

Domingo 22 de agosto de 1993

PRIMER PLANO //

Suplemento de cultura de **Página/12**

Editor: Tomás Eloy Martínez

Adolfo Bioy Casares, Miguel Briante, Abelardo Castillo, Antonio Dal Masetto, José Pablo Feinmann, Fogwill, Mempo Giardinelli, Luis Gusmán, Vlady Kociancich, Rodolfo Rabanal, Ernesto Sabato, Ana María Shúa, Alicia Steimberg y Oscar Hermes Villordo cuentan a "Primer Plano" su confianza o su rechazo a los recetarios de literatura y cómo cocinan sus propias novelas, con fórmulas que van de la creencia en tales recetarios al rechazo de las posibilidades de transmitir los modos de la literatura. Roberto Arlt y Julio Cortázar, legendarios como doña Petrona, dejaron sus recetas escritas (páginas 2, 3, 4 y 5.)

¿COMO SE ESCRIBE
UNA NOVELA?

Recetas prácticas y sencillas



8

Hablar en
lenguas,
por Alberto
Manguel

14

ESCRITORES CUENTAN SUS SECRETOS

Para COCINAR una novela



Entre la inspiración de los románticos y el 90 por ciento de transpiración que invocaba Guy de Maupassant como base de trabajo de la creación literaria hay siempre una tensión. Una perspectiva que toma a la literatura como un arte y otra que la considera como un oficio con reglas y exigencias, una técnica transmisible y enseñable. En estos días, la editorial El Ateneo acaba de distribuir un libro cuyo título mantiene esa ambigüedad: *Cómo se escribe una novela*.

Primer volumen de la colección El Taller del Escritor, *Cómo se escribe una novela*—título al que seguirán *Cómo se escribe un cuento* y *Cómo se escribe un poema*—es una compilación realizada, prologada y anotada por Leopoldo Brizuela y Edgardo Russo que reúne textos de Gustavo Flaubert, Henry James, Joseph Conrad, Marcel Proust, William Faulkner, Marguerite Yourcenar, Franz Kafka y Virginia Woolf, entre otros. Las reflexiones de estos escritores—algunas muy conocidas y harto citadas—van desde la sugerencia de métodos hasta intentos de teorizar sobre el acto de escribir y las tradiciones del género.

En el siglo XIX, momento fundador del género, en que se establecieron sus tradiciones y cuando conoció su mayor auge en el resto del mundo, la producción nacional de novelas llegó escasamente al centenar, y eso después de 1851, año de publicación de *Amalia* de José Mármol, primera novela argentina. En este siglo las cosas fueron distintas: al llegar la década del 60 se consolidó la novela en el panorama literario local, y en la actualidad parece ser el género de moda, y predilecto de las editoriales.

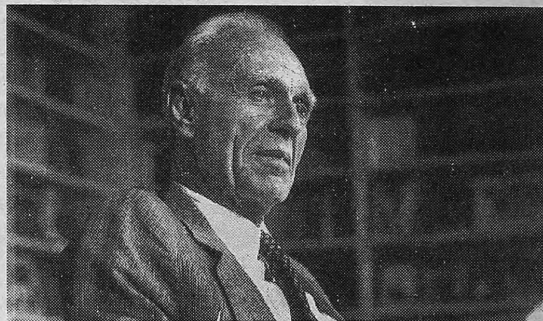
La recopilación de Brizuela y Russo permite trasladar la cuestión a los novelistas argentinos. Primer Plano convocó a Adolfo Bioy Casares, Miguel Briante, Abelardo Castillo, Antonio Dal Masetto, José Pablo Feinmann, Fogwill, Mempo Giardinelli, Luis Guzmán, Vlady Kociancich, Rodolfo Rabanal, Ernesto Sabato, Ana María Shua, Alicia Steimberg y Oscar Hermes Villordo—por riguroso orden alfabético—para que cuenten sus secretos, opinen sobre la posibilidad—o no—de establecer un recetario o una serie de fórmulas para escribir novelas y aconsejen sobre las indicaciones básicas que debería atender quien emprenda la tarea de escribir una novela.

Las respuestas no son sólo un mosaico de recomendaciones sino sobre todo la puesta en texto de las diversas poéticas que atraviesan la producción novelística argentina, y una reflexión sobre los alcances y posibilidades que abre el género en el terreno del uso del lenguaje y de la creación y recreación de realidades.

Junto a esta actualidad de la novela en la Argentina se agregan los testimonios de Roberto Arlt y Julio Cortázar, prueba de la continuidad de esta preocupación por el oficio de escribir, a medias entre el arte y la técnica.

Producción: Marcos Mayer y Miguel Russo

ADOLFO BIOY CASARES



Generalmente, ocurren las cosas así: estoy haciendo cualquier cosa, por ejemplo, despertándome de la siesta, y descubro que hay una idea para un cuento o una novela. Casi siempre sé si es para un cuento o una novela, pero hay veces que eso no sucede. Hay ideas que creí para una novela y cuando me ponía a escribir no resultaba. Entonces probaba con un cuento. En la segunda etapa estoy almorzando con Vlady Kociancich o con alguna otra amiga y les cuento la historia. Si a ellas les gusta, me siento animoso para seguir inventando, corrigiendo y dando forma. Después viene la escritura. Recién emprendo esa tarea cuando creo tener toda la novela hecha y sobre todo creo haber previsto los momentos difíciles. De todos modos, eso es un engaño que me hago a mí mismo, ya que cuando llegan esos momentos difíciles descubro que las soluciones que había pensando no eran reales y tengo que ponerme a arreglarlos nuevamente. *Dormir al sol* me llevó un año de escritura, mientras que todas las demás novelas me ocupan tres años. Hay veces que tengo una idea para escribir una novela y no la escribo hasta diez años después.

MIGUEL BRIANTE

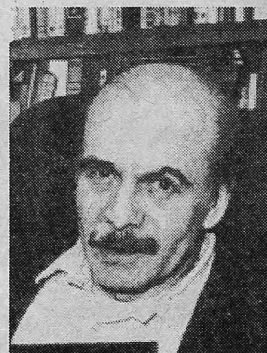


Recuerdo una frase de Erskine Caldwell con la cual comenzaba un cuento y que decía más o menos así: "Algún día vendrá un señor y dirá que para escribir un cuento hay que hacer esto o aquello. Mi abuelo se adelantó a esto unos cuantos años y me dijo que las cosas hay que hacerlas bien".

Se cree (algunos creen) que hay una fórmula cibernética o computarizada para escribir best-sellers, pero no hay una fórmula para escribir literatura, dado que, en arte, toda buena obra modifica las reglas anteriores. En cuanto a las indicaciones, hay que acordarse de que la novela es más larga que el cuento, y que una buena novela se parece a un buen cuento en que no le faltan ni le sobran palabras.

ABELARDO CASTILLO

Para decir cómo se escribe una novela habría que saber antes qué es la novela. Y ese arquetipo nunca existió. Si *El Quijote* o *La guerra y la paz* son novelas, entonces *Trópico de Cáncer* no lo es. Si imaginamos que Joyce fue el novelista ideal, tendremos que admitir que, ni antes ni después de *Ulises* se escribió nunca una novela. La novela es una forma literaria que se funda a sí misma cada vez que aparece una gran novela; no es un género en el sentido que se dice género cuento o género teatral. Se parece más a lo que entendemos por poesía cuando decimos que escritores tan disímiles como Homero o Eliot o Lope eran poetas. El teatro, por ejemplo, sea de Shakespeare o de Beckett, se apoya en algún supuesto: digamos, la acción dramática o una cierta duración. Nadie se propondría escribir un drama representable que dure cincuenta horas o carezca de personajes. El protagonista de una novela puede ser una cucaracha (Kafka), una pura conciencia sin cuerpo (Stapledon) o una parva de muertos (Rulfo). Un texto de cien páginas difícilmente puede ser llamado cuento, pero ¿cuál es el límite razonable de una novela? *En busca del tiempo perdido* debe andar por las cinco mil páginas y en ciento cincuenta se pueden escribir novelas perfectamente novelísticas como *El extranjero*, *El mico* o *Pedro Páramo*.



¿Consejos útiles para novelistas? Hemingway y Mailer recomendaban no dar nada por resuelto antes de sentarse cada día a la máquina, desconfiaban incluso de esas ideas que nos parecen notables cuando nos bañamos. Todo lo que resulta desastroso a la hora de escribir un buen cuento son algo así como las Reglas de Oro de la novela. No cerrar nunca un capítulo cuando nos vamos a dormir. Dejar a los personajes en suspenso, yendo hacia alguna parte o haciendo algo. Tener una idea nebulosa de la trama, como si se recordara un sueño futuro. Y el consejo más importante: cruzar rápidamente de vereda cuando se avista en el horizonte a un teórico de la novela.

Fórmulas de ayer

ROBERTO ARLT

Así como existen escuelas de artes plásticas, donde el alumno aprende a vestir las posibles creaciones de su imaginación, en el peor de los casos de proporciones tolerables a la sensibilidad, o escuelas de periodismo, donde el aspirante se habilita para utilizar los aspectos más sensacionales de la noticia y la técnica de darle mayor relieve literario, se me ocurre que la creciente exigencia de material de lectura en la humanidad determinará la organización de una escuela para novelistas.

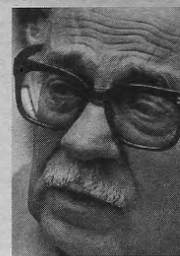
El arte de escribir novelas tiene que ser comunicable como el arte de cocinar, de colorear metales o de hacer paisajes a la aguja. Lo que hasta ahora ha hecho poco menos que imposible la comunicación de este conocimiento de una estadística de los elementos que integran la forma novela y las proporciones más adecuadas en que ellos han sido combinados a través de los tiempos.

En las artes plásticas se han determinado numéricamente las relaciones de superficie y de profundidad que los volúmenes toleran entre sí, en las artes poéticas, desde antiguo, existen reglas que podríamos definir como leyes naturales de la vigencia poética, en música, el análisis matemático de las obras de Bach o de Beethoven nos revela combinaciones numéricas asombrosas. Sólo en el género novela nos hemos ido apartando cada vez más de las elementales reglas de simetría narrativa, al punto que hoy cualquier zascandil se considera con derecho a escribir lo primero que se le ocurre y a calificar sus invenciones de novela. El desorden ha crecido a tal punto que alguien me dijo hace poco:

ANA MARIA SHUA

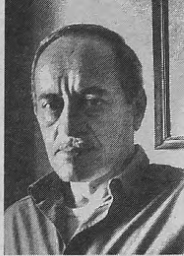


Pienso en *Diario de la peste*, *Las aventuras de Moll Flanders*, *Robinson Crusoe*. Quizá con Daniel Defoe (siglo XVIII) llega a su expresión perfecta (es decir, terminada) la novela anglosajona moderna. Allí hay un molde, un modelo, una estructura que es el resultado de una fuerte tradición novelística y que produce a su vez hoy una amplísima gama de novelas que van desde el best-seller artesanal hasta obras de arte. Un escritor anglosajón que se dispone a urdir una novela tiene a su disposición esa estructura, que puede usar o desechar, como la desecharon Sterne, Melville o Joyce. Marco esta situación para diferenciarse del estado de carencia con el que nos enfrentamos al desafío los escritores en lengua española. Carecemos de una tradición novelística comparable, no tenemos modelos perfectos, se nos impone desde el origen, desde el Quijote mismo, la más angustiosa libertad. Cada vez tenemos que zambullirnos, desnudados, en el mar de las palabras y flotar de algún modo, salvajemente, sin estilo. El resultado es con frecuencia malo, a veces extraordinario y siempre imprevisible. No deberíamos envidiar a nadie: nuestra falta es también privilegio.



ERNESTO SABATO

Formular un recetario sobre cómo escribir una novela tiene sentido únicamente para las novelas policíacas y para esos productos que se fabrican en Estados Unidos con estudio de marketing y computadoras, calamidad que, como todo lo yanqui, se ha extendido al mundo entero, como esas horribles hamburguesas. ¿Cómo escribir una novela? Como escribía, ya que con *Abaddón, el exterminador* di por terminada esa tarea para dedicarme a la pintura. Todo lo que podía decir de la condición humana lo expresé en las tres ficciones que me parecieron publicables, quemando todo lo otro. Ojalá un escritor pueda lograr una sola obra que resista el tiempo, no el tiempo de las modas: hablo del Tiempo. En cuanto a cómo las escribí, sí muchas veces hice planes, que luego fueron abandonados sucesivamente, porque hacer planes es algo esencialmente mental e inútil, pues una ficción que intenta dar a las profundas y eternas obsesiones de la condición del hombre se hace a empujones del inconsciente, gracias a revelaciones que vienen desde lo más oscuro del alma. Son las grandes verdades, las de siempre, ya que el corazón del ser humano no progresa, es siempre el mismo, agitado por idénticos tormentos: el sentido de la vida, el amor y el odio, la soledad y la comunión, lo generoso y lo mezquino, el resentimiento o la nobleza, la envidia, la existencia de Dios. Y todo eso surge, tumultuosa e inexplicablemente, violando cualquier plan previo, siempre mental y razonable.



RODOLFO RABANAL

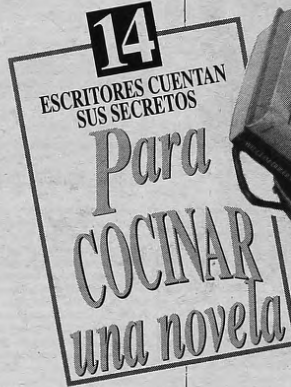
Escribir una novela es inventarse un problema con la implícita ilusión de disiparlo. Es posible que el problema intente excedernos pero en tanto no se malgaste la ilusión de resolverlo, la desaforada y solitaria empresa no cesará en sus ambiguos fines. Porque en definitiva, como acertaba Leopardi, la ilusión tiene más fuerza que la verdad misma. Y la novela es una tarea ilusoria. Tal vez por eso, no hay motivos "sensatos" para sentarse a escribir una novela. Diversos impulsos mayormente inexplicables llevan a un hombre -yo, en este caso- a emprender un trabajo del que no se espera un rédito cierto. Uno puede, secretamente, esperar la gloria o el famoso amor del que habla siempre García Márquez ("Escribo para que mis amigos me amen") o seducir a alguna mujer hermosa, que era en parte el propósito de Stendhal. Puede también -y esto no dista de ser bastante probable- escribir una novela para seducirse a sí mismo. O no morir de aburrimiento después de haber leído todas las novelas y haberse dado cuenta, además, de que la carne es triste. En suma, todos los motivos son buenos y bastante banales. Por otra parte, en la era de la eficacia y de la rentabilidad total (Utopía minúscula e infragráfica, de alcance doméstico y estética kitsch reforzada por la fantasía de rentabilidad total tipo Walt Disney), la novela se ofrece como un consuelo no carente de fuerza, como un intento (refutado) de aniquilar la estupidez (riesgo del optimismo) y ordenar la desesperación (riesgo del pesimismo). Para cerrar, una confesión: escribo novelas inmerso en un mar de dudas. El problema me exalta, la ilusión me alienta y la solución, en verdad, me tiene sin cuidado.



VLADYSLAV KOCIANCHIK

En teoría, nadie cree en recetas literarias. En la práctica, hay una creciente demanda de recetas fáciles. Son la gran ilusión de quienes buscan un atajo en el camino de escribir, que es largo, insalubre y que no siempre lleva al éxito. Muchos suponen que todo gran escritor ha encontrado una fórmula mágica para hacer grandes novelas que este descubrimiento es transmisible. Creo que en la propuesta de una especie de manual sobre cómo escribir una novela hay más dificultad que las expectativas de tantos aspirantes sin vocación que una esta a los novelistas en ciernes. Los primeros reclaman un folleto que les ahorre el desagradable trabajo de leer novelas de otros y en cambio les enseñe a escribir la suya, los segundos siempre encuentran algún estímulo en las reflexiones de un autor sobre el género. Es triste pero cierto: no hay mejor maestro que la lectura ni mejor receta que la obtenida por la experiencia, entre brillantes soluciones y amargos fracasos. Nunca me propongo "escribir una novela". Mucho más modestamente, se me ocurre una historia, necesito contarla. Aparece, por así decirlo, de la nada, un día cualquiera, mientras camino por la calle, en el transcurso de una conversación o en un café de la calle Corrientes. Mi imaginación trabaja en secreto y por su cuenta. Yo la de-

jo en paz. A esta altura se ha ganado mi confianza. Empiezo a escribir la historia. Pido espacio, no es un cuento. Y personajes. Le doy un nombre, que me exige a su vez una adecuada compañía. Paso mucho tiempo imaginando esa familia de ficción hasta que se vuelve tan real como la mía. La estructura, la forma, el estilo, se acomodan a la historia y a quienes la viven. El proceso es largo y complejo. Cuando termino un libro casi he olvidado cómo lo he escrito, aunque para cada detalle tenía una razón, casi para cada palabra. Me quedo con la conciencia de mi autoridad. Sé que yo he estado ahí y sé que, en los lugares, en las voces, en los actos de mis personajes. Que soy esa novela. Hasta que escriba otra.



EDICIONES OBELISCO

SALUDA A

PAULO COELHO

en su visita a la Argentina y presenta al público dos de sus libros que han conquistado millones de corazones:

EL ALQUIMISTA

Uno de los libros más vendidos de toda Latinoamérica. Este libro ha sido comparado con *El Principito* y con *Juan Salvador Gaviola*. "Un cuento dulcemente exitoso para jóvenes y no tan jóvenes."

(Publisher's Weekly)

EL DON SUPREMO

Es antes que nada un bellísimo canto al amor, una verdadera alegría que nos descubre que éste es "el secreto de la vida".

Distribuye
DISTRIBUCIONES EL FUTURO
Los libros de URANO, OBELISCO Y SIRO

Castillo 340 - 1414 - Buenos Aires
Tels. y Fax 771-4362 y 777-0437

Usted puede encontrar estos y otros títulos más en su librería habitual.

EDICIONES URANO

NOVEDADES

Ramiro A. Calle
EL LIBRO DE LA
SALUD MENTAL

No se alecciona para que, a través de la aceptación de nosotros mismos y la modificación de nuestras actitudes, podamos comenzar el camino del crecimiento y la evolución personal.

EL MILLONARIO INSTANTANEO
Mark Fisher

Con un diálogo ágil, una acción llevada como una novela de suspense, el millonario Mark Fisher ha escrito una guía clara y sencilla de cómo convertirse en un multimillonario y otros roles sueltos en serio.

J. Mandelbaum
y M. Plachot
LA GENERACION
PROBETA

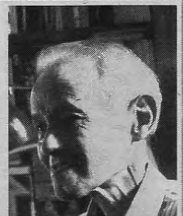
Las autoras presentan un enfoque práctico de todas las técnicas existentes de procreación médicamente asistida ofreciendo la información necesaria para que las parejas que escogen esta vía puedan realizar una elección adecuada.

MASAJE ANTI-ESTRES
Gordon Inkeles

El autor nos muestra cómo utilizar técnicas de masaje sencillas, científicamente probadas, que pueden convertir el dolor en placer y eliminar el estrés.

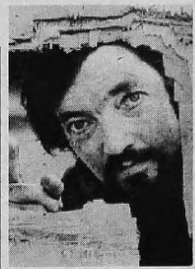
OSCAR HERMES VILLORDO

Estoy escribiendo una novela, de modo que mi entusiasmo me llevará a decir que tiene sentido la formulación de un recetario sobre cómo escribir una novela. Y aquí aparece la primera razón para el recetario: hay que creer en la novela que se está escribiendo, es decir, en la novela. (O si no, cómo seguir? Pero a la vez sé, lo supere siempre, no hay fórmulas para escribir.) Una vez en posesión de la idea (que puede partir de un personaje o de una situación, sin que necesariamente estén completados en su concepción -basta con que estén intuídos-) hay que ponerse a escribir. La indicación obvia está justificada porque la vida de la novela (de lo que se escribe, en verdad) está arriba, debajo, en los costados de las palabras. Al ir escribiéndolas, al hacerlas entrar en la alquimia del estilo, vendrán al encuentro los personajes y las situaciones restantes, y la novela se habrá enriquecido, entrando definitivamente en el género. (El interés? También. No es poco.



des hablar un poco de esta diferencia?

—Es bastante natural, viene de la diferencia obvia y central entre un cuento y una novela. Para mí el cuento es un texto, continuo y cerrado sobre sí mismo, que exige un alto grado de perfección para que sea eficaz. No quiero decir perfección artificial hecha desde afuera, sino perfección interna. Ahora esa perfección interna del cuento, el escritor tiene que ayudarla y completarla con una sintaxis idiomática perfecta: es decir, el lenguaje tiene que ser implacablemente justo. No puede haber adjetivos de sobra en un cuento. No puede haber indecisiones a menos que eso forme parte de la intención del cuento. Es decir, el cuento tiene que ser un poco como el soneto en la poesía. Tiene una especie de definición formal, muy justa, muy precisa en mi opinión. La novela es todo lo contrario: la novela permite bifurcaciones, desarrollos, digresiones. Lo sabemos de sobra. Entonces, curiosamente, la novela es un género mucho más peligroso que el cuento porque facilita todas las indisciplinas, todas las negligencias: te dejas ir escribiendo una novela. Hay que tener mucho cuidado después en el ajuste final. En cambio yo pienso que en mi caso con un cuento, cuando yo veo con claridad por lo menos el comienzo del cuento, hay algo que hace que el irlo escribiendo sea ya casi perfecto. Hay realmente muy poco que cambiar después en mi caso. En la novela no. En la novela yo he tirado al canasto cantidades de capítulos que me parecían importantes en el momento y que, luego, al leer la totalidad del libro, o eran repetitivos o eran inútiles y distraían al lector. En *Libro de Manuel* hay unas cincuenta o sesenta páginas que tiré al canasto porque repetían situaciones ya dadas o frases ya dadas.



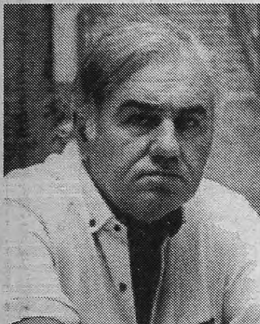
—Cuando tú llegas al final de una novela, al contrario de tener que buscar un fin -porque a muchos novelistas les es muy difícil empezar una novela y terminarla, están muy afortunados durante toda la intriga pero al final, al principio, les es difícil, para ti no es difícil el final.

—Para mí lo único que es difícil es el comienzo. El comienzo es siempre muy difícil y la prueba es que algunos de mis libros no comenzaron bien. La novela permite bifurcaciones, desarrollos, digresiones. Lo sabemos de sobra. Entonces, curiosamente, la novela es un género mucho más peligroso que el cuento porque facilita todas las indisciplinas, todas las negligencias: te dejas ir escribiendo una novela. Hay que tener mucho cuidado después en el ajuste final. En cambio yo pienso que en mi caso con un cuento, cuando yo veo con claridad por lo menos el comienzo del cuento, hay algo que hace que el irlo escribiendo sea ya casi perfecto. Hay realmente muy poco que cambiar después en mi caso. En la novela no. En la novela yo he tirado al canasto cantidades de capítulos que me parecían importantes en el momento y que, luego, al leer la totalidad del libro, o eran repetitivos o eran inútiles y distraían al lector. En *Libro de Manuel* hay unas cincuenta o sesenta páginas que tiré al canasto porque repetían situaciones ya dadas o frases ya dadas.

(Entrevista de Evelyn Picón Garfield, en *Corriador por Corriador*.)

ANTONIO DAL MASETTO

Diffícil establecer recetas para una tarea cuya naturaleza parecería sustentarse principalmente en el ejercicio de una forma de libertad. Uno siempre ha espiado en los textos de los escritores que admira, en sus apuntes y diarios, tratando de detectar algunos secretos que permitan vislumbrar caminos o salir de algunos pantanos. Y a veces algo sucede, pero entonces es como una breve iluminación. También como el reconocimiento de algo que, ignorado hasta ese momento, aparentemente ya estaba establecido en uno y sólo necesitaba una confirmación a través de esta comunión con el maestro elegido. A la larga, este de la escritura es un juego en el que uno termina por comprender que deberá establecer sus propias reglas y forjar sus propias herramientas. Y que esas herramientas, si no son las mejores posibles, siempre son las que más convienen a la hora de jugar la partida. Mi forma de trabajo es muy confusa al comienzo. Una vez que aparece cierta idea general, tomo apuntes desordenados durante un tiempo. Trabajo como un pintor que a lo largo de meses arroja caprichosos puñados de color sobre una tela y después trata de rastrear en ese caos formas que le convengan. Siempre me esfuerzo por recordar que debo avanzar hablando en voz baja y sólo de tanto en tanto atreverme a soltar algún alarido.



Yo creo que no se puede decir cómo se escribe una novela. En primer lugar porque en literatura no hay fórmulas ni recetas; y si las hubiera lo mejor sería ignorarlas, porque con fórmulas se pueden hacer libros pero no literatura. En Estados Unidos, desde hace muchos años, pululan libros y libracos con recomendaciones, medidas, dogmas y experiencias sobre cómo escribir novelas. Pero la gran literatura norteamericana es, precisamente, la que no se escribió a partir de esos libros de cocina. Desde luego que este tipo de preceptivos —si se las considera bien— sólo apuntan a divulgar algunos conocimientos, y eso no me parece mal si sirven para ayudar a novelistas incipientes a pensar mejor sus ideas, o si les proveen atajos para plasmar las obras que sueñan. Yo mismo tengo un libro de divulgación de este tipo, que se titula *Así se escribe un cuento*, en el que simplemente combiné



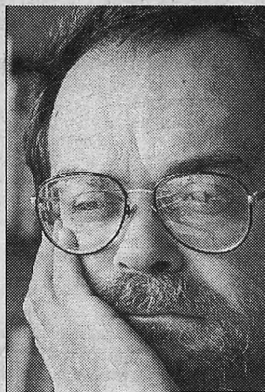
JOSE PABLO FEINMAN

Lo esencial para escribir una novela es abrirle un espacio absoluto en nuestra existencia. Todos nuestros actos deben estar condicionados por la tarea de escribirla. No debe ocupar la periferia de nuestro tiempo, sino, obsesivamente, devorárselo. Hay muchas cosas que atentan contra esto. Nadie tiene organizada su vida como para escribir una novela. Esto ocurre con radical densidad si uno vive en la Argentina. Pero seamos claros: no es imposible. Deberán ser al menos seis meses en los que se libere de toda preocupación que se relacione con la realidad. Este espacio absoluto es fundamental. Sin él, no hay novela. A partir de este encuadre existencial, uno comienza a tramar su novela. He aquí, justamente, una palabra insoslayable: trama. ¿Qué clase de novela voy a escribir? ¿Una novela que le otorgue primacía a la trama? Si es así debo dibujar cuidadosamente esa trama. Me ayudará, sin duda, escribir eso que ciertos guionistas llaman una *escaleta*. La sucesión implacable de peripecias o de no-peripecias. Porque también ocurre que la trama de una novela consiste en que no pasa, precisamente, nada. En que no hay trama *explícita*.

Esta *novela-trama* suele entregarle muchas certezas al escritor. Pero, asimismo, suele restarle sorpresas. Es el costo que tiene. La otra novela es la *novela-abierta*. Nos lanzamos a escribir sin un plan definido. Tenemos dos o tres ideas, no más. El costo suele ser la desarticulación. El premio, una imprevisible riqueza, un asombro que devela no sólo los secretos de una novela, sino los nuestros. Y dejo lo esencial para el final: el estilo. Cada trama requiere su lenguaje. La elección del estilo en *La astucia de la razón* se basa en los desarrollos hegelianos, las repeticiones bernhardianas y las fugas de la música barroca. En *Ultimos días de la víctima* la sequedad y la cuasi represión del lenguaje estaban al servicio de un personaje absolutamente central, seco, escueto, parco. En *Ni el tiro del final*, el estilo (una agobiante primera persona) estaba al servicio de un personaje expansivo, desmesurado, que vivía en la modalidad del monólogo perpetuo. Me podría explayar sobre la elección de los tiempos verbales, las facilidades e inconvenientes de la primera y de la tercera persona. Pero no puedo distraerme. He conseguido abrir un *espacio existencial* para la novela que estoy escribiendo en estos momentos —*Los crímenes de Van Gogh*— y no puedo dilapidarlo escribiendo notas acerca de cómo escribir novelas.

MEMPO GIARDINELLI

algunos textos teóricos con una veintena de entrevistas a grandes cuentistas y en el que tuve mucho cuidado para, justamente, no dar fórmula alguna. De todos modos, a la vista de que está terminando un siglo plagado de grandes novelas que aún no terminamos de leer (y no nos alcanzará toda la vida para leerlas) cabe preguntarse si tiene sentido seguir escribiéndolas. Creo que es una pregunta que nos hacemos todos los narradores, mientras seguimos narrando. Y es que aunque se jure y rejure que las utopías han muerto, cada escritor seguirá siendo un empecinado rebelde que inventa nuevas utopías en cada obra. A mí todavía me parece un empecinamiento válido. Y eso es lo que importa: no las recetas ni las fórmulas. Porque además: pobre del escribidor que necesita que alguien le diga cómo hacerlo, en lugar de equivocarse solo y seguir buscando su propio camino.



FOGWILL

La pregunta “¿cómo escribir una novela?” me evoca el libro *¿Cómo convivir con un mogólico?* Ignoro cómo se escribe una novela. Creo que debe ser como cuando aparece un nuevo mogólico en la casa: al principio parece que hubiera sucedido algo muy trascendente, después uno se va habituando y finalmente termina descubriendo que es una cosa natural como la pecé, como la pecera o como la suscripción al videocable. Sospecho de los que dicen “voy a escribir una novela...” y siento un desprecio nada confortable cuando leo en la biografía de un escritor que “tiene una novela inédita”. En casi todas las solapas de libritos de cuentos o de versos se comunica al público que su autor tiene una novela inédita. Las novelas no se escriben y, menos aún, se “tienen”. Las novelas se componen. Quien se siente a escribir una novela

por el método de las módicas cuotas matutinas difícilmente dará lugar a una novela. La sensación de usura, de fatiga, de paso de tortuga y de deber termina transmitiéndose al lector. Imagino ha de haber gente que goza padeciendo esa sensación y eso explica que se publiquen tantos escritos subtítulosados novelas. En cuanto a escribir, creo que es lo más fácil que hay. Al ritmo de un recién egresado de la Pitman, se escribe una página de novela cada cuatro minutos y medio. Esto significa que en mil doscientos minutos —veinte horas— uno puede completar una novela de doscientas páginas, calculando ese treinta por ciento de tiempo muerto que se destina a backapear, cambiar de cigarrillo, o a rascarse el eczema glúteo que padece la mayoría de los buenos escritores por culpa de tanto tiempo de andar sentado esperando el éxito.

Maldición eterna a quien lea a Manuel Puig.



El escritor más prohibido de la literatura argentina

todo **Manuel Puig**

en Seix Barral/ Biblioteca Breve

Maldición eterna a quien lea estas páginas. *Novela*. \$16,80
Boquitas pintadas. *Folleto*. \$12
Los ojos de Grete Garbo. *Relatos*. \$10
The Buenos Aires Affair. *Novela policial*. \$14
El beso de la mujer araña. *Novela*. \$16

ESPASA CALPE
SEIX BARRAL-ARIEL-DEUSTO-AUSTRAL-DESTINO

LIBROS RAROS / AGOTADOS

CERVANTES: Don Quijote de la Mancha. Ilustrac. originales de Joaquín Vaquer. Texto revisado por Martín de Riquer. 2 tomos. 1ra. Edición Argos S.A. 1960 \$ 800

FELIPE YOFRE: El Congreso de Belgrano (Año 1880) Edición Lajouane 1928 \$ 60

RAMON J. CARCANO: Guerra del Paraguay. 3 tomos. Ed. Viau Ilustrac. de Ana Inés Carcano. Ed. 1941 \$ 120

MEMORIAS DEL BRIGADIER GRAL. PEDRO FERRE. Octubre de 1821 a Diciembre 1842. Ediciones Coni 1942 \$ 400

D.Fr. BENITO GERONIMO FEYJOO Y MONTENEGRO: Teatro crítico Cartas eruditas, Suplemento. Ilustr. apologetica. Indice 161 t. Madrid MDCCCLXXI \$ 7.000

ABBE H. BREUIL: Quatre cents siecles d'art Parial. Les cavernes ornées de Lège du Renne. Realisation Fernando Windels. Edic. de 500 ejempl. Francia 1952 \$ 1.000

PELO P. MATTHEUS RIBERO: Retiro de cuidados e vida de Carlos Erozaaura. Edic. Lisboa Anno de 1746 \$ 1.000

DR. FELIX GARZON MACEDA: Historia de la Facultad de Ciencias Médicas. Ed. Córdoba, Imprenta de Universidad 1927. 3 tomos. \$ 700

F. MAX-MÜLLER: Origen y desarrollo de la religión. Edición La España Moderna (Madrid) \$ 60

RAMON J. CARCANO: De Caseros al 11 de Septiembre, 2da. Ed. 1918. Con dedicatoria manuscrita original. Libr. Mendezky, Bs. Aires \$ 150

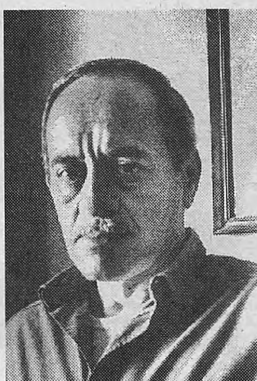
LIBRERIA PAIDEIA
DEAN FUNES 75, TEL/FAX: (051) 231272, 5000 CORDOBA

LUIS GUSMAN

Para escribir una novela quizás es necesario un plan, aunque éste no termine de cumplirse al pie de la letra. Basta leer la correspondencia de Joyce para advertir que el plan es como una brújula, algo relacionado con la dirección y el movimiento, algo que no permanece estático y permite no extraviarse. Por eso creo que no existe una receta pero sí un espacio donde la narración se desdobra. Flaubert en sus cartas nos habla de ese hilo tenue que debe sostener la trama de un libro, un libro casi sin una sola idea, sólo sostenido por el estilo. Es este hilo el que determina la marcha de lo que se está escribiendo aunque la premisa en sí no termine de realizarse, pero siempre debe permanecer en el horizonte. Los *Diarios* de Kafka son ejemplares. El mito de un escritor que todo el tiempo dice escribiendo que no puede escribir. Las novelas se fragmentan en el *Diario*, aparecen de manera incidental en esos microrrelatos que adquieren la forma de un sueño, un lamento o una plegaria. Con los años, a las palabras que estaban en tensión con una catarata de imágenes se les agregó más tarde una multiplicidad de relatos. A eso necesité oponer primero una geografía



y después una arquitectura sagrada que les otorgara volumen a personajes que parecían pertenecer a una onomástica fantástica. Hoy prefiero trabajar con una o dos ideas centrales sosteniendo la trama. Una concentración que administre una manera medusante del relato. Esto me permite una temporalidad que sitúa la distancia entre el narrador como primer lector que se adelanta un poco a la historia que va contando y un lector real que es necesario que ignore lo que va a suceder. En esa brecha se sitúa el suspense del relato. Por supuesto, estas conjeturas son siempre posteriores y pertenecen a la lectura que me permite volver atrás para encontrarme siempre en el mismo punto y que es la parte de la historia que yo mismo ignoro.

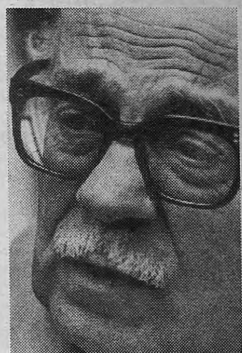


RODOLFO RABANAL

Escribir una novela es inventarse un problema con la implícita ilusión de disiparlo. Es posible que el problema intente excedernos pero en tanto no se malgaste la ilusión de resolverlo, la desahogada y solitaria empresa no cesará en sus ambiguos fines. Porque en definitiva, como acertaba Leopardi, la ilusión tiene más fuerza que la verdad misma. Y la novela es una tarea ilusoria. Tal vez por eso, no hay motivos "sensatos" para sentarse a escribir una novela. Diversos impulsos mayormente inexplicables llevan a un hombre—yo, en este caso—a emprender un trabajo del que no se espera un rédito cierto. Uno puede, secretamente, esperar la gloria o el famoso amor del que habla siempre García Márquez ("Escribo para que mis amigos me amen") o seducir a alguna mujer hermosa, que era en parte el propósito de Stendhal. Puede también—y esto no dista de ser bastante probable—escribir una novela para seducirse a sí mismo. O no morir de aburrimiento después de haber leído todas las novelas y haberse dado cuenta, además, de que la carne es triste. En suma, todos los motivos son buenos y bastante banales. Por otra parte, en la era de la eficacia y de la rentabilidad total (Utopía minúscula e infraprágmatría, de alcance doméstico y estética kitsch reforzada por la fantasía de rentabilidad total tipo Walt Disney), la novela se ofrece como un consuelo no carente de furia, como un intento (reiterado) de aniquilar la estupidez (riesgo del optimismo) y ordenar la desesperación (riesgo del pesimismo). Para cerrar, una confesión: escribo novelas inmerso en un mar de dudas. El problema me exalta, la ilusión me alienta y la solución, en verdad, me tiene sin cuidado.

ERNESTO SABATO

Formular un recetario sobre cómo escribir una novela tiene sentido únicamente para las novelas policíacas y para esos productos que se fabrican en Estados Unidos con estudio de marketing y computadoras, calamidad que, como todo lo yanqui, se ha extendido al mundo entero, como esas horribles hamburguesas. ¿Cómo escribo una novela? Cómo escribía, ya que con *Abaddón, el exterminador* di por terminada esa tarea para dedicarme a la pintura. Todo lo que podía decir de la condición humana lo expresé en las tres ficciones que me parecieron publicables, quemando todo lo otro. Ojalá un escritor pueda lograr una sola obra que resista el tiempo, no el tiempo de las modas: hablo del Tiempo. En cuanto a cómo las escribí, sí muchas veces hice planes, que luego fueron abandonados sucesivamente, porque hacer planes es algo esencialmente mental e inútil, pues una ficción que intenta dar a luz las profundas y eternas obsesiones de la condición del hombre se hace a empujones del inconsciente, gracias a revelaciones que vie-



nen desde lo más oscuro del alma. Son las grandes verdades, las de siempre, ya que el corazón del ser humano no progresa, es siempre el mismo, agitado por idénticos tormentos: el sentido de la vida, el amor y el odio, la soledad y la comunión, lo generoso y lo mezquino, el resentimiento o la nobleza, la envidia, la existencia de Dios. Y todo eso surge, tumultuosa e inexplicablemente, violando cualquier plan previo, siempre mental y razonable.

VLADY KOCIANCICH

En teoría, nadie cree en recetas literarias. En la práctica, hay una creciente demanda de recetas fáciles. Son la gran ilusión de quienes buscan un atajo en el camino de escribir, que es largo, insalubre y que no siempre lleva al éxito. Muchos suponen que todo gran escritor ha encontrado una fórmula mágica para hacer grandes novelas y que este descubrimiento es transmisible. Creo que en la propuesta de una especie de manual sobre cómo escribir una novela hay más docilidad a las expectativas de tantos aspirantes sin vocación que una estafa a los novelistas en ciernes. Los primeros reclaman un folleto que les ahorre el desagradable trabajo de leer novelas de otros y en cambio les enseñe a escribir la suya, los segundos siempre encuentran algún estímulo en las reflexiones de un autor sobre el género. Es triste pero cierto: no hay mejor maestro que la lectura ni mejor receta que la obtenida por la experiencia, entre brillantes soluciones y amargos fracasos. Nunca me propongo "escribir una novela". Mucho más modestamente, se me ocurre una historia, necesito contarla. Aparece, por así decirlo, de la nada, un día cualquiera, mientras camino por la calle, en el transcurso de una conversación o en un café de la calle Corrientes. Mi imaginación trabaja en secreto y por su cuenta. Yo la de-



jo en paz. A esta altura se ha ganado mi confianza. Empiezo a escribir la historia. Pide espacio, no es un cuento. Y personajes. Le doy un protagonista, que me exige a su vez una adecuada compañía. Paso mucho tiempo imaginando esa familia de ficción hasta que se vuelve tan real como la mía. La estructura, la forma, el estilo, se acomodan a la historia y a quienes la viven. El proceso es largo y complejo. Cuando termino un libro casi he olvidado cómo lo he escrito, aunque para cada detalle tenía una razón, casi para cada palabra. Me queda la conciencia de mi autoridad. Sé que yo he estado ahí y sigo ahí, en los lugares, en las voces, en los actos de mis personajes. Que soy esa novela. Hasta que escriba otra.

14
ESCRITORES CUENTAN SUS SECRETOS
Para COCINAR una novela

EDICIONES OBELISCO

SALUDA A

PAULO COELHO

en su visita a la Argentina y presenta al público dos de sus libros que han conquistado millones de corazones:



EL ALQUIMISTA

Uno de los libros más vendidos de toda Latinoamérica. Este libro ha sido comparado con *El Principito* y con *Juan Salvador Gaviota*. "Un cuento dulcemente exótico para jóvenes y no tan jóvenes."

(Publisher's Weekly)

EL DON SUPREMO

Es antes que nada un bellísimo canto al amor, una verdadera alegría que nos descubrirá que éste es "el secreto de la vida".

Distribuye
DISTRIBUCIONES DEL FUTURO
Los libros de URANO, OBELISCO Y SIRO

Castillo 540 • 1414 • Buenos Aires
Tels. y Fax 771-4382 y 777-0437

Usted puede encontrar estos y otros títulos más en su librería habitual.

EDICIONES URANO

NOVEDADES



Ramiro A. Calle EL LIBRO DE LA SALUD MENTAL

Nos alecciona para que, a través de la aceptación de nosotros mismos y la modificación de nuestras actitudes, podamos comenzar el camino del crecimiento y la evolución personal.

EL MILLONARIO INSTANTANEO Mark Fisher

Con un diálogo ágil y una acción llevada como una novela de suspense, el millonario Mark Fisher ha escrito una guía clara y convincente de por qué algunos logran convertirse en millonarios y otros sólo sueñan en serio.



J. Mandelbaum y M. Plachot LA GENERACION PROBETA

Las autoras presentan un enfoque práctico de todas las técnicas existentes de procreación médicamente asistida ofreciendo la información necesaria para que las parejas que escojan este tratamiento puedan realizar una elección adecuada.

MASAJE ANTI-ESTRES Gordon Inkeles

El autor nos muestra cómo utilizar técnicas de masaje sencillas, científicamente probadas, que pueden convertir el dolor en placer y eliminar el estrés.

OSCAR HERM

Estoy escribiendo una novela, de n... a decir que tiene sentido la formulac... cibir una novela. Y aquí aparece la p... que creer en la novela que se está esc... si no, cómo seguir? (Pero a la vez sé... para escribir.) Una vez en posesión de sonaje o de una situación, sin que ne... su concepción—bastaría con que esté... cibir. La indicación obvia está justific... lo que se escribe, en verdad) está arrib... labras. Al ir escribiéndolas, al hacer... vendrán al encuentro los personajes... vela se habrá enriquecido, entrando d... terés? También. No es poco.

Fórmulas de ayer

ROBERTO ARLT

Así como existen escuelas de artes plásticas, donde el alumno aprende a revestir las posibles creaciones de su imaginación, en el peor de los casos de proporciones tolerables a la sensibilidad, o escuelas de periodismo, donde el aspirante se habilita para utilizar los aspectos más sensacionales de la noticia y la técnica de darle mayor relieve literario, se me ocurre que la creciente exigencia de material de lectura en la humanidad determinará la organización de una escuela para novelistas.

El arte de escribir novelas tiene que ser comunicado como el arte de cocinar, de colorear metales o de hacer paisajes a la aguja. Lo que hasta ahora ha hecho poco menos que imposible la comunicación de este conocimiento de una estadística de los elementos que integran la forma novela y las proporciones más adecuadas en que ellos han sido combinados a través de los tiempos.

En las artes plásticas se han determinado numéricamente las relaciones de superficie y de profundidad que los volúmenes toleran entre sí, en las artes poéticas, desde antiguo, existen reglas que podríamos definir como leyes naturales de la vigencia poética, en música, el análisis matemático de las obras de Bach o de Beethoven nos revela combinaciones numéricas asombrosas. Sólo en el género novela nos hemos ido apartando cada vez más de las elementales reglas de simetría narrativa, al punto que hoy cualquier zascandil se considera con derecho a escribir lo primero que se le ocurre y a calificar sus lucubraciones de novela. El desorden ha crecido a tal punto que alguien me dijo hace poco:

—Hoy novela puede ser cualquier cosa.

—Un curso de matemáticas puede ser novela.

—No.

Llegamos a la conclusión de que es necesario establecer límites. Y que estos límites no pueden ser la resultante del capricho de alguien, sino la resultante estadística del análisis matemático de una serie de obras que el consenso humano ha calificado como maestras a través de todos los tiempos.

¿Qué entendemos por resultante estadística? Establecer en el estilo la cantidad de adjetivos y metáforas empleados, en los elementos la proporción en que ha sido utilizada el agua, la tierra y la montaña y el bosque, en la acción el número de personajes, de conflictos y de diálogos que se producen cada determinada cantidad de páginas o palabras. Este trabajo no ha sido aún realizado, pero alguien tendrá que hacerlo, y una vez efectuado permitirá confeccionar índices curiosos pero sumamente instructivos. Sabremos el número de adjetivos por cierto que empleaba Flaubert, la longitud media del paisaje en la novela de D'Annunzio, el número de conflictos dramáticos que se producen cada cinco mil palabras en una obra de Dickens o Dostoyevsky, la duración media del diálogo en Dreiser o Stendhal.

¿Que esto es laboratorio? Naturalmente. Y quiero dejar constancia, además, que sólo en los laboratorios se efectúa el análisis cualitativo y cuantitativo de las cosas. El género teatral ha sido en cierto modo sometido a un análisis empírico en el laboratorio de la especialización dramática.



Todos los autores saben que, término medio, una obra tiene una duración de tiempo neto de cien minutos, más dos intervalos de diez minutos, lo cual le proporciona al espectador una duración de dos horas. Cada obra tiene tres actos, lo que supone una duración media de treinta minutos por acto. Un acto corto mide generalmente veinte minutos de extensión, pero está compensado con otro largo de cuarenta, con lo que se equilibra la medida del espectáculo. Pero hasta el final de los siglos será inútil hablar de estos problemas exiguos mientras no se ilustren con tablas estadísticas donde figuren longitud de diálogos, número de conflictos, número de paisajes, etc.

Entonces recién se podrá confeccionar un índice de proporciones, y en consecuencia bocetar una técnica para una especialización racional, de la que el genio se apresurará a olvidarse en cuanto abandone la escuela.

(“Hace falta una escuela de novelistas”, en *Cronicon de sí mismo*.)

JULIO CORTAZAR

—Cuando tu escribes, ¿cómo escribes el vehículo adecuado, el género que vas a usar para tus creaciones?

—Yo no lo escojo. Cuando escribo lo que sucede antes de empezar a escribir es una idea general de mi deseo, de mi intención de lo que voy a escribir. Y automáticamente, yo sé, tiene que ser un cuento. O sé que es un primer paso hacia una novela. Pero no hay ninguna deliberación. La idea de la cual va a nacer un cuento contiene ya la forma de cuento, su límite. O sea, por ejemplo, incluso los cuentos largos como “Reunión” o como “Las babas del diablo”. Yo sabía que eso no era ninguna novela, que eso era un cuento, que estaba limitado a la dimensión de un cuento. En cambio sé muchas veces que algunos elementos se van reuniendo—con los cuales yo quisiera trabajar—y son mucho más amplios y más complejos y exigen la forma novela. 62 es un buen ejemplo en ese caso. Al principio yo partía de unas pocas nociones muy confusas: la idea de ese vampirismo psíquico que se traduce después en el personaje de Hélène. La idea de Juan como personaje, como hombre. Inmediatamente comprendí que eso no era un cuento, que eso se tenía que desarrollar de una manera mucho más amplia. Y fue entonces cuando pensé en el capítulo 62 de *Rayuela* y me dije bueno, esto es la oportunidad de tratar de aplicar la práctica, a ver si esto se puede hacer o no. Tratar de escribir una novela en la que los elementos psicológicos no ocupan el primer plano sino que los personajes están dominados por lo que yo llamaba una “figura” o una constelación y actúan haciendo cosas sin saber que están movidos por otras fuerzas.

—Tú mencionaste una vez que corriges muy pocos los cuentos y en cambio no es así con las novelas. ¿Pue-

des hablar un poco de esta diferencia?

—Es bastante natural, viene de la diferencia obvia y central entre un cuento y una novela. Para mí el cuento es un texto, continuo y cerrado sobre sí mismo, que exige un alto grado de perfección para que sea eficaz. No quiero decir perfección artificial hecha desde afuera, sino perfección interna. Ahora esa perfección interna del cuento, el escritor tiene que ayudarla y completarla con una versión idiomática perfecta: es decir, el lenguaje tiene que ser implacablemente justo. No puede haber adjetivos de sobra en un cuento. No puede haber indecisiones a menos que eso forme parte de la intención del cuento. Es decir, el cuento tiene que ser un poco como el soneto en la poesía. Tiene una especie de definición formal, muy justa, muy precisa en mi opinión. La novela es todo lo contrario. La novela permite bifurcaciones, desarrollos, digresiones. Lo sabemos de sobra. Entonces, curiosamente, la novela es un género mucho más peligroso que el cuento porque facilita todas las indisciplinas, todas las negligencias: tú te dejas ir escribiendo una novela. Hay que tener mucho cuidado después en el ajuste final. En cambio yo pienso que en mi caso con un cuento, cuando yo veo con claridad por lo menos el comienzo del cuento, hay algo que hace que al irlo escribiendo sea ya casi perfecto. Hay realmente muy poco que cambiar después en mi caso. En la novela, no. En la novela yo he tirado al canasto cantidades de capítulos que me parecían importantes en el momento y que luego, al leer la totalidad del libro, o eran repetitivos o eran inútiles y distraían al lector. En *Libro de Manuel* hay unas cincuenta o sesenta páginas que tiré al canasto porque repetían situaciones ya dadas o frases ya dadas.



—Cuando tú llegas al final de una novela, al contrario de tener que buscar un fin—porque a muchos novelistas les es muy difícil empezar una novela y terminarla, están muy a gusto durante toda la intriga pero al final y al principio les es difícil—, para ti no es difícil el final.

—Para mí lo único que es difícil es el comienzo. El comienzo es siempre muy difícil y la prueba es que algunos de mis libros no comenzaron verdaderamente allí donde ahora está el comienzo para el lector. *Rayuela*, por ejemplo, comenzó por la mitad. Lo primero que yo escribí de *Rayuela* fue el capítulo del tablón sin tener la menor idea de todo lo que iba a escribir, antes y después de esa parte. Para mí empezar un libro es muy difícil. (...) En cambio los finales no solamente no son difíciles sino que se escriben ellos solos. Allí hay una especie de marcha. El final de *Rayuela* yo lo escribí todo en el manicomio, en cuarenta y ocho horas, realmente en un estado—allí yo lo puedo decir—casi de alucinación.

(Entrevista de Evelyn Picon Garfield, en *Cortázar por Cortázar*.)

ALICIA STEIMBERG

En la época en que alquilábamos casitas en el Tigre donde practicábamos alegremente la precariedad y la pobreza (qué gusto encender por las noches la lámpara de kerosene y bombear el agua y mirar los camalotes arrastrados por la corriente mansa del arroyo, Dios mío), siempre teníamos a mano, allá en la isla, una edición bilingüe de un libro de poemas de Jacques Prevert y siempre leíamos uno que se llamaba *Para pintar el retrato de un pájaro*. Hacia el final del poema explicación decía Prevert: “Si el pájaro canta señal de que el cuadro es bueno”. Un novelista experimentado puede, si le gusta enseñar, contar a sus discípulos cómo escribió una de sus novelas. En realidad no es suficiente que le guste enseñar; además tiene que saber, él mismo, cómo hizo para escribir la novela. Si es así, puede describir el trabajo de esta manera: “Yo tenía un material desordenado en un cajón. Giraba alrededor de un personaje fantástico que sólo vivía por el placer. Cada tanto yo sacaba esas páginas del cajón, las releía, les arran-



caba los yuyos y les barría las hojas secas, las regaba ligeramente y volvía a guardarlas en el cajón. Así durante ocho años (entretanto escribía otros textos, ganaba el pan con el sudor de mi frente, me enamoraba una vez más, se me morían seres queridos). Un día me vi precisada de terminar rápidamente la novela, entonces inventé otros dos personajes, uno de los cuales le contaba al otro la historia del personaje fantástico. Se dio así una bonita alternancia entre realidad en la ficción y ficción en la ficción”. Luego hay que estimular suavemente al alumno para que aplique el procedimiento. Y entonces, si el pájaro canta...

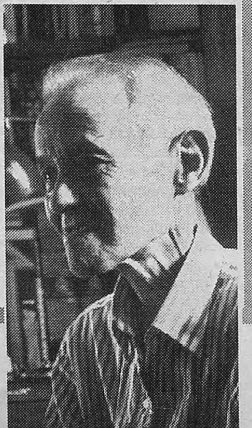
ANA MARIA SHUA



Pienso en *Diario de la peste*, *Las aventuras de Moll Flanders*, *Robinson Crusoe*. Quizá con Daniel Defoe (siglo XVIII) llega a su expresión perfecta (es decir, terminada) la novela anglosajona moderna. Allí hay un molde, un modelo, una estructura que es el resultado de una fuerte tradición novelística y que produce a su vez hoy una amplísima gama de novelas que van desde el best-seller artesanal hasta claras obras de arte. Un escritor anglosajón que se dispone a urdir una novela tiene a su disposición esa estructura, que puede usar o desechar, como la desecharon Sterne, Melville o Joyce. Marco esta situación para diferenciarla del estado de carencia con el que nos enfrentamos al desafío los escritores en lengua española. Carecemos de una tradición novelística comparable, no tenemos modelos perfectos, se nos impone desde el origen, desde el Quijote mismo, la más angustiosa libertad. Cada vez tenemos que zambullirnos, desnudos, en el mar de las palabras y flotar de algún modo, salvajemente, sin estilo. El resultado es con frecuencia malo, a veces extraordinario y siempre imprevisible. No deberíamos envidiar a nadie: nuestra falta es también privilegio.

JERMES VILLORDO

...a, de modo que mi entusiasmo me llevaría a la formulación de un recetario sobre cómo escribir la primera razón para el recetario: hay que estar escribiendo, es decir, en la novela. ¿O no? ¿Vez sé, lo supe siempre, no hay fórmulas de la idea (que puede partir de un personaje necesariamente estén completados en que estén intuitivos) hay que ponerse a escribir justificada porque la vida de la novela (de arriba, debajo, en los costados de las palabras) hacías entrar en la alquimia del estilo, los personajes y las situaciones restantes, y el no-ando definitivamente en el género. ¿El in-



Best Sellers///

Ficción	Sem. ant.	Sem. en lista	Historia, ensayo	Sem. ant.	Sem. en lista
1 <i>Río sagrado</i> , por Wilbur Smith (Emecé, 22 pesos)	2	3	1 <i>El jefe</i> , por Gabriela Cerruti (Planeta, 19 pesos), Menem al desnudo: sus ambiciones, su osadía, el casamiento y la separación de Zulema Yoma, su relación con los Montoneros, con la logia P-2.	1	11
2 <i>La borra del café</i> , por Mario Benediti (Destino, 15 pesos)	1	19	2 <i>La corrupción</i> , por Mariano Grondona (Planeta, 17 pesos).	2	15
3 <i>Anatomía humana</i> , por Carlos Chernov (Planeta, 16 pesos). La novela ganadora del Premio Planeta Biblioteca del Sur 1993, transcurre en un mundo habitado casi exclusivamente por mujeres, donde Mario, el protagonista, debe sobrevivir.	4	2	3 <i>El trabajo de las naciones</i> , por Robert B. Reich (Vergara, 16 pesos). El ministro de Trabajo de Bill Clinton reflexiona sobre la importancia vital que tiene el trabajo en la construcción de nuevas políticas productivas.	5	6
4 <i>Como agua para chocolate</i> , por Laura Quisivel (Mondaderi, 15,60 pesos).	7	3	4 <i>Vendidas</i> , por Zana Muhssen y Andrew Crofts (Seix Barral, 16 pesos). Un hecho verídico que narra la opresión de un grupo de mujeres en un pueblo perdido de Yemen.	3	7
5 <i>Parque Jurásico</i> , por Michael Crichton (Emecé, 16 pesos)	3	8	5 <i>La sociedad poscapitalista</i> , por Peter F. Drucker (Sudamericana, 13 pesos). ¿Cuál será en el porvenir el recurso económico vital? Para el autor los recursos naturales y el capital van a ser suplantados por el saber.	8	2
6 <i>Días de tormenta</i> , por Rosamund de Pilcher (Emecé, 12 pesos)	-	-	6 <i>El pez en el agua</i> , por Mario Vargas Llosa (Seix Barral, 26 pesos).	4	14
7 <i>Joyas</i> , por Danielle Steel (Grijalbo, 22 pesos). La propietaria de una cadena de joyerías se ve acosada por los problemas y el sufrimiento hasta que comprende que el dolor hace plena la vida.	10	2	7 <i>El miedo a los hijos</i> , por Jaime Barylko (Emecé, 12 pesos).	-	35
8 <i>Corrupción en la corte</i> , por William P. Wood (Vergara, 13 pesos). Un juez implicado en una investigación de la corrupción que compromete a sus amigos, su carrera y su vida.	6	2	8 <i>La invención de la Argentina</i> , por Nicolás Shumway (Emecé, 15 pesos).	6	4
9 <i>No salgas sola</i> , por Mary Higgins Clark (Emecé, 12 pesos).	-	5	9 <i>Usted puede sanar su vida</i> , por Louise L. Hay (Urano, 11,80 pesos).	9	112
10 <i>Caricias de terror</i> , por Stephen King y otros (Emecé, 16 pesos).	8	2	10 <i>Impunidad diplomática</i> , por Francisco Martorelli (Planeta, 16 pesos).	-	15

Librerías consultadas: El Aleph, Del Turista, Expolibro, Fausto, Hernández, Norte, Santa Fe (Capital Federal), El Monje (Quilmes), El Aleph (La Plata), Ameghino, Horno Sapiens, Lett, Ross, Técnica, La Médica (Rosario), Rayuela (Córdoba), Feria del Libro (Tucumán).

Nota: Para esta lista, no se toman en cuenta las ventas en kioscos y supermercados. Con cierta frecuencia, algunos títulos desaparecen de la lista y reaparecen en los primeros puestos a las pocas semanas. Esas fluctuaciones se explican por tardanzas en la reimpresión. En todos los casos, los datos proporcionados por las librerías son cotejados con las cifras disponibles en las editoriales que se mencionan en la tabla.

RECOMENDACIONES DE PRIMER PLANO///

Oswaldo Guariglia: **Ideología, verdad y legitimación** (Fondo de Cultura Económica). Reedición de un agudo trabajo destinado a exponer y desentrañar la historia de las relaciones entre la ética y la acción. En esta versión —mucho corregida y aumentada— el autor extiende su análisis a los pensadores del siglo XX.

Philip K. Dick: **Aquí yace el wub** (Martínez Roca). Primero de los cinco volúmenes en que se editarán los cuentos completos del gran autor de ciencia ficción, creador de *¿Acaso sueñan los androides con ovejas eléctricas?* —texto en el que se basó la película *Blade Runner*— y *Fluyan mis lágrimas, dijo el policía*.

Carnets///

BIOGRAFIA

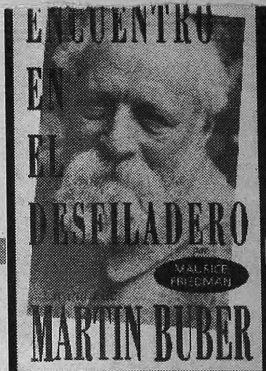
Sólo para estudiosos

ENCUENTRO EN EL DESFILADERO. La vida de Martin Buber, por Maurice Friedman. Planeta, 1993, 490 páginas.

En el homenaje del discípulo al maestro, la estatura filosófica no viene al caso. La biografía de Martin Buber cuenta que el niño nació como un sabio y el anciano murió como un jasad. Si había que decidir entre privilegiar estilo y estructura o grandes ideas, hasta la generalización absoluta y la profecía, la decisión por el segundo camino, uno de los desfiladeros más estrechos y poco frecuentados de la segunda mitad del siglo, es tan firme en Buber como lo fue el humanismo. El pensamiento político de Buber, que ocupó en su obra un lugar tan importante como el filosófico, creció entre los debates del naciente sionis-

mo y la creación del Estado de Israel. Se consideró a sí mismo un filósofo judío aunque la religión revelada, la creencia del hombre que no habla de Dios sino con Dios, no se lleva demasiado bien con la prostituta griega, el amor al saber por el saber mismo y el acceso a la verdad por el sesgo de lo racional.

El humanismo de Buber lo lleva desde la profesión de fe en las democracias parlamentarias hasta la confianza inquebrantable en la interlocución entre "yo" y "tú" que supere todo malentendido. En el mismo sentido confió en el poder regenerador de la educación, entendida como reforma espiritual absoluta. Y aunque no le faltaron honores (el admirador fanático que es su biógrafo tiene el placer de contar que "murió colmado de ellos"), su defensa de los valores universales fue impugnada tanto por los nazis, que no respetaron siquiera su biblioteca de miles de vo-



lúmenes, como por las teocracias militantes bajo el cielo de Israel; y su defensa de los derechos territoriales de los palestinos lo hicieron aparecer como un subversivo y un traidor, por más que se trataba del gran educador de la juventud judía y el héroe espiritual en la Alemania nazi.

La gigantesca biografía de Maurice Friedman se consagra con gran detallismo a toda la trayectoria intelectual de Buber, o sea a su obra filosófica, propagandística, educativa. Pero no oculta su predilección por la obra más espiritual y difundida de Buber: la traducción de la Biblia al alemán (que está considerada una de las mejores) y la versión de los relatos judíos.

La filosofía, según dice Emile Cioran, es a veces destino y a veces oficio. Pero también los filósofos ocupan un lugar en el campo intelectual de su tiempo. Y este libro es para los estudiosos de Buber.

CLAUDIA LAVIE

FICCIÓN

Una fábula sin moraleja

PURA PASIÓN, por Annie Ernaux. Tusquets, 1993, 76 páginas.

En *Horse Crazy*, del neoyorquino Gary Indiana, un crítico de arte se enamora de un pintor. Es inútil. Pueden vivir juntos, pero el crítico es abandonado, y en realidad nada ocurrió entre ellos: ni siquiera puede existir el recuerdo. La novela se cierra con la misma imagen de pared blanca, vacío y suicidio con que se abre. En una tradición norteamericana, la muerte, que ahora es vista como liberadora, queda asociada con el mar y el puente de Bro-

oklyn.

Si tales categorías existieran, y si el censo pudiera realizarse, podría decirse que la *literatura femenina* y la *literatura homosexual* detentan el monopolio del relato concentrado en el abandono, la pérdida y la imposibilidad de recuperación. Ariadna es abandonada en Naxos por Tesoro; que después rehaga su vida casándose con Dionisos es seguramente una invención masculina. *Pura pasión* es idéntica a *Horse Crazy*. Basta con la diferencia del escenario y de uno de los sexos. La novela es autobiográfica en la forma, aunque deba suspenderse el juicio sobre la naturaleza del contenido. Es menos una historia que una confesión. El lenguaje es despojado, la disposición más fragmentaria que discursiva. El objeto es único: *A partir del mes de setiembre del año pasado, lo único que hice fue esperar a un hombre*. El hombre es designado con una inicial, A, la letra escarlata, la primera letra del alfabeto. La narración es discontinua, abstracta para los encuentros, donde el ímpetu que hace más estrecha la unión sin embargo jamás la logra, minuciosa en la trivialidad de las esperas, en un sufrimiento que parece un límite, pero no lo es, para las posibilidades narrativas.

Annie Ernaux ha procurado para su novela, según ella misma declara, los prestigios de la imaginación pornográfica: la fábula sin moraleja, la ausencia de finalidad y de subterfugios psicológicos. Está próxima también, aunque sin intención programática alguna, a los principios del *nouveau roman*.

El título del original francés es *Pasión simple*, e implica una antítesis y un hiato insalvables, por su referencia al tiempo verbal francés *pasado simple* (el pasado irrevocablemente ido), con el pretérito imperfecto, que es el tiempo de la narración desde las primeras líneas: *un tiempo que yo no deseaba que acabara, el de una repetición eterna*. La muy cuidada traducción de Thomas Kaufpreñiró Pu-



ra pasión, que nos acerca a Corín Tello. No es un desacierto: la protagonista sucumbe a las formas más sentimentales de la cultura, desde las canciones a los horóscopos de revistas femeninas, porque dicen sin rodeos ni distancia lo absoluto de la pasión y su universalidad; el mayor dolor es a veces el más banal.

ALFREDO GRIECO Y BAYIO
ENSAYO

Nuevo

LA AUDIOVISION, por Michel Chion. Paidós, Colección Comunicación, 206 páginas.

Hay una escena de *La Madre* del cineasta ruso V. Pudovkin, film basado en la célebre novela de Máximo Gorki, que es citada como ejemplo por todos los libros de cine. Una canilla gotea sobre un balde, a medias lleno. En pleno cine mudo, el sonido era una ilusión producida por la imagen. Quien haya asistido a una proyección contemporánea de esta película, habrá notado que el sonido ha sido "restituido". Ya no es posible ver sin escuchar, y progresivamente el videoclip reemplaza a una audición "ciega".

Michel Chion, profesor, compositor de música contemporánea y crítico de cine, analiza este nuevo sen-

LANZALLAMAS Renovación y algunos cambios

Sus libros de tapas puntillistas que reproducían un cabrito y ordenados por géneros identificables según colores (el verde, ensayos y filosofía; el azul para novelas y cuentos, el gris para los clásicos, etcétera), crearon el inconfundible sello de la Colección Austral de Espasa Calpe, creada en 1937 según inspiración de Ortega y Gasset y llevada a buen puerto por Manuel Olarra. Sin embargo, desde hace unos meses campea por el mercado una renovada, reordenada y redefinida Colección Austral.

Subdividida en Bibliotecas, la primera en ver la luz ha sido la de Literatura Hispanoamericana que dirige, e ilumina, Ricardo Ibarlucea y que ya cuenta con 33 títulos que desde 6,80 pesos se pueden adquirir en quioscos y supermercados. Destinada por sobre todo a estudiantes y docentes, la editorial ha creado un Centro de Asesoramiento Pedagógico que distribuye guías de lectura para cada autor, tanto como tiene previsto organizar talleres sobre narrativa, poesía y ensayo.

El agglomerado de Austral incluye nuevos títulos pero no descarta a los clásicos, todos ellos actualizados, editados y prologados por jóvenes —y no tan jóvenes— especialistas españoles o latinoamericanos. Por ejemplo, *Poema del Mio Cid*, editado por Menéndez Pidal con prosificación moderna de Alfonso Reyes e introducción de Martín de Riquer o *El juguete rabioso* de Roberto Arlt, editado por Ricardo Piglia que sigue el texto de 1926 y reproduce, como apéndice, el capi-

tulo inédito "El poeta parroquial", descartado en su momento por el autor. La *Antología poética* de Pablo Neruda está editada por Rafael Alberti. *Juvenilia* de Miguel Cané cuenta con prólogo de Josefina Ludmer, *Trile y Escalas melografiadas* y *Los heraldos negros* de César Vallejo corrieron por cuenta de D. G. Helder y Martín Prieto, mientras que *La Cautiva* de Esteban Echeverría ha sido prologada por María Teresa Gramuglio y *El túnel* de Ernesto Sabato por Silvia Sauter.

Entre los nuevos prologuistas, además de los mencionados, figuran entre otros, Noé Jitrik, Susana Cella, Marcos Mayer —créditos de este suplemento—, Delfina Muschietti, Alicia Borinsky, Octavio Paz y Mario Benediti. A punto de entrar en circulación se encuentran *Los jefes* de Vargas Llosa. *El astillero* de Onetti y la *Antología poética* de Juan Gelman en una esperada edición de Jorge Fondelbrider (*Diario de Poesía*).

El formato también ha sido modificado y aquellas cubiertas tipo Op Art de avanzada que diseñara el italiano, exiliado de Mussolini, Atilio Rossi, han sido reformuladas por el excepcional, y griego, Juan Andralis, quien conservó la tradicional faja negra, pasó el cabrito al lomo e ilustró con reproducciones de pintores españoles y latinoamericanos. Picasso, Portocarrero, Seguí, Berni, Szysloo y el mismo Sabato son algunas de las tapas de lujo de la nueva Austral.

SYLVIA WALGER

Migré, el guionista

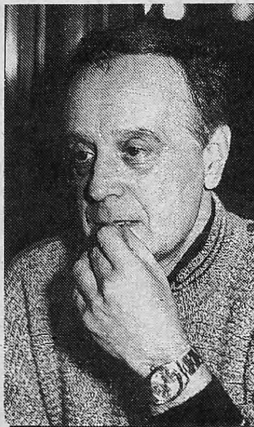
SOY COMO DE LA FAMILIA, por Nora Mazziotti en conversación con Alberto Migré. Sudamericana, 1993. 178 páginas.

Recurrir a Borges o a la Escuela de Frankfurt para juzgar la esquizofrenia de lo popular y lo culto del arte en la era de su reproducción mecánica (según Walter Benjamin) es ciertamente irrespetuoso. ¿Por qué agregar a banalidades más o menos vergonzantes, "otra causa, otro efecto y otra cuita" bajo la forma de un libro? El fantasma de *El Golem*—criatura monstruosa y fallida que Borges adscribió en su poema a la falsificación creativa de los escritores como falsos dioses—campea en este largo reportaje de Nora Mazziotti a Alberto Migré que intenta recuperar (sin un foco preciso) la experiencia del radioteatro y el tele-teatro en la Argentina. Coincidiendo con el auge de las novelas seriadas, diarias o semanales, donde una Verónica Castro retacona y pintarrajea pasó a ocupar el lugar mítico de Monica Vitti en los films de Antonioni de los años 60, aparece aquí un malestar en la cultura, o por lo menos un efecto de perplejidad o pesadilla.

Analizar las declaraciones de Migré—autor más que prolífico, desde hace décadas, en la escena radial y televisiva argentina—y las intervenciones y comentarios de la interlocutora que guía estas "pláticas", conduce al tema melodrama, y a determinadas formas de implementar desde el poder de los "medios" un alimento de calidades discutibles.

Un par de ejemplos señalan la voluntad integradora que parece guiar los criterios de este libro: 1) el humor absolutamente transgresor de Alberto Olmedo es citado por Migré, para diferenciarlo del chiste burdo y grosero de los programas cómicos, como "una fresca picardía". 2) un acápite del texto reproduce una línea del reportaje diciendo: "Si la telenovela no es un género literario, no es nada".

Desde ya, se puede responder que



la telenovela *no es un género literario*; y que no se debe contribuir a la confusión general (tal como lo quería Aldo Pellegrini) porque no se trata aquí de Dadá ni del surrealismo aunque a veces lo parezca. En todo caso, la telenovela es un subproducto del cine que deriva del "melodrama" y de sus maestros vieneses, austríacos, armenios, españoles, mexicanos o argentinos: Billy Wilder, Ernst Lubisch, Douglas Sirk, Elia Kazan, Luis Buñuel o Luis César Amadori.

Con todo respeto a Migré y la cultura popular ("Rolando Rivas, taxista", "El amor tiene cara de mujer", "Pobre diablo", "Piel naranja" o "Una voz en el teléfono"), al espacio inevitable de la "caja boba", y la revitalización de ciertos géneros, se puede recordar que autores como Manzi o Manuel Puig no son el resultado de la improvisación ni la demanda del mercado. Tampoco fue el caso de Balzac, ni el de Dostoiévsky, quien acuciado por necesidades económicas escribió novelas por entregas cuyos capítulos suelen terminar, a la manera de las telenovelas, con frases tales como *Entonces... golpearon a la puerta*.

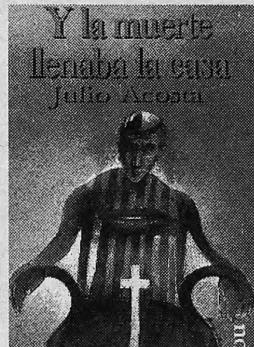
EDGARDO RUSSO

Y LA MUERTE LLENABA LA CASA. Por Julio Acosta. Beas Ediciones, Colección Biblioteca Boedo, 298 páginas.

Esta primera novela de Julio Acosta fue finalista del Concurso Clarín-Aguilar, además de primera mención en el concurso Fortabat. A pesar de tales lauros, el mejor destino de un libro, que es su edición, llega cuatro años después, según recuerda su autor en un prólogo en que hace un inteligente balance de distancias y cercanías de lo escrito con lo presente.

Esta dificultad en acceder a la edición tiene que ver con la estética a la que adscribe Acosta explícitamente: "Pertenezco a una generación formada en la admiración de los grandes escritores latinoamericanos y enamorada de nuestro sonoro idioma". A estas influencias reconocidas habría que agregar recursos aprendidos en la lectura intensa de Sabato y tal vez de Marechal.

Pero, sin duda, *Y la muerte llenaba la casa* retoma y recrea algunos de los núcleos de la narrativa latinoamericana y más exactamente la anterior al boom: Asturias, Carpentier,



en alguna medida Rómulo Gallegos. Amedeo Garda, protagonista y narrador de la historia, llega hasta los viñedos de su tío, llamado por éste. Allí, en un paisaje de nieves y cumbres eternas, descubre a la vez su identidad, la sexualidad y la certidumbre de la muerte. Hay una lección de la naturaleza que no se ha agotado: la del ciclo vital, la de las pasiones y también la de los sentimientos oscuros.

Acosta encuentra en Amedeo al narrador ideal para una historia como

esta: un tanto libresco, estudiante de Letras, urbano pero dispuesto a ser sorprendido por el enigma eterno de la sexualidad y la naturaleza, en cierto sentido dispuesto a que le ocurran los rituales de la iniciación. Esto es lo que le ofrecen los distintos mensajes y tareas que le encomienda su tío antes de la muerte.

No por apoyarse en referentes que hoy parecen haber dejado de tener vigencia, la voz narrativa de Acosta sufre de algún envejecimiento. Reencontrando el hilo perdido de tradiciones propias encuentra su propio modo de narrar historias que para nada están agotadas.

ANDRÉS DI PIETRO

INGLÉS

Aprender a leer con textos deseables

GUSTAVO 9834051



ESTE INVIERNO... PURA MIEL NATURAL.



MIEL

HALL'S

HONEY-LYPTUS

CARAMELOS

ACCION EXTRA SUAVIZANTE

estado de los sentidos

tido combinado que habita hoy la relación de la gente con el mundo: la audiovisión. Para ello trabaja sobre todo las relaciones de significación que se establecen entre la imagen y el sonido en varias películas, arrancando por *Persona* de Ingmar Bergman, siguiendo con Tati, Godard y Hitchcock.

La tesis de Chion es que no existe una banda de sonido más que en un sentido técnico. La imagen es el soporte material, el andamiaje del espacio, el sonido provee la dimensión del tiempo. Por lo tanto no hay relación posible entre imagen y sonido que no sea la de una combinación que provea un significado a ese complejo que se ve y se escucha. No hay posibilidad de contrapunto, de una significación para cada una de las dimensiones.

Por otra parte sostiene que las posibilidades que provee el Dolby no

han sido explotadas, que sigue siendo la voz humana el punto de preocupación central de las películas, el volver inteligible aquello que se dice. Desde el advenimiento del cine sonoro hay progresos técnicos que no han sido explotados estéticamente.

Aunque Chion lo insinúa y no lo diga directamente, el no acceso del cine experimental a las salas conspira a favor de este estado de cosas, y el encarecimiento de los recursos técnicos que exigen productos de venta fácil.

Como ocurre con los textos que desde un sector lanzan hipótesis y descubrimientos que llegan bastante más allá de su alcance específico, el texto de Chion va mucho más lejos que el cine. Ayuda a entender este nuevo estado de los sentidos.

MARCOS MAYER

ALBERTO MANGUEL

Hace exactamente dos años yo estaba sentado entre las ruinas de Babel —la torre que Dios maldijo con el plurilingüismo—, intentando sostener una conversación con mi guía iraquí, Mimo, un taxista de Bagdad. Habíamos conducido cuarenta millas hasta los reconstruidos muros de Babilonia y habíamos hecho un alto de unos minutos en la supuesta ubicación de la famosa torre. Yo quería enterarme acerca de la vida de Mimo, sus opiniones sobre la guerra con Irán, sus sentimientos hacia el gigantesco pasado que nos rodeaba. A su vez, aparentemente, él quería preguntarme sobre mi país, mis creencias religiosas, el precio de mis zapatos para andar, el significado de una hoja roja en mi mochila. Pero mi ignorancia del árabe era más completa que su conocimiento del inglés y sonreímos y señalamos y buscamos a tientas las palabras, como los constructores de Babel debieron haberlo hecho miles de años antes. Y aquella tarde, cuando Mimo se sentó en un café y hacía bromas con sus amigos, descubrí que mi ignorancia me había privado de un conocimiento del lugar y también de una amistad.

No todos nosotros podemos ser como Sir John Bowring, el estadista británico que sabía leer doscientas lenguas y hablar cien; pocos de nosotros compartimos el pesar expresado por el ex vicepresidente norteamericano Dan Quayle, antes de un viaje a Latinoamérica, de no ha-

ber estudiado latín en la escuela. Muchos de nosotros nos encontramos en algún punto intermedio, desearíamos descifrar un menú en Beijing o susurrar cosas dulces a una oreja noruega en Oslo. El socorro, a veces, puede venir bajo la forma de los libros de frases. Y todo viajero que los ha usado ruega silenciosamente que no sean como la *Nueva guía para la conversación en portugués e inglés*, de Pedro Carolino, publicada en 1883, que incluye provechosas "frases familiares" para el turista de Lisboa que visita las Islas Británicas. Por

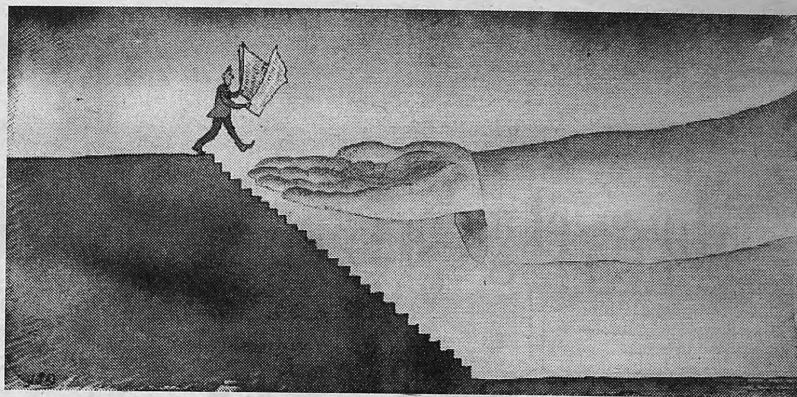
ejemplo, en el banco: "Nada de dinero, algún dinero, nada del suizo". Charla de bar: "Piedra que rueda no cría musgo". Y "ella se hace la mojigata" —esto dicho a una camarera esqui-

va—. Pero incluso los mejores de entre los libros de frases son frecuentemente inútiles. Incluso armado con un confiable diccionario, debe perdonarse a un extranjero que no entienda ese inicio banal de conversación en una discoteca de Buenos Aires: "Che, negro, tireme las manos" o, como dicen en Canadá, "perdón, ¿qué

hora es?". O que la oferta de "Handkässe mit Musik" en Darmstadt no va a generar un snack y una banda de violinistas gitanos, sino un plato de queso fundido empapado en una mezcla flatulenta de cebolla cortada y paprika. ¿Y dónde está el libro de frases que nos revelará que el parisino que se frota la mandíbula con el reverso de la mano nos está haciendo saber que lo aburrimos hasta las lágrimas? ¿O que la palma abierta, sostenida en la mitad del pecho, significa que nuestro nuevo conocido romano está harto de nuestro parloteo? ¿Quién podría concebir una guía que nos guiara a través de esas enmarañadas junglas de palabras, gestos, entonaciones y contextos de las conversaciones que se sostienen en Aberystwyth, Hodme-zovasarhely, Cumana, Bratislava, Malin Head, Thursday Island y las tierras altas del Tíbet cuando nosotros nos encontramos allí, tomándose una cerveza en el pub local? Es quizás un uso más práctico para el libro de frases el que inventó una amiga mía: ella compraría, por ejemplo, no el libro de frases inglés-venki, sino el venki-inglés, y si estuviera viajando por Siberia (donde me dicen que abundan los hablantes de evenki) y se encontraría con una persona agradable a orillas del bajo Tunguska, impondría el volumen en las manos extrañas y dejaría reposar la responsabilidad de la charla sobre espaldas evenki.

Los libros de frases (y su equivalente moderno, el traductor electrónico, que responde *Carpe diem* cuando uno teclea *Que pases un buen día*) pueden ser útiles para pedir que nos orienten hacia el baño en Potchefstroom o para explicar que uno se saltee las tripas a la *mode de Caën* en Caën. Pero para vislumbrar íntimamente el corazón de un país extranjero, para la revelación pasmosa entreoída en el metro o en un vaporetto, el oído y la lengua deben haber sido entrenados para aprender el lenguaje del lugar que se visita. Hace algunos años, estaba en Yemen del Norte (antes de que Norte y Sur se convirtieran en un solo país) y había vagado hasta una de las aldeas sobre las colinas para explorar los rascacielos de barro que los yemenitas habían estado construyendo desde antes de los días del Profeta. Quería saber mil cosas acerca de estas extraordinarias construcciones pero adivinaba que los muchachos que corrían alrededor y se burlaban de mí no hablarían mi jerga extranjera. Un hombre vestido con un corto caftán me miraba desde el umbral de una puerta y, sabiendo que probablemente iba a sonar vacío, le pregunté si sabía cómo habían sido construidas esas torres. Sin abandonar el umbral, el hombre se lanzó a una larga y fascinante explicación en un inglés impecable. Cuando terminé, lo felicité por su inglés y le pregunté dónde lo había aprendido. "En mi patria —dijo—, en Red Deer, Alberta, (Canadá)."

Traducción: A.G.B.



Hablar en lenguas

El escritor canadiense Alberto Manguel —autor de la premiada novela *News From a Foreign Country Came*, anticipada en estas mismas páginas— no es otro que el escritor argentino Alberto Manguel, ése que en 1971 recibió el Premio La Nación, que el año pasado publicó —junto con Gianni Guadaluppi— su *Guía de lugares imaginarios*, que tradujo Marguerite Duras, Jean Cocteau y Sylvia Plath, entre otros. El mismo que envió este artículo especialmente a Primer Plano.

