

donde el autor infiltra una rápida serie de consideraciones políticas que, al cabo, dan sentido al argumento y a toda la polvareda de acontecimientos que lo enmarca. Cuando uno de los participantes en esa charla destaca que «en este país nunca hemos tenido una clase dirigente, sino dominante», la perspectiva ideológica amplía su margen, y una retórica excitada, zarandeada por el caos existencial y por el pulular de impresiones, proclama su idoneidad a la hora de cifrar la disgregación limeña.

**Astor Piazzolla. Memorias,** Natalio Gorin, Alba Editorial, Barcelona, 2003, 306 pp.

A diferencia de buena parte de los bandoneonistas de su generación, Piazzolla (1921-1992) se situó frente al tango con el afán de transfigurarlos. Como intérprete y compositor, adquirió virtuosismo en la orquesta de Aníbal Troilo, perfeccionando luego la digitación y el poder expresivo en Buenos Aires, con Alberto Ginastera, y en París, con Nadia Boulanger. Aunque de estos maestros cabe deducir que se sintió muy atraído por la tradición sinfónica occidental, lo cierto es que su música se debía en mayor medida al paisaje bonaerense, y quizá por ello, al

escucharle tocar el tango *Triunfal*, la Boulanger abandonó la lección de contrapunto y le dijo: «Astor, esto es hermoso, me gusta mucho, aquí está el verdadero Piazzolla, no lo abandone nunca». Conjugando admirablemente los destellos melódicos del tango y la divagación cromática del jazz, el músico diseñó en París un cruce de estilos que perfeccionó gracias al octeto de Gerry Mulligan. Como tantos de sus colegas, pasó de la norma al tanteo a través de la propia lógica del discurso jazzístico. Tras un tiempo en Nueva York, convocó en 1955 a su Octeto Buenos Aires, para el que escribió *Tango Ballet*, una pieza de compromiso orquestal que estrenó un año después.

Una vez admitida en su repertorio la ductilidad del *cool jazz*, Piazzolla puso en marcha el Quinteto Nuevo Tango (1960), donde el violín reemplazaba al vibráfono. En adelante, el tanguismo por él inspirado se benefició con creciente maestría del servicio instrumental. En una linde alejada del folclore, el vuelo melódico del compositor se movía, cada vez más, dentro de una encrucijada de géneros. Por ello, no sorprende que, llegado el momento de estrenar una pieza concertante de cierta exigencia, un instrumentista de la orquesta le dijera: «Me supongo que usted nada tendrá que ver con ese Piazzolla que toca tangos».

Figuradamente, el sentido de la anécdota hay que rebuscarlo en el actual mercado fonográfico, dispuesto a elevar de grado al compositor para que el aficionado al repertorio clásico también se dé por satisfecho. Sin duda, conviene a esta maniobra (honorable) ejemplos recientes y bien conocidos por el melómano: el *Tangazo* (1970), el *Doble concierto para bandoneón y guitarra* (1985) y los *Tres movimientos tanguísticos porteños* (1963), en versión de la Orquesta Sinfónica de Montreal bajo la batuta de Charles Dutoit; *La milonga del Ángel* (1965) interpretada por el *cellista* Yo-Yo Ma; o la transcripción que hizo José Bragato de las *Tres piezas para orquesta de cámara* (1972), incluida en uno de los registros tangueros del violinista Gidon Kremer, asimismo responsable de actualizar esa ópera de cámara que Piazzolla tituló *María de Buenos Aires* (1968). Se trata, en todo caso, de cuidadas referencias cuyo superior alcance conquista el favor de viejos y novísimos admiradores del músico.

A todos ellos, sin duda, han de interesarles estas *Memorias*, las cuales, en realidad, son el testimonio del compositor grabado y transcrito cuidadosamente por Natalio Gorin. Fuera de la solidez de dicho compendio de recuerdos, otras voces de interés podemos hallar en este libro; voces que ha-

blan del personaje con distinto acento e implicación personal, como las de Gary Burton, Anahí Carfi, Juan Carlos Copes, Horacio Ferrer, Osvaldo Golijov, Óscar López Ruiz, Egle Martín, Aldo Pagani, Daniel Piazzolla y Atilio Talín. Sin otro énfasis que la genealogía –familiar y artística–, este volumen autobiográfico reúne historias privadas, agudas meditaciones sobre el gremio y una determinada filosofía tanguera que, aparte de buscar apoyo en las correspondientes claves musicológicas, se distancia de las verdades del arrabal por medio de una matización cosmopolita.

**Geografías imaginarias. El relato de viaje y la construcción del espacio patagónico**, Ernesto Livon-Grosman, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 2003, 202 pp.

Por razones obvias, la escenografía patagónica es conveniente a la dinámica de las pasiones y se halla en muy estrecha relación con éstas. Para mantenerse fieles a este vínculo, al artista y al académico les basta con recurrir al lenguaje simbólico, designando a dicho territorio como si fuera, a su manera propia y extremada, una comunidad de destinos, un campo de relaciones mudable, disperso y

hostil. Los ejemplos no escasean y su cita resulta esclarecedora. Así, de acuerdo con tal premisa, adquiere mayor intensidad el famoso conflicto obrero (1921-1925) que relata Osvaldo Bayer en la trilogía *Los vengadores de la Patagonia trágica* (1972-1976); un conflicto que, por cierto, cobra un dramatismo igualmente opresivo en el volumen donde Bayer nos da en resumen tales acontecimientos: *La Patagonia rebelde* (1980).

Para la actitud narrativa, este paisaje impulsivo se convierte en metáfora de hondos alcances; lo cual no falta a la verdad en el caso de César Aira, quien ha recreado este ambiente y sus connotaciones en textos como *Ema, la cautiva* (1981), *El vestido rosa* (1984), *La liebre* (1991) y *La costurera y el viento* (1994).

Tanto en el costado chileno como en el argentino, la representación de conjunto, las acuñaciones de orden legendario y cierta sensación de idealidad trágica predominan en la narrativa magallánica. Obsérvese que el escritor, aquí, no hace más que imitar una realidad previamente troquelada por la historia. Al cabo, quizá sean demasiado imperativos, o más bien tentadores, acontecimientos como los fijados por los viejos cronistas y reporteros. De otro modo no se explicaría el temario que manejan novelistas de la *pseudohistoria* como David Viñas

(*Los dueños de la tierra*, 1958) Napoleón Baccino Ponce de León (*La novela de los descubridores*, 1992), Eduardo Belgrano Rawson (*Fuegia*, 1991), Enrique Campos Menéndez (*Los pioneros*, 1983) y Pedro Orgambide (*Un caballero en las tierras del Sur*, 1997).

En otro flanco, hay un género —la épica— que también corresponde a una determinada actitud de la topografía local. Para entender la índole de este fenómeno —el realce de las energías vitales, sólo valederas en la medida en que exista el peligro—, basta aludir a los *loberos* que extendieron su vivencia entre el oleaje del canal Beagle, o a esos ganaderos del siglo XIX cuya plenitud mitológica se debe a la aspereza del territorio fueguino, obsesivo y fatal. Ordenadas con arreglo al mismo mapa de colonización, las tribus de onas y alacalufes tensan los hilos y confirman este girar incansable de las emociones que se fecundan cerca de la barbarie. No es otro el sentido de lo humano propuesto con éxito popular por escritores como el chileno Francisco Camus Riquelme y sus paisanos, Francisco Coloane y Luis Sepúlveda.

Aunque para muchos lectores el pintoresquismo sea la nota esencial de este tipo de creaciones, lo cierto es que el relato patagónico se halla informado casi siempre por una voluntad estilística, por un deseo de recrear en una

síntesis literaria la más absoluta heterogeneidad. En ruta aérea hacia Punta Arenas, Saint Exupéry descubrió esta sugestión y le dio forma en su *Vuelo nocturno* (1931). Acogiendo esta lección, lo mismo vale para Bruce Chatwin y para otros que admiten la simbología literaria como cálculo útil del verdadero viajero. Es ésta la zona que, de otra parte, interesa en mayor medida a Ernesto Livon-Grosman, a cuyo entender la Patagonia ha sido en las narrativas de viaje una zona maleable tanto para el imaginario europeo como para el criollo.

En realidad, la representación de este contorno quedó inicialmente ligada al desplazamiento fronterizo, tan necesario como difícilmente calculable en términos políticos. Con todo, si para los colonizadores españoles e ingleses la extensión del saber científico adquirió importancia en este periplo patagónico, los viajeros argentinos pusieron el proyecto al servicio de la consolidación estatal, como un medio para reafirmar la soberanía. Para no perderse en la multiplicidad bibliográfica, el ensayista detalla esta estrategia y la divide en tres etapas: la clasificación informativa que propició el control de la zona, el relevamiento oficial de la región tras la llamada Conquista del Desierto y, ya en términos actuales, la razonable metafóricación del territorio.

En el trayecto histórico que atañe a las tres fases, Livon-Grosman convoca, salvándolos del tiempo, a una serie de ilustres pasajeros: Antonio Pigafetta, Thomas Falkner, Charles Darwin, Francisco P. Moreno y William Henry Hudson, todos ellos fundamentales para la descripción literaria y política del área. Es precisamente esta pugna colectiva por la expresión de la nueva frontera la que lleva al autor más allá de la minuciosidad notarial, completando por el camino un examen sumamente revelador del mito patagónico. En una espera abierta a lo posible, este mito se desliza en la obra bajo formas diversas y prodiga una fascinación vigorosa, pero sin completar su red de correspondencias, pues aún es posible conferirle una dimensión suplementaria. Consciente de ello, el propio Livon-Grosman invita a vigilar esta exuberancia desencadenada.

**Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista**, Gonzalo Aguilar, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 2003, 453 pp.

La historia del concretismo brasileño —expuesta en el volumen que origina estas líneas— re-