sí, sí, exactamente. De guardapolvo blanco. Profe, profe.

—**Pero antes de eso, en la prehistoria de eso, ¿cómo se te ocurrió agarrar una guitarra y...?**

—Ah, la pre-prehistoria (*risas de Luis*).

—Claro, claro. Estamos en el paleolítico. Vos querías empezar desde el neolítico (*risas de ambos*)...

—Nada, eso era gusto por la música. Yo creo que, otra vez, era gusto por la música y por la alegría, ¿no? La música como un fuego en torno al cual uno se reúne. Yo creo que había esas dos cosas. Y además, la música asociada, por entonces, en el pueblo, a un espacio donde la gente hacía algo completamente distinto de lo que se hacía en el pueblo. Eso a mí me llamaba la atención. Yo tenía ocho años e iba a ver a un grupo que ensayaba a media cuadra, con mucha electricidad de por medio. Y eso me llamaba la atención: la alegría, ese reunirse en torno a algo completamente distinto, eso me empezó a ser atractivo. Después, agarré la guitarra, los primeros acordes...

—¿Qué pueblo era, cómo se llamaba?

—San Jorge.

—¿En dónde es, exactamente?

—Provincia de Santa Fe. Ahora, bueno, ya es ciudad, pero en ese entonces era más pequeño. Y, bueno, no había piano, no había instrumentos en la casa. Me tenía que ir al bar del club y ahí estudiaba y hacía mis primeras armas con el piano. Muy rudimentariamente todo eso. Pero fue lo que vos dijiste: fue un refugio realmente. Un refugio, un tubo de oxígeno y todo eso.

—¿De qué te tenías que refugiar, qué cosas te golpeaban mal?

—No, más bien de encontrar reflejo, de encontrar espejo de uno mismo. No tanto un reflejo en contra de, sino un reflejo, así, como hacen los chicos a la noche, que se tapan con la sábana para leer más tranquilos.



—Claro, claro. Haciendo carpita.

—Exacto.

—En esa primera experiencia de contacto con los chicos y la música, ¿de qué manera te surgió la necesidad de crear un repertorio propio para compartir con los chicos? ¿No tenías material? Existía ya el repertorio de María Elena Walsh, además de cancioneros infantiles de distintos países.

—Muchos cancioneros. Los cancioneros de Violeta Gainza, que son muy abundantes y muy buenos. Tenía el repertorio de todos los profes de música. Quizás había menos repertorio de canción infantil, ahora la canción infantil tuvo un destape, afortunadamente, y en la Argentina especialmente. Pero... era el juego con los chicos, era lo divertido de jugar con ellos. La primera canción vino porque un grupo de alumnos de cinco años de jardín pasaba a la primaria y querían que yo les componga una canción de despedida de su jardín. Ellos estaban en duelo total porque se iban del jardín y querían una canción. Me pareció tan loco (*risas de ambos*) porque ese tránsito uno no lo recuerda como una etapa. ¿Cuál etapa? Pero, no: los pibes estaban retristes... Bueno, esa fue la primera canción y, a raíz de esa canción, me gustó, me tentó la idea de hacer más canciones infantiles. Les pedí más letras a los chicos, a ellos no se les ocurrieron y yo empecé a buscar algunas. Fue absolutamente intuición y tanteo, pero a partir del juego con los chicos. O sea, de los juegos de palmas, de los juegos que ellos hacían inventando, así como hacen los chicos inventando publicidades de objetos, o de cosas que no existían. Y entonces, de esa clase de juegos, nacieron las primeras canciones infantiles, para mis propios alumnos. No tenían ninguna intención de ningún show, no querían salir para ningún público más que la clase de música.

—Estamos con Luis María Pescetti, un singular artista argentino que trabaja en diversas zonas de la expresión y de la comunicación. De ese propio recorrido hacia la alegría que estamos tratando de reconstruir con él hoy aquí, vamos a escuchar alguna de las cosas que Luis hace ahora. O sea, vamos a pegar un salto en el tiempo hacia adelante. Son cosas ya mucho más elaboradas, más probadas, con más horas de vuelo, digamos, en el contacto con esos públicos y ya pensadas de manera más deliberada para ser hechas frente a un auditorio. La editorial Alfaguara Infantil Juvenil, que ha publicado varios de los libros para chicos de Luis Pescetti, acaba de lanzar también una antología de canciones, textos y juegos grabados, si no todos, en su mayoría...

—... entre México y la Argentina.

—Claro, habría que adelantar otro dato de la biografía: en algún momento, Luis emigra...

—(*Risas de Luis*) Se topó con la hiperinflación.

—(*Risas de Guillermo*) Se topó con la hiperinflación, como dice él, y no pudo con ella. Le pareció que ella tenía herramientas un poco más consistentes que sus precarias defensas de trabajador argentino y emigró a México. Vamos a retomar ese punto en el momento en que su biografía lo encuentre por ahí. Pero baste con decir por ahora que el CD de setenta minutos, es decir, frondoso, con realmente bastante material, reúne cosas que Luis grabó en vivo frente a auditorios de chicos en México. Y van a ver ustedes la capacidad de Luis de sintonizar con modismos, con fraseos, con formas del humor verbal y de la coloquialidad de una lengua, que tal vez sea lo más difícil de aprender. Él no ha vivido quince minutos precisamente en México, pero hay gente que vive toda una vida y no logra hacerlo. Luis es

capaz de interpelar con absoluta eficacia a chicos mexicanos; y, por supuesto, también a chicos de la Argentina. ¿Qué preferirías que escucháramos primero, Luis?

—“Angelina”, la primera.

—Bueno, esta es una canción que forma parte de un CD que se llama *Cassette pirata*. Supongo que el título debe tener por lo menos dos sentidos (*risas de ambos*).

—Y... por la gracia de que vayan a una disquería y digan: “¿Tiene *Cassette pirata*?”.

—Exactamente (*risas de Guillermo*). Es la primera banda, amigo Orlando (*se refiere al operador*). Vean ustedes de qué manera, poco convencional, poco solemne y poco complaciente, también, con un supuesto universo de ingenuidad y de tersura, el de los sentimientos de los niños, está pensada esta canción. Que de algún modo es una canción de amor y una canción de despedida, también.

(*Suena la grabación en vivo de “Angelina”. Al terminar la canción, comienzan a escucharse ruidos de voces conversando y el entrechocar de vasos, como en un bar.*)

—Y ahora nos hemos mudado con nuestro invitado Luis Pescetti, con la magia de la radio, como se decía antes...

—(*Riéndose*) Exactamente...

—... a un bar de Madrid, en la plaza de Santa Ana. De modo que, valga esta aclaración para los comensales que rodean las otras mesas: nuestro banquete de hoy, nunca mejor dicho que en estas circunstancias, transcurre en la mesa de un bar de Madrid. Son los lujos

que nos podemos dar nosotros con nuestros dineros de la producción. Nuestro invitado Luis Pescetti ha traído estos sonidos que nos permiten viajar con tanta facilidad. Para los nostálgicos del *Mare Nostrum*, vamos a volver al Mediterráneo en cualquier momento. Por ahora, baste con decir que estamos con Luis Pescetti, aquí y allá al mismo tiempo, y vamos a seguir repasando su trayectoria hasta tratar de encontrarnos de nuevo con el presente y, tal vez, dar algún avance hacia donde siguen los pasos de los zapatos de los cuales es ciudadano Luis Pescetti. Me olvidé de decir el teléfono, que siempre menciono al final del primer bloque, para los que quieran dejar algún mensaje, una pregunta para Luis: 4804-3150. Y pueden escribirnos también al mail, [elbanquete@fmlaisla.com.ar](mailto:elbanquete@fmlaisla.com.ar). Y, justamente, nos ha enviado un mensaje a esa dirección Claudia Gilman, escritora argentina y ensayista, que acaba de sacar un interesantísimo libro de ensayos donde se cruzan política y literatura en América Latina, razón por la cual la invitaremos a Claudia a charlar de su libro aquí. Además de escritora y ensayista, Claudia es madre y, por esa razón, nos mandó estas líneas: “Te escribo porque da la casualidad de que mi hija tiene admiración por Luis. Querría conseguir otros libros suyos, pero no sé dónde ni qué editorial los tiene. No sabía que, además, hacía espectáculos. Dale mis felicitaciones por sus excelentísimos libros para hijas”.

—(*Risas de Luis*) Muchas gracias y cariños. Voy a estar en el San Martín, en la sala AB, sobre fin de julio.

—Muy bien, muy bien. Le pediremos a la gente de la editorial que nos haga llegar la información, con datos más precisos.

—Tengo una página en internet donde pongo siempre las actuaciones. Es fácil: [www.pescetti.com](http://www.pescetti.com).

—Pescetti se escribe con “sc” y con doble “t”; es decir: *p, e, s, c, e, t, t, i* latina, “pescetti.com”, a secas. Es un Pescetti universal.

—Exactamente.

—No tiene que reducir su dominio, o su zona de influencia, a un “.com.ar”.

—Lo pagué, Guillermo, lo pagué (*risas de Luis*).

—Está bien, la universalidad tiene un costo, la globalidad sale cara. Luis, habíamos dejado, entonces, la cuestión, luego de haber escuchado este tema cargado de humor negro que los chicos disfrutaban, como hemos podido ver, por la repercusión evidente de ellos, en algún lugar de México...

—Eso creo que fue en el Centro Nacional de las Artes, que es un lugar muy, muy grande, que reúne todo tipo de expresiones artísticas. Está en la esquina de Churubusco y Tlalpan, esos nombres mexicanos difíciles de pronunciar, como Xicotécatl... cosas así...

—Claro, o Huitzilopochtli, que el pobre Bernal Díaz del Castillo transformó en Vichilobos<sup>1</sup> (*risas de ambos*)...

—Así es.

—... en su crónica de la conquista de México, porque “Huitzilopochtli” le resultaba impronunciable.

—Así es (*risas de ambos*). Yo creo que, volviendo a la época de la docencia, como compositor, tuve la suerte de empezar como docente, lo cual

1. Huitzilopochtli fue la divinidad más importante de los aztecas, asociada con el Sol. Ante la dificultad fonética para pronunciar su nombre, los conquistadores españoles —entre ellos, Bernal Díaz del Castillo— optaron por llamarlo “Vichilobos” o “Huichilobos”.

me impidió tener tiempo para idealizar a los chicos, como se diría, a los niños, porque estás ahí en el frente de batalla todos los días.

—**Claro, empezaste a trabajar en la trincherita misma.**

—Totalmente. Alguien puede decir: ¿los niños son la esperanza de la humanidad? Es probable, hoy los tengo caminándome en la cabeza. *(Risitas de ambos)*.

—**Claro.**

—Uno. Y, dos: tuve la suerte de empezar como profe de música. Vos sabés que el profe de música vive el pico de adrenalina de todos los grados con los que le toca trabajar. Porque, si vos sos maestro de grado, podés modular, hacer una dinámica, decir: “La primera hora va a ser así, la segunda así...”. Pero, como profe de música, no tenés alternativa: estás siempre al palo; los chicos llegan al palo y están siempre al palo. Y, además, profe de música en escuelas de la municipalidad, ¿no?, que no están tan mal pagados, pero tampoco están tan bien pagados. Eso obligaba a tomar muchas horas, a trabajar muchísimo, y no había tiempo de idealizar, es lo que te quiero decir. Convivía, almorzaba en los comedores escolares con los chicos. Las anécdotas te llegan, te pasan por el medio, por arriba, por el costado. Entonces, a ese humor no llegás, se te impone, a menos que seas sordo, estás conviviendo con esa... Si hay algo que no es la infancia es suave. Es súper visceral. Los chicos en la escuela son muy viscerales, muy crueles y, a la vez, muy ingenuos y, a la vez...

—**Sí, sí, pueden alcanzar zonas de poesía sublime...**

—... y al minuto siguiente...

—... caer en una chocarrería fenomenal, sin solución de continuidad y sin la sensación de que eso es una contradicción, digamos.

—Para nada.

—**Contienen multitudes, como decía el maestro Whitman. Y, desde esa primera experiencia, ¿cómo se va construyendo un lugar en el que vos empezás a hacer de eso una profesión; y, antes que eso, una actividad sostenida que merece, para vos, la publicidad, en el mejor sentido, es decir, de hacerla difundir, de grabarla?**

—Tenía ganas de ser artista, pero no sabía bien qué. Entonces iba a bares en Villa Gesell, actuaba en un café-concert... y eso era todo. Ahí, digamos, me formé: entre la escuela y Villa Gesell fue el caldero, por así decirlo.

—**¿De qué años de la Argentina, me interesa saber, estamos hablando?**

—87, 88, 89... Sí, 86, 87, 88, 89.

—**¿Qué edad tenías por esos años, Luis?**

—Y... como entre 28, 29, 30, 31... por ahí andaba.

—**Estamos hablando de una Argentina ya democrática, en el declive del alfonsinismo, en el desencanto de lo que había sido la ilusión de los primeros años del alfonsinismo que, bueno, desembocaron en la debacle de la hiperinflación que te llevó a México, por así decirlo.**

—A mí y a muchos. En México, notás por lo menos dos camadas de inmigrantes, como en muchas otras partes del mundo donde haya argentinos: los que están relacionados con la dictadura y los que están relacionados con esos años...

—**Claro, con esos momentos del 89, 90. Y ahora está esta tercera ola, de fines del 2001.**

—Que ya lleva muy por arriba de los cien mil compatriotas que están llegando a México, pero muy por arriba de esa cifra, ¿eh? Y esta es muy reciente.

—Bien, entonces, de esa tarea que fuiste modelando directamente sobre una experiencia concreta que te “desidealizaba” cualquier idealización posible, cualquier construcción posible de lo que es la infancia, de lo que son los chicos y, sobre todo, de ese trabajo en Gesell, hay un reflejo, hay una marca en tu novela *Ciudadano de mis zapatos*, que es una novela autobiográfica con todas las distancias que hay que tomar. Es decir, están las marcas personales, pero también hay una construcción de ficción a partir de eso, ¿no?

—Sí, sí. Eso sí. Como te digo, esa época fue el caldero. Pero el verdadero boom o lanzamiento vino con un viaje a Cuba. Yo estaba actuando en un café-concert de cien o ciento cincuenta personas, y era un éxito, pero hubo una invitación a Cuba, a trabajar ahí, a través de Jorge Marona, uno de los integrantes de Les Luthiers. Conocí a Virulo y a otros humoristas cubanos, como Carlos Ruiz de la Tejera, que sería el equivalente a Pinti acá. Carlos Ruiz viene dos por tres a la Argentina. Y de rin can cham pum, de casualidad, aparecí contando chistes en la radio, en la televisión, perdón. Yo no sabía, pero en Cuba había una gran tradición de cuentachistes... Vos decime, Guillermo, si voy rápido o lento.

—No, no, está muy bien.

—... con Álvarez Guedes y otros comediantes así. Pero de lo que no había costumbre era del chiste blanco. Si se contaban chistes, era más bien para el lado de la picaresca, ¿no? Entonces, resulta que aparecí yo, contando un chiste en televisión, y blanco. Y eso... como que trajo a la memoria muchas cosas de los cubanos. De La Habana, sobre todo,



aunque era un programa que salía en toda la isla. Entonces, una actuación que iba a ser en el Teatro Estudio, que es un teatro muy prestigioso, pequeño pero muy exquisito de La Habana, que iba a ser una sola actuación una tarde, terminó con una cola que se empezó a formar a las once de la mañana para una función a las ocho de la noche...

—¡Qué bárbaro!

—... con intervención de la policía, y piñas, y con la obligación de tener que dar una doble función, ¿no? Esa fue mi primera experiencia de eso que te trasciende, de la risa que va más allá del núcleo esperado, familiar, o de amigos, o más cercano, ¿no? Entonces, en ese sentido, y vos lo sabés, pasa como con los personajes, cuando uno escribe, o con el público que te lee: es el público que te va marcando un camino.

—Claro, por dónde van los tantos. Bueno, vamos a ver hacia dónde van esos tantos, cómo se establecen esas marcas en lo que sigue en la trayectoria de Luis Pescetti. Una trayectoria que incluye también un curiosísimo libro escrito a cuatro manos con ese gran humorista argentino que es Rudy, vía email, y que luego fue publicado. Vamos a ir a la primera tanda del programa, luego vamos a volver con la agenda y más música de Luis Pescetti. Los que quieran dejar algún saludo, mensaje o pregunta pueden llamar al 4804-3150. No sé en qué ambiente nos van a encontrar cuando vuelvan, porque tenemos varios: puede ser Venecia, puede ser el Cantábrico, podemos volver al Mediterráneo... lo que ustedes quieran. Pero por ahora la tanda, luego la agenda, más música de Luis Pescetti y más charla, por supuesto, con él, hasta las ocho de la noche.

*(Tanda musical y luego se retoma con la presentación de la “Agenda a la Juliana”, con información sobre la actualidad cultural de esos días.)*

—Vamos a pasar ahora por una chanchada, una verdadera, legítima y alegre chanchada...

—Del rubro de canciones de “Eso no se hace”.

—¿“De eso no se hace” se llama?

—No, no: del rubro, digo, del género de canciones “Eso no se hace” (*risas de ambos*).

—Ah, muy bien. Pensé que, jugando con... justamente, con eso mismo, que no era una ocurrencia de ahora, sino una ocurrencia que había quedado fijada como título de un disco. Bueno, una canción de y por Luis Pescetti, en una zona que los chicos adoran, como dicen los brasileños, porque les habla de algo que ellos practican con especial alegría, que es la chanchada. Pero aquí los protagonistas son auténticos chanchos que celebran su condición de tales no solo sin vergüenza, sino con verdadero orgullo porcino. Entonces, vamos a escuchar esto.

—Embanderados...

—Embanderados en su chapaleo en medio del fango y las inmundicias, celebran alegremente ese ecosistema tan particular y de cuya condición dependen los tan ricos jamones que nosotros solemos comernos.

—No como muchos chanchos, que quieren que los tomen por cisnes (*risas*).

—Exactamente.

—Que se da, ¿eh?

—Sí, sí, absolutamente. Tiene algo que también roza la crítica a esa actitud, la canción de Luis Pescetti. La escucharemos como si sintiéramos la papa dentro de la olla, porque está grabada ahí, en público, con la repercusión que crea este tipo de música, de canción de Pescetti, en sus oyentes. Escuchamos eso y luego volvemos. (*Al operador*) Ah, me pregunta usted cuál es la banda. La banda cuatro: “Somos chanchos”.

(*Suena el tema. Se oye un sonido de agua y ciertos chapoteos.*)

—Ustedes ahora tienen que imaginar que tienen la misma suerte que nosotros, que estamos navegando por los canales de la maravillosa y melancólica Venecia. Y que ese chapaleo son los remos de los gondoleros que tienen la amabilidad de trasladarnos por esta maravillosa Venecia de Visconti y de tanto *dux* y de tanto conspirador y de tanto artista.

—Y de tanto turista (*se ríen*).

—De tanto turista japonés, o de otros lugares, que ayudan al deterioro de la ciudad, con sus flashes y con tanto trajín. Nos vamos a detener, a lo mejor, en algún momento, en la Piazza San Marco. Pero por ahora... (*se oye una tos*) escuchan por allí alguna tos de Luis Pescetti...

—... por la humedad.

—La humedad ambiente no le hace bien a los pulmones del artista. Espero que esta noche no tenga que cantar. Luis Pescetti tiene admiradores de dos orillas y de dos hemisferios, porque está su público mexicano —los docentes de México, los chicos, los adultos de México— y también su público en Cuba donde, nos contaba hace un rato, tuvo una actuación de enorme repercusión. Allí es

donde, además, ganó el premio Casa de las Américas con su novela *Ciudadano de mis zapatos*. Tiene también admiradores y admiradoras aquí, algunos de los cuales ya han llamado para dejarle saludos. (Lee) María Aurelia manda un saludo muy especial. Se dedica a tareas que tienen que ver con la educación, lo mismo que Mirta Gottlieb. Y ambas dicen que siguen muy minuciosamente la trayectoria de Luis, tanto en sus libros para chicos como en las cosas grabadas, en los discos, y que todos son materiales básicos que ellas utilizan con sus alumnos. Hay un elogio también para mí de parte de Mirta, que agradezco muchísimo y que por supuesto no voy a reproducir porque no es el caso. Sí los de Luis, porque es nuestro invitado y nosotros lo hemos invitado justamente para que se luzca, porque tiene con qué (*risas de Luis*).

—Estábamos en Cuba la última vez.

—Exactamente. “Cuando salí de Cuba”, podríamos cantar con Luisito.<sup>2</sup> Y en Cuba, ¿qué otras cosas pasaron, o qué pasó después de Cuba?

—De todo y por encima. Pero el primer viaje a Cuba fue muy emocionante. La primera vez que fui a Cuba fue en el 89, cuando ni siquiera había ocurrido el primer “Período especial”, como lo llaman ellos, esas restricciones en el consumo de muchas cosas, ¿no? Y tampoco había propaganda, tampoco había empezado esta economía mixta que hay ahora entre dólares y pesos cubanos y entre empresas extranjeras, mixtas o cubanas. Entonces, no había propaganda: si te vendían una cerveza, era una cerveza al puro vidrio marrón, la pasta dentífrica

2. Alude a la canción de ese nombre compuesta e interpretada por Luis Aguilé y que, desde su estreno en 1967, gozó durante años de gran popularidad.

era un tubo de plomo color plomo. Esto viene a cuenta de que, cuando iba a actuar o cuando hablaba con la gente, había todavía una mística y un sentimiento que para mí, que era la primera vez, era muy conmovedor. El que no había estado en la Sierra Maestra con alguien había estado en no sé qué defensa, o había estado en otra cosa. Entonces, yo me acuerdo que volvía a la casa de invitados en la que estaba alojado, así, con la punta de emoción en los ojos todas las noches. Porque era muy conmovedor cómo se entrelazaban la vida cotidiana y la historia. En Cuba, trabajé en muchos teatros: en el Teatro Nacional, en el Carlos Marx que, cuenta la leyenda, es un teatro que un rico le hizo a su enamorada y, para demostrar cuánto la quería, le puso una silla más que el Radio City de Nueva York (*risas de ambos*). Bien a la de “¿Qué cómo qué? Ahí te va: que no se diga, mi reina, que a usted le van a faltar sillas”. Entonces, en el Carlos Marx, que es un teatro que tiene cinco mil, supongo que cinco mil y una butacas y es tan grande y tan alto que la luz del seguidor vos sentís que te baja como de un segundo, un tercer piso. Realmente no ves desde dónde llega, ¿no? Es muy impactante. O, bueno, en el Teatro Nacional, que tiene como dos mil y pico. La temporada más larga la hice en un cine-teatro que se llama Acapulco, que era de mil trescientas cincuenta personas. Ahí fueron diecisiete funciones seguidas.

—¿Qué clase de espectáculo hacías ahí? ¿Cómo estaba conformado?

—Es más (*riéndose y dándole un tono despectivo a la frase*): ¿qué clase de espectáculo hacía?

—(*Risas*) No tenía ese tono mi pregunta...

—(*Risas*) No, no, yo lo puse. Mirá, ahí fui a actuar recién salido de la pasada de gorra en Villa Gesell. Yo tenía preparada una media hora,

cuarenta minutos y de repente me vi frente a mil trescientas personas y con la responsabilidad de hacer un show de, por lo menos, una hora. Entonces, tuve que agregar chistes a lo loco y agregar más cosas a lo loco, y el único repertorio y recurso que tenía a la mano eran los juegos que yo hacía con mis alumnos, así que empecé a hacer juegos con adultos, pero por la única y sencilla razón de no quedarnos tejiendo los veinte minutos de espectáculo que me sobran, ¿no? Y sin embargo, curiosamente, pasó —digo curiosamente porque no fue estrategia, más bien fue: “A ver qué hago”— que la gente se enganchó a hacer los juegos. Y eran juegos de campamentos, así: (*cantando*) “Un aldeano en la montaña...”, toda esta clase de juegos que se hacen con los chicos en los campamentos. Eso fue una grande y felicísima sorpresa. Entonces, empecé a combinar los chistes, con las canciones humorísticas y con los juegos. Y esa fue la patente y marca del asunto, de ahí en más. Después, seguí haciendo variaciones sobre eso, pero siempre eso.

—¿Ese espectáculo tenía un nombre en particular?

—*El pulpo está crudo.*

—*El pulpo está crudo* es también un libro de los publicados por vos...

—Sí, pero porque no tenía nombre, la verdad.

—¿El libro ya existía, entonces?

—No, tampoco. Una periodista de *Juventud Rebelde*, el periódico cubano, me entrevista y me dice: “¿Cómo se llama el show?”. Yo no tenía un nombre y ahí me di cuenta de que tenía que tener uno. Entonces le dije eso, que era el remate de uno de los chistes del espectáculo: es un tipo que está... para contarle, uno tiene que ponerse la mano en la cara; te ponés cualquiera de las dos manos cubriendo toda tu cara y el

chiste es que el tipo llama al mozo y le dice: “Mozo, mozo, el pulpo está crudo” (*risas de ambos*).

—Es un chiste poco radial, si uno no lo explica (*risas de ambos*).

—Claro, hay que explicarlo. A mí me encanta... porque está desesperado el tipo y lo que atina a decir es eso... Bueno y entonces llamé a la Argentina para saludar a una amiga de Lavalle y me dice: “Luis, te olvidaste de ponerle título al libro”. Era una llamada internacional desde Cuba, o sea: tanto en la guerra como en la paz, mantendremos las comunicaciones lo mejor que podamos (*ríen los dos*).

—Sí, sí.

—Entonces era muy cara, muy difícil, muy costosa, por más que estaba en hotel y entonces le dije lo mismo que le había dicho a la periodista, que fue lo primero que se me ocurrió: *El pulpo está crudo*, y sin explicarle por qué, ¿no? (*Risas de ambos*) Esa es la anécdota del libro y de las actuaciones allá en Cuba. Eran actuaciones muy largas, muy lindas. Como el público respondía bien, yo me quedaba más y llegaban a ser de hasta una hora cuarenta y cinco, o algo así.

—¿Y cuándo vas a México? ¿Esto en qué años pasa, en el 89?

—Exacto, 89 y 90.

—¿Vos te fuiste de acá, del caos argentino, a esa gira?

—Sí, más o menos. Me fui con una visa argentina de turista por una semana a Cuba y terminé en un viaje de seis meses entre Cuba, México y Suecia. En Suecia, estuve en un congreso internacional de teatro, pero por las mías. O sea: invitado, nada; invitado porque alguien me recibió en su casa, pero pagándome todo como el mejor. Y entonces llegué a

México porque en ese congreso en Suecia había un director de Cultura de México, del Distrito Federal y me dijo que por qué no iba a actuar yo allá. Entonces fui a actuar allá, pero cuando llegué no había nada planeado, no había nada hecho. (*Imitando el acento mexicano*) “Es que nos fallaron algunas cosas”. Y entonces me quedé “en Pampa y Xicoténcatl”, por así decirlo (*risas de ambos*). Vos sabés que todos los que vivimos en el extranjero tenemos esquinas como Insurgentes y Corrientes...

—**Claro, cruces imaginarios de calles de allá y de acá...**

—Imposibles, ¿no? Bueno, pero en esa misma reunión... México es así: te sorprende, porque, a lo mejor, no cumple con lo prometido pero te sobrecumple un deseo inesperado. Esa sería una buena definición de las experiencias en México, ¿no? Entonces, no se cumplió con lo prometido que era una actuación mía en México, pero había otro funcionario y dijo: “¿Por qué no hacemos un encuentro internacional de humoristas?”. ¡Perfecto! ¡Guau! Fue doble función (*risas*).

—**Claro: ya tenemos uno aquí.**

—Ya tenemos uno aquí, exacto (*risas*). Fue doble función, entonces. Andrés Bustamante, un humorista muy conocido y famoso en México, Virulo, muy conocido y famoso en Cuba y yo... (*se ríe*) muy desconocido y para nada famoso acá. Pero bueno, era un encuentro internacional, en eso no mentíamos. Bueno y esa fue mi primera llegada a México.

—**Y anduvo bien.**

—Anduvo bien. Yo no sabía hablar en mexicano y, como argentino, vos sabés que el *approach* no es el de ser mejor recibidos, primero. Pero bueno, algo pasó y funcionó muy bien. Y después fui invitado, fui invitado y volví y volví y volví, por suerte, muchas veces. Bueno, volví a



Cuba muchas veces, también. Y ya, después, volví a la Argentina, porque en realidad me quedé a vivir en México doce años.

—O sea que, como primera experiencia, estuvo bastante bien. Prolongado fue. El hombre fue un ratito, vio luz, entró y ahí se quedó (*risas de ambos*).

—No vendí la aspiradora, pero me quedé a vivir, sí.

—Muy bien, vamos a escuchar algunas de las músicas que trajo Luis Pescetti que no son de él pero que son las músicas que de alguna manera lo acompañan, establecen zonas de complicidad, de encuentro con sus propias búsquedas. Cuando uno no conoce a alguien o quiere conocerlo mejor, a mí me parece que saber cuál es el menú musical que se provee a sí mismo es interesante... a ver si el pulpo se lo come crudo o no.

—Bueno, ¿qué tenés ganas de escuchar? ¿Algo de amor, algo muy prendido, algo muy calmo?

—“Muy prendido” es una expresión que...

—Muy encendido, muy arriba, con mucha polenta...

—Yo dejaría eso con mucha polenta para el final. Porque nosotros mandamos a la gente a que salga, a que haga esas cosas, cuando termina el programa. Me imagino que todos se van por ahí, descarados, por la noche. O se quedan, no sé, pero con movimientos interiores. Había algo que me decías que era muy irónico: un tema que es como una especie de celebración del rock, pero con ritmos que son pop más bien, poco rockeros.

—El *track* número siete, le decimos a nuestro compañero (*alude al operador*)...

—**Del disco donde están los sonidos ambientales...**

—El grupo se llama Dusminguet y lo acabo de conocer ahora, en mi último viaje a España. El tema se llama “Rock and roll”. Es muy lindo, tiene un sentido de la ironía muy, muy grande, pero que está puesto en la misma música. Dusminguet, desde Barcelona, nos llega acá, dedicado al amigo Saavedra, entonces.

—**Bueno, muy bien.**

—¿A vos te gusta el rock and roll?

—**¡Por favor!**

*(Suena el tema anunciado.)*

—**Seguimos con Luis Pescetti. ¿Cómo podríamos calificarlo? ¿Escritor... compositor?**

—“Muy bien diez”. ¡Ah, perdón!

*(Risas de ambos.)*

—**No. Aquí, no usamos números, alumno Pescetti (risas).**

—¡Ah, perdón! Bueno, “Felicitado”, “Sobresaliente”...

—**Claro, “Muy bueno”, “Felicitado”, “Excelente”, “Sigue así”...**

—“Continúa así”...

*(Risas de ambos.)*

—**Eso sí: debes mejorar tu caligrafía. Manchas mucho las páginas en los márgenes.**

—Exactamente, sí.

—Jorge de Palermo te manda saludos y quiere saber cómo se llama tu último libro publicado, Luis.

—Gracias. El último se llama *¡Buenísimo Natacha!* Salió el año pasado y ahora va a salir uno que se llama *Historia de los señores Moc y Poc*.

—Bueno, ahora vamos a hacer una especie de *rewind*, de rebobinado, para hablar un poco de esa literatura publicada para chicos que está felizmente hoy toda reunida. Felizmente, tanto para el autor como para los lectores que, por la fragmentación de mercados, de editoriales, de derechos, de recursos, de discursos y de excusas, suelen estar como el pueblo judío en una diáspora infinita. Y, cuando alguien se interesa por un autor tiene que reconstruirlo como si fuera un detective polaco tratando de conseguir las pistas de un mamut en Japón. No obstante, Luis tiene, por mérito propio, el privilegio de tener reunida toda esa obra para chicos en la excelente colección Infantil/Juvenil de Alfaguara. Sus libros además se exhiben, circulan, se distribuyen en las librerías de todo el país en esa colección, y pueden comprarse por separado, individualmente, o acompañados cada uno de ellos, poniendo cinco pesos más, según me explicaba la gente de la editorial, con la antología de canciones, textos y juegos que ha sido reeditada ahora por Alfaguara también en un CD. Y entonces, pueden disfrutar de algunas de las canciones que el propio Luis canta y ha compuesto y ejecutado en México, en la Argentina, para distintos auditorios.

—Y, por quince pesos más, viene acompañado de sándwich y gaseosa...

—Exactamente.

—(Risas) ... pero hay que ir al barcito de al lado.

—Hay que ir al bar de al lado. Pueden, también, ir a una excursión al Cabildo, como incluyen algunas, con explicaciones alusivas.

—Exactamente.

—¿Te metiste alguna vez con las cuestiones patrias?

—No. Bah, sí, sí.

—¿Cómo fue?

—Bah, no con las cuestiones patrias, pero...

—Espinoso tema, si los hay, ¿no?

—Bueno, yo creo que no me ayudó mucho vivir fuera del país. Eso me alejó, porque, a la hora de escribir humor, tiene que ser cosas universales, si no te quedás... O sea, pocas cosas tan *fracasables* como explicar un chiste. El primer monólogo que escribí era de una directora... Se llama "Ato solene". Y era una directora que hacía un acto solemne porque se inauguraba el baño del despacho de la cooperativa (*risas de ambos*). Entonces, arrancaba así: "Antes de que nada, quiero sinificar... etc."

—Era una especie de Catita, el personaje de Niní Marshall...

—Pero fue lo más patrio que hice...

—... que había llegado a directora de escuela...

—Claro. Pero lo más patrio que hice, digamos, fue el "Ato solene".

—Muy bien. María de Barrio Norte también te saluda...

—Gracias.

—... dice que es una seguidora de tus cosas, que sigas así, tanto en lo que tiene que ver con las canciones como con los libros. Tanto en la música como en la letra, podríamos decir. Y Susana de Caballito, que llama también con cierta frecuencia, con algunas ausencias por las cuales nunca ofrece justificaciones...

—¡Injustificadas! (*Risas*)

—Injustificadas, pero que, bueno, bah. Para eso es joven, supone-  
mos, porque nunca le hemos preguntado la edad, somos respetuo-  
sos. Dice que está muy contenta con que el programa, que se ocupa  
de diversas cosas de la cultura, incluya también estas expresiones y  
que celebremos las facetas de un artista como Luis, que bien podría  
ser considerado por lo que tiene de narrador, de escritor en el sentido  
más estrecho, pero que le resulta más interesante que lo exploremos,  
o compartamos con él esas otras zonas. Ahora, esto que tiene que  
ver con tu trabajo para chicos, digamos, ¿cuándo se empieza a fijar?  
Porque, si en el principio fue, no el verbo, sino el canto, ¿cómo se llega  
a fijar, digamos, esa palabra, a convertirse, ya no en texto suelto, sino  
en algo que tiene la unidad de un libro? ¿Cómo empezás a publicar?

—A mí me gustaba escribir desde siempre, desde la escuela primaria,  
etcétera. Pero no encontraba por dónde, no encontraba canal expresivo.  
Sobre todo, porque partí de un mal lugar para empezar a escribir,  
Guillermo, que es suponer que escribir es otra cosa diferente que contar  
algo que uno domina. No digo que eso no se pueda hacer, sino que es un  
lugar difícil, un poco enajenante, por así decirlo. Si uno piensa que, para  
empezar a escribir, tiene que contar otras historias y de otra manera,  
es un poco enajenante empezar. Pero me topé por suerte con un buen  
aliado que era Gianni Rodari, ¿no? Entonces me fascinó, yo no podía  
creer, leía la *Gramática de la fantasía* y parecía un libro dirigido a mí.

—Es lo que tienen los grandes libros...

—Era automedicación.

—Absolutamente (*risas de ambos*).

—Pero me encantó. Entonces, empecé a hacer juegos con mis alumnos de las clases de música, de las escuelas de la municipalidad y algunas escuelas privadas. Juegos de taller, de esos que proponía Gianni Rodari. Y ahí, bueno, descubrí que, como bien dice el nombre de tu programa, que “fiesta” y “escritura” podían ir juntas (en tu caso, “banquete”, ¿no?). Pero, ¿cómo se llamaba esa película sueca...?

—¿*La fiesta de Babette*?

—Ahí está. Que el buen gusto, el refinamiento, el disfrute, el placer y los sentidos, todo eso podía ir junto, *el festín de Babette*.

—Una idea del buen gusto que, por otro lado, incluye a los chanchitos en su chiquero, además, ¿no?

—Exactamente... claro...

—Que no se vaya a pensar que proponemos para el arte el equivalente de...

—Una idea del buen gusto pasando por Dario Fo, digamos.

—Exactamente, pasando por el cuerpo, podríamos decir, ¿no? En el sentido que se decía, cuando yo era chico, “ir de cuerpo”. Decían: “Voy a ir de cuerpo”, que era ir a hacer una deposición (*risas de ambos*).

—Sí, sí. Yo una vez tuve una anécdota muy linda. Viste que a veces pasa que, cuando un argentino quiere ser formal, es engolado (*se ríe*).

—Sí.

—Eso pasa. Entonces, yo estaba en una casa de cambio en el Centro, esperando que me atendieran. Y se ve que se tenían que ir a almorzar, era la hora del almuerzo, ¿no? Y, entonces, pasa una compañera del que estaba atendiéndome y le dice (ponele, ¿no?): “González, ¿usted ahora no tenía que hacer un trámite?”. “Sí, sí. Evacúo al joven y ya voy” (*risas de ambos*). Y yo me imaginé: “Si me va a evacuar, me va a ir mal”.

—Absolutamente.

—En una casa de cambio, que te evacúen es que te van a joder (*risas*)...

—Sí, sí. Ya todas las señales son inquietantes...

—Entonces, bueno... por Dario Fo. ¿Sabés qué parte de Dario Fo? El *Manual mínimo para el actor*<sup>3</sup> que es una joya absoluta. Es una clase que él dio y que Franca Rame desgrabó.

—Esa formación que te fuiste dando, la fuiste haciendo, así como decías que te automedicaste con Rodari...

—... sobre las tablas.

—... en esa farmacia de la cultura, digamos, y de la formación como actor, como *showman*, podríamos decir. Como alguien que fue armando una cosa que creo que rescata... Si tuviéramos que pensar en una sola palabra, yo elegiría la palabra “juglar”, ¿no?

—Exacto, sí. Es de tono juglaresco y absolutamente minimalista,

3. El nombre exacto del libro en castellano es *Manual mínimo del actor*. Su autor, Dario Fo (1926-2016), fue uno de los grandes actores y dramaturgos italianos del siglo XX, premio nobel de literatura 1997.

porque voy yo con la guitarra y nada más. Yo creo que la suerte que tuve es que nunca me propuse actuar. Entonces, iba como autor a mostrar los textos y las canciones. Pero, en la propia relación con el público, el público se terminó convirtiendo en un *partenaire* que me enseñó lo que sé de actuación. Y el otro libro que te quería mencionar, nada más por esto de quitar a los sabios de enfrente, era el *Misterio bufo*, también de Dario Fo, donde lleva tanta luz, tanto mensaje... ¿cómo se diría?... liberador. Justamente a través del desacartonamiento, ¿no? Y tanto amor y tanto regreso a Cristo, como es el caso del *Misterio bufo*. Pero por el camino más lateral que te puedas imaginar, el más mundano, el del ladrón que le roba al otro, justo en el momento de la resurrección, y cosas así. Esos, para mí, son mis maestros del humor, ¿no? Brassens, del cual hablamos hoy fuera de los micrófonos, Dario Fo y, bueno, la relación con los chicos, también, como otros maestros del desacartonamiento.

—De todas maneras, me parece que ahí nos fuimos desviando y terminamos de nuevo hablando un poco de lo que te formó más para el escenario que para la escritura. ¿Cómo decidiste...?

—Ahhhh.

—Porque ese era el comienzo de la pregunta, pero no importa...

—¿Ves por qué me dedico a la novela? Porque me pierdo (*risas de ambos*). No por otra cosa.

—Igual, el diez lo tenés (*risas de Luis*). No te preocupes.

—No, no iba a eso, no iba a eso, pero soy novelista por distracción.

—Claro, por digresivo.



—(*Risas de Luis*) Por digresivo, claro, para explicar algo...

—**Para tener permiso para pegar toda la vuelta.**

—Exactamente, claro.

—**Quiero decir, ¿cómo, más allá de los textos y otras cosas que hayan funcionado como disparadores o como desinhibidores de tu escritura, de que no hacía falta vivir otra vida, como decías...?**

—Quiero decir eso, exacto, que me di cuenta de que para escribir había que empezar por uno, no empezar por “lo que se escribe”. Y ese fue mi primer y enajenante error, del cual me ayudó a salvarme Gianni Rodari y su *Gramática de la fantasía*.

—**¿Cuándo empezaste a creértelo seriamente y cuándo publicaste concretamente tu primer libro? ¿Ya aparecía Natacha ahí?**

—No, no. Natacha forma parte de *El pulpo está crudo*, en realidad. Es un cuento de *El pulpo está crudo* y era una frase que yo decía en broma. Y Natacha era, a la vez, una exalumna de una escuela, una niña muy vivaz, muy bonita. Y después pasó esto que pasa: que el público otra vez señala y entonces los editores de esa editorial me decían que “Natacha” era el que más leían, el que más divertía a los chicos. Entonces dije: “Bueno, voy a hacer una serie de Natacha. Por esa época, yo tomé varios cursos de filosofía para niños, algunos en México, otros en New Jersey, en Estados Unidos. Y me fui nutriendo de todo eso: de los diálogos de los niños y de estos ejemplos que daban en los cursos de filosofía para niños. Como: “¿Cuántas patas tiene un perro?”. “Cuatro”. “No, porque tiene dos adelante, dos atrás, dos a un costado, dos al otro costado: ocho” (*risas de ambos*). Bueno, entonces ahí había como un ejemplo natural de todo esto, ¿no?

—Estamos con Luis Pescetti, hablando de niños. Filosóficamente, si se quiere, y también gozosamente, por supuesto. 4804-3150, para los que quieran dejar saludos, mensajes, preguntas, calificaciones de uno a diez, que nosotros no pedimos, pero que pueden mandar espontáneamente.

—(*Risas*) Siempre que sean “diez”. Si no, que no sea espontáneas...

—Claro, si no serán censuradas por nuestra comisión calificadora. Vamos a escuchar más del propio Luis Pescetti, para que ustedes tengan una idea un poco más diversa, un poco más amplia de lo que puede ocurrir en un espectáculo de los de Luis, espectáculo que se repondrá aquí, supongo, en el período de vacaciones de invierno. Hacia el final del programa, para que ustedes tengan ya la lapicera en mano y la hojita, vamos a dar más informaciones. Como les recordamos, [www.pescetti.com](http://www.pescetti.com) es la página web de Pescetti donde está toda la información atinente a su obra, a sus espectáculos, a sus discos y también a las novedades, en términos de actividades que desarrolla, en futuros más o menos inmediatos, Luis. Por ahora, vamos a escuchar uno de los textos que Luis suele leer en sus espectáculos. Es un diálogo de Natacha con su madre. Tiene esa especie de caprichosa ambigüedad o incapacidad para responder con precisión que a veces tienen los niños, como también tenemos muchísimas veces los adultos, y esa incapacidad de los adultos para aceptar esa falta de precisión, por las razones que sean. Esto ocurrió en México, ¿no?

—En el Museo Nacional de Culturas Populares.

—Es una Natacha...

—... mexicana.

—Es una chavita, digamos, y no una pibita de acá, de Buenos Aires.

(Suena el audio del texto, leído en un show por Luis Pescetti.)

—¿Cómo fuiste acostumbrando tu oído al habla del mexicano?

—A mil por hora, porque cuando te tenés que subir a un escenario, como decíamos antes, lo que no puede pasar es que el público tenga el ruidito ese en la oreja que le diga: “Ah, mirá qué curioso, este es extranjero, ah, mirá qué curioso, este es extranjero”. No, no, porque ahí, en esa fracción de segundos, se te fueron.

—Claro, porque hay otras cosas que sí son tolerables. Estaba leyendo hace poco una novela extraordinaria de Susan Sontag, *En América*, que cuenta la historia de una gran actriz polaca que acomete la desmesurada y exitosa empresa de convertirse en una gran actriz en Norteamérica. Aprende inglés, pero es polaca y, si hay algo que deja un acento en la pronunciación del inglés, es el polaco, entre otros idiomas, pero muy marcado. Y la obsesión de ella era que su público y los críticos la escucharan como si escucharan a un hablante nativo, cosa que, por supuesto, nunca ocurrió; y lo mejor que le pasó es que decían: “Ese encanto adicional, exótico, que tiene su manera de hablar el inglés, ese dejo polaco, esa manera de acometer (*exagerando la pronunciación*) las errrrres...”. Pero, claro en el humor, crea una distancia...

—Ah, no, te mata.

—El humor, sobre todo el humor hecho a partir de cosas cotidianas... No sé si vos veías la serie *Taxi*, que se pasaba hace muchos años en la televisión.

—No, no.

—Ahí había un personaje extraordinario que hacía un actor, un gran comediante salido de *Saturday Night Live*, Andy Kaufman: era una especie de centroeuropeo de un país inimaginable y que hablaba en un idioma que nadie terminaba de comprender. Y sin embargo, vivía feliz en medio del lugar, de esa especie de empresa de radiotaxis donde estaban los demás taxistas esperando a que los llamaran para un viaje. Pero, claro, ahí era una marca de excentricidad que lo hacía más pintoresco, más querible. Pero, en la inmediatez del humor, si uno no logra captar el mismo sabor que tienen las palabras habladas por los nativos, es mucho muy difícil.

—Mucho más difícil, claro. Y, además, que hay palabras que significan... Suponete, en el Teatro Studio, ahí en Cuba, en mi primer monólogo, estuve hablando como diez minutos de la papaya. La papaya es una fruta que acá no sé si hay, pero acá yo no la conocía y, la verdad, me producía casi arcadas por el gusto tan fuerte que tiene. Y yo hablaba de la papaya y la gente se reía, y yo decía: “Estoy teniendo un éxito bárbaro”. Y resulta que “papaya” es una manera muy vulgar de hablar de...

—... del sexo femenino.

—Del sexo femenino, exactamente. Y habría que haber dicho “fruta bomba”. Pero la gente se daba cuenta, a la vez, que yo no sabía. Entonces, todo fue gracioso, por suerte. Pero te quiero decir que esos errores a veces son inadmisibles, si te equivocás con algo...

—Sí, sí. Un amigo mío, la primera vez que fue allá a México, en una reunión de profesionales, se equivocó y dijo: “La chingué” (*risas de Luis*). Y, por supuesto...

—Y sí: la chingó (*risas de ambos*). La chingó fiero, porque...

—Chingar es una de las maneras de aludir al acto sexual, digamos. Pero del acto sexual cometido, además, brutalmente, ¿no?

—Sí. O podría ser traducido, o dicho acá como... También se dice: “La regué”, en México, que es como decir: “La hice sonar”, por decirlo así, fino, pero...

—Claro, sí, sí. “La evacué”, como decía...

—... el de la casa de cambios (*risas de ambos*)... Pero, el punto es que... hay que esperarse un ratito para empezar a hablar en nativo.

—Sí, ¿no?

—Por decoro con los demás y con uno.

—Claro, porque hay como una especie de primer mimetismo que es engañoso.

—Sí.

—Incluso lo que pasa con los idiomas cercanos, como el italiano. Uno, a los diez minutos de estar en una ciudad italiana, se cree Vittorio Gassman.

—Y que, por hablar con acento italiano, ya...

—Claro y que, por pronunciar los participios pasados en “ato”, en lugar de en “ado”, ya estoy siendo... A un amigo mío lo escuché una vez diciendo: “É una cargata” (*risas de Luis*) y quería decir “es una cargada”. Y además, “cargada” solo en Buenos Aires significa “broma”, estar tomándole el pelo a alguien.

—(*Risas*) Es un papelón.

—“Questo è una cargata”, decía. Y los demás lo miraban y no entendían absolutamente nada. Era mucho más hermético que si hubiera estado hablando en bantú (*risas de ambos*).

—Claro.

—Porque, además, tenía la convicción de que estaba diciendo una palabra correctísima del idioma.

—Yo una vez, en Belo Horizonte, tuve que dar una charla y opté por traducir solo las palabras que en portugués no se entendían. Entonces lo di en español con palabras escritas en portugués. (*Se ríe*) Nadie, ni siquiera yo, supo de qué hablé.

—Claro, como una especie de lengua chicana, pero al revés.

—No. Las traducciones estaban bien hechas, pero entonces la gente nunca tenía la posibilidad de elegir en qué idioma estaba oyendo.

—Claro.

—Yo tampoco, lo cual me valió una exitosa charla, te quiero decir (*risas*). Me aplaudieron mucho.

—Malentendidos no siempre voluntarios. Pero eso, en algún momento, decantó, ¿no? Pasó un tiempo y sentías que estabas manejando el mismo instrumento que manejaba tu público.

—Sí, bueno, eso sí. La verdad es que, al trabajar en comedia, en teatro... Yo, además, trabajaba mucho: de martes a domingo. Entonces, bueno, fue muy rápido. Fue más rápida la adquisición, digamos, del idioma, de los modismos, que de algunas costumbres y maneras de estar en México, que me costó mucho más aprender. De hecho, tuve

como tres años de adaptación hasta empezar a sentir familiaridad y comodidad... en ciertas cosas, ¿no? Fue una larga adaptación.

—**¿Qué cosas te ayudaron a que esa adaptación se asentara más en vos? ¿La televisión, la radio, la calle, los amigos?**

—La calle, la calle. Y los amigos mexicanos. La calle, sin duda. Y, además, ver. Ver a los argentinos recién llegados y los argentinos que estaban hacía mucho, ver buenos ejemplos de gente que llevaba veinte años en México y seguía hablando de “vos” y no pasaba nada.

—**Sí, parecían Jorge Salcedo hablando. Hay gente que realmente es impermeable.**

—Sí, pero es que no pasa nada, ¿entendés? O sea, el error de uno está en creer que vas a ser sancionado. Claro, si vas a vender, es tu primera reunión y querés caer así como: “Bueno, che, esto no es joda, vengo a hablar en serio...”, no. Perdiste, fuiste, pero no hay sanción, la verdad es que no la hay.

—**Bueno, además cualquiera que haya estado en México sabe que es un país genuina y tremendamente hospitalario, incluso con los argentinos, que hemos sabido, a veces, no ganarnos esa hospitalidad. No todos, pero ha habido de todos los colores.**

—Está bien, pero hay una mala fama que no se basa en nada, tampoco. Yo, a veces, no asumo eso de manera autocrítica.

—**Sí, como si fuera un pecado original.**

—Claro, sí. Una amiga mía, Perla Schumacher, tiene una expresión muy linda y muy adecuada que dice: “Es que a veces los argentinos ejercemos la argentinidad con vergüenza”. Y es cierto, ¿no? Por ejemplo, hace poco

venía en el vuelo hacia acá, en el último viaje, y era la época previa a las elecciones. Y entonces una periodista de la televisión vasca, que dio la casualidad que estaba a mi lado, miraba un periódico en donde estaba “Mendes”<sup>4</sup> con su mujer y ella dice: “¿Cómo puede ser que vayan a votar a este, ¿no?”. Yo estaba de acuerdo con ella, pero no estaba de acuerdo en una cosa: o sea, no estaba de acuerdo en que eso ocurría porque éramos Latinoamérica y tenemos mucha banana plantada. ¿Me entendés?

—Claro. Uno también puede mirar la página de cualquier periódico y ver a Bush...

—Exacto.

—... y decir: “¿Cómo puede ser que hayan votado a un señor que el otro día dijo, en un medio: ‘Tenemos que terminar con el incremento de la importación de productos extranjeros?’”. Quería imponer la importación de productos locales.

—(*Se ríe*) Si fuera solo lo que dice... El hecho solo de que perdió las elecciones y fue electo presidente, ¿no? ¿Te acordás la de chistes que había acerca de las elecciones en La Florida? Se decía: “¿Cuántos habitantes de La Florida se necesitan para cambiar un bombillo de luz?”. La respuesta era: “¿Doce?”. “No”. “¿Treinta y seis?”. “No”. “¿Ciento sesenta y tres?”. “No”. “A ver... dame una semana y te digo”.

—Claro (*risas*).

—Porque la votación misma, el conteo fue así. O Berlusconi en Italia, ganando siendo enjuiciado, siendo sacado, volviendo al gobierno... No

4. Se refiere al entonces ya expresidente de la Argentina, Carlos Menem, a quien muchos preferían llamar “Mendes”, porque se había extendido la creencia, especialmente entre sus detractores, de que nombrarlo traía mala suerte.



tiene que ver con eso de que mal de muchos consuelo de tontos, sino con que hay otra manera de ser tonto y ser ingenuo que es pensar que somos el resumen de todos los males. Tampoco.

—No, absolutamente. Estamos con Luis Pescetti...

—... en un momento, acá, de política internacional...

—Exactamente, en nuestro habitual programa, que explica los males del mundo...

—Sería un programa de autoayuda argentina (*risas de ambos*).

—Sea argentino de manera no vergonzante.

—¡Exacto, por favor!

—Bueno, muy bien. Vamos a evacuar algunas cosas y luego volvemos, sin que eso perjudique a nadie, por supuesto. (*Al operador*) Orlando, vamos a la tanda primero y después volvemos con música. Yo, durante la tanda, le evacúo la duda de qué música vamos a expeler para que el éter se beneficie con nuestras propuestas.

(*Se escucha la tanda y luego el tema anunciado.*)

—Escuchábamos, por la Nueva Trova Cubana, “Solo pienso en ti”.

—Exactamente.

—¿Tenés el dato de quién es la voz?

—Gema, la que cantaba era Gema y Pavel la acompañaba.

—Una verdadera joya, esta Gema de la Trova Cubana. Estamos con Luis Pescetti, nuestro invitado. Gracias. Alguien dice: “El oyente llegó, tarde pero seguro” y el que se autodenomina “el oyente” es

Quique del Abasto. Por supuesto, Luis no conoce la larga historia de Quique, que es nuestro oyente número uno, por así decirlo, ¿no? Que en verdad es Quique ex del Abasto, porque se ha mudado al sur del país y nos escucha por internet y se manda por email y a veces hasta llama por teléfono desde allá. Espero que no esté llamando a cobrar porque cuando la señora López Lecube reciba las facturas vamos a tener problemas. Dice: “Media falta seudojustificada por el frío”. Mmmm, ¿pero aquí qué le pasó?

—O sea que va a un locutorio, lo acabamos de descubrir.

—Absolutamente. “Gracias por dar pistas sobre el mágico proceso de escritura. Incorporo a Gianni Rodari. Chin chin, Quique del Abasto”. Muchísimas gracias, Quique, como siempre. Llamó también Emiliano de Barrio Norte, que nos descubrió hace poco: es muy elogioso con el programa y es muy elogioso hoy, y eso sí lo podemos decir más en detalle, con la presencia de Luis Pescetti, “a quien no conocía, como tantas cosas”, dice Emiliano con humildad y con honestidad, porque todos ignoramos muchas más cosas de las que conocemos y muy pocas veces sabemos reconocer esa ancha provincia de nuestra ignorancia, que a veces son continentes enteros. Dice: “Agradezco haber descubierto a través del programa a Luis Pescetti y ojalá” —dice, y esto me interesa subrayarlo— “ojalá los canales estatales, en lugar de poner las estupideces que ponen, estén manejados por gobiernos civiles o militares, incorporaran en sus programas más Pescettis y no Pescettis, pero de esta similar calidad”. Muchísimas gracias, Emiliano.

—Pero, si cabe hacer un pequeño chivo, los domingos estoy en Radio Nacional a las once, y ahí con placer también pasaremos música para su gusto.

—Ah, muy bien, estás los domingos en Radio Nacional... ¿Tenés un programa fijo?

—Exactamente, sí. Todos los domingos. El programa infantil, el mismo que hago en México, sale acá también los domingos, a las once de la mañana. Cuando estoy acá, en vivo; cuando estoy allá, grabado.

—Este es un buen ejemplo de oración, o de súplica...

—... que se acaba de cumplir.

—La magia de la radio también tiene esas maravillas, Emiliano: ya puede sintonizar entonces los domingos a las once de la mañana la señal de Radio Nacional y se va a encontrar justamente a un Pescetti legítimo haciendo el mismo programa por la radio. Algunas cosas, por suerte, no son como creemos que son, o no son tan malas como creemos que son.

Luis, volviendo a lo que es conseguible de tu obra en sus diferentes formatos, la serie de libros para chicos está íntegra en la editorial Alfaguara. ¿De cuántos libros consta? Porque está la serie Natacha, ese personaje que se fue imponiendo...

—No están todos, pero están: *Natacha*, *La tarea según Natacha*, ¡*Buenísimo, Natacha!*, luego *El pulpo está crudo*... Ahora va a estar *Historia de los señores Moc y Poc* y, bueno, en España hay uno que acá no se consigue que se llama *La mona risa*, que es una antología que preparé sobre el humor en la narrativa: con autores como Woody Allen, Italo Calvino, Dario Fo, Ibarraengoitía (en representación de México)... Cortázar, en fin. Y luego *Frin*, que es una novela entre infantil y juvenil, que además tuvo, Guillermo, la feliz coincidencia de que nació para radio: la leía por radio todos los domingos, y la iba escribiendo durante la semana, ¿no? La experiencia de leer en

radio algo que uno va a escribiendo, la experiencia del folletín, que es muy, muy linda.

—¿Eso dónde lo hiciste, en México?

—Sí, sí, en México. Durante siete meses fui escribiendo la novela que después se hizo.

—¿Tenías un *feedback* de lo que ibas haciendo que te iba modificando el desarrollo?

—Sí, sí. No tan puntual, al punto de decir: “que pase tal cosa, que deje de pasar tal otra”, pero... A vos te habrá pasado, después de estar tantos años en radio, que de alguna manera uno se entera de lo que pasa con el público y de lo que está pasando, sea porque el operador empieza a atenderte de una manera especial, o porque tu asistente de producción te empieza a atender. Entonces, vos sentís que algo estás diciendo, además, por los mensajes que llegan de la gente.

—Sí. Yo descubrí, por ejemplo, algo que hice la primera vez por fuerza mayor, porque a último momento me quedé sin entrevistado por un imprevisto que tuvo el invitado y pensé: “¿Qué hago? Es viernes a la tarde. ¿Cómo lleno mañana dos horas de un programa sin invitado? ¿Paso un programa viejo grabado?”. Y me dije: “No, tengo ganas de hacer el programa, tengo ganas de ir a la radio y hacer el programa”. Así que llevé un montón de textos y los leí. En las dos horas, armé una antología oral y eso se convirtió en una de las formas del programa que ahora, cada tanto, hago deliberadamente y que nunca hubiera imaginado que iba a tener ese grado de repercusión, que fue alto, incluso más alto que la que a veces provoca el programa con invitados. No por culpa de los invitados ni mucho menos, sino porque eso generaba una intensidad y una

**concentración, alguien leyendo durante dos horas... Algo que en otra época era más común, pero que yo ahora no hubiera esperado que funcionara.**

—Bueno, así se va enterando uno y te van llegando señales. Hay muchas señales en la radio que te hacen llegar qué está pasando con el público. Eso se dio durante siete meses y fue muy estimulante. No al punto de hacer cambios tan puntualmente con personajes y cosas por el estilo, pero si con esa nafta, esa gasolina que te da el estar en el show, ¿no?

**—Además de los libros de la colección de Alfaguara, ¿hay alguno de tus otros CD que se puedan conseguir en disquerías en Buenos Aires?**

—Sí. En la Argentina, está el primero, que se llama *El vampiro negro*. El segundo se llama *Cassette pirata*. El año que viene va a salir uno que ya tengo grabado y se llama *Boca sucia*.

**—¿Estos son discos que grabaste originalmente en México?**

—Sí, claro, esos son puro, puro en México. Esos ya se consiguen. Y luego libros, el que escribimos con Rudy, que se llama *La vida y otros síntomas*. Ahora acabamos de terminar otro, de relatos de viaje, que se llama *Con lo bien que estábamos en casa (risas de ambos)*. Viste que todos los viajes tienen un momento en que uno...

**—Sí, sí. Se pregunta por qué.**

—Por qué, claro. Nada tan cansador como ser turista. Y bueno, eso es como el paquete principal. Hay más.

**—Bueno, no olvidemos la novela para adultos *Ciudadano de mis zapatos*.**

—Ah, la novela, sí, sí.

—Novela que obtuvo hace unos años el premio Casa de las Américas. ¿Qué pasó con el premio? ¿Qué le agregó, digamos, a tu popularidad, a tu presencia en la isla, que había tenido lugar con esa serie de espectáculos que vos pensabas que iban a ser debut y despedida, como se dice en la jerga, y que se transformó en una temporada mucho más larga?

—Temporada y varios viajes, muchos viajes. Durante muchos años seguí yendo a Cuba. De hecho, la última vez fue hace como dos o tres años, cuando fui como jurado del Premio Casa de las Américas. Nada, lo que produjo fue una mezcla de sorpresa, porque no se imaginaban que el de los chistes además escribiera, etcétera. Pero el premio allá es muy respetado, muy valorado... Sigue con toda su mística —no así en el exterior—, pero ahí tiene una gran valoración. Entonces, fue grato sobre grato.

—Esa novela se consigue en su edición en español de Plaza & Janés, distribuida aquí por Sudamericana, así que también está.

—Sí.

—Vamos a escuchar un poco más de música. No sé por dónde podríamos seguir... Yo volvería a Pescetti.

—¿Sí? ¿Estás seguro?

—Sí, sí.

—Tenemos a Florence Foster Jenkins, ¿no? ¿No querés?

—Vos preferís eso, claro, y después volver a lo tuyo para que digamos: “¡Cómo afina Pescetti!” (*risas de ambos*). Esta mujer es ese caso *freak*, la mujer de un millonario: él se empeñaba en que su mujer se

**diera el gusto de grabar y le contrató una súper orquesta para que cantara arias de ópera y otras cosas.**

—Bueno, acá ella canta acompañada por el piano. Se decía que así también daba sus conciertos Florence Foster Jenkins. Canta el aria de “La reina de la noche”, de Mozart. Aunque sea un pedacito... Usted le da después el *fade out* cuando quiera, Saavedra. Es el *track* número ocho.

**—Bueno, está bien, vamos a ser un poco crueles con nuestros oyentes.**

—Es que ella, además, es la santa patrona de mi programa de radio. Trae suerte, cada tanto la pongo.

**—Muy bien, no vamos a tentar a los dioses.**

—(*Al operador*) Es el primer CD, en donde están los mares y todo eso, ¿sí? El que dice “Guillermo Saavedra”, el *track* número ocho: Florence Foster Jenkins.

**—Bueno, escuchamos entonces a esta mujer que no se caracterizaba precisamente por tener el *fiato* y, digamos, la justeza de la emisión...**

—Era una diosa, no le digas así (*risas*)...

**—Sin embargo, ella cantaba con una enorme alegría y, entonces, también...**

—... el público la oía con una maliciosa alegría.

**—Sí, sí. Escuchemos, por favor.**

(*Suenan los primeros instantes del aria anunciada y es obvio que la cantante desafina horriblemente.*)

—Bueno, deberíamos haber avisado... Hay gente a la que esto debe haberla sorprendido llevando una taza de té en la mano, o un caldito, desde la cocina hacia al living.

—Los convierte a la santidad... Tranquilos todos.

—Bueno, muy bien. ¿Esta es la música de fondo, la cortina de tu programa de radio?

—No, no, yo cada tanto la pongo como... ¿Viste eso que se hace en los cabezales de las impresoras de inyección de tinta para limpiar los cabezales? Bueno, eso.

—Para limpiar los oídos.

—Para limpiar el espíritu.

—Nada, esto es una especie de celebración de la audacia. Como decir: “¡Todos podemos hacer cosas, cómo no!”. Ahora sí me gustaría escuchar algo de Pescetti. Cambiamos de disco, don Orlando Gambini.

—La gente va a llamar pidiendo a Florence Foster Jenkins.

—(*Risas de ambos*) La chica que cantaba mejor.

—La señorita de antes...

—¿Qué escuchamos?

—“Él se levanta” decías vos, el último *track*, creo que es.

—Ah, sí, sí, pero eso lo íbamos a dejar para el final del programa. A ver, yo pondría... Yo pondría “Verde verde”.

—Bueno.



—Que es una versión de Luis Pescetti de una popular canción alemana. Y luego seguimos en el último tramo con Luis, como para empezar a despedirnos con delicada cautela... *(Al operador)* ¡Ah, perdón! Usted quiere saber qué banda es. Así es muy fácil, lo encuentro yo también. Es la banda número diecinueve de la antología de Luis Pescetti.

*(Suena el tema “Verde, verde”).*

—“Verde, verde”, una versión corregida y aumentada, podríamos decir...

—Más o menos, sí.

—... por el propio Luis Pescetti, de una canción popular. Escuchábamos la grabación en público. Tengo algunos mensajes nuevos que vamos a leer antes de que terminemos el programa, haya calma, pero... es interesante cómo se produce este atento y muy aceitado trabajo tuyo, en función de lo que el público va dando y va pidiendo. Esto que decías en distintos momentos y que una cosa es decirlo... como tantas teorías, pueden sonar muy eficaces y muy prolijas, pero luego su puesta en práctica a veces no es tan feliz ni tan eficaz. Aquí hay algo que funciona. ¿Cómo...?

—Es que se basa en un equilibrio, Guillermo. Como pasa con vos en la radio, también: no respondés a todo lo del público. O sea, respondés a algunas cosas. En el caso del show, estás así en el aire todo el tiempo. Entonces, tenés que escoger a qué cosas respondés y a qué cosas no, porque estás haciendo foco sobre eso.

—Hay una canción que se escucha en la antología esta, en la que entra un perro, creo.

—Ah, sí, sí, mientras estoy leyendo un cuento.

—Es peor, entonces, todavía. Porque la canción, por la música, por un montón de cosas, es más autoritaria. En el sentido de que...

—Eso lo dejé especialmente por eso, porque es el ejemplo vivo del artista que trata de seguir y los chicos están en cualquiera: “Mirá, un perro... ¡Uy, un perro!”.

—Es eso, justamente, que además es la gran pesadilla del actor: “Arriba del escenario, ni con niños ni perros”, dice el adagio. Y aquí hay niños y perros.

—Además, entretenidos entre ellos, sin darle bola al artista.

—Claro, absolutamente.

—Entonces, en un momento vos vas, vas, tratás de seguir... hasta que en un momento decís: “Bueno, ¿qué perro, dónde está el perro?”. Pero te quiero decir que todo está hecho de un equilibrio. Es decir: saber qué tomar y sabés dónde no volver a tomar de eso.

—Tenemos algunos mensajes que quisiera leer ahora porque ya no nos queda mucho tiempo. El oyente que llamó antes nos corrige. En la grabación se escuchaba muy bajo. Disculpas, entonces, por haber entendido mal el nombre. Nos aclara que es “Miriano”, no “Emiliano”. Mil perdones, Miriano, por haber entendido mal el nombre. Dice que se alegra de esta noticia que le damos, que por supuesto lo puede escuchar por radio a Luis Pescetti —en Radio Nacional los domingos a las once, les recuerdo—, pero dice que el alcance de la TV es muy distinto. Reitera felicitaciones. Y, bueno, está bien, todo no se puede, Miriano...

—El hada madrina nos acaba de conceder el programa de radio, no podemos pedir el de tele.

—Claro, vamos copando los medios así, progresivamente. Si no, nos pueden acusar de monopolizar los medios de comunicación. Y cuando saquemos el *Pescetti Today*, un periódico irreverente y carnal, como debería ser, por supuesto que también estaremos celebrándolo aquí. Sergio, de Vicente López, dice: “Esto es un banquete y, como siempre, rompe su silencio. Miriano ya cumplió su sueño”. Bueno, acabamos de ver, Sergio, que no tanto, porque el sueño era un sueño televisivo, no radial. “Y él”, dice Sergio, “espera conseguir el suyo: un maestro”. Por supuesto, entrará a la página de Pescetti. Y agrega: “Esto es una clase magistral, saludos, excelente como siempre”. Muchísimas gracias, Sergio. Y... maestro, se nos va acabando el tiempo.

—Lo que siempre pasa con el tiempo.

—Es así.

—Nunca nos da otras sorpresas, nunca nos va a...

—Nunca nos sobra, nunca decimos: “Mirá, nos quedaron diez minutos por ahí, en algún rincón de estas dos horas”. Así que esto nos obliga a dos cosas.

—De lo que se quejaba Borges en la propaganda de antes (*se refiere a una publicidad emitida durante el programa*): de que lo había defraudado la muerte.

—(*Imitando la voz balbuceante de Borges*) Ab... solutamente (*risas*)...

—Mirá si le dijeran: “Tiene quince años más de vida”. ¡Pero cómo!

—No, no, de ninguna manera, ya está. Aquí, en cambio, nos quejamos de llenos, como dice la frase. Y esto nos obliga, te decía, a

dos cosas: ahora, a despedirnos, para ser sobre todo corteses con Diego Curubeto, quien tiene el programa que sigue a continuación, a las 20: *Road movie*; y a pedirte que vuelvas, no dentro de mucho tiempo. Nos quedaron cosas por comentar, y podríamos hacer un programa con Rudy...

—¡Ah, sí!

—... que ya estuvo por aquí en alguna oportunidad. Que actuemos un poco, que ustedes actúen un poco sus andanzas electrónicas, o de las nuevas que va a haber ahora, y tal vez... ¿El libro está al salir? ¿Tiene alguna fecha más o menos de publicación?

—No, no, estamos terminando las primeras correcciones. Ya está terminado de escribir.

—¿Tiene editorial, se la puede mencionar o...?

—No todavía. La editorial nos pidió por favor que no...

—Todavía no está puesto el último gancho. Muy bien, no vamos a decir nada, entonces. Pero sí que el libro ya está ahí, a punto de entrar en el horno para salir calentito, esperemos que en poco meses. Bueno, esa podría ser una buena excusa, y si no cuando quieras.

—Bueno, encantado, muchas gracias.

—Y, por supuesto, se aceptan también iniciativas y propuestas. Siempre digo, un poco en broma, un poco en serio, que este programa es como se decía en esa consigna sobre la droga: es un viaje de ida, no te vas a recuperar tan rápidamente, crea adicción. Así que esperamos en serio que vuelvas por aquí cuando tengas ganas, y ojalá tengamos nuevos motivos muy pronto para seguir

celebrando la plurivalente y siempre original y refrescante manera de recuperar una alegría inteligente que es la obra de Luis Pescetti. Muchísimas gracias, Luis, en serio.

—Por esa alegría de posguerra.

—Muy bien, esa alegría de sobrevivientes, no de vivillos. Nos vamos a despedir entonces con “Se levanta”... No, perdón, con “Hay un palo”. Es el clásico recurso, es uno de los clásicos métodos de canción “campamentil”, como dice acá, en una versión propia de Luis María Pescetti, de ir agregando palabras y palabras y palabras hasta tener que memorizar larguísimas construcciones llenas de complementos proposicionales, como se decía como cuando yo era chico en la escuela. Eso desafía a los chicos también a que mantengan ellos esa memoria y no se equivoquen.

—Y como siempre digo yo en la radio: “Aplaudan todos, menos el que está al volante”.

—*(Riendo)* Bueno, exactamente. Ustedes pueden aplaudir, sacarse el frío. Orlando me hace desesperadas señas para que yo le diga qué banda es. Y por supuesto, cómo no, usted es un amigo. No lo voy a andar teniendo a los sobresaltos. “El palo”, ¿sabe dónde está? En la banda tres de la antología de Luis Pescetti, que ustedes pueden conseguir por cinco pesos de la nueva moneda, como se decía antes, agregados al valor que tiene el precio de tapa de algunos de los varios y muy buenos libros de Pescetti que están editados por Alfaguara Infantil Juvenil. Nos despedimos, muchísimas gracias a todos. Muchísimas gracias a Luis...

—Chau, muchas gracias.

—Gracias a Orlando Gambini, lo hemos tenido como saltando los charcos, de la banda cuatro de un disco a la banda diecinueve de otro. Hemos viajado, además, por distintos lugares del mundo, gracias a un esfuerzo de la productora particular de Luis Pescetti, que ha ganado fortunas en todo el continente y ha querido compartir con nosotros parte de esas ganancias. Muchísimas gracias, también, a Juliana Guerrero, por la atentísima asistencia y la eficaz producción de la semana. Gracias a los oyentes. Nos vamos, entonces, con “Hay un palo”, no sin antes mencionarles que nuestro invitado del sábado próximo es el poeta argentino y editor de poesía Daniel Samoilovich, que estará con nosotros el sábado catorce.

*(Suena “Hay un palo”).*



# JOSEFINA LUDMER

(San Francisco, Córdoba, 1939 - Buenos Aires, 1916) Fue una de las grandes renovadoras de la crítica literaria y la docencia en este continente. Ha dictado clases de literatura y teoría literaria en la Universidad de Buenos Aires, la Universidad de Yale y la Universidad Nacional de San Martín. Entre sus libros, pueden mencionarse *Onetti. Los procesos de construcción del relato* (1977), *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria* (1988) y *Aquí América Latina. Una especulación* (2010).

**Programa nro. 65**

**Fecha de emisión:** 25 de julio de 1998

**Columnista:** David Oubiña

**Asistencia y producción:** Mariana Amato

**Operador:** Federico Iraldi





—*Cien años de soledad. Una interpretación; Onetti. Los procesos de construcción del relato; El género del gauchesco. Un tratado sobre la patria* y el aparentemente próximo *El cuerpo del delito*. Tres libros y la inminencia de un cuarto le bastaron a nuestra invitada de hoy para ocupar un lugar sin dudas central en el panorama de la crítica en lengua española. Porque cada uno de esos libros, sin soberbia pero sin concesiones, se propuso fundar las condiciones de posibilidad de su labor crítica, restablecer los límites y plantear las transgresiones a esos límites, a los límites de un discurso que tiene como objeto, como referencia o como punto de partida la literatura, un discurso permanentemente asediado por las exigencias de la academia y, a la vez, reclamado de tanto en tanto como mediador entre sus objetos, los textos literarios, y un público que tal vez ya no pueda o no quiera entenderla. Con una personalidad intelectual muy fuerte, Ludmer, que durante años ejerció la docencia en la Universidad de Buenos Aires y actualmente lo hace en la Universidad de Yale, construye sus propios sistemas teóricos, sus propios puentes y sus propias redes para rodear un problema sin encerrarlo, sin agotarlo, sin caer en la dudosa eficacia tranquilizadora de las explicaciones, y con la misma libertad que un autor de ficción, que la que se concede fácilmente a un autor de ficción, pero generalmente no a los críticos, Ludmer

parece reclamar en cada libro el derecho a un diccionario propio. En cada uno de sus libros, exige volver a pensar en los alcances de determinadas palabras como “interpretación”, “relato”, “patria”, “uso”, “emergencia”, “género”, “tono”, “ficción”, “cuerpo”, “verdad”, o “delito”. Como todo escritor, como toda buena escritora, Ludmer nos provoca, exige que nos pongamos a la altura de ese diccionario para compartirlo, o con la a veces urgente y saludable necesidad de discutirlo, de volver a escribirlo. Para Ludmer, que hoy está aquí felizmente con nosotros, la literatura es algo que está más allá o más acá del valor, del prestigio, de la consagración en un círculo aúlico. La literatura podría ser la pantalla o el campo de pruebas de los conflictos sociales, de las trampas de la ideología, de las ilusiones de una época y de sus protagonistas. Un lugar a donde ir a buscar, con palabras —porque las palabras convocan sin resolver—, el secreto resbaloso, el doble filo del lenguaje, el paraíso en el infierno, o el infierno en el paraíso que puede ser la literatura. Josefina, ¿cómo estás?

—Muchas gracias, Guillermo, por tu presentación, realmente maravillosa.

—Bueno, ojalá que esté a la altura de lo que pensamos, no solo yo, sino todos los que leemos tu obra con atención y siempre con un poco de intranquilidad.

—(*Risas*) ¿Por qué?

—Porque realmente creo que lo que decía en un momento de la presentación es cierto: tus libros son generalmente esperados porque perturban y, además, se demoran (*risas de Josefina*).

—Tardan.

—Y duran.

—Son difíciles de acabar, realmente.

—Y, por otro lado, tienen algo de inacabado. No en el sentido de que formalmente uno pudiera objetarles cosas que han quedado sin cerrar, sino porque creo que hay en ellos una capacidad de generar problemas que, más allá de que para vos sean ciclos cerrados, asuntos de los que ya no volverías a ocuparte, por lo menos no de la misma manera, esos libros siguen siendo actuales para un público universitario. Y, en el caso del libro sobre la gauchesca, creo que ha pegado un salto de público, se ha abierto a un público más amplio. Y pareciera ser —por las expectativas que hay creadas y por las cosas que vos ya formulaste más o menos públicamente sobre el libro que estás terminando— que *El cuerpo del delito* es un libro que claramente ya está pensando en un público que no solo (*imposta la voz*) “fatigue las aulas”, como diría un epígono de Borges...

—Así es. Ojalá. Creo que la ambición de todo escritor es encontrar un público. Es la única utopía del escritor, ¿no?

—Pero además, frente a las transformaciones, las radicalizaciones que han tenido el discurso de la crítica y sus espacios de circulación, encerrados cada vez más progresivamente y más herméticamente en ámbitos como las universidades y sus círculos periféricos, me parece que hay en vos un deseo claro de saltar esa valla. Porque ese otro público es un público que...

—Sí, sí claramente.

—... para vos existe.

—No sé si lo voy a poder lograr, porque es una de mis utopías.

—Bueno, la verdad es que estamos muy contentos de que estés acá. La idea es que reflexionemos un poco, tomando como punto de partida el libro que estás terminando. Sé que cuando uno está todavía poniendo los últimos puntos sobre las últimas oes, o sobre las íes, que es más fácil (*risas*), uno no se siente tan cómodo ni tan distanciado como para hablar de eso. Pero, en la medida en que te sea posible, querría hablar de lo que ya está resuelto en el libro y de cómo la realización de este libro de alguna manera sería la formulación de ciertas ideas que vos ya venías insinuando en entrevistas de hace algunos años, como la necesidad de que la crítica se abriese claramente a otros públicos, de que volviese, digamos, a la comunidad, donde obviamente los públicos interpelados no son públicos masivos de la misma manera que podría serlo en la literatura de *best-sellers*, pero sí un público no especializado, un público que se sienta convocado por la discusión, por la puesta en foco de determinados conflictos. Me gustaría que el comentario, la reflexión, la descripción sobre el trabajo con este último libro, *El cuerpo del delito*, nos permita también reflexionar sobre en qué medida la realización del libro ha tratado de ir cumpliendo...

—(*Risas*) ... en qué medida la utopía se va a cumplir o no. Bueno, vos sos testigo, me dirás. Mirá, como te dije, yo tardo muchísimo, soy muy lenta en la reflexión, tardo mucho en darme cuenta de las cosas y voy madurando muy lentamente. En un momento determinado, empecé a trabajar con cuentos, digamos, o ficciones que tenían delitos y que no eran novelas policiales. Y formé un corpus... es una palabra técnica, una cantidad, un conjunto, digamos, un conjunto de textos, y empecé a ver qué podían tener en común. Pero en seguida caí en lo que sería la crítica universitaria, precisamente, en la construcción de ese corpus, con sus elementos comunes. O sea: qué era lo que construía el corpus, etc., ¿no? Y, bueno, produje algunos trabajos alrededor de este

problema, de cuáles eran las características de ese corpus con delito que atravesaba la literatura del siglo XX, desde comienzos del siglo... y después me aburrí (*risas de Guillermo*), literalmente. Dije: “No, esto es una monografía universitaria más”.

—**¿Te aburrías vos misma de estar haciendo ese trabajo?**

—Yo me aburría, yo me aburro mucho... como todos en nuestra profesión. La parte aburrida de la profesión es tremenda. Yo me aburro mucho leyendo críticas muy universitarias. Cada vez más, cada vez me aburro más (*se ríe*). Entonces me di cuenta de que tenía que hacer otra cosa y, ante el aburrimiento, se despertó la Sheherezada y dijo: “Voy a contar cuentos”.

—**Me gustaría que tratáramos, inicialmente, de precisar un poco con qué idea de delito trabajaste. Si es una idea convencional, la idea de que es la ley que rige en una comunidad determinada la que prescribe algo como crimen, como delito, como desviación de esa ley, o si también hay usos más metafóricos, más elásticos de lo delictivo en la búsqueda que hacés en tu libro.**

—Sí, yo uso la palabra “delito” entre comillas. Y esto quiere decir que la uso en todos los sentidos del término, porque trabajo con la ficción. O sea, el hecho de trabajar con literatura ya pone la palabra “delito” entre comillas. Entonces, a partir de ahí, lo que descubro es que el delito lo define el Estado, por supuesto, como vos decías, pero también lo define la cultura, aunque de modos diferentes.

—**¿Y cómo sería ese contraste?**

—Por ejemplo, la razón de Estado, digamos, es una razón ligada con la burocracia. Está hecha de una jerarquía, de...

—¿Delito sería todo aquello que pone en peligro el orden establecido que ese Estado, ese poder, intenta preservar?

—Sí, exacto. En cambio, en la cultura, el delito tiene una flexibilidad mucho más amplia y también una historia mucho más larga. Porque las historias de la cultura y la historia del Estado no van juntas, no tienen la misma temporalidad ni el mismo ritmo. La historia cultural es mucho más larga, por lo general. Entonces, la cultura arrastra como restos arcaicos, digamos, de concepciones del delito, porque el delito es histórico, concepciones que han caído, quizás, que han dejado de ser delito, o que se han transformado.

—Y también, el delito puede tener un prestigio diametralmente opuesto en el ámbito de la literatura, un prestigio o un atractivo que no lo tiene para la ley. El criminal, el delincuente, para quien debe preservar el orden establecido, es un personaje que hay que combatir, que hay que reprimir, que hay que castigar. En el caso de la literatura, puede llegar a ser el héroe.

—Sí, sí, desde ya. La idea de delito, la idea de ley, en la literatura, se transforma. Yo supongo —es una hipótesis— que lo que la cultura hace, en cierto modo, es hacer notar los delitos de cada una de las partes que la componen. O sea, de cada una de las diferencias que definen esa cultura. La cultura maneja los delitos de las mujeres, los delitos de los que se hacen ricos, de los que manejan dinero y, si es una cultura con restos racistas, y casi todas lo son, los delitos de los negros, de los judíos... O sea, la cultura es, para mí, en cierto sentido —en este mundo del delito, que es casi una realidad virtual—, una especie de proliferación de delitos, que están ligados con las diferencias que definen esa cultura.

—Josefina, te propongo que hagamos la primera pausa musical en EL BANQUETE, el primer entremés. Hoy vamos a escuchar —de común acuerdo, como siempre hacemos, con nuestra invitada— música latinoamericana. Algunas perlititas que hemos encontrado en algunos cajones. Vamos a empezar con un tema del queridísimo Bola de Nieve, con su interpretación de un tema muy popular de la tradición cubana que es “El botellero”. Después seguimos conversando con Josefina Ludmer. Les recuerdo que el teléfono es el 963-8018 y que estamos hasta un poquito después de las ocho de la noche. Gracias.

(*Suena el tema “El botellero”.*)

—Por el riquísimo Bola de Nieve, acabamos de escuchar “El botellero”. Estamos con Josefina Ludmer, hablando de su libro en progreso que, por ahora, se llamará *El cuerpo del delito*. Te escucho hablar, Josefina, y creo percibir, cuando te referís a cuestiones vinculadas con la Argentina, una cierta distancia irónica. No en el sentido más corriente, ni siquiera en su sentido clásico, socrático —la ironía del que habla como si no supiese de aquello que en realidad sabe—. Lo decía en el sentido de una distancia tuya, geográfica y tal vez sentimental, respecto de la cultura, de la actualidad de la vida cultural en la Argentina, por el hecho de que estás viviendo en Yale desde hace ya... ¿cuántos años?

—Bueno desde el 92. Lo que pasa es que el último año lo pasé en la Argentina. Cinco años viví afuera.

—Pero, incluso estando ya aquí, te mantuviste más bien alejada de la vida institucional de la universidad. Y no publicaste en los medios masivos argentinos, como sí hacen cada vez más otros intelectuales que están viviendo aquí. Me parece que eso también da cuenta de



esa distancia, porque este es un libro cuyo corpus o cuya red de asociaciones y de conexiones es básicamente un corpus de la cultura argentina.

—Sí, sí, yo creo que es la distancia mía respecto de la cultura argentina. O sea, una reflexión sobre la cultura implica tomar una distancia de esa cultura y mi libro es una reflexión sobre la cultura.

—Hablabamos con vos, hace poco, de la dificultad que hay para pensar una cultura, un proceso social, cultural, un horizonte de conflictos, en el momento en que se están produciendo y cuando uno está inmerso en esa sociedad. Es muy difícil, porque uno además está involucrado, de una u otra manera. Aunque sea de la forma más pasiva e inercial, no deja de formar parte de esa escena. Y, en el otro extremo, estaría la distancia perfecta, pero a la vez excesivamente impune de observar una cultura que es ajena, como puede ser para vos la cultura norteamericana, la cultura universitaria, y también la cultura que hay en el contexto en el que vos vivís. La posición que vos tendrías ahora en relación a la cultura argentina es una posición que, por supuesto, está mucho más cerca de la pertenencia, porque no dejás de pertenecer a esta cultura, pero a la vez te pone también un poco en una relación de cierta extranjería. ¿Vos sentís eso?

—Sí, sí. Lo siento y lo celebro.

—¿Qué ventajas tiene eso?

—Bueno, te da una lucidez...

—La de estar menos empantanado...

—... te da una lucidez muy especial. Porque yo me voy, paso tres meses por año en la Argentina, las vacaciones. O, como ahora, paso

un sabático, o sea, un año completo, y después me voy y empiezo a ver todo esto de otro modo.

—Y, en esos otros modos, ¿cuáles son las cosas que cambian?

—Empiezo a ver cosas que no veía antes.

—¿Por ejemplo?

—Bueno... ya ahí tendría que... no sé (*risas de ambos*)... Cosas buenas y cosas malas.

—Y cosas neutras también, cosas que no son ni buenas ni malas, me imagino.

—Bueno, yo veo que la comida argentina es mucho mejor que en Estados Unidos. Veo que en la Argentina las bibliotecas son de muy difícil acceso y en Estados Unidos los libros de la biblioteca de Yale te los prestan por un año, de un modo inmediato; y, si no hay alguno, te lo consiguen. Y después, la conducta profesional también es muy diferente. Pero lo que yo descubrí en Estados Unidos, vos te vas a reír porque te parecerá una perogrullada, es el capitalismo. Yo, viviendo en la Argentina, no sabía lo que era el capitalismo. En Estados Unidos lo ves funcionar como una máquina, con una gran perfección. ¿Por qué? Porque está aliado con la cultura, porque la cultura, la religión, los usos, los modos de vida y el sistema económico son uno y lo mismo. Entonces, es deslumbrante ver funcionar la máquina.

—Es deslumbrante ver lo lubricada que está, lo aceitada que está.

—Yo diría lo perfecta que está.

—Esa imagen me recordó una expresión de Barthes: el “susurro del lenguaje”. Él dice que es una especie de ruido de fondo que solo

percibimos cuando la máquina suena mal, digamos, cuando se atasca. ¿Vos tuviste experiencias personales, o simplemente como observadora, de momentos en que esa maquinaria perfecta del capitalismo chirría, cuando hace “crack” allá?

—Hace “crack” todo el tiempo, pero el problema es que ese “crack” no altera la máquina. O sea, la máquina misma está pensada para hacer “cracks” constantemente, “microcracks”, digamos, que se arreglan instantáneamente.

—Podríamos imaginar un texto que se llame “La música del capitalismo” (*risas de ambos*).

—Bueno, te voy a decir que, en mis ratos de aburrimiento, empecé a buscar lo que sería la literatura del capitalismo y descubrí cosas realmente interesantes, ¿no? O sea, toda la corriente crítica del capitalismo dentro de la literatura norteamericana. Pero estábamos hablando de otra cosa, de la idea de volver aquí año tras año e ir viendo esto de modos distintos, de modos diferentes. Entonces, mi pregunta es: ¿será que cambia la Argentina o mi mirada cambia? Creo que esa es la primera duda de esa distancia irónica, digamos. Una pregunta.

—Yo tengo la sospecha de que pasan las dos cosas, ¿no?

—Sí, yo creo que pasan las dos cosas. Vos sabés que una de las cosas que yo noto acá, no es por criticarte a vos, por supuesto, ¿no?, pero es que el tiempo acá es totalmente distinto del tiempo en Estados Unidos. La materia tiempo es diferente, acá hay una temporalidad totalmente diferente. Es una temporalidad larga, cansina, una temporalidad que pareciera como que ha perdido partes, que ha dejado atrás partes, una extraña temporalidad, lenta, postergadora, y al mismo tiempo de corto alcance, de lo inmediato.

—¿Pero por qué me tendría que sentir yo involucrado en esa...?

—No, porque recién llegaste tarde (*risas de ambos*)...

—Bueno, a lo mejor, fue porque eran varios tiempos en uno solo los que estaba viviendo al venir para acá. Pero esa diferente temporalidad, más allá de plantearla en términos anecdóticos de la vida cotidiana, de decir: “Acá la gente es más informal con el cumplimiento de los horarios de las citas”...

—No es solamente eso, es un modo de planificar las vidas, también. Todo. La cita es simplemente un síntoma.

—Sí, sí. Por eso. Pero la idea de planificación de una vida es una idea que, para mucha gente, aquí... Quiero decir, hay mucha gente a la que, si uno le dijera: “¿Qué pensás hacer de tu vida?”, largaría una risotada. Como si el arte de la improvisación, el arte de la gran improvisación que sería desarrollar una vida, la mayor improvisación posible, fuera el único valedero o el más atractivo.

—Cuando empezás a ubicar a cada cultura en su contexto, no podés ni aceptar ni rechazar ninguna. Son dos formas y, en ese vaivén que yo sostengo, lo que hago es confrontar formas simplemente.

—Sería casi como la mirada de un antropólogo moderno, alguien que dijera: “No juzgo, no tengo ningún derecho a juzgar calidades de sofisticación, o el valor objetivo de una cultura respecto de otra”. Cada cultura se da los instrumentos y los rituales, e incluso los dioses y las literaturas que necesita. Ahora, en esas necesidades y en ese desplegar su propio mundo, uno podría ver también los límites de una cultura, de manera más relativa, no pensándolo en función de valores objetivos, como la raza blanca, eurocéntrica, que ha

**pensado durante siglos la suya como la medida de todas las culturas con las que se confrontaba, ¿no?**

—Sí, sí, los mitos se ven bastante rápido cuando uno se pone afuera. Desde adentro es muy difícil verlos, ¿no? Pero vos sabés que, a propósito de límites, yo uso el delito como un instrumento para trazar límites. O sea, descubrí, digamos (*se ríe*), leyendo los clásicos —o sea, leyendo, suponte, el Génesis—, que el delito es como una ficción para fundar culturas, y para establecer un límite entre lo que es la no cultura y la cultura. El delito femenino en el Génesis, ¿no? Me estoy refiriendo a la pérdida del Paraíso, que sería la no cultura. Y esta ficción de un delito para fundar culturas recurre en casi todos los mitos de fundación de culturas. Pero también en las ficciones científicas de fundación de cultura, por ejemplo, la de Freud. En *Tótem y tabú*, él tiene que suponer el asesinato del padre por los hermanos de la horda primitiva. O sea, hereda de Darwin la idea de horda primitiva, pero le agrega el delito para decir que, en la fiesta totémica en que se comen al padre, allí en realidad nace la cultura.

—Hay una frase de Brecht que es bastante parecida y que nunca me tomé el trabajo de verificar si es postfreudiana o es más o menos contemporánea. Él dice: “Si uno recorre hasta su origen posible una genealogía, en ese origen siempre hay un crimen”. En la genealogía de un Estado, de una religión, de una casta...

—Sí, pero además es una ficción. Para poder establecer la genealogía, tenés que poner un crimen.

—Sería, casi, el crimen como fundador...

—Exacto. Fundador y el que traza límite. El que dice: “Bueno, hasta acá había no-cultura y de acá en adelante hay cultura”. Ahí en el límite,

en la frontera, está el delito. A mí me sirve muchísimo como una especie de instrumento que uso también para separar las distintas líneas de una cultura.

—Josefina, te propongo que escuchemos un tema. Si querés, podemos bailararlo aquí en el *dancing* que está en el estudio E. Vamos a escuchar al maravilloso Benny Moré. El tema se llama “Locas por el mambo”. Luego, seguimos charlando con Josefina Ludmer, y me gustaría que desplegáramos un poco más, metiéndonos un poco más en los materiales del libro, esta cartografía que te permite ir armando esa línea que traza el delito. A ver si es de línea punteada o de línea continua, y si podemos hacer un Tratado de Tordesillas para el delito (*risas de Josefina*)...

(*Suena el tema “Locas por el mambo”.*)

—La señora Ludmer está aquí en Buenos Aires por unas semanas más. Y, como hace mucho que no viene a la Argentina, le vamos a dar una pequeña orientación, a ver qué puede hacer, en esta semana, por lo menos, con la agenda que prepara todas las semanas la ínclita Mariana Amato, que hoy también es nuestra asistente.

(*Lectura de la agenda.*)

—Nosotros seguimos con Josefina Ludmer. Te habíamos dejado, ya con los compases y los transportadores y los astrolabios en la mano, para empezar a comentarnos un poco cómo funciona en tu libro *El cuerpo del delito* la cartografía que arma esa idea eléctrica de delito en el corpus de la cultura argentina.

—Bueno, en realidad se trata de un libro de cuentos.

—¿El tuyo?

—El mío. O sea, lo que se me ocurrió para salir del aburrimiento, como te decía, fue apelar a Sheherezada y decir: “Bueno, vamos a ver qué cuentos con delitos hay en la literatura, en la literatura argentina concretamente”. Y ahí empezó a aparecer y a elaborarse un poco esa idea de los cuentos que formarían *el cuerpo del delito*. O sea, el cuerpo del delito sería un cuerpo hecho de cuentos. Y los cuentos, como vos sabés, están en la literatura, pero también están en la cultura. Son las ficciones.

—Las ficciones que una sociedad produce para sí misma.

—Sí, y que la literatura toma y elabora, aunque a veces la literatura se adelanta a esos cuentos.

—Y esa es un poco la contraposición que vos hacés en tu libro. Tuve la satisfacción, el privilegio de leer un par de capítulos, en los que aparece esa pareja que armás entre “Emma Zunz” de Borges y ciertos pasajes de *Los siete locos* y *Los lanzallamas* de Roberto Arlt.

—No, la pareja es entre Emma Zunz y Barsut. Una pareja real (*risas*).

—Una pareja, además, absolutamente contemporánea. Pero la trasposición que vos comentás en tu libro es que Borges está escribiendo contemporáneamente al nazismo y a la aparición de ese folclore que él detestó desde el comienzo, el folclore del peronismo, en la escena de la política argentina. Él decide ubicar esa escena de veinte años antes en ese paisaje donde sería más verosímil; y, en el caso del Barsut de *Los siete locos*, y de los personajes que están en torno al personaje de Barsut, lo que hay es, de algún modo, lo que se ha dicho más de una vez sobre la obra de Arlt, que es casi una profecía. Como si él estuviera anticipando, por un lado, la figura de la prostituta que va a estar en el seno del poder para escándalo del *establishment* argentino, en la figura de Eva

**Perón; y la figura astrológica, bastante degradada en relación al personaje que lo inspiraría, de Lopecito, de López Rega, muchos años después.**

—Sí. En eso que vos leíste, el problema son los cuentos de judíos, sobre todo, y los cuentos de verdad. La cuestión de si son cuentos de verdad los cuentos de judíos, en última instancia, ¿no? O sea, son cuentos...

—**¿Qué sería un cuento de verdad?**

—¿Qué te parece a vos que sería un cuento de verdad? (*Se ríe*)

—**No, no me devuelvas la pregunta como un psicoanalista lacaniano (*risas de ambos*)...**

—Nada más lejos de mi intención. No, mirá, para volver otra vez, el cuerpo está hecho de cuentos y los cuentos son cuentos que están en la literatura y que están en la cultura, que están en un lugar otra vez como fronterizo, digamos. Entonces, los cuentos de la literatura, lo que yo elaboro como cuentos de la literatura —porque esto de cuentos de judíos no aparecía antes en la bibliografía crítica sobre Arlt, por ejemplo— se ligan con muchísimos otros cuentos: cuentos de educación y matrimonio, cuentos de hombres célebres, cuentos de genios, cuentos de operaciones de transmutación...

—**A su vez, estas categorías de relatos...**

—De cuentos...

—**... están ubicadas en distintos momentos históricos del desarrollo cultural, social y político de la Argentina. Ubican o tratan de condensar —me pareció, viendo el sumario del libro y los dos capítulos que leí— ciertos momentos. Se instalan, por alguna razón, como**



**escenas de condensación de un cierto estado de cosas, de un repertorio de necesidades, de conflictos a resolver.**

—Sí, quizás surgirían en esos momentos, pero después se siguen repitiendo y reaparecen. Los cuentos de educación y matrimonio que yo pongo en 1880 también se pueden leer hoy.

—**Sí, sí. Ahora, habría que rastrear la manera en que esos mismos cuentos se van transformando, se van resignificando, van quedando contaminados de adherencias, luego de más de cien años desde que esos relatos...**

—Exacto. O sea, los cuentos cuentan una historia. Esa es la idea mía del libro, del corpus. Los cuentos, esa proliferación de cuentos, cuentan historias. No solamente cuentan el cuento, sino que van contando historias.

—**¿Y cuál es la relación que esas historias tendrían con una historia con mayúscula? ¿Eso está planteado en el libro, te interesa?**

—Bueno, yo no considero que la historia se deba escribir con mayúscula (*risas de ambos*).

—**Sí, pero digamos que de hecho existe la Historia, como una institución, existe como una especialización...**

—Sí, esos cuentos tienen muchísima relación con la historia política, pero, como también son cuentos de la cultura, se despegan, se pueden despegar también un poco de la historia política y seguir su propia historia. En general, tienen una historia propia que puede ponerse en relación con la historia política. Ahora, en el libro también, siempre con la idea de salir del tedio, hago una especie de historia, con ciclos que se van abriendo y cerrando y con nombres particulares y con trayectos de

un punto a otro. Por ejemplo, hay una parte del libro que se llama “De Cosmópolis a Locópolis”. Y en otro momento aparece “De Locópolis al Apocalipsis”. Como trayectos marcados más por acontecimientos de la cultura que por acontecimientos políticos, pero que en un momento dado coinciden, “De Cosmópolis a Locópolis” es entre 1880 y 1914.

—Claro.

—De modo que, más bien, la idea es como un viaje que va recorriendo ciertos trayectos históricos y culturales. Y esos trayectos también forman ciclos, en el sentido de que se cierran sobre sí mismos. Y siempre hay un punto futuro de algo que se abre y que lo cierra. Los ciclos a veces se superponen, no necesariamente termina un ciclo y empieza otro. Hay ciclos de diferentes duraciones. Entonces, es más bien la idea de una historia mucho más literaria, porque está hecha desde la literatura, pero que al mismo tiempo dice más, a mi juicio, que decir: “La presidencia de tal, o el golpe de tal”. Dice algo más interno, digamos, más próximo.

—Sí, y también escapa a esa modalidad que ha llegado, inventada por los franceses y trivializada por el mundo entero, de la corriente de la vida privada, ¿no? Me parece que tu manera de contar la vida privada es la vida privada de la literatura. Digamos, no “privada de algo”, sino la vida no institucional. No la de los grandes hechos políticos ni militares, ni sociales, sino esa especie de circulación de una cierta cotidianidad de la letra que instala escenas y arma esas secuencias, o esos ciclos.

—Sí, sí, exacto. Ahí donde están los sujetos, digamos, que no están en la otra historia, o por lo menos en esa periodización, ¿no? Hay algo de los sujetos, hay algo de esa intimidad. Porque está en la literatura, obviamente. La literatura es la que da la intimidad.

—Claro. Además, bueno, es el terreno de la singularidad, nunca el de la generalización. Uno no lee obras de sociedades enteras, o de clases, salvo en casos excepcionales, que de todas maneras están armados sobre la base de personajes concretos y de las historias de esos personajes.

—Con sus delitos, sobre todo. Y sus justicias, porque los textos literarios tienen algún tipo de justicia también, ¿no?

—Vamos a seguir hablando dentro de un ratito, Josefina, si te parece. Estamos con Josefina Ludmer, hasta las ocho de la noche. Les propongo ahora que escuchemos un tema, es una transposición curiosa, si las hay: la figura de Víctor Jara, uno de los cantantes emblemáticos del movimiento musical que de alguna manera acompañó sentimentalmente el proceso de Salvador Allende y también su derrota. En el caso de Jara, con su propia muerte, que parece haber sido realmente muy trágica. Ese movimiento oscurece todo un aspecto de la obra de Jara que está mucho más ligada a un folklore no comprometido con las urgencias de la acción política desde la cultura, y a un trabajo de exploración constante que Jara hacía de los folclores de su propio país y de países latinoamericanos. Hay un tema del folclore peruano que se llama “Ingá”. Es un tema muy bonito, cantado por él mismo, que describe la preocupación de un esclavo, de un sirviente negro, que tiene como misión proteger a una criatura blanca de los zancuditos, de los mosquitos, y que se preocupa por lo mal que la podría llegar a pasar él si la criatura llega a ser devorada metafóricamente por los zancudos. Vamos a escuchar entonces “Ingá” por Víctor Jara y un grupo folclórico chileno que lo acompaña. Después vamos a la tanda y después seguimos con Josefina Ludmer.

*(Suena el tema “Ingá”).*

—Seguimos con Josefina Ludmer hasta las ocho de la noche. Estábamos tratando de pedirle algo que es muy difícil a Josefina y es que nos hablara de un libro de ella que no está terminado y, en consecuencia, obviamente, tampoco ha sido leído, ha sido recibido. El libro se llama *El cuerpo del delito* y tiene un subtítulo, además: “Un manual”. Antes de dirigirnos hacia esa zona del libro que parece estar más o menos en el centro, un capítulo que se llama “La violencia” y tiene como subtítulo “Los Moreira”, me gustaría que comentaras un poco, más allá de la obvia carga paródica que tiene el subtítulo, “Un manual”, ¿por qué está puesto ahí, qué necesidad de no dejarlo sobreentendido sino de explicitarlo?

—(*Riéndose y con tono claramente irónico*) ¡No tiene ninguna carga paródica! ¡Es absolutamente en serio! ¡Es un útil manual sobre el delito!

—“El cuerpo del delito bonaerense”, se podría llamar. Podrías hacer uno para la provincia de Buenos Aires y otro para...

—No, es un útil manual. Pretende ser un útil manual, ahí está la verdadera utopía.

—“Manual” en el sentido de que va a tener un formato manejable, digamos, para que se pueda leer en el colectivo...

—No, en el sentido de un manual de cuentos. Manual de cuentos argentinos. Si querés...

—Intenta ser una historia de la literatura argentina *sui generis*, este libro.

—Sí, *sui generis*, muy *sui generis*. Intenta ser historias, más que una historia.

—¿Vos pensás que este es *el* eje, un eje privilegiado...? ¿Hay una posibilidad de hilo conductor en esta idea del delito que te da libertades o posibilidades de iluminación o de interconexión de distintos procesos, de distintos ciclos, como decías antes, a diferencia de otros ejes posibles? ¿O habría otras formas de organización de esas historias que serían tan válidas como esta?

—Ah, por supuesto.

—¿Descartaste otras? ¿Se te ocurren otras para el futuro, digamos, otras líneas... geodésicas?

—¡¿Cómo me podés preguntar si se me ocurre algo para el futuro si estoy terminando el libro?! (*Risas de ambos*) ¿Te das cuenta? Después de salido el libro, hay: dos años de duelo, como bien sabrás... y recién ahí se te ocurre la primera idea, en serio.

—Bueno, está bien, está bien...

—Pero de lo de ahora podemos seguir hablando.

—Pero desde ya. No estamos cerrando ni nos estamos condenando a un futuro de perplejidades...

—Para mí, lo único que existe es el delito. Yo vivo inmersa en la realidad virtual del delito en este momento. No podría pensarlo de otro modo, pero además es una locura mía. Cualquier crítico puede elegir su propia locura y hacer su propia ficción crítica, porque de eso se trata, ¿no? Son como ficciones críticas para poder leer algo.

—Hay algo que está dicho en por lo menos uno de los capítulos que yo pude leer —no sé si eso se retoma como idea antes o después en el libro—, acerca de la calidad de las ficciones, lo que tienen las

**ficciones como construcción, que me gustaría que comentaras. Me refiero a esta idea de la ficción, a la relación que tiene con la verdad, a través de esos cuentos que iluminan ciertas situaciones. ¿Qué estaría encerrado en la idea de ficción tal cual vos la usás? Volviendo a esta idea que mencionabas al comienzo de un diccionario personal donde “ficción” no es simplemente...**

—Para mí, “ficción” es una cosa y los “cuentos” son otra, ¿eh?

—**Por eso. Me gustaría que lo ampliaras...**

—O sea, una cosa es la categoría de “ficción” casi como una categoría estética-histórica también, porque ha ido cambiando; eso es una cosa, es una parte de la “ciencia de la literatura”, si querés burlarte hoy de eso, ¿no? Eso es la ficción. Y otra cosa son los cuentos, que tienen una cercanía, una proximidad, una intimidad. Es la diferencia entre lo que podría ser una crítica que yo misma hacía hace... qué se yo, veinte años, que es una crítica muy dura desde el punto de vista teórico, donde la ficción aparecería como problema, y una crítica mucho más blanda, que usa categorías concretas y no abstractas para pensar procesos culturales. Esa es la diferencia, te diría, más definitiva o definitoria entre lo que yo estoy haciendo ahora y lo que hacía antes, ¿no? Y entre lo que podríamos llamar un “instrumento”, si querés parodiar, un instrumento moderno y un instrumento posmoderno. Ambos son instrumentos conceptuales, pero son modos distintos de pensar.

—**En tu libro sobre la gauchesca, entre muchas otras referencias teóricas que estaban más o menos explícitas o implícitas, había una recursión a ciertas ideas de la filosofía de Wittgenstein, que funcionaban con mucha intensidad en el libro. A veces en el pie de página, que en ese libro en particular construye casi otra zona**

de lectura, como una banda de imagen y otra de sonido pegadas, como en las películas; y uno podía ir siguiendo las dos secuencias, a veces interrelacionándolas y a veces casi por separado. En este libro, en *El cuerpo del delito*, ¿hay alguna fuente de alimentación privilegiada en relación a otras, como pudieron haber sido esas ideas de Wittgenstein para el libro de la gauchesca?

—No, decididamente no.

—¿Tiene que ver con este ablandamiento del instrumental de operaciones?

—Sí.

—Y, de todas maneras, ¿no podrías reconocer a posteriori —todavía no tenés distancia con el libro, seguro me vas a decir— qué cosas están sobrevolando la escritura, las ideas que organizan el libro, o preferirías no mencionarlas?

—Yo sigo insistiendo que es un libro de cuentos (*risas de Guillermo*). De modo que toda mi preocupación es cómo organizo los cuentos, cómo los divido en capítulos... Es un libro de cuentos, es la idea central. Además, la tortura, como crítica, es cómo contar los cuentos.

—**Cómo un crítico cuenta cuentos.**

—Cómo un crítico puede contar los cuentos de la literatura, cómo volverlos a contar. La idea de volver a contar un cuento me trabaja todo el tiempo, porque todavía no lo terminé, así que... ese es uno de los problemas de la cocina de la escritura, en un libro que se quiere un libro de cuentos. Lo que pasa que hay cuentos que abarcan cinco o seis novelas y hay cuentos que abarcan a lo mejor... qué se yo, noventa años de literatura. Entonces, cómo hacer para contar esos cuentos, ¿no?

—Y en ese sentido, el proceso de escritura del libro, ¿cómo fue? ¿Cómo trabajás, o cómo trabajaste en este libro en particular? ¿Tenés borradores sucesivos? ¿Tuviste que reescribir muchas veces? ¿Y cuáles serían los criterios de corrección para ir llegando a la ilustración de una versión más o menos definitiva?

—La ilusión de la versión se completa cuando están todas las situaciones de contar cuentos de cada capítulo. Porque no es solamente la idea de recontar un cuento de la literatura, sino poner en escena una situación de contar un cuento. O una situación, digamos, de comunicación inmediata.

—¿Las situaciones se van desarrollando a medida que se escriben? ¿No hay una prefiguración tuya de cuáles son los distintos aspectos de esa situación antes de ponerte a escribir el capítulo?

—No, eso de las situaciones es inspiración pura. O sea, en general, yo termino un capítulo con todas las ideas del capítulo, con las referencias, que me dan un trabajo tremendo por la cantidad de material que tengo. Lo termino y después empiezo a pensar en la situación de contar el cuento.

—¿Tenías un corpus previo, preconcebido, a rastrear para llegar a la escritura del libro? ¿Ese repertorio de textos que ibas a visitar o visitar se fue ampliando o se fue generando, se fue conectando a medida que hacías el trabajo? ¿Pasaron las dos cosas? Acordate de que estoy hablando con alguien que ya tiene la literatura argentina en líneas generales leída, una experiencia de haberse conectado con esa literatura, ¿no?

—Sí, al principio, como te dije, era un corpus muy acotado, de unos veinte textos que contaban cuentos de delito y que, al mismo tiempo,



eran clásicos en la literatura argentina. Mi criterio de “clásico” es que el texto se hubiera puesto en escena o se hubiera filmado. O sea, no me guío por un criterio de clasicismo o de canon instituido institucionalmente, digamos, como si figura o no en las historias de la literatura, sino si había pasado la utopía del público, ¿no? Si había pasado un umbral y se había transformado en otra cosa. Eso era un poco mi criterio de “clásico”.

—**Ese fue el punto de partida. Lo que no quitaba, en el trabajo posterior, que eso te llevara a relacionar esos textos vueltos clásicos, de esta manera que vos decís, con otros textos que no habían llegado a ese tipo de masividad.**

—Sí, por eso te digo que ese fue el primer corpus. Porque la idea mía era analizar la literatura canónica, un tipo de literatura canónica de una línea de la cultura argentina, que es la línea que yo llamo modernizadora. Y después... ahí fue el momento en que me aburrí, precisamente, como te contaba, ¿no? Entonces empecé a buscar por otro lado, empecé a ir para atrás y empecé a encontrar otros textos y a meterme en esos otros textos. O sea, les puse nombres, digamos: los muy leídos, y los no leídos. O sea, separé rápidamente, les puse un nombre a las dos categorías, para no incurrir de nuevo en la idea de canon. O sea, para no usar la palabra “canon”, te digo. Si uno quiere salir de la universidad, es el primer requisito, ¿no? (*Risas de ambos*)

—**Hay que sacar fotos con otra cámara, ¿no?**

—(*Riéndose*) Sí. Entonces, el primer requisito es, en vez de eso: muy leídos y no leídos. Otro tipo de lengua mucho más cercana, otra vez, ¿no? Porque lo que te impone la institución es un discurso muy distante. Entonces, empecé a imaginar la posibilidad de que se pudiera leer toda

una secuencia de la historia de la literatura argentina desde dos o tres puntos, que eran lo desechado de la literatura, lo no leído, lo no reeditado, lo que no aparece nombrado, en general. Digamos, lo que está contenido en los libros de Viñas (*risas de ambos*) y que no ha sido leído jamás. Ese era uno de mis modelos.

—Sí, y que a veces uno sospecha que forman parte del diccionario apócrifo de David Viñas.

—No, no, de ningún modo. Lo he podido comprobar (*risas*).

—Estamos con Josefina Ludmer, una crítica argentina, hasta las ocho de la noche. Les recuerdo que el teléfono es 963-8018. Vamos a escuchar otro tema, ahora vamos a pasar al Brasil. Hace veinticinco años, un poco más, casi treinta, Caetano Veloso y Gilberto Gil editaban un disco juntos, *Tropicália*, que generó todo un movimiento llamado tropicalismo. Veinticinco años después —ahora un poco más, el disco salió veinticinco años después del primero—, los mismos intérpretes, con la vitalidad creativa intacta, sacaron una segunda versión, o una segunda muestra de la calidad de sus encuentros musicales, que se llamó *Tropicália 2*. De este disco, vamos a escuchar ahora el primer tema, que se llama “Haití” y es de Caetano y Gilberto Gil. Después, seguimos con Josefina Ludmer.

(*Suena el tema “Haití”.*)

—Acabamos de escuchar, de Caetano Veloso y Gilberto Gil, el tema incluido en su disco *Tropicália 2*: “Haití”. Estamos con Josefina Ludmer hasta las ocho de la noche. Josefina, tenemos un par de preguntas de los oyentes. Mario de Palermo dice: “Desde que fue convocada por Sheherezada, como usted dice, ¿no pensó en escribir ficción, ya fuera del interés crítico por aproximarse a la ficción?”.

—Bueno, no (*risas*). Lo que me interesó fue poner la ficción en la crítica.

—Claro. Muy bien. “¿Hay algo que la aburra especialmente de la teoría, más allá del hecho de haberse dedicado a ella durante mucho tiempo?”.

—No es la teoría lo que me aburre, no es la filosofía. Yo diría que la filosofía es una de las disciplinas más divertidas en un sentido, no es eso lo que me aburre. Lo que me aburre es cierto uso mecánico, aplicativo, pobre, de la teoría.

—Bueno, muy bien. Esto lo preguntaba Clara de Congreso. Vamos a retomar de todas maneras, Clara, el tema de la relación... de una cierta idea de la crítica en la última parte del programa. Pero antes, Josefina, yo querría que cerráramos, un poco simbólicamente, porque el libro no se cierra y ni siquiera está terminado todavía, los comentarios sobre *El cuerpo del delito*. Decíamos que, más o menos en el centro del libro, hay un capítulo que se llama “Los Moreira” que, como los Tadeys de Lamborghini, son una especie de familia.

—Son una familia, son una genealogía.

—Una genealogía violenta.

—Sí, sí, son una genealogía.

—Me gustaría que explicaras qué clase de genealogía conforman, o se conforma en la escritura de tu libro, y qué relación con la violencia hay en esta saga.

—Bueno, yo fui siguiendo... Eso sí que fue divertido, creo que fue una de las partes más divertidas del libro: la persecución de Moreira. O sea, yo empecé a perseguir a Moreira desde el momento en que aparece por

primera vez en la novela de Gutiérrez, en el folletín. Ya lo decían los críticos. Por ejemplo, Jorge Rivera dice que hay otras apariciones, reescrituras de Moreira, digamos. Moreira vuelve a aparecer y entonces me dediqué a perseguirlo.

**—Fuiste como un nuevo Chirino para el pobre Moreira...**

—Sí, aparece Chirino, también. Hice eso con la idea de trazar una genealogía de la violencia. O sea, tomé a Moreira como una especie de artefacto cultural. Como una especie de signo que va apareciendo constantemente, como si fuera un detector de violencia, un productor y detector de violencia. Cada vez que un Moreira aparece, aparece cierto tipo de violencia muy manifiesta. A esa genealogía, yo la llamo “Para una historia literaria de la violencia en la Argentina”. O sea, se puede hacer una historia literaria, desde los Moreira, de todos los momentos violentos; desde que aparece, en 1880, hasta hoy, porque todos los años hay Moreiras, ¿eh? Entonces, los voy siguiendo, a través de momentos determinados; los voy siguiendo minuciosamente solo en un momento determinado, porque es increíble la proliferación de Moreiras en la cultura argentina.

**—Ahora, ¿qué sería lo que definiría al “Moreira”?**

—Bueno, según. Porque justamente Moreira es una de las figuras que han dividido a la cultura argentina.

**—¿Cómo se reconoce a un Moreira, si uno lo ve por la calle o se lo topa en la página de alguna novela? ¿Cómo sabe uno que está frente a un Moreira? Como si dijéramos: sepa cómo reconocer a un Moreira...**

—Bueno un Moreira, ante todo, es un violento. Pero es un violento argentino, esa es su característica.

—¿Y ahí el gentilicio qué le agrega, digamos? (*Risas*)

—Lo que yo supongo, a través de todas esas apariciones de Moreira, es que Moreira cuenta cuentos argentinos. Cuenta cuentos, por ejemplo, de empleados ñoquis, cuentos de Perón... Eso se va detectando en las apariciones siempre literarias de Moreira. Aparecen distintos Moreiras. Moreira es un mutante, como lo es la violencia. Es un personaje mutante y, además, en genealogía, porque en la literatura aparecen los nietos, los abuelos de Moreira... y aparecen mujeres Moreira, Juanas Moreiras, también. Y hay una La Moreira famosa, que es una de las primeras que bailó el tango. Así que Moreira nos va contando una historia increíble que es la historia de la violencia popular, porque es un signo de la justicia, la violencia popular, sobre todo cuando se lo representa en el circo. Pero también de otro tipo de violencia, ¿no? De la violencia política, de la violencia del Estado. En esas apariciones, se van configurando extraños cuentos nacionales. Para algunos, Moreira representó la política criolla, la política corrupta. Por ejemplo, para Roberto Payró. Para otros, por ejemplo para José Ingenieros, Moreira era un asesino nato. Y otros lanzaron su literatura vanguardista bajo el signo de Moreira, como César Aira. O sea, Moreira no es solamente la violencia, sino los momentos literarios violentos.

—Con literales signos de admiración, en el caso de Aira, ¿no? Tenemos varias preguntas más, Josefina. Hay alguien que, más que una pregunta, hace un pedido: Jorge de Villa Urquiza dice que le gustaría que desarrollaras un poquito más —dice que le gusta mucho el programa, además, muchas gracias—, esta relación, este desfasaje de temporalidades entre la temporalidad de los procesos políticos y sociales y la temporalidad de la cultura. No sé si querés agregar algo sobre eso...

—¿Y cuál es la otra?

—La otra... bueno, en realidad no es una pregunta, tampoco: Marta de Recoleta dice que le gustó mucho el programa del sábado pasado, le gustó mucho el cuento que leímos de Armonía Somers —muchas gracias— y deja unos teléfonos que no sé si son para vos o para mí, pero después esto lo vemos fuera del programa. Hay otra persona que dice que también deja un teléfono y que le gustaría alcanzarte unos cuentos policiales a partir de una noticia que leyó. No sé si querías agregar algo sobre el desfasaje de temporalidades, algo que comentamos al principio del programa, entre los tiempos de lo social y lo político y los tiempos de la cultura.

—Bueno, es un problema arduo (*risas de ambos*). O sea, yo simplemente lo pensé a partir de delitos que el Estado deja de considerar en un momento como delitos, como por ejemplo el adulterio, y categorías que antes no eran delitos y de golpe pasan a serlo.

—O la prostitución.

—Sí, exacto, o la prostitución. Siguen su curso en la cultura como delitos.

—¿De qué forma, en el orden de lo moral?

—Claro. La cultura trata de mantener unido lo que el Estado separa, que es la idea de pecado y delito.

—¿La cultura argentina en particular o la cultura en general?

—No, no, la cultura, la cultura en general. Trata de mantenerlo unido porque está en el corazón del sujeto, digamos.

—Tal vez habría que ampliar la idea de pecado implícita en esa necesidad de conservación.

—Sí, sí, cualquier tipo de transgresión.

—Ah, bien, bien, no sería solo una transgresión judeocristiana...

—Claro, lo dije así para decirlo en fácil. Pero es cualquier tipo de transgresión. Todos tenemos nuestros delitos, ¿no? Estamos llenos de nuestros delitos interiores. Y esa temporalidad, la de esa noción, creo que es mucho más lenta que la temporalidad política del Estado.

—Te voy a proponer que escuchemos un tema, Josefina, y espero por favor que no lo tomes como una crítica, ni como un pedido, siquiera. Porque el tema se llama “Sujétate la lengua” (*risas de ambos*). Es un tema que tiene mucho que ver, es un homenaje, porque habla de lo difícil que es el problema del lenguaje. Es un tema de la tradición popular puertorriqueña, del folklore puertorriqueño y está interpretado por uno de los más virtuosos salseros contemporáneos, que es Eddie Palmieri, en piano, con su grupo y con la maravillosa voz del “Maelo” Quintana, Ismael Quintana. Entonces, nos proponemos, me lo propongo más a mí sobre todo y no a nuestra invitada: “Sujétate la lengua, Saavedra”, y escuchemos a Eddie Palmieri.

(Suena el tema “Sujétate la lengua”.)

—“Sujétate la lengua”, decía Ismael Quintana, la voz privilegiada que acompaña casi siempre en los discos y en los recitales al maravilloso Eddie Palmieri, el salsero puertorriqueño que desde hace años está radicado en los Estados Unidos. Este tema está incluido en una antología que se llama *The History of Eddie Palmieri* (La historia de Eddie Palmieri), y está a su vez en alguno de los discos individuales cuyo nombre no recuerdo. Insisto, no hay ninguna alusión, ninguna exhortación a nuestra invitada de hoy, a pesar de que incluso en el tema —cosa que yo no recordaba— dice explícitamente: “Josefina,

sujétate la lengua”. Es todo lo contrario de lo que le estamos pidiendo hoy. Luego de la tanda, vamos a seguir conversando. Primero vamos a escuchar la columna de cine de David Oubiña, que ya está por aquí, y después vamos a cerrar el programa exhortando a Josefina Ludmer a que suelte la lengua todo lo que pueda (*risas de Ludmer*).

(*Tanda institucional.*)

—Agradecemos la buena voluntad del servicio técnico de la radio, que insiste en decir que en este programa disfrutamos de la buena literatura. En verdad, es un programa de buena, de mala literatura, de música, de pintura, de cine y de teatro: salvo que, con alguna concepción moderna, se crea que todo es literatura. Podríamos discutirlo con nuestra invitada de hoy, pero eso nos llevaría a una temporalidad también desfasada. En este caso, nos atenemos a otras temporalidades, que son los límites del programa. Por ahora, yo voy a invitar a David Oubiña a que nos comente lo que tiene preparado para hoy en su columna de cine.

(*David Oubiña comenta la retrospectiva de la obra de Wim Wenders y el cine de Wenders en general.*)

—Muchas gracias, David. Te esperamos para que vuelvas a traer imágenes y sonidos a este medio tan virtual que es la radio. Nosotros vamos a terminar el programa de hoy con Josefina Ludmer, nuestra invitada central. Josefina, para hacérmela muy fácil a mí, digo: ¿cuál es el estado de las cosas? ¿Cuáles son las alas del deseo de la crítica? Digamos, en el transcurso del tiempo: ¿qué se ha ido fijando en tu perspectiva actual para pensar la crítica? ¿Podemos tomar como punto de partida este trabajo que estás a punto de terminar? ¿Hay una serie de protocolos, de expectativas posibles, hay exigencias,



hay “misiones” —lo digo con gestito de comillas, que en radio tampoco se ven— que la crítica deba afrontar? ¿Hay responsabilidades respecto de la comunidad a la que esa crítica pertenece? ¿Qué podrías decirnos en siete minutos?

—Yo creo que hay todo, todas las tendencias están validadas, son válidas. Hay una cantidad de corrientes críticas, hay una tendencia más dominante, sobre todo en los Estados Unidos, que es la de la crítica cultural. Pero, dentro de la crítica estrictamente literaria, que también se culturaliza cada vez más, aparecen todas las bibliografías posibles.

—¿Cuáles son las diferencias entre una crítica dura, teórica, que se centra en los objetos literarios y se plantea el problema del valor, del prestigio, la posible constitución de un canon, y la crítica que, en el otro extremo, desde los estudios culturales, plantea el seguimiento a través de distintos textos que puedan funcionar como testigos, o que son sintomáticos, casi adelgazando la exigencia al mínimo de lo que se le puede pedir a un texto desde el punto de vista literario?

—Yo creo que piensan distintas cosas. Una cosa es pensar el canon, el valor... bueno, el valor es lo que menos se piensa hoy en día, ¿no? Pero es una posición posible pensar el canon, seguir pensando que la literatura es un mundo autónomo y que por lo tanto puede estudiársela internamente, etcétera, etcétera. Y la otra corriente piensa que más bien lo que importa es la cultura y toma la literatura nada más que como archivo de representaciones, de imágenes, fundamentalmente. Yo creo que, si hay algo, por lo menos así lo siento yo, no sé si todo el mundo lo puede admitir, es que hay una libertad crítica total en este momento. Yo aplaudo eso, me gusta la idea. Durante mi larga historia crítica, he sido criticada y he sido también, digamos, sometida a cierta censura política, no censura real, ¿no? Censura desde el punto de vista

de crítica ideológica. Hoy todo eso parece haber caído y hay una especie de: “Bueno, que aparezca lo que tiene que aparecer”, que tiene que ver obviamente con el pluralismo posmoderno, ¿no? Así que se ve de todo. Y eso, para mí, es bastante reconfortante, porque es como si te dejaran hacer lo que quieras.

—¿Y vos qué querrías hacer?

—No, yo estoy contando cuentos (*risas de Guillermo*). Yo estoy... hasta que no cierre esto y le ponga fin, cuento cuentos.

—Hasta el último delito.

—Hasta el último cuento de delitos.

(*Risas de ambos.*)

—En esa función que, intermitentemente, se le exige a la crítica, —aclarando que, desde luego, hay diferentes grados de crítica, así como hay diferentes gradaciones de ficción y hay diferentes grados de lo delictivo y hay diferentes grados entre lo real y lo imaginario—, ¿cuál sería la relación que tiene que tener la crítica con una cierta comunidad? El papel de mediación, para decirlo de la manera más amplia posible, el papel de intercomunicador entre ese corpus de los libros literarios de una comunidad y los públicos posibles, ¿te parece que sigue teniendo alguna vigencia, alguna pertinencia, alguna necesidad?

—Como obligación y como función, no la admitiría, pero creo que sí hay un tipo de crítica, como la crítica periodística, que hace esa función de mediación con lo que va saliendo. Y hay también un tipo de historia literaria, que reproduce y difunde cierta historia de la literatura en cada nación. No sé, yo diría que, para mí, en este momento, la

crítica literaria, dado que trabajo sobre todo con literatura, es crítica de la cultura. Para mí, en este momento, es eso. En este libro. Eso no quiere decir que no pase a hacer otra cosa dentro de dos años, ¿no? O sea, para mí, es eso. Es decir, los cuentos son las conversaciones de una cultura; y la crítica de los cuentos, o la lectura, o la reescritura de los cuentos es la crítica de la cultura.

—Bueno por ahora, tenemos que dejar acá. Como se dice siempre en los medios: el tiempo es un tirano, el espacio-tiempo es un tirano. Sobre todo, cuando uno llega tan tarde, con tiempos tan rioplatenses, a encontrarse con la invitada antes de empezar un programa (*risas*). Pero te quiero agradecer mucho que hayas estado acá, Josefina. Nosotros ahora esperaremos los cuentos chinos (*risas de Josefina*), los cuentos de quien alguna vez fue bautizada cariñosamente por amigos como la China Ludmer. Por eso me permito decir informalmente que son cuentos chinos, pero me refiero a *El cuerpo del delito. Un manual*, dicho sin ninguna ironía, sin ningún tono paródico. Un libro de enorme utilidad para generaciones futuras de argentinos y, seguramente, de lectores extranjeros para acercarse de otra manera a la literatura argentina, a los cuentos de la cultura argentina. Que la pases muy bien, Josefina, que termines tu sabático lo más cerca posible de la felicidad.

—¡Muchas gracias!

—Nos vamos a despedir, Josefina, con otra de tus sugerencias. En este caso, es un Piazzolla, un Piazzolla cinematográfico. Es uno de los temas que Piazzolla compuso para la película *Lumière* de Jeanne Moreau. Como nos estamos yendo, me pareció que lo mejor era terminar con un tema que se llame “La evasión”. Quiero agradecer a Federico Iraldi la impecable operación técnica a lo largo

del programa de hoy, a los oyentes que llamaron, por supuesto a Mariana Amato, la precisa asistencia y la confección de la agenda y, además, al amigo David Oubiña la columna sobre Wim Wenders de hoy. Hasta el sábado que viene, gracias.

*(Suena el tema “La evasión”).*



# JUAN JOSÉ SAER

(Serodino, Santa Fe, 1937 - París, 2005) Fue uno de los más importantes escritores argentinos de las últimas décadas. Narrador, ensayista y poeta, en sus ficciones, y también en sus versos, reflexiona sobre la percepción de lo real, los dobleces de la memoria y las pasiones humanas con un rigor y una belleza singulares.

**Programa nro. 28**

**Fecha de emisión:** 8 de noviembre de 1997

**Asistencia:** Martín Rodríguez Baigorria

**Operador:** Facundo Rodríguez



*(Guillermo Saavedra comienza leyendo:)*

Por delicadas que sean, las mañanas  
envilecen; lo destructible vacila  
y lo que pareciera, frente a nosotros, perdurar,  
no nos acoge, menos cruel que indiferente. Animal  
anónimo, por más que grites, nadie escucha,  
y ni por lejos la lengua es la que conviene.  
Existe, tal vez, en alguna parte, un idioma,  
nadie niega, pero habría que desandar,  
salir, si fuese posible, del centro de la noche,  
y empezar de nuevo con otra clase de balbuceo.  
Tantas tardes que resbalan:  
ya no se sabe  
en qué mundo se está, y sobre todo si se está  
en un mundo. Se muerde  
un fantasma de manzana, mientras sigue merodeando,  
como desde un principio, lo oscuro. Destellos  
de un sol de invierno en la ciudad  
transparente; brillos, rápidos o lentos,  
que algunos blanden como pruebas  
abandonándose, soñadores, a su tibieza. Entre tantas



estrellas, esperanzas: relentes  
de un reino animal.

—El poema que acabamos de escuchar se llama “Leche de la Underwood”. “Underwood” es una marca que las nuevas generaciones deben desconocer por completo, una marca emblemática de máquinas de escribir mecánicas. La máquina a la que alude Roberto Arlt en el famoso prólogo donde habla del “cross a la mandíbula”. El autor de este texto, de este hermoso poema sobre la resbalosa incomodidad de ponerse a escribir, es Juan José Saer. Hoy, afortunadamente para nosotros, Saer está aquí y vamos a hablar con él de su obra, de las ideas, de los problemas, de las perplejidades que la obra narrativa, la obra poética y la obra ensayística de Juan José Saer conllevan. Saer es un escritor argentino que vive desde 1968 en Francia, pero que está ligado indisolublemente a la narrativa argentina, a la literatura argentina y, sobre todo, a la literatura a secas porque, como bien cita Saer en alguno de sus artículos, lo nacional para los escritores, como dijo alguna vez Proust, es la infancia. Vamos a hablar de la manera particular en que la obra de Juan José Saer trata de asediar la opacidad del mundo, la resistencia material de eso que él llama, con distintas variantes de la exquisita ironía que lo caracteriza, “lo real”, como una exterioridad al sujeto que siempre va a resistirse a sus indagaciones. Y para Saer —no sé si es una ilusión, se lo voy a preguntar en un momento, o una sospecha—, hay un puente que intenta salvar y que nunca llega al otro lado, esa distancia entre el sujeto y el mundo que es la narración y, en un sentido más amplio, la literatura, o lo que Roman Jakobson llamó alguna vez la función poética del lenguaje. Quiero celebrar, Juani, que estés aquí hoy con nosotros para conversar sobre tu obra y sobre los problemas que plantea.

—Y bien, conversaremos, entonces. Gracias por esta introducción tan generosa.

—No, por favor. Vamos a hacer, como alguna vez también dijiste por ahí, una concesión pedagógica (*risas de Saer*) para los oyentes y diremos algunas cosas que tienen que ver con los datos de una posible biografía. Juan José Saer nació en Serodino, una localidad de la provincia de Santa Fe, el 28 de junio de 1937. Ha sido profesor en la Universidad Nacional del Litoral, donde enseñó Historia del cine y Crítica y estética cinematográfica y, como decíamos antes, en el 68 se radica en París. Tiene una extensa obra narrativa que abarca cuatro libros de cuentos: *En la zona*, *Palo y hueso*, *Unidad de lugar* y *La mayor*, y diez formidables novelas que van de *Responso* a la flamante *Las nubes*, novela que acaba de aparecer en Seix Barral y de la que, probablemente, hablemos en particular durante este programa. Además de esas diez novelas —que incluyen textos ya clásicos de la nueva narrativa argentina como *Cicatrices*, *El limonero real*, *Nadie nada nunca*, *El entonado*, *Glosa*, *La ocasión*, *Lo imborrable* y *La pesquisa*, la penúltima novela de Saer—, hay también un libro que se llamó en su momento *Para una literatura sin atributos* y que ahora —enriquecido con otros ensayos en los que Saer reflexiona sobre el quehacer del escritor, sobre la literatura argentina y sobre la relación entre literatura y sociedad—, el sello Ariel acaba de reeditar con el título *El concepto de ficción*. Este libro permite recorrer, prolija y escrupulosamente, la transformación de algunas ideas esenciales sobre la literatura que tu obra, Juani, me parece que instala casi desde muy temprano, desde el comienzo de tu condición de escritor, y que luego vas transformando y reformulando.

—Sí. Cuando yo empecé a ver todos estos ensayos como un conjunto, me di cuenta de que había una especie de continuidad un poco

involuntaria que se había ido creando a lo largo de los años. Y lo que me asombró, cuando vi todos estos trabajos juntos, fue justamente ver cómo había cinco, seis o siete núcleos... conceptuales, podríamos decir, seis o siete ideas que se fueron repitiendo a lo largo del tiempo, con variaciones, con puestas en contextos diferentes, aplicadas a objetos diferentes pero que, en definitiva, representaban lo esencial de lo que yo podía pensar sobre estas materias. Y debo decir que eso me tranquilizó bastante, porque me parecía que esas ideas que yo repetía inconscientemente, sin proponérmelo, a lo largo del tiempo, podrían ser, al mismo tiempo una evidente marca de pobreza, quizás, también una forma de autenticidad, de...

—... **de coherencia.**

—De coherencia, ¿no? De modo que eso me tranquilizó bastante. Pero había también el problema de la unidad estilística del libro, que era lo que me preocupaba mayormente. Porque, como eran ensayos escritos en épocas tan diferentes, con objetivos tan diferentes —algunos eran encargos, otras eran intervenciones en coloquios, o notas personales, o cosas periodísticas también— me parecía que, tal vez, esa unidad estilística no podía lograrse totalmente. Y, bueno, esa es siempre la duda que me queda, porque me resulta difícil ver el conjunto como una cosa armónica y acabada. No alcanzo a separarme totalmente todavía de este libro. Pero estoy contento de haberlo publicado porque es toda una serie de ensayos que yo había escrito y ni siquiera había pasado a máquina. Habían pasado veinticinco años y nunca los había pasado a máquina, siempre me proponía pasarlos. Esos ensayos, al final, terminé por pasarlos a máquina, por corregirlos un poquito y por publicarlos. Entonces ya, por lo menos, ahora es un problema que me he sacado de encima.

—Como decía un querido amigo mío que hizo una recopilación de textos propios, el viejo Homero Alsina Thevenet: de esta manera, la ventaja es que ahora se puede perder junto todo lo que antes se debía perder por separado (*risas de ambos*).

—Es un poco así.

—No vamos a perder de vista este libro, *El concepto de ficción*. Por lo pronto, a lo largo del programa de hoy, Juani, hasta un poco antes de las 8 de la noche. Y creo que nadie va a querer perderse este libro o, en todo caso, querrá perderse en él, como decía Benjamin que hay que perderse en las ciudades para reencontrarse con ciertas perplejidades, que creo que más de un lector hará propias como, también, saludablemente, discutirá.

—Lo que tienen de bueno estos libros de ensayos breves —no hablo del mío en particular, sino en general—, donde hay muchos, es que justamente uno puede tener la actitud del *flâneur*, ¿no?, en un libro así. Y entonces ir un poco a salto de mata, un poco al azar, entre los ensayos. Caer sobre un texto y después sobre otro que aparentemente no tiene relación, más que la relación de estar en el mismo libro, e ir formando un libro nuevo al leer en un orden personal los ensayos, en un orden diferente del que le ha dado el autor. Yo los organicé también en forma cronológica invertida, podemos decir, una cronología inversa para que se fuese viendo, por un lado, la persistencia y, por otro lado, la evolución de esos trabajos. Y, considerando que los últimos eran tal vez mejores que los primeros, no quería infligir al lector la obligación de pasar por los últimos (*risas de ambos*).

—Les recuerdo a los oyentes que recién nos sintonizan que nuestro invitado de hoy es Juan José Saer, escritor argentino. Es autor de

una obra narrativa muy vasta y realmente insoslayable. Estábamos hablando ahora de otro de los aspectos de su escritura, que es la escritura ensayística. El libro se llama *El concepto de ficción*. Vamos a escuchar un tanguito. Después de escucharlo, me gustaría que comentáramos...

—En Buenos Aires, es difícil escapar a esa experiencia...

—Sobre todo ahora, que tiene una especie de *revival*. Esto es como decirte que vamos a pasar por la Primera A del tango, porque vamos a escuchar “Al compás del corazón”, un hermosísimo tango con música de Domingo Federico y letra de Homero Expósito, en una versión de la orquesta de Miguel Caló y la voz de Raúl Berón. Es una grabación del año 1942. Cuando volvamos del tango, seguimos con Saer. Les recuerdo el teléfono: 963-8018, para acercar preguntas e inquietudes, o algún saludo.

*(Se escucha el tango comentado.)*

—Escuchábamos “Al compás de corazón”, un tangazo, en la voz incomparable, a mi entender, del maestro Raúl Berón. Estamos con Juan José Saer que, para decirlo así, un poco pomposamente, es una especie de Raúl Berón de la literatura.

—*(Riéndose)* Jamás pensé que me iban a hacer un elogio de ese tipo. Me gusta mucho Raúl Berón y, justamente, Berón cantaba con Troilo, también, ¿no?

—En la época de plenitud, sí.

—Yo tengo un disco de Berón y de Casal con Troilo.

—Ah, esa pareja fue extraordinaria. Eran como dos zorzales...

—Yo reconozco que a mí me gusta mucho el tango, pero no me gusta mucho la tangomanía, la tangolatría y toda la retórica que hay alrededor del tango. Pero me gustan sobre todo los tangos cantados, contrariamente a lo que decía Borges. Tuve la suerte de conocerlo a Edmundo Rivero, que estaba cantando a principios de los años sesenta en una boíte de Rosario, un cabaret, ¿no? Y era la época en que Rivero había grabado las milongas de Borges.

—**Con Piazzolla.**

—Sí, y se habían peleado Borges, Piazzolla y Rivero. Había habido, digamos, una verdadera explosión o implosión del trío. Porque Borges creo que había hecho declaraciones, un poco ofendido, porque se tocaban sus tangos, sus milongas, en un cabaret. Entonces hizo la declaración menos amable que podía haber dicho ante una persona como Rivero: decir que a él los tangos cantados no le gustaban. Entonces, Rivero nos dijo, a los dos o tres amigos que estábamos con él: “Y yo le contesté: ‘Usted, don Borges, dice eso porque no sabe nada de tango’” (*risas de ambos*). Pero, para terminar, yo supongo que Borges decía eso porque los tangos no cantados pertenecían a la época de su juventud. Por una cuestión de nostalgia...

—Es probable. A mí me gusta mucho el tango, y eso que mi infancia transcurrió en la época de mayor decadencia del tango: en los años sesenta, cuando aparecieron los cantores de garganta, esos cantores seudoviriles...

—Ah, sí, sí...

—Así que tuve que sobreponerme a eso y además estaba toda mi fascinación por el rock en esa época. Pero hay algo en el tango, hay una tradición muy fuerte, si uno logra escapar a esa especie de retórica

**crystalizada, a esa suerte de cosmovisión que tiene elementos muy reaccionarios, sin duda. Hay una enorme poesía y, sobre todo, una riqueza y una originalidad musical tremendas.**

—¡Sí! Lo que me gusta en el tango son algunas imágenes que salen muy redondas. Cuando uno analiza las letras del tango por entero, siempre encuentra una especie de mezcla de poesía culta y poesía popular, siempre encuentra una serie de anacronismos que son el sello de la ingenuidad de esa poesía. Pero, al mismo tiempo, en el marco de esa ingenuidad, hay unas imágenes tan fuertes, tan extraordinarias que a mí me conmueven mucho. Por ejemplo, hay formas extremadamente cultas en el tango pero que, puestas en ese contexto popular, disuenan mucho; por ejemplo, encabalgamientos brutales. Un tango como “Charlemos” dice: “Charlando soy feliz, / la vida es breve. / Charlemos en la gris / tarde que llueve”. Eso es un encabalgamiento brutal. En la poesía popular, no existen esos encabalgamientos, la rima es mucho más fluida.

**—Claro, la frase suele ser más natural.**

—Sí. O, por ejemplo, hipérbatos, inversiones como: “invito a todos la barriada a recorrer...” (*se ríen ambos*).

**—Sí, sí, son exigencias de un esquema muy rígido...**

—Pero, al mismo tiempo, hay imágenes... Por ejemplo, hay un tango que se llama “Muchacho”, cuyo tema, cuya inspiración es bastante dudosa, y tiene cosas que son de muy mal gusto. Por ejemplo, cuando dice: “Que para farras y placeres, / para vicios y mujeres / disponés de un capital”. Eso es de muy mal gusto, pero después dice: “Cuando van las fabriqueras, / tentadoras y diqueras / bajo el sonoro percal...”. Eso es maravilloso.

—Yo conozco versiones en las cuales, en lugar de “disponés de capital”, dicen “disponés de un dineral”.

—Ah, bueno. Porque se dan cuenta de que “disponer de un capital” es un concepto bajo para lo que se quiere decir.

—Claro, que la relación que tiene con el dinero no es de convertirlo en un capital que hay que cuidar, escrupulosamente.

—Exactamente.

—Hay una versión emblemática de ese tango que es la de Ángel Vargas.

—Esa es la que yo tengo, que es maravillosa.

—Una de tus novelas (iba a decir: “de tus novelas más importantes”)... de tus *diez* novelas más importantes (*risas del invitado*) que se llama precisamente *Cicatrices*. Hay un tango con ese nombre.

—Claro. Yo tengo tres o cuatro textos que tienen nombre de tango. Tengo un tango... ¡un tango!...

—¡Confesá que tenés algunas letritas, ahí guardadas!

—Esto me hace acordar a Scalabrini Ortiz, cuando dice en *El hombre que está solo y espera*: “Al porteño le gusta el tango pero, cuando ejecutan la Novena Sinfonía de Beethoven en el Colón, el Colón se llena, porque es un tango sublime” (*risas de ambos*). Pero lo que quería decir es...

—... que tenés más de un texto...

—Sí, tengo un relato largo que se llama “Por la vuelta”, y tengo algún otro también...

—Bueno, *Responso*...



—¡Ah, *Responso*, claro! *Responso* es por el tango. En aquella época, me parecía que esa especie de, digamos, de traslado de esos títulos de la música popular a la literatura podía crear un contexto interesante. “Por la vuelta” me parece que es un título muy lindo de por sí, muy coloquial. Es casi mejor que el tango. Es decir, el tango me gusta mucho, pero la letra no tanto. El problema con *Cicatrices* es que, para el público que no sabe que es el nombre de un tango, puede tener una connotación un poco tremendista el nombre. De modo que, en un contexto no argentino, no sé si el título funciona igual que aquí. Por ejemplo, en Francia le cambiaron el título.

—No, seguramente que no. Pero no sé si, a lo mejor, en otros lugares *Cicatrices* también puede aludir al comienzo de *Mímesis*, de Auerbach, donde él hace una descripción maravillosa...

—... sí, de la cicatriz en el pie de Ulises. Es uno de los más bellos textos, no sé si podemos hablar de crítica literaria o de epistemología literaria.

—El libro, además es de una erudición muy cortés con el lector. Y en el prólogo, incluso, pide disculpas porque lo escribe en el exilio...

—Claro, en Turquía.

—“No tenía mi biblioteca a mano”, dice, “y no pude citar todo como hubiese querido”.

—Es un libro maravilloso. Esa evolución del realismo occidental desde Homero hasta Virginia Woolf... Es un texto absolutamente extraordinario.

—Estamos con Juan José Saer, un escritor argentino. Les recuerdo que el teléfono es 963-8018. Y empezamos este programa, para el que no lo agarró desde el comienzo, con un hermoso poema de

Saer que se llama “Leche de la Underwood” y pertenece a un libro de poemas titulado *El arte de narrar... (A Saer)* ¿Me querías decir alguna cosa?

—Quería decir que el título de ese poema es un juego de palabras con el título de una pieza radiofónica, ya que estamos aquí, de Dylan Thomas, que se llama *Bajo el bosque de leche* en español, y en inglés se llama *Under Milk Wood*. Y yo invertí eso y puse “Leche de la Underwood”, como queriendo decir que un poema es como la leche que sale de una máquina de escribir, como una leche, digamos, o como...

—... como una savia.

—Exactamente. Es eso: como una savia.

—Tenemos que hacer ahora la primera pausa del programa: seis y media. Se va a venir una tormenta...

—¡Ojalá!

—Una tormenta como la que se describe maravillosamente hacia el final de *El río sin orillas*.

—Ah, espero que no sea tanto, porque tengo que pasar a otra radio, ahora...

—Bueno, tenemos embarcaciones anfibas para llevarte (*risas de ambos*).

—Claro y, además, ya estamos en una Isla, así que...

—... en cualquier momento, naufragamos todos (*se ríen*). Seguimos con Saer en un momento. Ahora, vamos a la tanda, gracias.

(*Tanda institucional de la radio.*)

—No le vamos a cantar “La balsa”, pero llegó casi nadando a la Islita el amigo Quintín. Llegó nadando en el aire espeso de la tarde de noviembre que tenemos, y en cualquier momento nos vamos a tener que ir todos con escamas en la piel porque me parece que, efectivamente, se viene una de aquellas. El caso es que el amigo Quintín, nuestro columnista de cine, está aquí y, por propuesta del propio Quintín, nos pareció más interesante que hacer la habitual columna, un poco separándose de la conversación con el entrevistado de turno, teniendo en cuenta la relación que Saer tiene con el cine, actividad sobre la que él ha trabajado, y el hecho de que varios de sus textos han sido llevados al cine, que la columna consista en una conversación, a la que yo me sumaré o no, sobre la relación de Saer con el cine. Maestro, lo dejo en sus manos.

—(*Quintín*) Gracias, Saavedra. Hay un documental de Rafael Filippelli que se llama *Retrato de Saer*, creo que ese es el nombre definitivo, aunque en general se lo llama *Saer* a secas, donde se te ve con una expresión perpleja, como alguien que está pensando qué es lo que está pasando ahí. Y yo me preguntaba si esa es un poco la relación que tiene un escritor con las películas que se hacen con sus libros.

—Bueno, es diferente, ¿no? Yo no pretendo que las películas que se hacen sobre mis libros se parezcan demasiado a mis libros. Yo creo que... Lo primero: yo creo que es un error adaptar libros para el cine. Creo que las películas tienen que ser relatos enteramente concebidos por el realizador y que adaptar una novela significa siempre tratar de, digamos, llevar la novela hacia el campo de los intereses del realizador, o del guionista o lo que fuere. Y eso me parece que es de algún modo traicionar, en el buen sentido de la palabra, traicionar un poco el texto y, al mismo tiempo, reducir las posibilidades de expresión

personal de la persona que hace la película. Pero, más allá de esta situación ideal, en la cual solo algunos grandes cineastas han podido manejarse, trabajando completamente solos en sus films —como es el caso de Bergman, por ejemplo, que ha adaptado algunas cosas pero, en general, él ha sido el autor totalmente integral de sus películas— casi todos los cineastas mayores o menores han trabajado de esta manera. Dicho esto, las películas que han hecho sobre mis textos me resulta muy difícil juzgarlas, casi tan difícil como ponderar mis textos. Pero yo trato de juzgarlas de manera independiente del hecho de que estén basadas en un texto mío. Trato de pensarlas como películas objetivas hechas por un realizador, lo cual a veces me resulta difícil. A mí no me importa que me traicionen si hacen una buena película, pero yo no sé si mi juicio no está un poco invalidado por el hecho de conocer demasiado la historia. Por ejemplo, cuando yo vi la versión de *Cicatrices*, que todavía no está terminada, pero está casi terminada, me gustó mucho, me pareció una cosa extremadamente interesante, un film muy singular, muy audaz, por su concepción del relato, de los diálogos. Ahora, lo que le dije al realizador cuando terminé de verla es que me gustaría conocer la opinión de una persona inteligente. No por supuesto de un espectador medio, no del *público*, concepto que no me interesa para nada, sino de un espectador inteligente que no conociese nada ni de la novela ni de mí. De alguien que lo viese como un film, como una trama totalmente nueva, para poder verlo exteriormente y juzgarlo con mayor objetividad. Esa es la situación en que yo me encuentro. En primer lugar, trato de abstraer el hecho de que esté basado en un texto mío y trato de juzgarlo objetivamente en tanto film pero, al mismo tiempo, me encuentro en la imposibilidad de juzgarla objetivamente puesto que está hecho en una situación un poco contradictoria. Casi podríamos decir que es

una aporía, como algunas aporías del conocimiento, en realidad. Es la transposición (*se ríe*)...

—... a otro medio.

—Claro.

—(Q.) Hay algo que le pasa a todo espectador que ve una película de la cual ya leyó el libro en el que se basa, y es que tiene la sensación de que se duplican las personas. O sea, un personaje en el libro y un personaje en la película, con una fantasmal identidad entre estos dos. Y, en el caso del escritor, pienso que eso debe ser todavía más fuerte...

—Sí. La verdad es que podríamos hablar de la adaptación cinematográfica de una novela adoptando los mismos criterios que para analizar las versiones, las representaciones teatrales de un texto. Las diferentes representaciones teatrales, por ejemplo, de *Hamlet*: el de Sarah Bernhardt, o el de Peter Brook, o...

—... el de Laurence Olivier.

—Claro, o el de (*se ríe*)... Kenneth Branagh.

—El de Kenneth Branagh tuvimos la suerte de padecerlo juntos con Quintín.

—Pocos han escapado, ¿no? (*Risas de todos*) En esos casos, vemos que hay una serie de elecciones que realiza el director de teatro y que van dando variaciones. Todo gran director de teatro trata de hacer una puesta interpretativa y no meramente, digamos, representativa de la obra. Es decir, trata de tirar las cosas para su lado cuando el flotamiento del sentido en el texto permite esa actitud. Podemos tomar las adaptaciones cinematográficas de la misma manera. Sabemos, por ejemplo,

que hay algunas obras que tienen varias adaptaciones cinematográficas. Por ejemplo, *The Big Sleep*, *El sueño eterno*, de Chandler. A pesar de que algunas de las personas que han intervenido en esa adaptación me son muy queridas, sobre todo William Faulkner, que es el adaptador, y el director, Howard Hawks, que no me es antipático, y del cual vi algunos filmes... debo reconocer que la versión de Michael Winner de los años setenta, con Robert Mitchum me parece mejor. Pero no porque sea mejor cinematográficamente, sino porque es mucho más fiel a la novela. La adaptación de Faulkner-Hawks implica toda una serie de mistificaciones que eran obligatorias en el cine de esa época y que invalidan, a mi modo de ver, esa película, que es una película mítica, no entiendo bien por qué. Porque Bogart está muy mal. Lo único bueno en esa película son los diálogos, para mí. Bogart está mal, cuando quiere actuar lo hace incorrectamente, cuando quiere salirse de su personaje estereotipado, cuando quiere interpretar a un intelectual en una librería, es una cosa penosa, ¿no?, y todo ese tipo de cosas. Y, al mismo tiempo, está ese fenómeno increíble de que la trama no se entiende.

—¿Vos estás de acuerdo con lo que dijo alguna vez Buñuel, o te parece una *boutade* de su parte, que es más fácil trabajar con una novela mala como punto de partida?

—Sí, yo estoy de acuerdo con eso.

—Porque es un material más domesticable sobre el cual se pueden sobreimprimir sentidos.

—Podemos decir que trabajar con una novela mala es como trabajar... Yo hago al revés: he trabajado con películas malas, voy a ver películas malas y las ideas que me parecen buenas las desarrollo (*risas de todos*)... Por ejemplo, algunos de mis argumentos los he sacado de películas

malas. He sacado varias cosas de películas que eran realmente malas. Incluso ahora, a veces, miro algunas series malas de televisión para tratar de inspirarme.

—¿No tenés miedo a la contaminación?

—¡No, a esta altura ya no!

—(Q.) Me sorprendió eso que dijiste... A mí me gusta mucho *El sueño eterno*...

—Lo que pasa es que me gusta demasiado la novela. La novela tiene una especie de verdadera dureza. Por ejemplo, todo ese romance entre la hija del general y Marlowe... es totalmente absurdo, no existe para nada en la novela. En realidad, el tema de esa novela es la locura de una muchacha, que es el personaje de la hermana menor, que es loca, es demente. El tema de esa novela es la locura y ahí no aparece. Aparece un poco la ninfomanía, pero la ninfomanía es un síntoma más de locura. Lo real es un personaje que está loco y termina en el hospital psiquiátrico. Pero no hay ningún tipo de relación amorosa entre estos dos personajes, entre la hermana mayor y Philip Marlowe. A mí me parece que ahí hay un deterioro, una malversación del personaje de Marlowe en esa adaptación. Pero los diálogos son buenos, son humorísticos, están bien escritos.

—(Q.) Da alegría esa película. Es una película muy rápida y muy alegre.

—Es verdad, efectivamente. Ahora, de las adaptaciones de Chandler, hay dos que prefiero. Una es la de Dmytryk, *Farewell My Lovely*, que se llamó...

—(Q.) *Adiós muñeca*.

—Sí, pero con Dick Powell en el personaje de Marlowe...

—(Q.) ¿*El enigma del collar* es eso?

—Esa se llamó aquí *Al borde del abismo*. Y la otra... no recuerdo cómo se llamaba.

—De la que se tradujo como *Adiós, muñeca*, hay una versión con Mitchum.

—Claro, pero esa no es de Winner, es de Dick Richards. Después, la que me gusta mucho es la versión de *El largo adiós*...

—(Q.)... ¿de Altman?

—Sí, de Robert Altman.

—(Q.) Es la única que hay. Pero esa va en contra de la novela...

—Totalmente. Pero ahí hay un *parti pris*... La primera vez que la vi, me quedé... no me gustó nada. Pero después la volví a ver, fui especialmente a verla, porque quería volver a verla, unos años más tarde.

—(Q.) Es un buen dato, ese, que mejora la segunda vez...

—Sí, sí. Hay que volver a verla, porque es realmente muy interesante. Y además, es una extraordinaria pintura de los años sesenta, setenta, de la época de la liberación sexual en la Costa Oeste, muy interesante.

—(Q.) Lo único que se puede agregar es que, si Saer, en lugar de vivir en París, viviera en Los Ángeles, ya con tres largos hechos a partir de sus obras, su situación económica sería...

—¡Sería millonario! (*Risas de todos*)

—Nosotros vamos a hacer una pequeña pausa. Vamos a ir a los años sesenta, setenta que mencionabas recién, Juani, pero en un ámbito



**totalmente diferente: vamos a escuchar a Camarón de la Isla, con su versión de “En la provincia de Cádiz”, o “En la provincia de Cai...”, como dice él.**

—En la provincia de Cai, claro...

—Y después, seguimos con Juan José Saer. Ya tenemos algunos llamados de oyentes. Y seguimos también con Quintín, por supuesto. Hablando de la relación entre el cine y la literatura, esa desavenencia fundamental del siglo veinte, y de lo que vaya saliendo...

*(Se emite el tema anunciado.)*

—Escuchábamos “En la provincia de Cádiz”, una hermosísima petenera, en la voz de ese monstruo que fue el Camarón de la Isla. ¿Qué encontrás en esa voz, Juani?

—El flamenco me gusta mucho, Camarón es uno de los grandes cantaores de flamenco de las últimas generaciones, que tuvo un destino extremadamente trágico. Y, bueno, no sé si desde siempre, pero sobre todo a fines de mi adolescencia me empezó a gustar mucho el flamenco, me fui interesando mucho y llegué a tener una buena discografía. Después, con todos estos cambios, los pasos discográficos, pasar de 78 rpm a 33, a 45 y ahora al compact, he perdido un poco. Tengo todavía un montón de discos en 33. Sobre todo, hay algunos grandes nombres del flamenco como Antonio Caracol, El Niño de Mairena, después conocido como Antonio Mairena, La Niña de los Peines, Antonio Chacón, todos grandes cantaores, son grandes artistas. Y el flamenco, para mí, la única cosa con la que puede compararse en Occidente tal vez sea el blues, ¿no? Me parece que es la música a la cual se parece más. No porque se parezca musicalmente...

—... sino por la disponibilidad que tiene que tener el cantante.

—Sí, sí. Y además, por esa mezcla de emociones rurales y urbanas al mismo tiempo, que es muy particular en el blues. El tango es específicamente urbano, a pesar de que, al principio, en sus orígenes, el tango es de origen rural. En los primeros tangos cantados, por ejemplo, para volver a la vieja polémica de Borges y Rivero, en esos primeros tangos cantados, había alguna alusión rural. En “La morocha”, por ejemplo, se evoca mucho el campo. Pero el tango es esencialmente urbano, mientras que en el flamenco hay una doble huella, rural y urbana, que se parece mucho a la de los blues. Y en el flamenco se concentra una larga tradición que viene de Oriente, particularmente de la India, de la provincia de Bengala, que después pasa por países árabes, como por Persia y que encuentra en el flamenco, sobre todo a partir del siglo dieciocho, una expresión en lengua española de un tipo de canto, de “cante”, como lo llaman ellos, que es de origen popular pero que tiene muchas inflexiones cultas, por la manera en que los cantaores trabajan su voz, los timbres, etcétera. Cantan siempre más o menos las mismas coplas, los mismos temas musicales, que corresponden a diferentes regiones. Y a mí me conmueven profundamente. Las mejores coplas de flamenco son aquellas que concentran, con una gran simplicidad, una multiplicidad muy grande de sentido, que recuerda a la primera poesía popular española previa al Siglo de Oro, como Juan de la Encina, por ejemplo, o Hurtado de Mendoza. Hay coplas del flamenco que son extraordinarias, como: “No sé lo que le dio / a la yerba buena, mare, / que era verde y se secó”.

—Es casi como una cercanía de grado cero, ¿no?

—Claro, casi como un haiku. Lo esencial. Y eso, dicho, cantado por esos cantaores que tenían una personalidad y una voz, sobre todo una personalidad artística que los hace totalmente inconfundibles. Uno tal vez

pueda confundir a dos cantores de tango que son muy buenos los dos, porque las personalidades debían adecuarse un poco al paisaje de la orquesta, esta es la que da un poco el estilo. Pero en el flamenco son personalidades, son voces, timbres, estilos muy fuertes... En el tango, por ejemplo, alguien como Rivero, que tiene una voz totalmente inconfundible, poco a poco, cuando se fueron haciendo solistas, se los fue identificando un poco más. Pero, cuando cantaban con orquestas, se mimetizaban un poco con la orquesta. No estoy restándoles ningún mérito, al contrario.

—No, claro. Tenemos algunos llamados, Juani. Nos pregunta, por un lado, Rubén de Palermo, para seguir el camino de Oriente, del flamenco, cuál era el libro escrito en Turquía. Estábamos hablando en ese momento con Saer de *Mímesis*, un ensayo extraordinario que Auerbach...

—Sí, sí, Eric Auerbach.

—... escribe exiliado en Turquía. Es una enorme reflexión sobre la evolución del realismo. Hay una edición en español, que creo que todavía se consigue, del Fondo de Cultura Económica. Y, para volver al cine y no dejarlo aquí al costado al amigo Quintín, Mara de Núñez te pregunta, Juani, si trabajaste con guiones cinematográficos.

—Sí, he escrito guiones cinematográficos en los años sesenta. He colaborado en algunos guiones que llevaban mi firma o no. Y también he hecho guiones que no se han filmado, y otros que ni se filmaron ni me fueron pagados (*risas de todos*)...

—La combinación más argentina posible.

—Pero no, no. Eso era en Francia.

—Ah, mirá vos, qué prejuicioso, yo.

—Sí. Bueno, acá también ha ocurrido, ¿no? Es una cosa frecuente en el cine. Y después he hecho algunos guiones que se hicieron, sí, y en los que mi nombre figura. Como, por ejemplo, el film de Hugo Santiago *Las veredas de Saturno*, del que hicimos el guion juntos, Hugo y yo.

—Claro. **Quintín, ¿usted tenía alguna cosa en el tintero?**

—(Q., a Saer) Me ha quedado por preguntarte si has visto la película de Saura sobre el flamenco.

—Claro, pero hay dos películas de Saura sobre el flamenco.

—(Q.) Hay una que se llama *Flamenco*.

—Hay una en la que Saura se dedica a seguir el proceso de elaboración de un trabajo de Gades...

—Ah, claro. Eso es un espectáculo de Gades. Creo que era un espectáculo, no recuerdo en este momento cuál, pero era una cosa precisa.

—*Bodas de sangre*.

—Exacto.

—Después hizo *Carmen*, que ya planteaba una mezcla de realidad y ficción.

—Así es. Pero hay una cineasta checa que filmó en la Argentina. Creo que se llama Jana Bukova,<sup>1</sup> o algo así, e hizo una serie sobre la música argentina, el folklore, el tango, etcétera... E hizo también una serie sobre el flamenco que se llama *Viaje andaluz*. Es un viaje desde el Barrio de Triana, en Sevilla, hasta Cádiz, recorriendo los distintos pueblos y descubriendo distintas familias de gitanos y los distintos ritmos de cada

1. Se refiere, muy probablemente, a la cineasta checa Jana Boková.

pueblo. Es un film muy interesante, porque es un viaje por Andalucía, desde Sevilla hasta Cádiz. Es bastante largo, dura un par de horas, pero de vez en cuando lo vuelvo a ver, con bastante placer.

—(Q.) La película de Saura hace exactamente al revés: toma un solo escenario, que es una vieja estación de tren, junta a todos los músicos flamencos vivos, más o menos, y los hace pasar uno detrás de otro.

—**Los hace pasar a hacer los suyos, digamos. No es una sucesión de biografías...**

—(Q.) Sí, sí. Lo que hay es una fotografía espantosa de Storaro que trata de darle su propia interpretación a la película y la arruina un poco. Pero los músicos son fantásticos.

—**Vamos a pasar ahora un poco al jazz, para que vean que somos ecuménicos.**

—Sí, a ver...

—**Somos gente muy abierta y lo obligamos a Juani a tener pequeñas teorías instantáneas sobre toda la música popular del mundo.**

—Sobre las cosas que ignoro más...

—**Claro. Podés llamarte a silencio cuando quieras. Pero vamos a escuchar a uno de los grandes del jazz, me refiero a Miles Davis. El tema se llama “Wait Till You See Her”, “Espera a verla”, o algo así. Pertenece a una recopilación que ha hecho CBS de lo que se consideran baladas grabadas por Davis, que es precioso. Obviamente, Miles Davis es la trompeta y lo acompaña la orquesta de Gil Evans con la que Davis hizo discos memorables.**

*(Se emite el tema comentado.)*

—Acabamos de escuchar “Wait Till You See Her”, en una versión de Miles Davis maravillosa, con la orquesta de Gil Evans. Estamos aquí con Juan José Saer, un escritor argentino, y estamos también con el amigo Quintín, crítico de cine y uno de los directores de la revista *El Amante*, tratando de que Saer pise el palito y hable un poco más de cine de lo que me parece que está dispuesto a hablar.

—¡No! Si estoy dispuesto a hablar de cine todo lo que quieran (*risas de todos*).

—Vamos a una pausa y enseguida volvemos con ambos.

(*Tanda institucional de la radio.*)

—Seguimos con Juan José Saer hasta un poquito antes de las 8 de la noche, y también con Quintín, que nos ayuda a tratar de dispersar un poquito más la conversación. Pero tenemos antes dos llamados de oyentes. Clara, de Plaza San Martín, dice que le gustaría saber de dónde sale la escritura de *El río sin orillas*, Juani. Creo recordar que, en principio, fue un encargo.

—Sí, es un encargo de un editor francés, pero lo escribí en español.

—Me parece que Clara querría que fueras un poquito más allá...

—¿Que le contara una anécdota?

—No una anécdota mítica, como que estabas, ahí, con Bioy Casares tomando una copa, sino cuál fue el punto de partida, cómo empezaste a escribirlo, cómo organizaste...

—Si yo pudiera saber cuáles son los pensamientos, la idea que tiene en la cabeza Clara, si lo que ella quiere saber son las razones exteriores o las razones interiores... Debo decir que las razones exteriores aquí son

anteriores a las razones internas. Es decir, a mí me propusieron escribir este libro... y yo lo pensé bastante, dudé mucho... y después me di cuenta de que me hubiese gustado mucho escribirlo.

—**Se convirtió en algo propio.**

—Sí, se convirtió en algo propio. Si no, no lo hubiera escrito.

—**Para completar un poco la idea de ese encargo: eso formaba parte de una serie de encargos a escritores, ¿no?**

—Había aparecido el libro de Claudio Magris sobre el Danubio, que había tenido bastante éxito. Es un hermoso libro. Yo lo leí después. No lo aclaro para decir que no me ha influido, nada de eso (*risas de todos*), sino simplemente porque el editor me dijo: “Me gustaría que escribieras un libro como este”. “Sí”, le digo, “he oído hablar mucho de ese libro y lo conozco a Magris”. No lo había leído todavía. Tenía la intención de leerlo, simplemente, porque todo lo que tiene que ver con los ríos me interesa. Y le aclaré: “Pero no va a ser como ese. Primero voy a escribir el libro, si lo escribo, y después leeré el libro de Magris” —con el que intercambiamos un par de cartas, por otra parte—. Entonces, me di cuenta de que era un libro que me gustaba escribir. Y lo fui escribiendo cada vez con mayor... no digo placer, aunque sí, pero sobre todo con mayor convicción. Era un libro que hablaba más de mí mismo de lo que yo imaginaba en el momento en que me lo propusieron y comencé a hacerlo, ¿no?

—**Es un libro, en principio, sobre el Río de la Plata. Pero vos te las arreglás muy bien para remontar el curso y, por el Paraná, llegar más arriba...**

—Sí. Es un libro sobre el litoral, sobre el sur del litoral...

—... y sobre una cultura ligada...

—... a la inmigración. Y está ligada al río, por supuesto, a los ríos, a esta economía agrícola ganadera, a toda esta serie de transformaciones que se produjeron en la llanura a partir del aporte inmigratorio, de los sucesivos aportes inmigratorios y de esa sociedad tan singular que se creó, que no se parece a ninguna otra. Los argentinos de por aquí y los uruguayos, sí, también, que tienen su pequeño toque de distinción. Uno casi puede decir que puede reconocer bastante a los uruguayos, cuando se tiene el ojo más o menos educado para eso.

—Y el oído, sobre todo.

—El oído, sobre todo, pero el oído es más fácil. Pero debemos reconocer que no se parece a ninguna otra comunidad de los países hispanoparlantes —discúlpenme por esa palabra tan horrible—, es una sociedad muy singular. Esa mezcla de razas, de religiones, porque también existe, esa mezcla de culturas ha dado una cosa... Supongo que Australia podría parecerse, si no fuese por el idioma, por la dominante anglosajona. Son todas culturas de inmigración, que son muy curiosas y que, de algún modo, son una novedad en nuestra época, en nuestro siglo, y tal vez sean un modelo para los siglos venideros. Un modelo no porque haya que imitarnos, porque seamos tan perfectos, sino porque tal vez esta situación de nomadismos de comunidades enteras se irá acentuando en los años venideros, en los tiempos venideros, a causa de las sucesivas crisis económicas.

—Probablemente. Tenemos otro llamado, Juani: Pablo de Palermo envía felicitaciones por la calidad del programa. Sobre todo, hoy es responsabilidad de Saer y de Quintín. Quiere preguntarte si hay una obligatoriedad de ciertas lecturas. ¿Hay libros que son obligatorios?



—Ese problema se lo plantearon varios antes que Pablo. Se lo planteó Jorge Luis (Borges), se lo planteó Rolando (Barthes), ambos hablan de esta cuestión... Cuando Borges dice: “Yo soy un lector hedónico”, significa que él solo lee por placer. Y en las cosas que se leen por placer, si se leen por placer, evidentemente la noción de obligatoriedad no existe. Ningún placer es obligatorio, el placer es un área de libertad, esencialmente. Ahora, Roland Barthes habla de este problema de la obligatoriedad de las lecturas y dice que lo que diferencia a un escritor y a un artista de los otros es que no hay obligatoriedad en sus lecturas. En cambio, dice, en un científico, en un astrónomo, por ejemplo, sería una falta grave no haber leído a Kepler o a Galileo; o, en un físico, no haber leído a Newton.

—(Q.) ¿Puede haber un físico que lea a Newton? (*risas de todos*).

—**¡No se me ponga tan escéptico, Quintín! ¡Usted ya es un agnóstico, o no cree en la educación!**

—(Q.) Yo conocí a muchos físicos...

—**¿En serio?**

—(Q.) Claro... Es un disparate.

—**Usted lo dice como gente de cine, y el cine y la física están profundamente ligados, sobre todo a partir de la óptica. Pero, más allá de eso, me parece que lo suyo es un poco...**

—Bueno, puede ser... En todo caso, pienso que esas lecturas tienen que ser obligatorias. Si uno tiene que ejercer cierta disciplina... yo supongo que cualquiera de nosotros, incluso Pablo, se sentiría muy incómodo si supiera que el médico que lo va a operar no ha leído nunca un manual de cirugía. Hay cierta obligatoriedad para la adquisición de un

conocimiento. Ahora, si es para escribir, para la formación literaria, yo creo que la obligatoriedad la da un poco el gusto. Yo creo que hay que seguir, no los consejos, porque no los dan, sino la lectura de aquellos a quienes uno admira. Uno se va formando un poco de oídas, siguiendo los pasos de las admiraciones de aquellos a quienes admira. Y, en ese sentido, hay una formación que se va produciendo personalmente, a través de lecturas, y que va creando con su ritmo particular el *tempo*, o el tiempo de la cultura. Por eso los escritores no tienen público, los escritores solo tienen lectores, aunque sea uno solo.

—Y los lectores son individuales.

—Son totalmente individuales. Y son los lectores los que tienen que ir hacia el libro, y no el libro hacia los lectores.

—En alguna de las visitas de Saer a Buenos Aires, tuve la suerte de hacerle conocer indirectamente a un cantor de tangos. Creo que, de los que están en este momento en la actualidad, es uno de los pocos que preserva ese carácter, no espontáneo, pero sí directo con el material a tratar. Un cantor que no está sometido a los tics que la decadencia del tango de la que hablábamos antes ha infligido a muchos cantores, y que tiene además una edad que le permite no hacer papelones. Es un cantor muy personal, un heredero confeso de Raúl Berón y de Casal, también, que se llama Luis Cardei. Me gustaría, Juani, en la pausa que vamos a hacer ahora, hacerte escuchar, no un tango cantado por él, sino un valsecito hermoso que se llama “Temblando”. Lo acompañan en esta versión Antonio Pisano, su bandoneonista desde hace veinte años, y el cuarteto de Luis Borda.

*(Se escucha el vals presentado.)*

—Acabamos de escuchar un hermoso valsecito: “Temblando”, en la voz de Luis Cardei, acompañado por Antonio Pisano en bandoneón y el cuarteto de Luis Borda. Este tema está incluido en el primer compact que grabó Luisito Cardei, que se llama *De madrugada* y que me comentaban ayer que acaba de ser reeditado. Lo había sacado un grupo de librereros amigos, entusiastas, con poca experiencia en la producción de discos. Pero ahora, creo que con un sello más comercial, se puede conseguir, de la misma manera que el otro que sacó con el Club del vino, cuyo nombre ahora no recuerdo. Seguimos acá con Juan José Saer. No estamos precisamente temblando porque la temperatura no da para eso.

—Estamos temblando de calor...

—Y aquí el amigo Quintín peló un dato de la biografía para humillarme, diciéndome que es matemático. ¿Cómo se concilia la matemática con el cine?

—(Q.) De ninguna manera. Era matemático y después dejé y me dediqué al cine.

—Es una sublimación extraña.

—Claro, es como si un biólogo se pusiera a hacer pizza, o al revés. No hay ninguna relación. Me parece una excelente respuesta, la de Quintín. Muy buena (*risas de los tres*).

—Esteban de Acassuso quiere preguntarte, Juani, en relación con la literatura, si no pensás que las zonas más endebles de una ficción son las que conciernen a “lo humano”, entre comillas. Por ejemplo, los personajes y los diálogos. Y después acota: “Y, en la música, la voz”. Es una pregunta difícil, ¿no?

—No sé si la pregunta es difícil. Yo creo que, efectivamente, el problema que presentan los diálogos, no porque sean más humanos ni menos humanos, es que corren el riesgo de caer fácilmente en la banalidad. Es difícil hacer diálogos que no sean banales. En el texto acotado, por decir así, se puede construir mucho más una música verbal que en los diálogos, que a veces, en una novela realista, pueden resultar banales. Pero los diálogos en sí no son para nada banales ni desdénables. Por ejemplo, las grandes obras de teatro están construidas totalmente con diálogos. Es evidente que los diálogos de Shakespeare o de Chéjov, que pueden ser, en su misma banalidad, extremadamente subjetivos, son diálogos absolutamente extraordinarios. En cuanto a la voz humana en la música, no lo comparto. Yo creo que la voz es un instrumento más. El único problema que tiene la voz en la música es que a veces empuja un poco al virtuosismo a sus cultores. Hay cantores que yo no soporto. Pavarotti es como una especie de animal de feria. Es como si mostrara sus músculos cuando canta. Está haciendo todo el tiempo exhibición de su voz. Eso, evidentemente, no tiene nada que ver con el arte.

—**El virtuosismo es una condición o un riesgo de los músicos en general.**

—El virtuosismo es un riesgo de todo arte. El virtuosismo es mostrar las dotes del autor o del artista sin tener para nada en cuenta la necesidad del arte que se está ejerciendo. Cuando en una ópera un tenor se quiere lucir, quiere lucir sus dotes, a veces fuerza un poco la dosis, porque quiere mostrar su voz, para brillar él más que los otros. Simplemente, le parece que llevar las posibilidades naturales de su voz al máximo es lo que corresponde. Y no es así, creo que tiene que adaptarse. En ese sentido, podríamos hablar de la debilidad de lo humano.

El virtuosismo también se da en los instrumentistas, en los escritores y en los pintores. Por ejemplo, Picasso a veces hace un poco de virtuosismo con la simplicidad, con la rapidez de los trazos. Y uno se da cuenta de que, en el fondo, es un poco retórico, porque tal vez hay ciertas cosas que merecerían ser un poco más trabajadas.

—Hay algo que a mí me impresionó particularmente al leer la recopilación de los textos de *El concepto de ficción*, el libro donde está reunida una serie de trabajos tuyos que tienen que ver con la crítica. Y es que, efectivamente, más allá de que, como mencionábamos hace un rato sobre *El río sin orillas*, que parte de un encargo, muchos de estos textos deben haber tenido ese origen, inmediatamente hay un movimiento de apropiación tuya que los convierte en una necesidad personal. Cosa que también, en la ficción, en tus libros de ficción, uno percibe: que hay una necesidad de desarrollar un material, de que te has topado con algo y que no hay más remedio que desarrollarlo. Me gustaría que comentaras un poco en qué medida escribir estos textos fue una necesidad de confrontar tu poética con la de otros autores, o de organizar tu pensamiento.

—Aparte de los textos que son encargos, yo te digo que todas esas cosas las escribí porque tenía la necesidad de fijar en el papel ideas que me iban surgiendo mientras iba leyendo. Y que eran una especie de diálogo conmigo mismo acerca de los problemas que supone el trabajo poético, narrativo.

—Algunos de estos textos, para hablar un poco de la ocasión en la que se produjeron, de las circunstancias personales del oficio de escribir, ¿surgieron en paralelo a la escritura de una obra particular de ficción?

—Sí. Pertenecen a períodos diferentes, en los cuales yo estaba escribiendo textos diferentes. Entonces, me iba haciendo, planteando problemas acerca de la composición, de la filosofía de la composición, por decir así. Por ejemplo, sobre el aspecto autobiográfico, sobre el diálogo, sobre la representación realista, sobre la ficción, por qué la ficción, por que escribir textos de ficción, qué es lo que separa la ficción de aquello que no lo es.

—**La diferencia entre verdad y verosimilitud.**

—Eso. Verdad, verosimilitud, el concepto de realidad... O, por ejemplo, el paso de la novela tradicional, la novela realista del siglo XIX, a la novela del siglo XX, cuando se produce una transformación y empieza a haber una autonomía mayor del arte narrativo respecto de ciertos cánones.

—**De ciertas convenciones cristalizadas, que corresponden a un período histórico, el del apogeo de la burguesía.**

—Exactamente. Y a mí me parece que la mayor parte de los novelistas actuales, estos del mercado, escriben como si la tradición del siglo XX no existiera. Y, cuando pretenden hacerse los vanguardistas, lo hacen de manera ingenua, sin tener en cuenta, por así decirlo, las necesidades internas que presidieron la elaboración, o la elección de ciertos sistemas de representación antes que otros. Por ejemplo, qué llevó a Joyce a desarrollar el monólogo interior, y por qué, una vez que Joyce lo llevó a su extremo, ya no vale la pena volver a utilizarlo. O por qué los *Tropismos*, qué significan los *Tropismos* de Nathalie Sarraute. O, al contrario, la relación objetiva de Robbe-Grillet, o el conductismo de Dashiell Hammett, o muchos otros procedimientos. No me gusta llamarlos “técnicas”, porque las técnicas sirven para todos los casos y los

procedimientos son específicos de cada caso. Si no se reflexiona sobre eso —me parece a mí, ¿eh?, yo no estoy legislando aquí, digo lo que me interesa a mí—, si no se tiene en cuenta todo eso, realmente, para mí, no se puede hacer una narrativa que sea pertinente. Yo no podría hacerlo.

**—Me llama la atención, después de lo que hemos hablado —y la presencia de Quintín me lo subraya, porque uno de los motivos es hablar de cine—, que en tu libro de artículos no hubiera específicamente un texto donde estuviera desarrollada la tan mentada relación entre cine y literatura. ¿Has escrito en otros espacios sobre cine, sobre esta tensión que se establece entre ambas actividades?**

—Sí. Ahí, en filigrana, hay algunas cosas. Un trabajo que me pidieron de la Unesco sobre los *mass media* y la literatura. Ahí hay algunas cosas, analizo los textos de Glauber Rocha y también, al pasar, hablo un poco del punto de vista del conductismo de los años treinta. Pero yo debo confesar que, para mí, el cine se terminó. No me interesa tanto. Me interesa mucho... a mí me interesa el cine de autor, es el único que me interesa. El otro, el cine comercial... sí, me divierte, me gusta ver películas policiales, westerns, las películas cómicas. Las películas de género me gustan.

**—Pero no te interesa convertir eso en un objeto de reflexión, digamos.**

—No. Para mí, el género es la cristalización del arte y su persistencia significa la muerte del arte. Creo que hay que romper continuamente esas formas y buscar cosas nuevas. Los géneros corresponden a períodos. Intentar hacerlos persistir, o cumplir con ellos no me parece... Además, el género ya no es una forma, se ha transformado en una especie de formato, un formato de tipo industrial, ¿no?

—Una especie de *packaging*.

—Eso. Tiene que ver con las duraciones, con las intrigas, con los actores también, que se han transformado en objetos que deben repetir sus características de fabricación de film en film. Es el caso de actores muy interesantes, como Christopher Walken, por ejemplo, que debe dar siempre el personaje un poco oscuro. Nunca podrá interpretar a un padre de familia. Dos o tres veces trató, pero nadie le creyó, ¿no? Siempre tiene que ser un asesino desalmado, con algo de locura. O De Niro, de quien finalmente uno se pregunta si ha hecho un film importante. Creo que ha hecho muy pocos, tal vez el primero, uno de los primeros films de Scorsese, *Main Streets*, que es un film interesante. Pero, después... Siempre recuerdo a De Niro en una película de Elia Kazan, adaptada de una novela de Scott Fitzgerald...

—(Q.) *El último magnate*.

—Sí. Ahí hacía un personaje interesante. Pero después... Se ve que son actores que están un poco desesperados por salir de eso, pero les es imposible. Creo que hay actores más atrevidos que ellos, gusten o no gusten. Un personaje como Nicholson...

—Estaba pensando exactamente en él.

—... es un actor mucho más atrevido que estos. Es capaz de hacer cosas increíbles, siempre. Por supuesto que exagera, pero es un tipo que no cuida su imagen. Lo mismo que Brando, son actores que no cuidan, no administran su imagen. A lo mejor, De Niro va a estar mejor en una película, porque es un actor de talento, pero está tan prisionero de su imagen que, bueno, uno ya no se interesa, todo es un poco previsible. En cambio, un tipo como Nicholson es capaz de hacer las cosas más dispares. Ha hecho films maravillosos, Nicholson, sobre todo los de



un realizador que a mí me gusta mucho, pero que tiene muchas dificultades para trabajar, que es Bob Rafelson, del cual acabo de volver a ver un film negro que es magnífico: *La viuda negra*. Tiene otro film de aventuras, *Las montañas de la luna*, sobre la búsqueda de la fuente del Nilo, que es otro film excelente. Pero los primeros films de Rafelson con Nicholson, como *Five Easy Pieces* (Cinco piezas fáciles) y, sobre todo, *El rey de Marvin Gardens* son magníficos. Y Nicholson es capaz de cualquier cosa. Ahora ya no se ve más televisión. Se ve una especie de sopa, de chorizo, de cantimpalo, que son los 65 canales que hay. Uno corta una tajada y tiene chorizo, corta otra y es salami, otro pedacito y es bondiola, pero todo más o menos parecido, muy mal preparado. Pero ayer, en la televisión, vi de pronto una imagen de Nicholson y me acordé. Vi a esos tres marineros e inmediatamente recordé que era un film de Hal Ashby: *El último deber*, donde Nicholson hace toda clase de cosas inesperadas. No sé si me iría a tomar un whisky con él, pero a mí me interesa ese tipo de actores. Por eso pienso que Kubrick lo contrató para *El resplandor*. Y es eso, tanto Welles como Kubrick son realizadores que siempre han trabajado con los actores en un registro un poquito más arriba de lo que se hace en Hollywood. Siempre los films de Kubrick están un poquito sobreactuados y tienen una tendencia a la farsa, al grotesco, que los ponen totalmente fuera... los hace muy atípicos... en el marco de la cinematografía...

—Saer mira para atrás, por la ventana, y no sabe si la tormenta lo va a agarrar en plena calle (*risas de todos*)...

—Es que tengo que ir a otra radio, ahora...

—Juani, regresando al terreno de la literatura, podríamos decir que, una vez consagrada su identidad, mayor o menormente, en la cristalización de un efecto de escritura, el escritor también tiene la tentación,

**como esos grandes actores de Hollywood, de ceder ante una suerte de maquinaria industrial que está pidiéndole más de lo mismo.**

—Es cierto, sí. No es mi caso. Yo nunca vendí mucho, ¿no? De modo que pude trabajar mucho más libremente. Yo trabajaba... Como siempre digo: “De todos estos escritores tan famosos, yo soy el único que trabaja. Todos los otros viven de rentas, de sus libros...” (*risas de todos*). Entonces, eso me ha dejado una gran libertad para hacer lo que yo quería en cada momento de mi trabajo. Eso fue una elección deliberada: yo nunca quise vivir de la literatura. Porque yo traté de vivir, al principio, cuando era joven... no escribiendo novelas, pero sí de mi pluma. Y después me di cuenta de que era una pérdida de tiempo muy grande y que lo que yo quería era escribir relatos, poesía, ensayos... teatro hubiese escrito si el talento me lo hubiese permitido...

**—¿Te parece que es un talento distinto, o un talento mayor?**

—No, mayor no, pero se tiene el don o no. Yo lo he intentado muchas veces. Hay cosas mías que fueron representadas y todo eso, pero yo creo que no tengo el don. Incluso cuando terminé *La pesquisa* me puse a escribir otra vez una obra de teatro que quiero escribir hace años, pero no, no hay forma.

**—Mencionaste recién un poco al pasar que escribías poesía y empezamos el programa con un hermoso poema tuyo. Me gustaría que termináramos el programa hablando de tu relación con la poesía. En particular, ¿cuáles son los momentos, cuál es la necesidad específica de ponerte a escribir poesía y cómo es la relación tuya con algunos poetas?**

—Bueno, ahora hace más de diez años que no escribo poemas. Salvo los poemas que pueden aparecer, aquí o allá, en mis textos narrativos. Este

año, había escrito un par de poemas, de coplas, de estrofas un poco imitadas del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz para el personaje de la monja de *Las nubes*, pero se me perdieron esas dos coplas, entonces no las pude poner. Eran ejemplos del *Manual de amores*, el libro que escribe la monja. Para mí, la poesía es el momento más intenso del lenguaje, ¿no?, de la construcción verbal. Y podemos decir que es un elemento común a todas las artes. Podemos definir como poético aquel momento en el cual se concretiza el objeto mismo del arte, que es el de producir en nosotros una emoción, un sentimiento, una visión más intensa que la realidad que vivimos cotidianamente y que nos dice, o nos parece que nos dice, muchas cosas acerca de ella. Y, por el otro lado, está el género poético en sí. Es evidente que, en la literatura, escrita u oral, la poesía se presta mucho más para ese tipo de incandescencia. Claro que tampoco hay que entender mal la poesía en ese sentido, porque es probable que entonces se caiga en lo falsamente poético. Pero la poesía es la que logra la mayor intensidad de plasmación o de alquimia verbal cuando uno utiliza el lenguaje para expresarse.

—Sin embargo, hay también —me lo comentabas en alguna otra conversación— una especie de desiderátum que está en tu horizonte de escritura, no es una jactancia, según el cual, a la hora de escribir narrativa, trabajás con la intención de invertir los órdenes. Es decir, en general, se le atribuye al género poético un máximo de condensación...

—Exactamente.

—... pero vos tratás de poner esa energía en la escritura, ese trabajo sobre el material, a la hora de escribir narrativa.

—Así es. Es lo que yo he tratado de hacer toda mi vida, a partir de cierto momento. En un determinado momento, todavía tenía confusamente

la imagen, el concepto de los géneros, demasiado anclado. Nadie nace sabiendo, desde luego. Pero debo decir que poco a poco fui teniendo la necesidad de producir ese tipo de rupturas. Sobre todo, porque a mí me gustan mucho las dos cosas. Me gustan mucho la narración y la poesía. Y me gustan particularmente ciertos autores que han trabajado intensamente su material verbal, como es el caso de Quevedo, el caso de Faulkner, de Pavese, de Thomas Mann, de Joyce... Para mí, es indisociable la poesía del género narrativo porque hay grandes escritores que así lo han trabajado. Y sabemos, por otro lado, que la narración comienza siendo en verso, con la epopeya. Entonces, eso que era tan evidente en la época de la separación de los géneros, en los siglos XVII, XVIII y XIX, se escindió. Y a mí me parece que en el siglo XX empezó a confundirse otra vez y a utilizarse nuevamente.

**—La posibilidad, casi utópica, planteada por vos mismo, de escribir una novela en verso, ¿la abandonaste definitivamente?**

—La abandoné porque me parece que es un trabajo excesivo que no sé si soy capaz de llevar a cabo. Pero la idea me seduce y, bueno, la he sembrado en mis textos para que alguien la retome, ¿no?

**—De todas maneras, hay algunas aproximaciones. Si uno lee cuidadosamente *El arte de narrar*, que es, paradójicamente o no, el libro que recopila tus poemas, hay textos como “El fin de Higinio Gómez” que tienen un carácter narrativo fuerte.**

—Exactamente. El título *El arte de narrar* significa que podría haberle puesto “Poemas narrativos”. En ese momento, quise escribir poemas narrativos porque por entonces había un imperio de la poesía como lírica y yo tenía ganas de probar esta forma narrativa. Para mí, es otra forma de narrar, de hacer relatos, escribir estos poemas. Esa fue mi intención.

—¿Y podemos decir lo contrario, también? ¿Escribir ficción es otra manera de relacionarte con la poesía?

—De buscar núcleos poéticos, exactamente.

—Bueno, Juani, te agradezco muchísimo.

—Al contrario.

—Espero que puedas llegar a la otra radio...

—Esperemos, sí.

—... al menos, cuando solo empiecen a caer las primeras gotas.

—Voy a necesitar un bote salvavidas. Hicieron todo a propósito para que, cuando yo salga, empiece a llover.

—Definitivamente. La ley de Murphy se cumple siempre.

—En Bretaña llueve siempre, salvo cuando yo estoy dando clase. Cuando salgo de la clase, recomienza. Para cuando yo entro y vuelve a llover cuando salgo.

—Te vamos a despedir, Juani, con otro tanguito: de García Jiménez y el llamado “Señor del tango”, Carlos Di Sarli, por la propia orquesta de Di Sarli con Rufino: “Noches de carnaval”.

—Ah, muy bien. (*Afuera ya llueve copiosamente*) Está cayendo tanta agua que otra que noche de carnaval.

(*Se escucha el tango anunciado.*)

—Acabamos de escuchar, para despedir a nuestro invitado de hoy, Juan José Saer, que efectivamente se debe estar empapando y acordándose muy mal de mí, o de nosotros, “Noches de carnaval”, de

Francisco García Jiménez y Carlos Di Sarli, por la orquesta de Di Sarli, con la voz, en su absoluta plenitud en ese momento, de Roberto Rufino. Nosotros seguimos un rato más, hasta las ocho, acompañados amablemente por el amigo Quintín. Y antes de que Quintín nos cuente un poco qué es lo que se viene en el Festival de Mar del Plata, quiero aprovechar también estos minutos que quedan hasta las ocho para recomendarles calurosamente el último libro de cuentos de Hebe Uhart, una excelente narradora argentina que no tiene habitualmente la fortuna de editar en grandes editoriales y, por lo tanto, la visibilidad de su obra es menor de lo que merece, si es que los merecimientos y el mercado tienen algún tipo de sintonía o de inteligencia. Hay muchas pruebas en contrario.

*(Efectivamente, en los minutos siguientes, Guillermo Saavedra se refiere al libro Guiando la hiedra, de Hebe Uhart, editado por Simurg, y luego Quintín habla de la programación del Festival de Cine de Mar del Plata que estaba por entonces a punto de comenzar.)*

—Bueno, Quintín, muchas gracias. Por supuesto, como siempre, te invitamos a volver. Trataremos, incluso, de tener cierta continuidad, o cierta previsibilidad...

—Trataremos, trataremos...

—Para que la gente no se infarte cuando usted hace sorpresivamente su aparición estelar en este programa. Seriamente, muchas gracias.

—Gracias a vos.

—Agradecemos también, nuevamente, a Juan José Saer, por haber compartido casi todo el programa de hoy con nosotros y a ustedes por haber escuchado y llamado por teléfono. Quiero agradecer,

además, como siempre, al asistente de producción del programa de hoy, Martín Rodríguez Baigorria y a nuestro operador de hoy, Facundo Rodríguez, por habernos acompañado prolijamente durante todo el programa. Nos despedimos con un tema que siempre ustedes escuchan, en la apertura y en las reaperturas, fragmentariamente. Se me ocurrió que hoy había que pasarlo entero. Es el tema de nuestra cortina, el tema que identifica el programa, de uno de los grandes renovadores del jazz, Thelonious Monk, y se llama “Little Rootie Tootie”. La versión es del propio Monk en piano, Gary Mapp en bajo y Art Blakey en batería. Hasta el sábado que viene. Nuestro invitado, les recuerdo, va a ser el narrador argentino Abelardo Castillo.

*(Se escucha el tema de Monk anunciado.)*

# TESTIMONIOS





## TODO FUE APRENDIZAJE

Juliana Guerrero<sup>1</sup>

A fines de la década del noventa conocí a Guillermo Saavedra por intermedio de Raúl Illescas. Años después, en 2002, Guillermo me contó el proyecto en el que estaba embarcado desde hacía tiempo y que no mediaba un interés económico. Se trataba de un programa radial, EL BANQUETE, que se emitía los sábados de 18 a 20 horas por una FM local, el 89.9 del dial, ubicada en ese entonces en Palermo, y que convocaba a personalidades de las letras, la plástica, la fotografía, la música y el teatro. En ese entonces, no tenía asistentes y en mi condición de estudiante de Música, me invitó a cumplir ese rol, en un ámbito amable, distendido y que, sobre todo, resultó absolutamente enriquecedor. Así fue que acepté acompañarlo durante casi tres años, hasta mediados de 2005 cuando los dueños de la radio decidieron levantar el programa.

Todo fue aprendizaje, desde las tareas más simples, como preparar el termo con agua caliente y el mate que guardaba en el casillero que tenía asignado, estar atenta a lo que ocurría en el transcurso del programa, copiar eventuales llamados que recibía, hasta algunas otras más complejas, como por ejemplo, armar una agenda de eventos culturales que tuvieran poca difusión —que Guillermo bautizó *Agenda a la Juliana* y que él leía en la segunda hora del programa—, animarme a escribir una columna de música y también entrevistar a algún invitado que no podía acercarse a la radio a participar del programa en vivo. Fue entre estas últimas actividades, que me

1. Doctora en Historia y Teoría de las Artes (UBA). Publicó el libro *Música y humor en la obra de Les Luthiers* (2020). Actualmente, es investigadora asistente del Conicet y docente de Antropología de la música en la carrera de Artes de la Universidad de Buenos Aires.

vi nerviosa visitando a la poeta y ensayista Tamara Kamenzsain y al compositor Mariano Etkin.

El programa lo íbamos armando durante la semana. Cuando Guillermo me confirmaba el invitado, yo escribía una gacetilla de prensa que enviaba a un *mailing* con más de un centenar de direcciones que teníamos preparado. Ese era nuestro modo de difusión, a falta de las redes sociales actuales.

Las columnas de David Oubiña, Eduardo Stupía, Adriana Amante y Pablo Gianera abonaban otras voces al programa y, además, esos días, el piso de la radio tenía algún interlocutor más en un espacio silencioso y vacío. Generalmente, llegábamos a la radio unos minutos antes de la hora de comienzo y en el estudio estaba solo el operador técnico, Orlando Gambini. Mientras duraba el programa, Orlando y yo, desde la sala de control, observábamos que todo resultara como estaba previsto. Aprendí así a usar el Dinesat Radio, manejar la consola que trasmitía lo que transcurría en el estudio y disparar aquellos temas musicales que estaban seleccionados. Muchas veces, a propósito del convidado a ese banquete, con Orlando comentábamos libros, discos y películas. Disfrutábamos cada programa. Entre tantos invitados, durante esos tres años, conocí a escritores, poetas y ensayistas como Beatriz Sarlo, Diana Bellessi, Ivonne Bordelois, Martín Kohan, Jorge Monteleone, y a músicos como Gerardo Gandini, Juan Falú, Liliana Herrero y Marcelo Delgado, solo por mencionar algunos. Entre los programas en los que había un invitado, cada tanto se intercalaba alguno de orden temático, en el que Guillermo elegía algunas lecturas que compartía con la audiencia. Siempre acompañado por música, fue también un lugar de descubrimiento e intercambio de muchos músicos que por ese entonces escuchábamos en CD. El paso por EL BANQUETE fue una de las actividades que enriquecieron mi formación profesional. La asistencia y producción del programa permitieron que yo me sintiera una comensal privilegiada de cada fin de semana.

## LABORATORIO DE VOCES

David Oubiña<sup>2</sup>

Yo había estado varios meses fuera del país y, al regresar, Guillermo Saavedra dijo que me había estado esperando para que participara en su programa de radio: la propuesta consistía en presentar una columna más o menos periódica sobre cine. O sea que —casi antes de retomar ninguna otra actividad— aterricé directamente en la radio. Proponer, organizar y realizar esos comentarios sobre películas fue como un cable a tierra y, sobre todo, fue una manera dichosa de volver a conectarme con ciertos intereses culturales en medio de la hecatombe menemista.

Así fue. Entre 1997 y 2005, colaboré con EL BANQUETE haciendo breves intervenciones sobre cine. Guillermo había decidido que la sección se llamaría *Facturas de luz* y había elegido como cortina musical un fragmento con la imponente trompeta de Miles Davis en *Ascensor para el cadalso*. Eran reseñas sobre diversos motivos vinculados a la actualidad cinematográfica: una retrospectiva de Buster Keaton o un ciclo de Takeshi Kitano en la sala Leopoldo Lugones; la edición en VHS de *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985); la publicación del libro *Perseverancia. Reflexiones sobre el cine*, de Serge Daney (1998); el estreno comercial de *El camino del samurái* (Jim Jarmusch, 1999) o de *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001); un ciclo de Rainer Fassbinder en la Cineteca Vida; una muestra sobre *Cine y política: 1968 y después*; la proyección

2. Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA), es profesor en la Facultad de Filosofía y Letras de esa universidad e investigador del Conicet y del Instituto de Literatura Hispanoamericana de la UBA. Es autor, entre otros, de los libros *Filmología. Ensayos con el cine* (2000); *El cine de Hugo Santiago* (2002); *Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine* (2003) y *El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine* (2011).

del *director's cut* de *Sed de mal* (Orson Welles, 1958); el preestreno de *Cuento de otoño* (Eric Rohmer, 1998); los premios internacionales del Nuevo Cine Argentino; el ciclo *Mi mejor enemigo: Werner Herzog y Klaus Kinski*, organizado por el Instituto Goethe; Jonas Mekas en el BAFICI o Miguel Bejo y el cine underground en el Festival de Cine de Mar del Plata.

Eventualmente, durante esos años, participé también en algunas emisiones dedicadas al cine (recuerdo, con particular placer, una que compartimos con Saavedra y Claudio Claudini sobre Jacques Tati); pero mi colaboración habitual consistía en preparar esas recomendaciones periódicas sobre películas o directores que merecían algún destaque.

Yo era columnista pero, ante todo, era oyente de EL BANQUETE. Me gustaba ser parte de ese proyecto que era como un oasis y que no se parecía a ningún otro. Cuando no me tocaba intervenir, escuchaba el programa desde casa e, incluso, a veces iba a la radio porque el invitado era Juan José Saer o Beatriz Sarlo o Jorge Lavelli o Arturo Carrera; o porque Stupía hablaba sobre Matisse y Monjeau conversaba sobre Gandini; o simplemente porque Guillermo dedicaba las dos horas de ese día a leer poesía y pasar música.

No es que me considere un animal radiofónico: no sé sintonizar el dial, no conozco las emisoras y nunca tuve ninguna ambición en el éter. Casi podría decir que EL BANQUETE ha sido mi único vínculo con el medio. Pero me daba placer ir a FM La Isla porque, en cuanto se cerraba la pesada puerta del estudio, uno quedaba aislado del exterior —como en una cámara anecoica— y se generaba una atmósfera de ingravidez donde todo se ponía a flotar. Yo era un extranjero en un país desconocido; Guillermo, en cambio, parecía haber estado ahí toda la vida. Con voz grave y melodiosa, instauraba un clima que era espontáneo pero sin concesión a lo improvisado, cálido e informal pero exento de ligereza, erudito y riguroso pero como una forma de la hospitalidad. Sabía

todo sobre la obra de cada uno de sus entrevistados. La preparación de cada programa le demandaba mucho trabajo durante la semana, pero a la vez no parecía que esa tarea le pesara sino al contrario. Igual que un atleta de alta competición, entregado por entero a su disciplina, porque nada le proporciona mayor satisfacción que ejercitarse en ella para superarse constantemente. ¿Guillermo releía porque debía seleccionar textos para el programa o el programa le servía para volver a los autores que admiraba?

Una vez que él definía las líneas principales para una emisión, llamaba por teléfono y preguntaba si quería ocuparme de la columna de esa semana. Conversábamos sobre cine (estrenos, retrospectivas, festivales) y, finalmente, yo proponía un tema. Ninguno de ellos le pareció nunca una mala idea. Cuando repaso los títulos de esas *Facturas de luz* y releo mis apuntes, descubro los fragmentos de una especie de diario personal del cinéfilo (algunos entusiasmos fugaces de esos años y muchas fidelidades duraderas); pero también advierto que son intentos por trazar algunas líneas sobre un territorio audiovisual. Y como EL BANQUETE tenía columnas similares sobre música o sobre pintura o sobre literatura, entonces surge de allí un mapa cultural quizás arbitrario pero frondoso, una enciclopedia quizás incompleta pero en permanente expansión.

¿Qué era lo que más me interesaba en esas columnas radiales sobre cine? Disfrutaba porque me obligaban a un ejercicio de síntesis y, también, porque suponían una cierta retórica: había que informar sobre alguna novedad, analizar el acontecimiento y comunicar una valoración personal. La posibilidad de imaginar que, del otro lado, alguien se interesaría por Rohmer o por Jarmusch o por Kitano gracias a mis argumentos era una recompensa más que suficiente.

Pero creo que lo que más me gustaba era compartir ese espacio con Guillermo y observar su expresión de felicidad (yo era el único que podía verlo) mientras escuchaba a sus interlocutores. En esos momentos, uno

podía anticipar qué comentarios pensaba formular de sobrepique o con qué tema musical iba conectarlo o qué pie le ofrecía lo dicho para continuar la conversación con el entrevistado del día. Entonces, ese *cockpit* de la radio donde transcurría EL BANQUETE se convertía en un laboratorio de voces y Saavedra se revelaba como una especie de científico loco que mezclaba distintos discursos en sus tubos de ensayo hasta que entraban en combustión y se producía el milagro.

## CRÓNICA DE UN INICIADO

Hernán Sassi<sup>3</sup>

### I

*Mas lo que consigue siempre se le escapa,  
de suerte que Eros nunca ni está falto de recursos  
ni es rico, y está, además, en el medio de la  
sabiduría y la ignorancia.*

Platón, *El banquete*

Corrían los noventa y yo con ellos. Años de formación, etapa que uno sabe carrera de fondo pero vive con la avidez de una de cien metros.

La maratón no empezaba, pero sí el mareo. Me confundía Mahler con Brahms. La “H” fusionaba a dos compositores que en mi cabeza eran uno. A Baudelaire y Baudrillard, los creía un mismo autor de simulacros (y tan lejos no estaba, ¿qué es, si no, un poeta?). Aunque fuera uno poeta y el otro biógrafo, pero de otro poeta, a Francis Ponge y François Porché no tenía modo de distinguirlos.

Mareado y todo, cada sábado iba carrera adelante a escuchar en FM La Isla un programa que no sabía por qué se llamaba EL BANQUETE. Desde tan atrás comenzaba mi novela de aprendizaje.

No escuchar a la profe de Historia y menos a la de Filosofía, no haber leído un solo libro en todo el secundario (con jactancia y fobia libresca, por entonces prefería zambullirme en la discografía completa de Los Redondos, Maiden, Sabbath y Ozzy), y el prescindir de la música clásica, el folklore o el jazz me dejaban mal parado y hacían de

3. Es profesor y doctor en Letras, magíster en Comunicación y Cultura, y autor de *Hoteles. Estudio crítico* (2007), *Cambiamos o la banalidad del bien* (2019) y *La invención de la literatura. Una historia del cine* (2021). Estuvo a cargo de *El Nuevo Cine murió. Conversaciones* (2021).



mí el oyente perseverante, pero al que, como diría la abuela, “le faltan varios golpes de horno”.

En aquel programa, se sucedían lecturas sorprendentes (todo lo era para mí en ese tiempo) y entrevistas en vivo. Oía un cuento de Felisberto y otro de Silvina Ocampo. Al sábado siguiente, llegaba por radio un bonsái de Juan José Arreola o uno de Monterroso y otro de Ana María Shua, sensible, punzante, sabia. Oía también un poema de Emily Dickinson, alguno de Pessoa, y uno y el mismo extraído de ese libro inagotable de Juanele. Papini (me causaba gracia ese nombre, después supe que a Borges no y menos su literatura), Chéjov y Kafka pasaban. Desfilaban también Matisse, Saint John Perse, Michaux, así como David Viñas, Ingmar Bergman y Alsina Thevenet. Otro día, y sin solución de continuidad, se sumaban Rousseau, Arlt y Godard; y otro, Guillermo Kuitca, Troilo y Jonathan Swift.

Ese torbellino de nombres, en absoluto ordenado bajo una rutina precisa —que no tenía por qué existir, puesto que no era un programa de divulgación, aunque a mí me sirviera como tal—, hacía las veces de entrenamiento. Al cabo de los años, esos nombres fueron bocanada de aire fresco, esperanzadora: ¿quién no siente algo así cuando descubre a un artista y ya, con herramientas para apreciarlo/a, disfruta de antemano el camino que tendrá por delante a su lado?

Más que para una maratón, ya estaba preparado para la caminata hacia ningún lugar, pero con destino cierto, placentero.

Eso era EL BANQUETE, una comilona “en medio de la sabiduría y la ignorancia”, una erótica del conocimiento y del arte, y también, una gimnástica que me preparaba para un mundo a descubrir.

## II

*No menos que el saber me place el dudar.*  
Dante Alighieri

En la cocina, en la habitación y hasta en el baño, en donde la vieja radio a pilas ponía a prueba su potencia para sobreponerse al vapor y el sordo repiqueteo de la ducha, los sábados por la tarde encendía la radio y escuchaba diálogos con David Oubiña y Dino Saluzzi, con Eduardo Stupía y Horacio Tarcus; otros con Liliana Herrero y Beatriz Sarlo, y alguno con Diana Bellessi y Federico Monjeau. Esas charlas podían versar sobre Kandinski, Tarkovski y Maiakovski (había rima en esos nombres, y no solo en vocales y consonantes; como sea, ya no me mareaban como al principio), o sobre los sindicatos a principios del siglo XX en la Argentina, la profesionalización del escritor por los mismos años o las desventuras de tal o cual pintor, músico o cineasta, que, al cabo de los años y de caminatas junto a unos y otros, ya empezaban a serme familiares.

Saavedra no era mero *partenaire* o exquisito maestro de ceremonias. Más temprano que tarde supe que era *primus inter pares*. Especializado en triatlón —era editor, traductor y poeta—, no le bastaba con tamaña proeza. Los sábados hacía las veces de *trainer* palermitano —mucho antes del *boom* de los *runners*, por supuesto—, o más bien, como Kant, Nietzsche, Thoreau y Rousseau, de filósofo paseadero. Con sus lecturas y charlas, incentivaba una suerte de caminata —antes de la duda que del conocimiento—, caminata que no se abandona puesto que nunca dejamos de aprender y dudar. Siempre y cuando tengamos esa disposición, claro.

Aunque no se crea, en los noventa aún existía eso que hasta no hace mucho llamábamos cultura, ya letrada (las tiradas de libros no eran misérrimas como ahora), ya cinéfila (el perro de Ituzaingó metía cientos de personas cuando presentaba una película en trasnoche y los

cines se llenaban más de una vez por semana), ya radial (la radio aún ejercía de educadora sentimental), pero existía.

La cultura era un “refugio”, como mentaba un programa que también escuchaba, junto a *Los palabristas* del inmortal Peicovich y a *La venganza será terrible* del inmenso Dolina, iniciador de generaciones en eso que en un principio tuve por maratón, pero al cabo del tiempo abracé como caminata.

### III

*Caminante, no hay camino,  
se hace camino al andar.*  
Antonio Machado

Un día, el programa llegó a su fin; no así “los noventa”, que aún nos habitan, menos por la derecha *cool* de cruel ingenio e igual recetario que por un progresismo que vuelve todo espantoso y más imposible de revertir cada día que pasa.

Pero, dado que tomaba esas emisiones como un entrenamiento de mente y *cuore*, de esos músculos que debemos ejercitar diariamente, tuve a bien grabar uno y otro y otro de esos programas en casetes que se apilaron en cajones de mi departamento de Almagro, donde vivía, sin orden ni concierto, más allá de alguna anotación en sus tapas.

La Técnica consolidó “el giro digital” y la sociedad de las pantallas se impuso. CD-Rom, DVD, MP3; los nuevos y efímeros formatos hicieron obsoletos tanto los pasacasetes como los walkmans. Sin embargo, nunca me deshice de estos “trastos viejos”. Más aún, los atesoré. Y bien que hice.

Mudado a las afueras de la verdadera cabeza de Goliath, las cajas repletas de una cultura ya extinguida fueron a parar a un fondo de la nueva casa, al lado de una parrilla.

Armonía Somers, Erik Satie y Edgar Bayley. Maquiavelo, Montaigne y Abelardo, tanto nuestro escritor como el filósofo. Sarmiento,

Aristófanes y la poesía surrealista. Cage, el teatro noh y los Lamborghini. Todos y cada uno/a respiraron el aire del Conurbano.

No lo hacían los lunes “con sus cejas arqueadas”, esos que “viajan en monóculo” y “aman las nubes y las blusas porque son tristes”; tampoco los martes, que “mueren atascados en su sarna”, en ese día que es “invicto dromedario”; mucho menos el miércoles, que “canta solo en su mármol” o el jueves, ese “mayor de edad [que] hiede a tul desvencijado”.<sup>4</sup>

Parece chiste, pero como “a la realidad le gustan las simetrías y los leves anacronismos”, por lo general lo hacía (lo hago) los sábados —también un domingo, ¿por qué no?—, cuando, para el ritual del asado, ese privilegio circunscripto cada día a menos fieles, saco un casete al azar, pongo a andar la vieja casetera y escucho aquellas lecturas y conversaciones, no sin dejar de enviarle un whatsapp a Guillermo contándole cuál es el menú del día, el menú radial, por supuesto.

El asadito se hace bajo el crepitar de esa brasa que sale de un banquete venido del pasado en un formato ya extinguido; extinguido el formato, no así esas brasas, llama ardiente de una cultura que se resiste a morir y obliga a seguir andando.

4. Versos de *La voz inútil* (2003), libro que compila poemas de Guillermo Saavedra.

## UN VERDADERO MILAGRO

Noé Jitrik<sup>5</sup>

Habría sido a fines de los años noventa, o algo semejante, que, invitado por Guillermo Saavedra, me encamin e al lugar que me había indicado. Era sábado, supongo que sería a comienzos de la primavera que, se sabe, lucha por hacerse ver y sentir; la tarde prometía soledades en esa cuadra de la calle Junín que no tiene nada de graciosa, de un lado negocios y casas, cerrado todo, y, enfrente, la masa de cemento vertical del lado este de la imponente Facultad de Medicina, inexpugnable. Yo estaba, creo, medio trist n, preguntándome a dónde iba y qué sentido tenía ir a un programa de una radio que, haciendo honor a su nombre, parecía sobrenadar: se llamaba “La Isla”, apenas un islote, considerando la imponente de las radios bien establecidas donde programas como el que prometía el de Saavedra no aparecen nunca. No s e si por mi marcha o por la soledad de la calle, más que hablar, presumiblemente, de literatura, lo que quería era mucho menos definible, un encuentro que no debía parecerse a otros que padec  varias veces en sendas radios cuyos nombres se me pierden. Mientras caminaba, evocaba preguntas tales como: “ De qué trata su libro?”, o bien, existencialistas: “Por favor, preséntese brevemente. Los oyentes quieren saber quién es usted”. No fui así entrevistado por Saavedra: no solo había leído más de un libro mío, sino que había registrado ideas, matices, sonoridades, propósitos y propuestas, tenía mucho que decir y lo dijo, inolvidablemente. Me sorprendió, era diferente, su modo de encarar lo que debía

5. Teórico y crítico de literatura, narrador, poeta y docente de vastísima trayectoria, integr  el staff de la recordada revista *Contorno* y fue uno de los grandes referentes en el campo intelectual argentino del último medio siglo. Autor de numerosas novelas, libros de ensayo sobre literatura argentina y latinoamericana, fue también responsable de la *Historia crítica de la literatura argentina*.

ser una entrevista era envidiable, me encontré con alguien que sabía de qué se trataba, lo que no es frecuente ni fácil porque lo que se trataba era nada menos que la literatura, siempre enigmática, siempre en peligro de trivializaciones, siempre asediada por la basura mental que parece ser el alimento de la mayoría de las pretendidas reverencias a la literatura. Nada de eso, en boca de Saavedra, un presente lleno de historia, un resumir lo esencial, un ir al grano, un saber qué estábamos haciendo en esa tarde melancólica. Los sábados por la tarde, se sabe, son muy diferentes de los de las mañanas, cuando todo parece prometer algo que se desea consistente, pletórico. Pasaron años, casi treinta, y ese día me regresa vívido, un verdadero milagro, de ese encuentro ocasional resultó un amigo perdurable, un poeta que desciende por las palabras para llegar a las profundidades del lenguaje, o sea a la poesía, un territorio sin límites, donde uno se pierde y todo se encuentra.







Este ejemplar se terminó de imprimir  
en el mes de diciembre de 2022 en los  
talleres gráficos de Área Cuatro.

**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.

