

Grandes Líneas

JUANA BIGNOZZI, POETA

“A mí no me gusta la sinceridad en la poesía”

MARINA MARIASCH- SANTIAGO LLACH

Juana Bigozzi nació en Buenos Aires en 1937. En los años 60 publicó *Los límites*, *Tierra de nadie* y *Mujer de cierto orden*, todos libros de poemas que daban con la media generacional. Después se fue a España, donde vive todavía, y donde escribió *Regreso a la patria*, *Interior con poeta* y *Partida de las grandes líneas*. Después del silenciamiento y de un evidente ostracismo, Bigozzi parece haber encontrado, en los poetas de los 90 una productiva recepción que ubica su obra en el centro de la escena. Este entrevista se realizó en Buenos Aires en el mes de setiembre, en un pequeño departamento sobre la avenida Santa Fe.

—¿Cómo empezaste a escribir?

—Yo empiezo a escribir tarde. No soy como esos poetas que a los cinco años ya están escribiendo. Al principio empecé a escribir y pensé que eran cartas, sobre unos amores terriblemente desgraciados. Ya ni me acuerdo por quién era que sufría tanto; me acuerdo del poema pero no del chico.

Después empecé a escribir todo esto que después aprendí que era una mentira. El primer poema que yo publico en *Nuestra palabra* (el órgano del Partido Comunista) es un poema a la muerte de un líder comunista francés. ¡Por suerte él estaba muerto! Es esta cosa hueca, larga, el poema más largo de mi vida, donde yo decía lo que una chica de barrio, de dieciocho años, creía que era París. París para mí era como un cuadro de Renoir, no tenía nada que ver con la realidad. Atravesé una etapa política en ese sentido: yo estaba en un medio donde era lo que se hacía.

—Alguna vez dijiste que en tu segundo libro, *Tierra de nadie*, se nota que te faltaban vivencias para escribir. ¿Qué tipo de vivencias tienen que llenar un libro? De tu poesía se desprende que no son las grandes cosas y las grandes batallas las que llenan un poema.

—En mi caso la vivencia es pensamiento sobre ciertas cosas, nada más. Yo no he sido una mujer activa, pero sí he meditado algunas cosas con cierta profundidad. *Tierra de nadie* es un libro escrito dos años después del primero -que es aquél donde vos resumís toda tu vida, porque en el primer libro contás toda tu vida hasta entonces. Y no has meditado todavía algunas cosas con profundidad. O si has meditado cosas en profundidad, te falta la voz, el lenguaje para decirlo. Y todavía, sobre todo, no tenés una cultura literaria ni te has



Desde 1973 Bigozzi vive en Barcelona, donde es traductora profesional

desprendido de las frases hechas, de tus influencias, de Vallejo en el caso de mi generación. Para eso tiene que pasar un tiempo, tu voz tiene que decantarse. Pero la primera experiencia de un poeta es el pensamiento.

—Ahora bien, ¿esto que decís de meditar con profundidad no se contradice con el título de otro libro tuyo, *Interior con poeta*, que puede ser pensado como una poética que diría: “no a los poetas con interior”? La figura de la que vos hablaste recién es la de un poeta autorreflexivo, muy metido en su interior.

—Sí, pero muy metido en las experiencias. *Interior con poeta* es un libro de reconciliación. Es el libro que yo escribo cuando vuelvo, cuando vuelvo aquí, a mi casa, después de dieciséis años. Por eso

es un libro tan unitario. Es un libro donde yo me doy cuenta de que tengo que asumir que soy una poeta, que la acción queda en palabras, que ya no estoy metida en política, y que tengo esa nostalgia permanente. Ahí hay una falta, ¿no? Me doy cuenta de que no estoy cumpliendo lo que pensaba que iba a cumplir. *Interior con poeta* es la vida de un poeta que adquire lucidez respecto de sí mismo, pero no de un poeta para el interior. Fíjense que cierra con “Los poetas del 60” -más sociológico que eso, imposible. Es un libro de aceptación, de reconciliación. Yo vuelvo, me reciben de una manera que yo no esperaba, y me doy cuenta de que se ha terminado el silencio pavoroso, ese páramo en el que viví aislada. Durante dieciséis años, no escribí ninguna car-

ta ni llamé a nadie. Nunca voy a volver a escribir algo tan sensible -yo no soy muy sensible. Ése es un libro lleno de delicadezas que no suelen ser mías. Tampoco soy tan sincera siempre, a mí no me gusta tanto la sinceridad en la poesía. El poeta de ese libro es uno que lucha contra ese interior. Es una poeta que se ve ahí, que se ve con ese vidrio roto, que está todo lejos, que sabe que en un lado hace calor y en el otro frío, y que asume esa disociación para siempre. En verdad, es algo que todavía no he terminado de asumir. Eso para mí es muy terrible, muy difícil y es como si lo hubiera exorcizado al ponerlo. Los caminos que van y vienen; “mayo, diferente mayo” allá y acá, ¿no?

Y están esos dos poemas finales: en “Los poetas del 60” yo me des-

pido de mi generación. Es como contestarles a todos los jóvenes y cerrar la generación: bueno, ahora no hablemos más de los poetas del 60. Yo me he quedado al margen; todos nos hemos quedado al margen. Lo que pasa es que algunos de mis correligionarios del 60 siguen haciendo un discurso ridículo sobre el 60. Se terminó, ahora somos gente sola, aislada unos de otros. No tenemos ya ninguna justificación generacional.

—¿Pero en *Partida de las grandes líneas*, el libro que viene después, no hay todavía alusión a los sesenta?

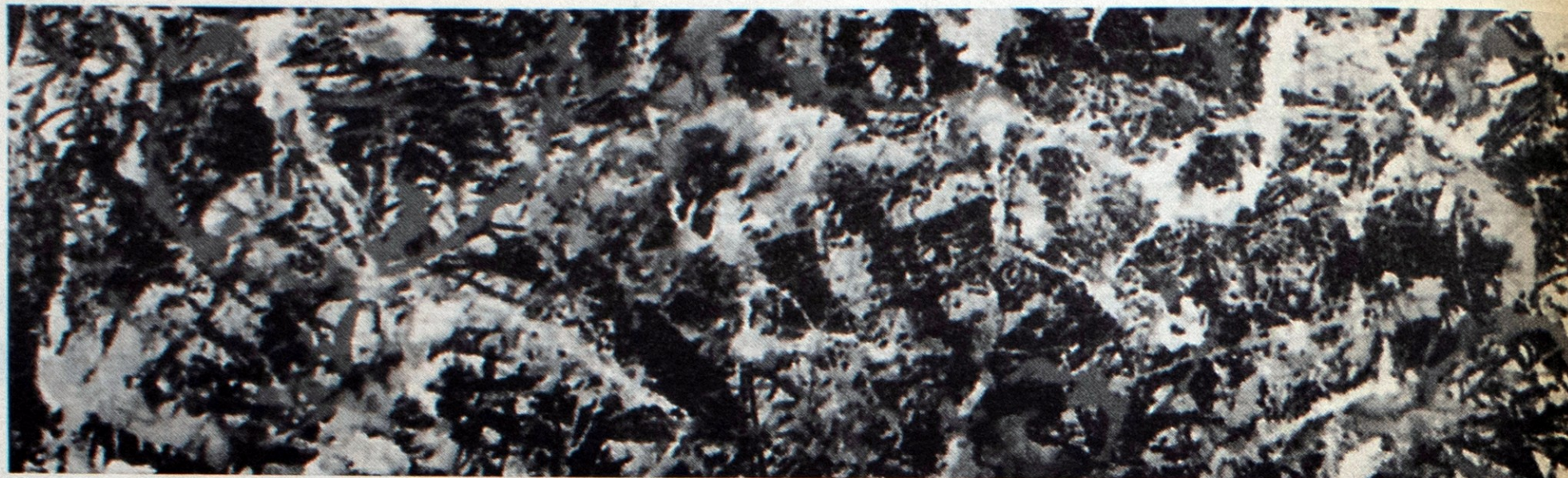
—Ése es un libro como para rescatar ciertos escenarios. Ese sí que es un retrato generacional. Aunque no se vea mucho, en cada poema de *Partida de las grandes líneas* hay una alusión a algo que ▶ pág. 8



MERCANTILIZACIÓN Y CENTRALISMO

El mirador Nueva York

Jackson Pollock en el MOMA, Rothko en el Whitney y una muestra francesa de diseño y arte en el Guggenheim son las grandes exhibiciones de la temporada



Fragmento de "Convergencia", de Jackson Pollock (1952)

CARLOS BASUALDO

En su recientemente publicada serie de libros sobre la *Edad de la Información*, el sociólogo y economista catalán Manuel Castells describe el pasaje de las sociedades postindustriales a lo que él denomina "sociedades informacionales". Según Castells, este cambio de paradigma se habría producido durante los últimos dos decenios por efecto de la acción conjunta de una serie de causas de orden económico, cultural y político. Entre los factores que habrían contribuido de modo más preponderante al desarrollo de las sociedades informacionales se encuentra el efecto conjunto de los avances tecnológicos (la invención y propagación del uso de las computadoras personales), y la globalización económica.

Según Castells, las sociedades informacionales están organizadas como redes (networks) de flujos de información y capital. Estas redes abarcan hoy día distintos puntos en toda la superficie del planeta, conectando Tokio y Buenos Aires, México y Nueva York, regiones enteras del planeta con otras, pero dejando aisladas a muchas zonas que pasan a ser estructuralmente irrelevantes para el funcionamiento de la economía planetaria. Uno de los efectos más notables de las redes es que permiten la separación física de las distintas etapas de los procesos productivos. Por primera vez en la historia se vuelve innecesaria la coexistencia física de las etapas de producción, distribución y consumo de las mercancías. Y como el otro factor que caracteriza a esta etapa tardía del capitalismo es la creciente transformación de todo producto de la actividad humana en mercancía, es evidente que el arte no se podría sustraer a esta lógica que se impone inexorablemente sobre la casi totalidad de la superficie del planeta.

En materia de arte contemporáneo, podría afirmarse que dos han sido los fenómenos que han caracterizado a la actividad en los últimos años. Por un lado la completa mercantilización de todos los sectores de la producción —y de la distribución de la producción— artística. Esto ha afectado fundamentalmente a las muestras de arte. La muestra retrospectiva de Jackson Pollock, organizada por el

Museo de Arte Moderno de Nueva York, es anunciada a toda página en el *New York Times* del domingo con una estrategia que recuerda la de los filmes de Hollywood (Coming Soon!). El Guggenheim ha asumido claramente en los últimos años una posición —y, lo que es más grave, una programación— absolutamente corporativa: grandes exposiciones nacionales combinadas con muestras de consumo masivo. Así, en las dos últimas temporadas, el edificio diseñado por Frank Lloyd Wright albergó a una enorme exposición de arte italiano del siglo XX, una muestra aun mayor de arte chino de todas las épocas, una muestra de motocicletas patrocinada nada menos que por BMW, y ahora mismo, no sólo una sino dos muestras de arte francés: "Rendez vous" en el edificio de Wright y "Premises" en la sede de Soho.

"Rendez vous" consiste en un lujoso diálogo entre las colecciones del Museo Georges Pompidou y la colección de arte francés del propio Guggenheim. La muestra está estructurada justamente como una serie de encuentros o con-

La relación entre cultura y economía es evidente, pero por otra parte nunca es directa

traposiciones entre obras representativas de ambas colecciones. "Premises" es una muestra de arte, cine, diseño y arquitectura del período comprendido entre 1958 y 1998. La exposición está organizada como una sucesión de espacios sucesivos, divididos por capítulos dedicados a la presentación de maquetas arquitectónicas, en los que artistas y cineastas contemporáneos presentan sus trabajos y comprende desde videoinstalaciones hasta obras realizadas con el uso de computadoras.

Finalmente, una cuidada muestra retrospectiva del pintor norteamericano Mark Rothko en el Museo Whitney completa la oferta de grandes exhibiciones en la ciudad.

El segundo fenómeno que ha caracterizado a la producción artística de los últimos años es lo que podría denominarse como el acentuamiento de la división espacial del trabajo en el mundo del arte. Lo cual se traduce a la no coincidencia de los lugares de pro-

ducción y los de exhibición —y consumo— de las obras. En la ciudad de Nueva York han coexistido, y aún coexisten, galerías de arte con talleres de artistas. Sin embargo, esta coexistencia tiene actualmente un impacto relativamente escaso en las programaciones de las galerías. Hasta fines de los años ochenta era muy poco probable que un artista extranjero estuviese representado por una galería neoyorquina; ahora, es prácticamente imposible encontrar una galería cuyo plantel no esté integrado por al menos un veinte por ciento de artistas extranjeros. En lo que respecta al arte contemporáneo, Nueva York se ha transformado en un punto nodal de la red, un espacio fundamentalmente dedicado a la exhibición de arte y artistas de todo el globo, o, mejor dicho, de aquellas partes del globo vinculadas, económica o culturalmente, al circuito.

Esos vínculos no son estables, sino que por el contrario están permanentemente sometidos a fluctuaciones y reajustes. Y si bien es imposible caracterizar a esas fluctuaciones como independientes de los avatares de la globalización económica, es también cierto que la relación entre economía y cultura es evidente, aunque por otra parte nunca es directa sino que aparece mediada por un gran número de factores culturales de tipo general. Hace seis o siete años, por ejemplos, las obras de los artistas rusos pululaban en las galerías de Soho. Ahora el turno le ha tocado a los asiáticos y sólo apenas una minoría de los rusos de la primera ola subsisten en el circuito. Latinoamérica no constituye una excepción a la regla, con la única excepción de que una creciente población latina en el país contribuye a anclar de manera cada vez más profunda a la constelación cultural del sur del continente en el imaginario norteamericano.

De cualquier manera, es importante no perder de vista el hecho de que la presencia del arte y los artistas de estas diversas regiones del globo no garantiza automáticamente la reconfiguración del canon de la historia del arte, que continúa siendo casi exclusivamente un asunto europeo-norteamericano. La permeabilidad del mercado del arte, siempre atento a los cambios económicos y sensible a la intervención del coleccio-

nismo privado, no coincide necesariamente con los avatares del revisionismo histórico, al menos no de manera automática. Un buen ejemplo de todo lo anterior lo constituyó la pasada edición de la muestra de arte contemporáneo de mayor prestigio internacional, la décima edición de la Documenta de Kassel. Entre el centenar de artistas incluidos, los latinoamericanos apenas alcanzan la media decena.

Pese a todo el discurso supuestamente multicultural y globalista de la curadora de la muestra, la francesa Catherine David, la inclusión de artistas de los países del Tercer Mundo era apenas nominal, una especie de limitado premio consuelo al subdesarrollo.

Sin embargo, es probable que la nueva edición de Documenta, la primera del siglo XXI a realizarse en la ciudad alemana de Kassel en el verano del 2002, presente un panorama por completo diferente. Okwui Enwezor, un poeta, curador y crítico de arte nigeriano que vive y trabaja en Nueva York, acaba de ser nombrado en Berlín, director artístico de la undécima primera edición. Su nombramiento representa un verdadera terremoto en el mundo del arte, ya que se trata de un curador extremadamente joven y atento a las manifestaciones artísticas y culturales de los países del Tercer Mundo. Enwezor se prepara a realizar una Documenta basada en las cuestiones de la diáspora, el exilio y la inmigración y fuertemente inspirada en su estructura en, créase o

El canon de la historia del arte sigue siendo un asunto que se resuelve entre Europa y EE.UU.

no, la narrativa de Jorge Luis Borges, como determinantes fundamentales de la cultura contemporánea.

Se tratará, seguramente, de una perspectiva muy diferente al eurocentrismo que caracterizó a la gran exposición de Kassel hasta la fecha.

Que en la sociedad informacional que describe Castells coexistan las más aberrantes injusticias sociales con inéditas posibilidades de cambio cultural es una de las paradojas más notables de nuestra condición contemporánea.



PREMISES

"Premises": muestra de arte, cine, diseño y arquitectura. "Invested spaces in visual arts, architecture & design from France", 1958-1998

Hasta el 11 de enero de 1999, en el Guggenheim Museum Soho, 575 Broadway, Nueva York

COLUMNA

I E C H

De punta La identidad

En "Che... Ernesto", Chacho El Kadri y Gerardo Klein se lanzan tras los pasos de Guevara, desde Retiro hasta México, donde conoce a Fidel Castro



Carlos Essmann
Cineasta

"¿Cómo fue que ese joven argentino, de acomodada posición familiar, recién recibido de médico, pudo transformarse en un mito que aún perdura convertido en uno de los íconos más conocidos de este siglo? ¿Qué hizo que toda esa conjunción de vivencias tan propias que nos definen como argentinos, encontrarán un cauce más profundo, para enroscarse en el ideario de las luchas libertinas americanas?" Las respuestas a estas preguntas, (propone el programa que entregan en la puerta del cine) se desprenden de las líneas escritas por el propio Ernesto en un conjunto de relatos que narran su primer gran viaje por América, y ese viaje es, precisamente, el objeto del relato filmico que, con idea y dirección de Miguel Pereira presentada por Aleph Producciones y auspiciada por la Secretaría de Cultura de la Nación se proyectó en la sala Amelia Bence de Buenos Aires, en la semana del 1 al 7 de octubre pasado.

La película comienza con la autoperformación de los dos protagonistas. Envar El Kadri dice de sí mismo "fundador de las Fuerzas Armadas Peronistas e hijo de libaneses"; mientras que su compañero Gerardo Klein se titula "joven periodista de cable". Ambos se lanzan tras las huellas de Ernesto, a través de varios países latinoa-

mericanos. Por alguna razón, o por algún prejuicio, la idea del film me pareció tan desafortunada como su título: *Che... Ernesto*. Será, pienso, porque siempre desconfié de todo aquello que anduviera buscándose a sí mismo, y esa desconfianza se multiplica si además anda buscando la identidad latinoamericana o algo así.

Nuestros amigos, entonces, se lanzaron tras las huellas del Che, de lo que resultó una película por lo menos fallida, como se dice en estos casos.

Efectivamente El Kadri y Klein viajan desde Argentina hasta México, que es donde el Che conoce a Fidel Castro. La cámara registra ese viaje realizado en barcos, trenes y camiones. Los protagonistas preguntan a los lugareños sobre el Che y conversan mucho entre ellos, sobre lo importante y emocionante del viaje que están realizando. Así, en Bolivia compran fruta en la calle y El Kadri le pregunta a la puestera si sabía que en esa calle el Che compraba la fruta, a lo cual ella le contesta que sí, que su madre, o su abuela, le vendía la fruta en ese mismo puesto. "¿En este mismo puesto?" se sorprende El Kadri. "A la misma hora y en el mismo lugar" se ríe la puestera. El Kadri: "Parece una telenovela". Risas.

En Perú van al Machupicchu, guiados por un peruano al que aprovechan para entrevistar y que cuenta el orgullo de provenir de una civilización como los incas. Allí El Kadri critica al resto de los visitantes, ya que sólo van para poder contar, en alguna elegante cena en París o Londres, su viaje exó-

tico por Latinoamérica; son sólo turistas, y no están en una búsqueda más profunda, como la de ellos. Resulta algo extraño que él mismo se "disfrace" de turista, luciendo una importante cámara fotográfica colgando del cuello y en la solapa un prendedor con la bandera de cada país que visitan. La película no se plantea estos temas, y ni siquiera se plantea resolver cinematográficamente la evolución misma del relato. Por ejemplo, abre una secuencia en Ecuador, con el siguiente plano: Klein y El Kadri en un puerto, Klein pregunta: "¿Qué hacemos acá en Guayaquil, Cacho?" Entonces El Kadri se despacha con la explicación de los barcos de la United Fruit, que no está mal, pero...

En México, o Costa Rica sucede una de antología. Los dos viajeros se encuentran frente a la puerta de una casa; corte a ellos dos más una mujer sentados a una mesa donde Cacho le dice: "¿Así que usted no sabía que en esta casa paró el Che Guevara cuando venía noviado?" La mujer contesta "no" y no volverá a hablar en toda la película. El Kadri, impertérrito, sigue: "Bueno sí, ellos ya estaban de novios", etc. Fin de la secuencia.

En otra parte Cacho le explica al joven Klein que los desaparecidos desaparecieron dos veces, una al desaparecer y otra al borrar de la memoria colectiva el hecho de la lucha armada. Porque, dice él, se quiere hacer creer que todos los desaparecidos eran gente buena que estaba en su casa y se los llevaron nadie sabe por qué, y en realidad muchos desaparecieron porque estaban en la guerrilla. Y

sus padres, sigue Cacho, deben estar orgullosos de sus hijos porque lucharon por un mundo mejor, y esas cosas. Si bien es un planteo interesante que por otra parte vienen desarrollando algunas de las divisiones más combativas de los organismos de derechos humanos y sería bueno reflexionar sobre esto, daría la impresión de que El Kadri se "olvida" de decir que nadie tenía que desaparecer, y pareciera entonces darle lo mismo una muerte en un enfrentamiento armado que una desaparición, con lo que, de alguna manera, legitima el concepto de "la guerra sucia".

En definitiva, lo mejor de la película terminó siendo el comentario de un viejo que estaba detrás mío, cuando en la parte en que el guía los lleva a Machupicchu, le dice a su mujer: "¿Viste qué bien? El guía les va mostrando todo..."

Volví a mi casa enfurecido y mi mujer me recibió con la noticia de que teníamos que salir inmediatamente a cenar con un "matrimonio amigo" recién llegado, justamente, del Perú. Como mi humor no estaba para otro momento latinoamericano puse piloto automático durante toda el evento. Pero a los postres, ¡ay!, me preguntaron si conocía el Camino del Inca y en lugar de contestar "no, ni me interesa" dije "no, ¿cómo es?", a lo cual siguió una extraordinariamente larga y aburrida explicación de cómo "hacer" el Camino del Inca que resumo: se va caminando al Machupicchu (3 días) y se vuelve en tren. Cuando pregunté por qué no se podía ir también en tren, me miraron como a un marciano.

EN PAMPA Y LA VÍA

OSCAR TABORDA

Para quien desee incursionar en el mundo de la casi extinguida subcultura nómada en la Argentina, este libro de Osvaldo Baigorria es una buena guía introductoria. Escritor y periodista, él mismo trotamundos e hijo de "El pibe materia", tal como llamaban a su padre durante el tiempo que estuvo en el camino, el autor ha dividido su trabajo en capítulos temáticos, compuestos por breves párrafos, de una o dos páginas a lo sumo, cuya lectura es amena y esclarecedora.

Herederos de los truhanes y los goliardos, de los monjes vagabundos, de los coreurs-de-bois franceses y los wanderers alemanes, hubo, a comienzos de nuestro siglo, huyendo del hogar sedentario, del trabajo permanente, de la propiedad, del patrón o de la ley, y viendo la oportunidad de deambular y subsistir gracias a trabajos estacionales, jóvenes de origen proletario, en su mayoría inmigrantes sin oficio, que comenzaron a circular por las vías férreas de nuestro país.

¿Minorías? Ya desde la primera página hay un dato sorprendente: "Cálculos oficiales estiman que en-

tre las décadas del treinta y del cuarenta el trazado ferroviario argentino era recorrido por una masa que oscilaba entre doscientos mil y trescientos ochenta mil sujetos que por sus actividades, indumentaria y códigos de comunicación podían ser llamados, lisa y llanamente, crotos."

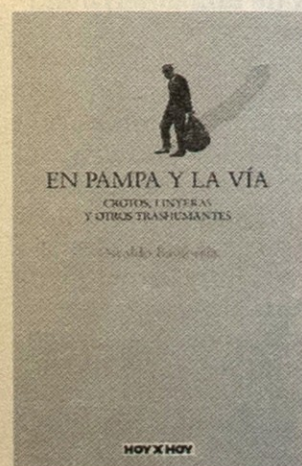
Según la etimología más aceptada, tal denominación nació en 1920, por una disposición de José Crotto, gobernador de la provincia de Buenos Aires, la cual permitía a los trabajadores golondrinas viajar gratis en los trenes de carga. Sin embargo, uno de los sobrevivientes de aquella tradición de viajar acurrucados sobre los techos de los vagones, Martín Finamori, entrevistado por el autor acá en la ciudad de Rosario, duda de esta versión y busca el origen del término en un pasado más remoto.

¿Quiénes eran crotos y quiénes eran linyeras? ¿Por qué se llamaba "mono" al hato que llevaban a los hombros? ¿Cómo era su composición social y cuál su ideología? ¿Qué significaba "hacer la católica"? ¿Cuál era el mapa de cosechas y cuáles las provincias más recorridas? ¿En qué consistía la camaradería de las vías? Éstas, y muchas otras preguntas, son respondidas

por Baigorria para dar cuenta de un fenómeno histórico que la mecanización de las tareas agrícolas y el desmantelamiento de los ferrocarriles terminó por sepultar. La militancia, la sexualidad, las lecturas anarquistas, los mendigos a caballo y el atorrante del siglo XIX que en Buenos Aires vivía en los caños fabricados por A. Torrant, las similitudes y diferencias con los ci-

rujas y los homeless actuales, van desfilando junto a las definiciones y aproximaciones de, entre otros, Kerouac, el I Ching, Bayer, Cortázar. Aparenta ser, claro, un rescate sentimental y anacrónico, el reclamo de una herencia disputada por nadie.

Los tiempos que corren, sin embargo, tal vez obliguen a leerlo como una profecía.



DE OSVALDO BAIGORRIA

La investigación de Baigorria acerca de los que viven en la calle y los puentes se remonta al comienzo de la inmigración y llega hasta nuestros días

Perfil libros
Buenos Aires, 1998
150 páginas

CON EL CIUDADANO AHORA USTED ELIGE

FAX REDACCIÓN 240955



HOY INAUGURAMOS TE ESPERO

MARTES A SABADOS 9 a 20 Hs.

JOSE MARIA CUCCHIARI ESTILISTAS RIOJA 2145

CULTURA ARGENTINA

I E C H

La Central Sur

La escena que describe la carta que le envía Victoria Ocampo a Waldo Frank es ejemplar: el paisaje y los olores del jardín porteño rodean a la pareja inaugural

MARÍA TERESA GRAMUGLIO

El primer número de *Sur* apareció en el verano de 1931. La fecha, tan próxima al golpe de septiembre de 1930, ha constituido una incansable tentación para el ejercicio de una crítica mecanicista, por lo general vinculada con el nacionalismo, que logró acuñar una serie de lugares comunes de notable persistencia. Uno de ellos, tributario de la etiqueta exitosa y hoy discutida de "década infame", deriva de una visión que opone drásticamente los "locos años veinte" a los "tristes treinta".

A partir de esa oposición simplificadora, se ha sostenido con cierta frecuencia que, como un efecto más del golpe militar, los jóvenes vanguardistas del veinte, con su "sentido festival de la vida", habrían por fin sentado cabeza y entrado en la edad de la razón. En consecuencia, la aparición de *Sur* no habría sido más que, como escribió Eduardo Romano, el resultado natural del "pasaje de la vanguardia irreverente a la sensatez". No es demasiado sutil afirmar que los animadores de *Proa* y de *Martín Fierro*, las revistas más representativas de lo que llamamos "vanguardia", habían envejecido un poco unos años después. Incluso se podría acudir a la noción de "envejecimiento social" que propone Pierre Bourdieu para indicar el momento en que autores consagrados quedan encasillados en modalidades ortodoxas que les impiden percibir o producir novedades. Pero la verdad es que no son muchos los nombres importantes sobre los que podría fundarse la hipótesis de una firme continuidad entre las revistas del veinte y *Sur*, y de todos ellos, en el consejo de la revista se destaca apenas la figura de Borges a quien difícilmente podría aplicarse la noción de "envejecimiento" ya que en los primeros años de *Sur* y preci-

samente en sus páginas, inició el giro que culminó en los textos más renovadores de su narrativa, los cuentos que finalmente agrupó en *Ficciones*. En todo caso, el único protagonista de las vanguardias del veinte cuya trayectoria se adecuaría al proceso de "envejecimiento social" fue Eduardo González Lanuza, que se convirtió en un asiduo colaborador de *Sur*. Como vemos, la hipótesis de los "vanguardistas asentados", es poco atenta a los datos.

Más iluminadoras son las lecturas que caracterizan a *Sur* como continuadora de la tradición liberal iniciada en 1837 y que culmina con la generación del ochenta. Si se elude el hábito de señalar esta filiación con tono denunciante, es correcto admitir que tanto ciertas posiciones laicas y antitotalitarias adoptadas por la revista, así como su misma concepción de la cultura, se vinculan con esa tradición. Pero la práctica indica que las inserciones en una genealogía resultan demasiado generalizantes e insuficientes para dar cuenta de la especificidad de una formación cultural. La emergencia de *Sur* obedece, más bien, a una convergencia nueva, en la cual la figura y la trayectoria de Victoria Ocampo resultaron tan decisivas como la continuación del largo proceso de autonomización relativa del campo literario nacional. Esto último se materializaba en la multiplicación de instituciones y publicaciones que brindaban a los escritores mayor cantidad de espacios para desarrollar sus carreras. Junto a ese proceso, se registra la paulatina configuración de un segmento nuevo de público, pequeño pero capaz de apreciar una publicación que pusiera a su alcance las novedades de la literatura y el arte modernos.

Este público era resultado del crecimiento general del público lector y, en una perspectiva más amplia, de la movilidad social as-



Victoria Ocampo en la década de 1940

cente que caracterizó la formación de la Argentina moderna. Por su origen reciente, es probable que estos nuevos sectores de público no tuvieran las disposiciones necesarias para aceptar o promover expresiones artísticas más radicalizadas que las que difundía *Sur*. El estado de campo ofrecía entonces ciertas condiciones de posibilidad, e incluso definía los límites, para una publicación distinta de las hasta ahora existentes, y esas condiciones cristalizaron en torno de la figura nuclear de Victoria Ocampo.

El primer número de *Sur* presentaba un rasgo novedoso: al con-

sejo de redacción, integrado por escritores locales (Jorge Luis Borges, Eduardo Mallea, María Rosa Oliver, entre otros), se anteponía la nómina de un consejo extranjero (Drieu La Rochelle, Waldo Frank, Pedro Henríquez Ureña, José Ortega y Gasset, Alfonso Reyes). Es conocido el dato de que todos formaban parte del núcleo de relaciones personales de Ocampo. Algunos de los argentinos, además, tenían lazos familiares o amistosos entre sí. El sesgo cosmopolita que se hacía evidente con los dos consejos no era un gesto vacío, y lo más significativo de los materiales publicados en ese primer

ARTE, VANGUARDIA Y POLÍTICA EN LOS AÑOS 60

BEATRIZ VIGNOLI

El crítico de arte e investigador Guillermo Fantoni entrevistó al pintor Juan Pablo Renzi (1940 - 1992) hace diez años, por la época en que Renzi preparaba una de sus más interesantes muestras individuales, que tendría lugar en la Galería Ruth Benzacar de Buenos Aires, del 16 de noviembre al 17 de diciembre de 1988.

Reproducciones bastante buenas, en color, de algunas de las obras que Renzi exhibió en aquella ocasión, tales como "El Holandés", "La cantante alta", "Anunciación", "Constelación de la cuchara" y "Noche estrellada (E Lucivan le Stelle)" se incluyen al final del libro. Arte, vanguardia y política en los años 60 es una obra a dos voces, y más todavía. Excede el magro marco del formato "entrevista", no sólo porque incluye, además de éstas y de las ilustraciones, un serio prólogo y documentos completos de época, sino

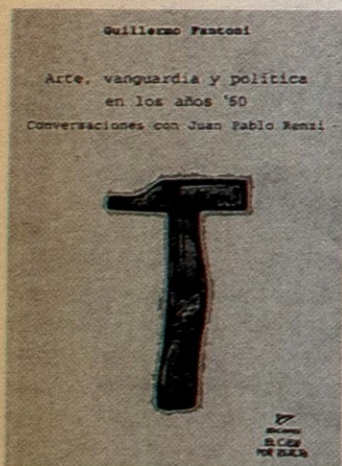
por la lucidez con que tanto Renzi como Fantoni, en el diálogo, elaboraron sus interdiscursividades.

En algún sentido puede leerse lo como obra literaria: es decir, en el sentido que hacia 1921 le dio Mijail Bajtín a la relación entre un protagonista y un autor como dos autoconciencias complementarias. Si Renzi jamás hubiese existido y Fantoni lo hubiera inventado, este último sería el novelista bajtiniano perfecto. Pero Renzi ha existido, y Fantoni hace historia, es decir: fija relatos orales, reconstruye acontecimientos, salva del olvido, y vuelve legible -por lo tanto, abarcable, confrontable, hasta abrazable- la materialidad de lo que hasta ahora eran inasibles fantasmas de un mito banal o prohibido. Deliberadamente el historiador rodea la leyenda sesentista por dos flancos: la memoria, representada por el relato oral con que Renzi construye el sentido de los acontecimientos, es confrontada, al final, con los materiales de la investigación. Además de una serie de fotos

en blanco y negro de obras conceptualistas de Renzi ("Agua de todas partes del mundo", "Reproducción de la forma y el volumen, en proporción, del contenido del lago del Parque Independencia", "1000 litros de agua y 1000 litros de aire") la mayoría de los documentos de época que se incluyen en el libro -excepto la valiosísima transcripción de un filme documental sobre la masacre de Ezeiza en 1973- son textos que Renzi escribió o dijo, solo o en colaboración, allá por 1968, entre los que figuran el del Asalto a la conferencia de Romero Brest y lo que se conoce como "Manifiesto Anti-mermelada". Entre las fotos, no hay ninguna figura humana, ninguna cara. Esta notable ausencia de rostros es coherente con el rigor académico que, sin concesiones sentimentales a ninguna clase de "color" periodístico salvo el proveniente de la materia real, Fantoni le impone a su trabajo. El cual consiste, por otra parte, en enmarcar prolijamente el autorretrato oral y grupal

del entrevistado mediante un prólogo de autor de una objetividad rayana en el altruismo absoluto.

Fantoni, basado en una investigación profunda, lo escribe con una saludable falta de temperamentalismo literario: todo en su estilo (hasta su única veleidad, el neologismo "greliano", de Grela) está hecho de respeto por su tema. Respeto que, a la hora de dar precisiones, lo obliga a elegir la vaguedad de la categoría generalizadora, más científica que la indiscreción del dato puntual, propio de la prensa. Será la voz del otro, la de Renzi, la que brinde la carnadura de los detalles. La transcripción que representa a esta voz la exhibe en toda la transparencia de sus contradicciones ideológicas, que no son sólo las de Renzi y de su época, sino el legado -recogido por fin en este libro- de ellos a los artistas e intelectuales del presente. Sólo una lectura atenta, capaz de descubrirlas, hará que el libro no quede dialécticamente inconcluso.



DE GUILLERMO FANTONI

Una serie de conversaciones sostenidas entre el autor y el gran pintor Juan Pablo Renzi, a finales de los 80, sobre arte, vanguardia y política

El cielo por asalto
Buenos Aires, 1998
121 páginas

CULTURA ARGENTINA

I E C H

SUMARIO Y COLABORADORES

El sumario del número 1 de la revista *Sur*, que se presenta como "Revista trimestral, publicada bajo la dirección de Victoria Ocampo", incluye la "Carta a Waldo Frank", firmada por Victoria Ocampo, "La selva", un ensayo de Waldo Frank, "Carta a unos desconocidos", del francés Drieu La Rochelle, "Compás poético", de Alfonso Reyes, "Notas de viaje a Ouro Preto", de Jules Supervielle, "Los cuatro órdenes de la arquitectura picasiana", de Eugenio D'Ors, "De un epistolario", de Ricardo Güiraldes, "Los problemas del compositor americano", de Ernest Ansermet, "El coronel Ascasubi", de Jorge Luis Borges, y "El teatro total", de Walter Gropius. El sumario, asimismo, incluye una sección de "Notas", firmadas por Benjamin Fondane, Ocampo y Borges otra vez ("Séneca en las

orillas"), Alberto Prebisch ("Precisiones de Le Corbousier"), Guillermo de Torre ("Nuevos pintores argentinos"), Francisco Romero ("Noticia y vejamen del alacraneo") y de Enrique Bullrich ("Ansermet y el sentido de una obra cultural"). El consejo de dirección y administración de la revista funcionaba entonces en Rufino de Elizalde 2847, el número -del que se imprimieron, además de la edición regular, 100 ejemplares en papel de hilo Bond- costaba 2\$, la suscripción anual costaba 7,50 de la misma moneda y la concesionaria exclusiva de la venta de la revista estaba a cargo de Compañía Iberoamericana de Publicaciones, que en la penúltima página de la revista publicaba su colección "Grandes escritores argentinos", dirigida por Alberto Palcos.

número reside en su misma textualidad: predominan los textos vinculados con viajes, las traducciones, las cartas cruzadas entre argentinos y extranjeros, como la tan atacada correspondencia de Ricardo Güiraldes con Valéry Larbaud. Más precisamente: *Sur* no empieza con un manifiesto convencional. Empieza con la "Carta a Waldo Frank", de Victoria Ocampo. Además de funcionar como manifiesto sustituto y de trazar el "nosotros" exclusivo que define al grupo cultural (usted, yo y los amigos que me rodean), esta carta inicia el relato canónico sobre los orígenes de *Sur*: "Una tarde, hacia octubre de 1929, caminábamos juntos por Palermo. Había en el aire pesadez de tormenta y el olor de las rosas y de la tierra era compacto como niebla; pero atravesábamos sin sentirla esa dulzura. Usted

me reprochaba con violencia mi inactividad, y yo le reprochaba, no menos violentamente, que me supusiera usted apta para ciertas labores. Entonces, por primera vez, el nombre de esta revista -que no tenía nombre- fue pronunciado." La escena que describe esa carta es ejemplar: el paisaje y los olores del jardín porteño rodean a la pareja inaugural formada por el judío americano del norte (Frank) y la criolla argentina del sur (Ocampo). Pero para que el resultado se concrete hasta llegar al nombre, harán falta más desplazamientos que la carta registra prolijamente. Finalmente, el hallazgo del nombre, ya de vuelta en Buenos Aires, se cuenta así: "Fue escogido por teléfono, a través del Océano. Por lo visto todo el Atlántico se necesitaba para ese bautismo... Teníamos varios nombres en



Primer número, con la característica flecha hacia abajo

la cabeza, pero no lográbamos ponernos de acuerdo. Entonces llamé por teléfono a Ortega, en España". "SUR me gritaba desde Madrid". En la apelación a esta estrategia de cartas y citas se puede leer todo el juego de espejos que implica la idea inicial de *Sur* acerca de la relación entre América y Europa: en pocas palabras, la idea de un descubrimiento compartido, un descubrimiento posible gracias a la mirada del otro. Y es en ese contexto donde se debe situar, para leerla sin escandalizarse, la célebre exclamación que ha escandalizado a tantos críticos nacionalistas: "Digo caricatura grosera al recordar que se me preguntó, con la mayor seriedad del mundo, si mi revista se proponía volverle la espalda a Europa. Sencillamente porque declararé que su fin principal consistiría en estudiar los pro-

blemas que nos conciernen, de un modo vital, a los americanos! ¡Volver la espalda a Europa! ¿Siente el ridículo infinito de esa frase?" El impulso hacia la exploración de la problemática americana recorre las cartas, los textos de viajeros y otras colaboraciones que conforman el número 1 de *Sur* en el interior de esta disposición. Y aunque no todos los colaboradores parecían compartir la tendencia al borramiento del conflicto entre culturas que caracterizó siempre la visión de Ocampo, es interesante detenerse en un ensayo del suizo Ernest Ansermet, que parece responder con increíble oportunidad a esa demanda de la mirada europea que se estima necesaria para conocer mejor lo propio. El ensayo se titula "Los problemas del compositor americano". Ansermet se refiere allí cen-

tralmente al problema de la tradición. Mientras que los europeos, afirma, tienen una relación orgánica con sus tradiciones musicales, para los compositores americanos, cuya civilización es producto de un trasplante, las primitivas músicas indígenas constituyen un mundo tan ajeno que recurrir a él es artificioso. "¡Librennos Dios -concluye- de las óperas o de los poemas sinfónicos sobre temas indios, realizados con estilo wagneriano!" En cuanto a las expresiones nacionales, como las danzas criollas de los argentinos, conjetura que si la civilización americana tendiese a dominar los na-

Para "Sur" es imposible construir nada auténtico en el encierro de una cultura y una lengua

cionalismos, "quedarían relegadas al papel de documentos folklóricos", y no en la corriente viva de la creación musical. Es evidente que algunas premisas de Ansermet son discutibles. Pero también es evidente que sus planteos contienen *in nuce* mucho de lo que después elaboró Borges en *El escritor argentino y la tradición*.

Como se ve, aunque *Sur* no anunció sus propósitos con un manifiesto u otro tipo de presentación convencional, el primer número ofrece a la mirada crítica el esbozo de una concepción de la cultura y el anticipo de un programa. Como si se dijera: es imposible construir nada verdaderamente auténtico en el encierro de una sola cultura y una sola lengua; para conocernos, necesitamos la mirada del otro; el mantenimiento de los valores y la difusión de la cultura moderna es una misión reservada a ciertos grupos especiales de personas. A lo largo de su extensa trayectoria, *Sur* fue singularmente fiel a ese proyecto.

HISTORIA DE ROSARIO

ALEJANDRO MOREIRA

"Con más de medio millón de habitantes, clima suave y suelo salubre, no es Rosario asilo de noctámbulos, ni abunda en ebrios, ni se registran en él frecuentes hechos de sangre. Trabaja demasiado para trasnochar... "Éstas son las últimas líneas de la *Historia de Rosario*. No se trata de poner en duda tales afirmaciones, aunque los testimonios en contra de este supuesto ascetismo de las costumbres son más que abundantes, sino de señalar que ellas expresan de manera acabada la manera como la élite rosarina, de fines de siglo pasado y principios del nuestro, forjó la imagen de una ciudad sin tradiciones coloniales pero pujante, laboriosa, hija del sudor de inmigrantes que la poblaron y, fundamentalmente, digno ejemplo de la civilización europea. A esa élite, pertenecía Juan Álvarez.

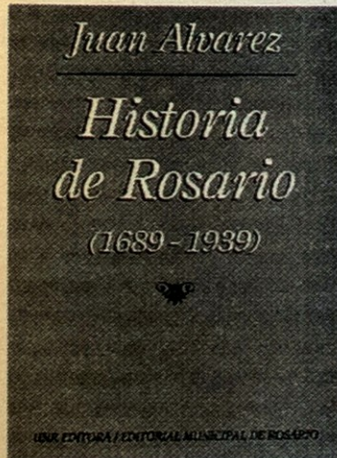
Nacido en Gualeguychú en 1878, Álvarez obtuvo su título de

Doctor en Jurisprudencia cuanto sólo contaba con veinte años, salió de aventuras por el mundo, fundó la Biblioteca Argentina, ejerció diversas profesiones y ocupó el cargo de Procurador General de la Nación hasta ser desplazado en 1947. Pero fue en el campo de la historiografía y de la economía política donde descolló, con trabajos notables como el "Estudio de las Guerras Civiles Argentinas" (1914), obra donde el principio de inteligibilidad de los avatares históricos se busca en el análisis de la estructura económica, lo que implicaba un cambio radical en la manera de concebir y de hacer la historia. En eso, Álvarez fue un pionero. *Historia de Rosario* se abre con la siguiente aseveración: "El pasado rosarino muestra con claridad dos grandes periodos: con río cerrado al comercio exterior, pobreza y atraso; con río abierto, prosperidad y cultura". La cita expresa tanto la clave de interpretación de la historia local como el signo ideológico que anima la em-

presa; a ello se debe agregar una preocupación que obsesionó al autor a lo largo de su vida: los desequilibrios regionales y, en particular, la primacía de Buenos Aires en desmedro del resto del país. A partir de esas premisas, el libro examina, con profusión de datos, tanto la economía, la sociedad, la política como la cultura rosarina desde fines del XVII hasta las primeras décadas del XX. Se trata de un estudio excelente, que evidencia una erudición y un talento difíciles de igualar: de un pleito de aldea ocurrido en 1763, cuando el poblado contaba con 49 casas, Álvarez podrá ofrecer un ejemplo magistral del modo cómo un historiador reconstruye un fragmento del mundo pasado a partir de indicios, de lo que él llamaba "incidentes menudos".

Sin embargo, cuando el relato se acerque a su propio tiempo, se advertirá un empobrecimiento en el examen: frente a las violaciones del orden constitucional, el silencio; contra los nuevos rumbos

de la economía y en especial del proteccionismo que juzga deplorable, este sagaz observador tendrá ahora poco para ofrecer, salvo nostalgia del pasado. Y, sobre todo, se hará evidente la deriva del liberalismo hacia formas autoritarias: Álvarez no se privará de elogiar la represión de la semana trágica (1919), a la protofascista "Liga Patriótica Argentina" y a su jefe, Manuel Carlés, a quien considera "ejemplo de sanos ideales nacionalistas". Lo dicho no busca modificar la apreciación inicial: vale la pena leer este libro, incluso los comentarios y los relatos biográficos que pueblan sus notas. En ellos, el lector encontrará rasgos distintivos del autor: por un lado, un gesto de resguardo al momento de emitir un juicio, que aún en el elogio de un personaje (o de un proceso) logra preservar una cuidada distancia no exenta de ironía; por otro, una escritura clara, cuya contundencia radica no en el exceso sino en una cierta sustracción o, en otras palabras, en la elegancia.



DE JUAN ÁLVAREZ

Una obra fundante, no sólo en cuanto a la definición de una periodización de la historia de la ciudad, sino en cuanto a su interpretación y explicación

Editorial Municipal / UNR Editora
Rosario, 1998
523 páginas

TeVé

I E C H

Recomendaciones. Una selección de los mejores programas por cable para disfrutar en la comodidad del hogar. **Programación.** Los dos canales abiertos de Rosario más los tres abiertos de Buenos Aires. **Superdestacados.** Elegidos de visión ineludible

POR CABLE

CINE

9.00
Los caballeros las prefieren rubias. Con Marilyn Monroe y Jane Russell (FOX)

10.00
Dos pícaros con suerte III. Con Burt Reynolds y Sally Field

10.30
Tilt. Con Brooke Shields y Kent Marshall (ISAT)

11.45
Batman vuelve. Con Michael Keaton y Danny De Vito (HBO)

13.00
En el ojo de la serpiente. Con Malcom Mac Dowell y Sidney Penny (UNOVISION)

13.15
En el viejo Buenos Aires. Con Libertad Lamarque y Amelia Bence (SPACE)

18.00
Big Night. Con Stanley Tucci (HBO)

18.30
¿Y dónde está el piloto? Una de las comedias más desopilantes del 80 Con Robert Hayse y Robert Stack (SPACE)

19.15
American Kickboxer. Artes marciales al por mayor Con Jhon Barret y Keith Vitalli (ISAT)

22.00
The Doors. Con Val Kilmer y Meg Ryan (TNT)

Buen policía, mal policía. Con David Keith y Robert Hays (UNOVISION)

23.45

Return on the chainsaw massacre. Dirigida por Tob Hopper (CINEMAX)

00.00
Dinero. Con Eric Stoltz y Mario Adorf (FOX)

DEPORTES

08.00
Sports center (ESPN)

10.00
Simplemente fútbol (FOX SPORTS)

19.00
Mundo de autos clásicos (ESPN)

22.00
Básquet de la NBA. Boston Celtics contra Nueva York Knicks (en vivo) (ESPN)

SERIES

08.00
Perfectos extraños (SONY)

11.00
Baywatch Las más hermosas mujeres de California (SONY)

13.30
Taxi (UNISERIES)

16.00
Party of five (SONY)

17.30
La isla de Gilligan (UNISERIES)

18.30
Tres por tres (WARNER)

19.00
La niñera (SONY)

21.00
Luisa & Clark: las nuevas aventuras de Superman (WARNER)

22.00
Felicity (SONY)

INFANTILES

09.00
Beast War (MAGIC KIDS)

11.00
Aif (BIG CHANNEL)

13.00
Las aventuras de Silvestre y Piolín (CARTOON NETWORK)

14.00
Animales asombrosos (DISCOVERY KIDS)

18.00
Sailor Moon (MAGIC KIDS)

19.00
Castillo fantasma (FOX KIDS)

21.00
La isla del tesoro (BIG CHANNEL)

21.30
La vaca y el pollito (CARTOON NETWORK)

DOCUMENTALES

09.00
Vida silvestre (ANIMAL PLANET)

15.00
Caminos sin fronteras: cruce por el Mediterráneo (PEOPLE + ARTS)

17.30
En busca de Drácula (PEOPLE + ARTS)

19.00
La naturaleza de las cosas: El Ártico viviente (MUNDO OLE)

20.00
Biografía: Adán y Eva. Después de hacer el universo y nuestro planeta, dios decidió crear a un ser semejante a él, así nació Adán, del polvo y del halo de dios.

(MUNDO OLE)

22.00
Planeta Animal (ANIMAL PLANET)

ARTE Y CULTURA

10.00
La cocina italiana de Biba (DISCOVERY CHANNEL)

11.00
Viajando por Europa: Bélgica y Luxemburgo (PEOPLE + ARTS)

12.00
Misterios ancestrales (MUNDO OLE)

18.00
Celebrity profile (ENTERTAINMENT)

20.00
Tiempo modernos (PEOPLE + ARTS)

22.00
Orígenes (DISCOVERY CHANNEL)

MUSICALES

11.00
Los veinte primeros (TELEMÚSICA)

14.00
Informe 21 Los mejores artistas. (MUSIC 21)

18.00
Videos Toda la música elegida por los televidentes (MTV)

20.00
Video compacto. Informe sobre los artistas latinos (TELEMÚSICA)

20.30
Ultra sound: hair are they now Una recorrida por la moda de los 80 (MTV)

Video y film (MUSIC 21)

TV ABIERTA

CANAL 5

11.00
Supermatch

12.00
Telefé noticias

13.00
María la del barrio

14.00
El show del Chavo

15.00
Tal para cual

15.30
Señoras sin señores

16.00
Perfiles

16.15
Blanco y negro

17.00
El zorro

18.00
Chiquititas

19.00
Telefé noticias II

20.00
Susana Giménez

21.00
Verano del 98

22.00
Mi cuñado

23.00
Fiscales

24.00
El equipo de primera

00.30
Meditación para la pausa del día

CANAL 3

10.30
La hora Warner

11.30
Karlos Arguiñano

12.00
De 12 a 14

14.00

Mirada de mujer

15.00
Como vos y yo

16.00
Magazine

17.00
La familia Ingalls

18.00
Luz María

19.00
La nocturna

20.00
Telenoche

21.00
Ricos y famosos

22.00
Gasoleros

23.00
Verdad/Consecuencia

24.00
Block & roll

00.30
Pausa

AMERICA 2

07.00 Impacto a las 7

09.00 Movete! con Georgina

12.00 América Noticias

13.00 Rumores del espectáculo

14.00 Contra reloj

15.00 Sin vueltas

16.00 Yo me quiero casar...y usted?

17.00 Amor y Moria

18.00 Gente que busca gente con Franco Bagnato

19.00 América Noticias

20.00 Insólito TV

21.00 América Noticias

22.00 Caiga quien caiga

23.30 El rayo con Dolores Barreiro

00.00 Atorrantes

01.00 S'apac Le Bombit

ATC

07.00 Educación a distancia.

08.00 Vivir mejor

09.00 Dale Lita

10.00 Siete Días

12.00 Las Tres Marías

13.00 Telegaceta

14.00 Práctica

15.00 Buenas tardes, salud

15.55 Video moda

16.00 Ellas y ellos

17.00 El Club de la flaca

18.00 Tardes en pijamas

19.00 Veréb TV

20.00 Telegaceta

21.00 DNI (documentales)

21.30 El arte de los argentinos

22.00 Folclore todo el año

23.00 Primero lo nuestro

00.00 Telegaceta

00.30 Educación a distancia.

01.30 Avisos en la madrugada

02.00 Noticiero de la Rai

02.30 Cierre de transmisión

CANAL 9

10.00 Educación a distancia.

11.00 Tom y Jerry

11.30 Gato Dumas

12.00 24 horas

13.00 Mirtha Legrand

14.30 Indiscreciones

16.00 Hablemos claro

17.00 Preciosa

18.00 Gemelos

19.00 Camila

20.00 24 Horas

21.00 Ricos y famosos

22.00 El mundo del espectáculo

24.00 Sunset Beach

Los imperdibles

SEINFELD

(SONY) 18.30



Una década de éxito

Género: Serie

A pesar del éxito obtenido por la serie en casi una década de acaparar las noches de los jueves en Estados Unidos, Jerry Seinfeld decidió dar por terminado el dilatado ciclo. Hace unos meses la comedia, que cuenta la vida de cuatro neuróticos neoyorkinos, concluyó con un rating muy alto. La serie, que siempre se jactó de estar armada "en base a nada", concluyó con un juicio a sus protagonistas precisamente por no hacer nada por la sociedad. Jerry, Elaine, Kramer y George fueron encerrados por un año lo que llevó a más de uno a pensar en un regreso.

SEXO, MENTIRAS Y VIDEO

(SPACE) 23.45



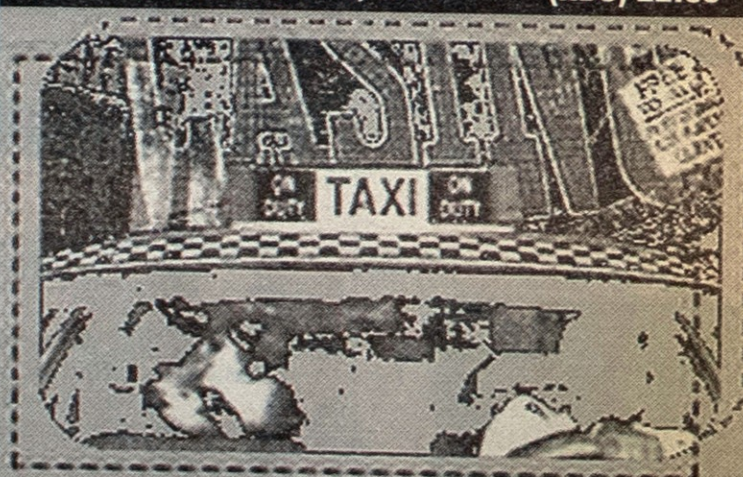
Con la cámara encendida

Género: Comedia dramática

Una interesante comedia con muy buenas actuaciones, que se encuadra dentro de los primeros pasos del cine independiente norteamericano de mediados de los años 80. La trama maneja algunos juegos entre los personajes principales, entre infidelidades, perversiones y la presencia de la cámara de video como registro de situaciones. La película tiene a favor, además, las muy buenas actuaciones de Peter Gallagher, Andie Mac Dowell, James Spader y Laura San Giacomo, que le dan a los personajes la frescura y el desprejuicio que requieren.

AMERICA UNDERCOVER, TAXI

(HBO) 22.00



Taxi Cab Confessions

Confesiones verdaderas

Género: Documental

Con el particular estilo de las producciones de este canal de tevé americano, América Undercover ha conseguido tocar temas que hace algunos años hubiesen resultado impensados en la pantalla chica. En este caso se trata de una cámara oculta ubicada dentro de varios taxis neoyorkinos con la complicidad del taxista y se provoca el diálogo con los pasajeros. Los resultados son muy interesantes dada la riqueza y osadía de los temas que surgen de esas charlas. Los informes luego son editados con el previo consentimiento de los implicados.

...viene de tapa

JUANA BIGNOZZI, POETA

►pensaba o creía en el 60. No lo hago de una manera explícita o grupal o militante, no; lo hago como una mujer que medita sobre su generación. Es un libro de transición, los temas que aparecen ahí aparecen por última vez.

Uno va cerrando puertas en la vida, va cerrando etapas. No sos eternamente la niña, sola, asustada. No sos eternamente la joven con problemas con los hombres y el amor.

—¿Pero no hay ahora una vuelta a la juventud?

—No, yo ahora estoy escribiendo un libro que se llama *Los poetas visitan a Andrea del Sarto* y estoy escribiendo un poema sobre la identidad. No son de despedida, pero sí de una mirada hacia otra dimensión. Beatriz Sarlo me dijo que eran poemas tristes, pero yo no los veo así. Por el contrario, los veo como poemas lúcidos: es mejor que empieces a mirar hacia ciertas cosas, hacia cierta pérdida, y que pienses cómo va a ser tu vida de ahora en adelante. Entonces hay que terminar de hablar de la adolescencia, de la infancia, de mi papá que me llevaba al puerto: ya está. Es como si yo ahora tomara lo que se llama temas trascendentes: el mundo, la muerte, la vida. La anécdota se terminó. Pero le tengo miedo a los grandes temas. Le temo a la solemnidad, a la trascendencia.

—Vos negás rotundamente la existencia de una relación entre la poesía del sesenta y la que hoy producen los jóvenes. Pero en la conversación fueron saliendo rasgos que marcan esa relación, no la niegan totalmente.

—Claro, lo que pasa es que aquí hay un problema gravísimo: ¿qué entendemos por sesenta? Cuando yo hablo del sesenta no tiene nada que ver con el sesenta de los jóvenes, nada que ver. Por ejemplo, Alejandra Pizarnik. De nosotros, nadie se acordaba que Alejandra era del sesenta. Es del sesenta ge-



"Existen dos versiones de los sesenta"

JOSEFINA DARRIBA

ográficamente, pero lo que se puede llamar el sesenta, como pensamiento, actitudes, opciones poéticas, digamos, todo lo que marca el sesenta, ella no tenía nada que ver con eso. Absolutamente nada. Bueno, después está Leónidas Lamborghini. Él tampoco era la pauta. Si vos me decís el sesenta, yo espontáneamente digo Gelman, Santoro, Salas. Y no por una cuestión de calidad, sino por una cuestión de imagen del sesenta.

—De autoimagen, más bien...

—Pero ésa es la imagen del se-

sesenta, sacando a la gente joven que rescata otras cosas.

Los que atacan al sesenta lo atacan porque lo asocian con esos poetas menores, con la visión de Horacio Salas, de Roberto Santoro, de *El pan duro*, con muchas cosas de Juan Gelman. Porque ahora a Gelman lo atacan, mercedamente, por todos lados...

—Es como si hubieran dos versiones de los sesenta, ¿no?

Claro. Yo creo que del sesenta existen estas dos versiones.

Cuando yo volví de Europa,

PRIMER PLANO

"Me gusta ver el choripán en el poema"

A Juana Bigozzi le interesa leer la poesía que están escribiendo los jóvenes en la Argentina. "Porque si no, no estás en el país ni en la historia ni en el mundo. Te pasa esto que ha pasado tanto en el 60, que es repetir el discurso. No copio a los jóvenes de los 90, pero me ayudan. Por ejemplo, esa cosa inconexa y tan coloquial que tienen. Veo en estos poetas un gusto por lo popular —lo popular como lo que es más común en la sociedad, no lo popular como se entendía en el 60, como una estética. Como ese coreano del supermercado, a mí me ha cambiado la vida ese poema del coreano". Bigozzi se refiere al extenso poema *Zelarayán*, de Santiago Vega. "Es terrible ese poema, yo lo releo constantemente. Hace ese rescate de las cosas (aún en el lenguaje) más bajas, más populares: te pone el choripán en un poema".

después de dieciséis años, y me hablaban de los Beatles, yo decía: ¿pero cómo? ¿El sesenta son los Beatles? A mí no se me ocurría jamás. Claro, era otro sesenta.

Este sesenta de que habla la juventud, objetivo, visto en conjunto. Para uno, en cambio, el sesenta era una opción política, era una opción que estaba muy parcelada.

Por eso a mí me gusta la poesía joven, y yo no la puedo asociar con lo que es para mí la imagen del sesenta, a la que no adhiero, finalmente.

zamarreaban por el aire como a una bandera!

Por supuesto, lo primero que pensé fue que los muchachos estaban arreglados. Pero en una colonia de vacaciones, no me acuerdo si en la playa o en la sierra, o en un club del barrio, coincidí con uno de los que había sostenido al Gran Mago Fantasio, y cuando le pregunté sobre el truco, el pibe me gritó: "¡Simplemente de golpe el chabón no pesaba nada!"

Una estafa inexplicable

Esa sensación de presenciar algo inexplicable, con cierto tufo a estafa, la volví a sentir cuando empecé a leer "El libro de mi vida".

Lo cierto es que El Gran Mago Fantasio se pasea aún hoy por las páginas de *La obsesión del espacio*, de Ricardo Zelarayán; *Señales de una causa personal*, de Joaquín Giannuzzi; *Molloy*, de Samuel Beckett; *Ser y Tiempo*, de Heidegger; *Trilce*, de César Vallejo; *Paisaje con autor*, de Jorge Ricardo Aulicino; *Transatlántico*, de Witold Gombrowicz; *El faro de Guereño*, de D.G.Helder; *La portuguesa*, de Robert Musil.

Yo,

Contesta hoy:
Santiago Vega



—Si el pasado pudiera condensarse en un solo libro, ¿cuál sería?

—Desde un orden universal ese libro sería *La Divina Comedia*. Un gran libro capaz de condensar de un solo tarascón todo el pasado. Y no sólo eso, sino que también nos ambienta para el futuro. Ahora, en lo que hace al ámbito nacional ese libro sería el *Martín Fierro*, de José Hernández. Yo me atrevería a decir que es lo más hispanoamericano que conozco, lo más genuino. ¡Configurar en un par de décimas monótonas, todo lo épico y lo lírico!

—¿Cuál es el libro que interpreta o refleja las coordenadas del presente?

—Siguiendo por la ruta nacional, el libro que mejor interpreta las coordenadas del presente es *El solicitante descolocado*, de Leónidas Lamborghini. También podría acompañarlo muy bien un libro poco difundido pero igualmente importante: *La zanjita*, de Juan Desiderio. ¡Cómo contar tanto en tan pocos versos! ¡Tataranieto directo del *Martín Fierro*!

—¿Cuál es tu modelo de escritor?

—¿Cómo no nombrar la poesía de César Vallejo y al entrañable Juan Rulfo? ¿Cómo olvidar el primer libro que leí, *Las aventuras de Tom Sawyer*, de Twain? ¿Cómo hacerle la vista gorda al marino Ismael, a los hermanos Nelson immortalizados en un lugar de Turdera que nunca existió? Mi modelo de escritor es un poquito de todos ellos.

Todos estos autores y personajes de la ficción me han acompañado a lo largo de mi vida, me ayudaron y ayudan a alimentar esta esperanza. Quizás si no los hubiese conocido a cada uno en su tiempo, si no me hubiese hecho tan amigo, no sé dónde estaría. Modelos de escritores y amigos, verdadera compañía de la vida.

—¿Cuál es tu modelo de estilo?

—Siempre me sentí muy identificado con estilos que reflejaran la identidad nacional. Mi modelo de estilo también es una mezcla de muchos otros. Siempre que se mezcla aparece algo distinto, producto del batido. Nada definido.

Santiago Vega nació en Quilmes en 1973. Tiene libros inéditos: *Zelarayán*, 1996, *La máquina de hacer paraguayitos*, 1997 y *Curepas*. Dirige la revista *La novia de Tyson*. En 1997 obtuvo el premio *Diario de Poesía*.

El libro de mi vida



Fabián Casas
Escritor

Cuando tenía seis o siete años yo era fanático de un programa maravilloso que se llamaba algo así como "Los mediodías de la Marvel". Éste consistía principalmente en una hora de dibujitos enlatados en los Estados Unidos: "El Hombre Araña", "Dare Devil", "Los Cuatro Fantásticos", todas esas series que algunos recuerdan con nostalgia creativa y otros prefieren sencillamente olvidar. Bueno. En la última media hora —ya en vivo y aupongo que desde los estudios de canal 13, aunque éste es un dato lo suficientemente superfluo como para que, francamente, dé igual— aparecía el Gran Mago Fantasio. Era un tipo muy pintón, parecido a Roger Moore, o por lo menos a lo que yo pensaba entonces que era un buen mozo, que seguramente tenía que ver con la imagen que me devolvía Roger Moore, más en su versión, claro de El

Santo que de James Bond. En todo caso, y como ellos, Fantasio usaba smoking. Y solía hacer diferentes trucos, desde serruchar a un chico por la cintura y volverlo a pegar, lo que provocaba en el telespectador verdaderos dolores de panza, hasta desaparecer una paloma en un paraguas, lo que significaba una vuelta de tuerca con respecto a hacerlo desaparecer en una galera. De cualquiera manera, se trataba de cosas que, como ustedes, le he visto hacer a muchos otros magos. Pero también hacía un truco que jamás he vuelto a ver y que me volvía loco.

La cosa era así: el tipo sacaba seis chicos de las tribunas y ponía tres a su derecha y tres a su izquierda. Después se acomodaba su smoking de detective y decía: "Bien muchachos, ahora voy a pesar 150 kilos y no me van a poder sostener". Y se tiraba. Los chicos se mataban por agarrarlo pero terminaban todos en el piso. Fantasio se volvía a parar, sonreía y largaba: "Ahora voy a pesar 70 kilos". Y los chicos apenas lo podían sostener. Finalmente decía: "Ahora voy a pesar 20 kilos". ¡Y los pibes lo