

Grandes Líneas

LUIS PRIAMO EDITOR DE FOTOGRAFÍAS

“Rosario tiene fotografías antiguas extraordinarias”

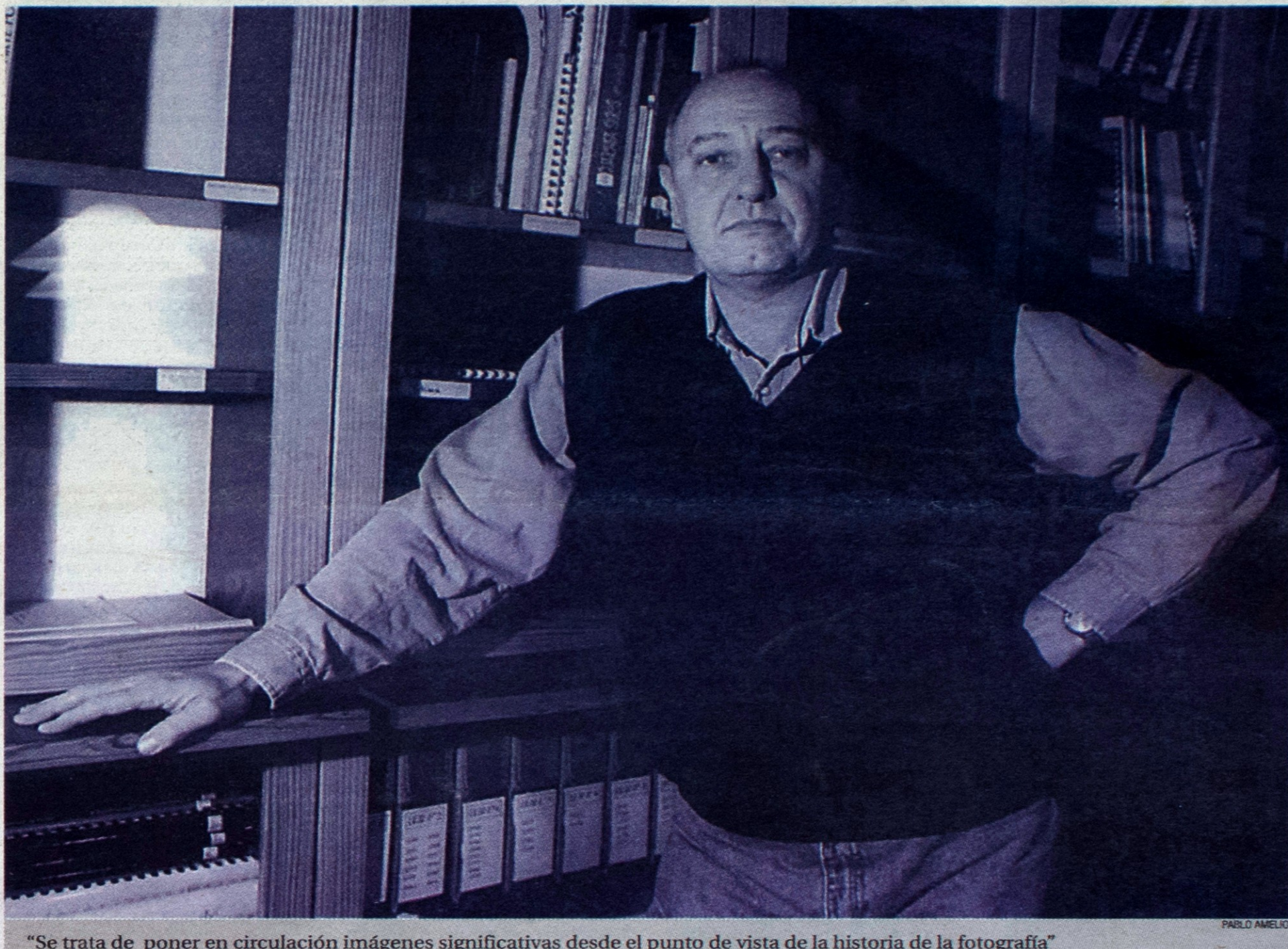
SERGIO DELGADO

Desde 1987, cuando editó un libro sorprendente sobre el hasta ese momento casi desconocido fotógrafo esperancino Fernando Paillet (con fotografías realizadas entre 1894 y 1940), Luis Priamo viene desarrollando una increíble tarea de rescate de la memoria de los argentinos. Luego siguieron libros variados y exigentes sobre los archivos fotográficos de empresas como el Ferrocarril de Santa Fe, de ciudades como Bariloche o Buenos Aires, de técnicas como el daguerrotipo o de fotógrafos como Juan Pi o, últimamente, H.G. Olds, que constituyen apenas la señal visible de un programa ejemplar de investigación, conservación y desarrollo editorial. Lo entrevistamos en su lugar de trabajo, en la Fundación Antorchas, rodeado, no podía ser de otra manera, por sus materiales de trabajo y sus archivos.

—¿Cómo comenzó la tarea de editar libros de fotografías?

—Comenzó con el primer libro que editamos con la Fundación Antorchas, que es el libro sobre Paillet. Pero la edición regular de libros de fotografías empezó en 1992 con el libro sobre el Ferrocarril de Santa Fe y el comienzo de un programa de conservación de fotografías, que la Fundación apoyó, y que instrumentamos con el conservador Hugo Hess y que duró hasta 1997. En esos 5 años, yo diría como complemento al trabajo de conservación que hacíamos con las distintas colecciones, se fueron editando los libros. Al paso que conocíamos mejor las colecciones, en la medida en que las interveníamos, y en algunos casos que hacíamos el índice, surgía la idea de los libros. Porque evidentemente las ediciones no surgen sino de los materiales. Pensar un libro de fotografía en abstracto es meterse en problemas. Y en estos años conocimos mucho material. Por ejemplo, en 1990 hice una investigación sobre los archivos fotográficos de las empresas del Estado. Y de ahí surgieron archivos excelentes con los cuales hemos ido trabajando.

Luego del libro de los Ferrocarriles hicimos otro sobre Juan Pi (Fotografías, 1903-1933), un fotógrafo de San Rafael, Mendoza, cuyo archivo también intervenimos. Hicimos el libro *Los años del daguerrotipo, 1843-1870*, que fue consecuencia de la limpieza y estabilización de las dos colecciones utilizadas, las del Museo



“Se trata de poner en circulación imágenes significativas desde el punto de vista de la historia de la fotografía”

PARLO AMELIO

Histórico y del Museo de Luján. Y de la misma manera hicimos el libro *Imágenes de Buenos Aires, 1915-1940* y el libro sobre Olds.

Es decir que los libros de fotografías cierran un trabajo de localización, clasificación y conservación de las distintas colecciones, públicas o privadas.

—Cada uno de estos libros parece enseñar una falta originaria, muy propia de nuestra cultura, ligada a la conservación de la memoria.

—Hay un doble juego: poner en circulación imágenes significativas desde el punto de vista de la historia de la fotografía y además llamar la atención sobre la existencia de estos archivos. Dado el hábito de perder materiales, de dejarlos degradar, es importante que las instituciones o las personas tengan una especie de mirada social, a partir de los libros, sobre estas imágenes. Se sabe que están allí, que existe tal cantidad de material y que

está en determinadas condiciones.

—Una acto de denuncia.

—Exactamente. En el sentido más positivo del término. Pero por cierto que esto es parcial. Por ejemplo, en una colección como la del Museo Ferroviario, donde hay 15.000 negativos que pertenecieron a varios de los ferrocarriles que existieron en la Argentina (el Roca actual, el Central Argentino, el Pacífico, etc.), en su mayoría sin identificación de las fuentes y sin una clasificación adecuada, no existen copias de las fotografías. Por lo tanto no se conoce el material. Incluso hay una cantidad importante de imágenes de Buenos Aires que no tienen que ver con los ferrocarriles. Por ejemplo, un registro de la construcción de los puentes del Riachuelo, varios de los cuales se hicieron inmediatamente después del Centenario, documentado por las empresas ferroviarias, que es único. Esto es

muy difícil ponerlo a la consulta pública dada la situación de precariedad en la que se encuentra el museo. Es hasta peligroso para la conservación de los materiales hacerlo sin una debida infraestructura. Otro caso es el archivo de Construcciones Portuarias y Vías Navegables, que está en el puerto, que tiene 25.000 negativos. Muchas son fotografías de rutina. Pero algunas son extraordinarias: por ejemplo, 50 fotos de los comedores de obreros que existían en el puerto de Buenos Aires en 1930.

También hay importantes colecciones de Construcciones Portuarias en el interior.

Por ejemplo, una colección en Paraná de 11.000 negativos que intervenimos hace dos años, otra en Rosario de 3.000 negativos, otra en Corrientes de 6.000 negativos, donde se mezclan fotografías de los trabajos; un tipo de fotografía de por sí muy importante porque existe solamente en

este tipo de colecciones, pero con imágenes de los distintos ámbitos y épocas, igualmente únicas.

—Cuando decís “intervenimos”, ¿qué significa?

—Que colaboramos a la estabilización. En general estas colecciones están, en el mejor de los casos, bien. Los negativos guardados en grandes armarios y puestos en sobres de papel. Pero de un papel ácido que crea problemas con el tiempo. El peor caso era el de la colección de Corrientes, que la rescató de un galpón de deshechos (ya se tiraba) un agrimensor que es fotógrafo aficionado y que al verla empezó a acarrear el material hacia las oficinas. Pero, en fin, ya les había agarrado la lluvia, estaban las cajas rotas, los materiales afectados. Fuimos allá, entrenamos a una persona para limpiar los negativos, mandamos sobres, cajas y el material está ahora referenciado, ►pág. 8

LANAS, CACTUS Y MUJERES

El Mirador Buenos Aires

Innovación, humor y potencia son las notas distintivas de las obras de Marcia Schwartz que se exponen en el Museo Nacional de Bellas Artes



"Altura 4152 metros", 1998

MARINA MARIASCH

La pintora argentina Marcia Schwartz (Buenos Aires, 1955) contraataca con una muestra de su trabajo más reciente en una de las salas del últimamente controvertido Museo Nacional de Bellas Artes. Contraataca con el arma que a lo largo de su carrera supo siempre usar mejor: la osadía. Ataca, otra vez, categorías como la de "arte latinoamericano", forzadas y englobadoras de una masa brumosa que encuentra su prototipo en pintoresquismos. Incurre en los paisajes regionales y las alusiones al contexto histórico sin que sus imágenes puedan interpretarse desde una posición solemne. Schwartz demuestra, a la vez que una consecuente coherencia con su trabajo anterior, innovación, humor y potencia.

La lana

Una serie de cuadros-caja encierra paisajes áridos creados a partir de la relación de pedazos de lana sin procesar y teñida de diferentes colores. Entre ellos está "Espinillo", de 1997, que tiene también unas leves incrustaciones de cactus y coral resecos. Son imágenes de lugares reconocibles en el noroeste argentino, o en un desierto patagónico. Unos triangulitos de papel metalizado hacen, en otro de los cuadros de esta serie, de nube y otorgan un destello entre la materia opaca. Estas obras se protegen tras una lámina de vidrio, lo que las emparenta de alguna manera con los turísticos souvenirs norteros de las botellitas que con arena de distintas tonalidades semejan un paisaje.

Los cactus

Dos cactus se abrazan en gesto amoroso en "El beso" (1998). Los cactus son humanos, según la propia autora de los cuadros, y eso puede verse en las actitudes que toman estos espinosos vegetales. Con el uso de colores fluorescentes y aplicaciones de pedazos de planta, la serie de los cactus continúa por la subya-

cente idea ingenua del amor. A la vez, entabla diálogos con otros artistas contemporáneos: trazos cercanos a los de Luis Felipe Noé, retratos de la América vegetal de García Urriburu. Aunque la relación que se establece con este último tal vez sea más bien irónica: parece invertir los términos ecologistas y for-export de los trabajos de los últimos años de ese pintor.

Los cactus, en otros casos, constituyen el marco material de las representaciones. Cuatro troncos secos, en los que se perciben las líneas de poros desde los que salen las espinas —aquí extraídas— son literalmente el marco de "Altura 4152 metros", de 1998. En el centro de la imagen, se impone un cactus que guarda las mismas proporciones que sus compañeros, pero que parece más vivo que ellos.

El motivo de los cactus ocupa gran parte de la muestra. En "Bosque de aloes" (1997), se repite la utilización de las plantas naturales en forma de marco. "Soroche" es el busto de un hombre realizado a partir de una punta de cactus: los pelos revueltos son las espinas y ramitas que salen de él; los poros ahuecados dan expresión a la cara. En "El Zonda", Schwartz recreó la figura del cactus en una escultura de material artificial que lo muestra con tonos plateados y reclinado por el viento.

La serie impide ser catalogada bajo en sintagma de "pasajes norteros". Los cactus son autorretratos, dijo Schwartz. Y, más allá de la fisonomía real de la artista, las obras están más cerca de lo humano que de lo vegetal.

Las mujeres

La serie que tiene por protagonistas a figuras femeninas, en cambio, conduce la percepción hacia terrenos distintos del humano. Las mujeres de Schwartz ocupan casi toda la extensión de la tela y se funden con elementos que, si bien forman parte de la naturaleza, no son estrictamente parte del universo del hombre. El pecho de lo que sugiere ser una mujer se abre co-

mo el cierre relámpago de un vestido rojo para dejar ver los pezones rodeados de una capa de plumas que da un aire animal a la escena, en "Tinta roja" (1998). En "Bebed de mí", la mujer presiona sus tetillas para dejar salir dos rayos blancos que se dirigen al espectador. Una larva envuelve el cuerpo de la mujer acostada del cuadro "Vayan... vayan... ahí voy". Estas mujeres concentran lugares comunes de la femineidad, y a la vez se escapan de su destino unívoco. Se transforman en otra cosa, pasan a otros estados.

El río

La última de las series que conforman la muestra está presentada como una "instalación gráfica". Una considerable cantidad de imágenes serigrafadas en distintos tonos de color a partir de dos bases diferentes ocupa casi toda la superficie de una de las paredes de la sala. El nombre de la instalación es "El río es nuestra sangre. Nuestra sangre es el río". A partir de la mezcla de esos dos fluidos —río y sangre— en un solo flujo, Schwartz alude sin mediaciones al uso del Río de la Plata como cementerio clandestino por parte de los militares de la última dictadura.

Una de las imágenes muestra a un pez dentado acechando un trozo de pierna con pie, bajo el agua. La otra exhibe, entre flotando y hundida, la cabeza de "El grito" de Munch. Como en un corte transversal del mundo, la visión abarca el cauce de agua, la superficie y el paisaje urbano que se ve más atrás, que se adivina como una posible Buenos Aires. La repetición forma parte también del significado que adquieren estas imágenes.

Los temas sociales y populares ocuparon siempre el trabajo de Schwartz. Los "morochos", de los años ochenta; "Las chicas", dos mujeres charlando en la me-

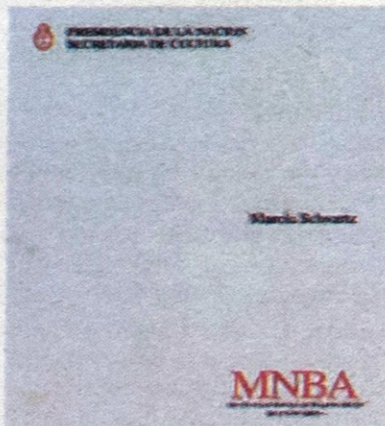
sa de un bar; la cara de Cacho; la mujer sacando el boleto de colectivo; los retratos de la vida cotidiana urbana fueron siempre foco de su atención. Emparentada en este punto con Carlos Gorriarena, con más humor y algo de grotesco, la obra de Marcia Schwartz nunca necesitó de grandes aparatos teóricos para ser comprendida. Por el contrario, sus temas son accesibles e identificables.

En esta muestra, su presentación de la realidad va más allá de la realidad misma y abarca también los presupuestos de la crítica y el mercado. Schwartz cuestiona su condición de artista latinoamericana sin dejar de serlo o extranjerizarse por caminos rebuscados. El camino elegido vuelve a ser el de la figuración. De esa manera, la artista garantiza una recepción directa por parte del público.

Para inscribirse en el territorio que la crítica mundial otorga al artista latinoamericano, compuso paisajes telúricos con elementos autóctonos, como la lana. El gesto puede ser premeditado, o simplemente puede pensarse que utilizó la materia que tenía más a mano. Sus imágenes suelen tener por protagonista escenas simples de la vida cotidiana, personas y lugares que se ven todos los días. Pero su mirada traspasa los límites del retrato realista, llega a zonas perceptibles en la realidad sólo en el instante. Lo que revela el trazo de Marcia Schwartz puede estar cifrado en la expresión de una cara, o en hablar de aquello que está a la vista pero no se ve. A los cactus que surgían en esos paisajes coloridos, les dio vida humana a través de gestos como darse un beso. Y al río color león que maravilló a los que llegaron a Buenos Aires por barco, que ilustra películas románticas y cuadros melancólicos, lo llenó de cadáveres.



"Tinta roja", 1998



MARCIA SCHVARTZ

Collages y pinturas en una exposición en la que Schwartz cuestiona la condición del arte latinoamericano, y trabaja sobre sus clichés

Museo Nacional de Bellas Artes
Buenos Aires
Hasta hoy



I E C H

OPINIÓN

De punta un objetivo común

“Julian Schnabel, David Salle y Cindy Sherman, tres artistas contemporáneos preferentemente fotógrafos, hicieron su debut cinematográfico con obras...”



Juan Aguzzi
El Ciudadano

Julian Schnabel, David Salle y Cindy Sherman, tres artistas contemporáneos que tienen a la fotografía como preferente medio expresivo, hicieron su debut cinematográfico con obras que atraviesan algunas aristas de los malestares de las últimas dos décadas: las drogas pesadas y la hipocresía que rodea al arte; los microfascismos y las falsas representaciones mediáticas; la exclusión y el terror cotidiano. Todo a través del puro sentido fotográfico en el que la subjetividad de sus autores se debate entre la esencia de imágenes parcialmente auténticas (las de la fotografía) y las parcialmente falsas (las del cine)

En el momento de los estrenos, semanarios influyentes como *Time*, *Newsweek* y *Village Voice*, presentaron exhaustivas reseñas sobre *Basquiat*, *Buscar y destruir* y *Adicta al crimen* los respectivos filmes de esos tres fotógrafos estadounidenses. A prudente distancia de lo que suele considerarse cine de vanguardia o experimental, estas películas narran —con el molde de una estructura clásica—, historias que se enriquecen a partir de ambiciones personales y de un particular uso de los recursos a su alcance; es decir, los que estos artistas conocían de la fotografía. Este es el primer punto común y destacable de estos largometrajes. Los tres se inscriben dentro de una estética en la que la iluminación, la interpretación y la expresión cultural se encuentran emocionalmente comprometidas con el relato convencional.

Schnabel

Julian Schnabel, relacionado con la pintura por haber incurrido en el pinel y por utilizar cuadros en sus instalaciones o en sus colaboraciones multimediales para recitales —siendo muy joven diseñó una serie de paneles que separaban las escenas de varias secuencias de *200 moteles*, filme sobre el disco homónimo de Frank Zappa—, elige a Jean-Michel Basquiat como tema de su debut. Artista callejero del grafiti que terminó convirtiéndose en una celebridad —en parte por su propio talento y en parte porque durante sus últimos años fue uno de los protegidos del factótum Andy Warhol—, Basquiat murió en 1988 a los 27 años por una sobredosis de heroína. Schnabel parecía el más indicado para biografarlo dado que había conocido a Basquiat personalmente y se había consustanciado con su obra. Schnabel traza los rasgos y características del mundo de la plástica de fines de los 70 y de los 80 en una Nueva York atravesada por una autoerigida vanguardia de *dealers* artísticos (los marchands u operadores nativos), que ejercían su particular hechizo sobre aquellos artistas plásti-

cos que portaban cualidades. Los planos y contraplanos en *Basquiat* están despojados del sentido convencional que se les adjudica en la mayoría de las películas y se vuelven enunciativos, evocadores de los matices que los protagonistas imprimen a sus personajes. Funcionan como retratos del devenir, de esas acciones que los salvarán o los condenarán irremisiblemente sin que ellos puedan hacer ninguna otra cosa.

Con estos personajes, Schnabel logró que su obra se transmita en torno a secuencias que son como fogonazos que flotan.

Este es el punto en común que tienen las tres obras: la mirada fotográfica de sus autores. Aunque sea fugazmente, los personajes y sus relaciones posan y dependen de esa filiación, como si fueran mirados sin saberlo y no tuvieran conciencia sobre la emoción que despiertan en el espectador.

Salle

En *Buscar y destruir* estos rasgos se patentizan de tal manera que escapan a los límites del encuadre fotográfico presentando una línea narrativa con visos inéditos.

Pero lo verdaderamente sustancioso del filme es el relato y la suerte de coordenadas que se juegan entre los personajes; ordenadas que traen aparejadas —como una puesta menor dentro de la estructura que la contiene— ciertas conductas y prácticas en las que irremediablemente cualquier idealista subrepticio y poco ocurrente puede caer. Sin apartarse del sentido de contingencia pura que deviene de la fotografía —siempre habrá algo representado— Salle agrega la acción y el texto de manera que las descripciones (de los ámbitos, de las relaciones) conduzcan a la posibilidad de una reflexión. Es decir, a la verdad de la imagen, a la subjetividad fotográfica que el realizador tiene como referente, se agregan las miradas y posturas extáticas, gestos, idas y venidas, en un tablero de situaciones argumentales desarticuladas y atormentadas, que nutren de verdadera vida ese énfasis de cámara fija que no obstante —en estricta consonancia con los recursos cinematográficos que prestan emoción al pulso de la película— guarda la ingeniosidad óptica de la fotografía.

En *Buscar y destruir* se asiste a una variedad de escenas en las que la relación entre una y otra no es la de un espacio real. Están construidas a la manera vertical de los sueños y se deslizan siguiendo un orden paradójico establecido por la mirada fotográfica que su autor pone asegurando que lo que se ve es verdadero, aunque ahora tenga la intensidad de la experiencia nueva, del desarrollo dinámico del movimiento de la película.

Si lo que fundamenta la fotografía es la pose (de una persona, de una situación, de un objeto), en *Buscar y destruir*, todos sus personajes parecen posar como primer acto; apenas después

son empujados, como si el referente fotográfico no alcanzara para reivindicar su realidad; es decir, la experiencia se prolonga más allá de su estilo constitutivo.

Sherman

El filme de Cindy Sherman, como el de sus colegas, despega también de lo evidente de la fotografía, de “ninguna imagen justa” sino de “justo una imagen”, como gusta decir Jean-Luc Godard. Hay, en *Adicta al crimen*, un núcleo radiante, irreductible: la mirada de su protagonista que da lugar a una especie de negación de la inmovilidad de la imagen a través de una sucesión de puestas cada vez más resplandecientes, pero también cada vez más demacradas, como si fuera una continua metamorfosis, drásticas mutaciones que responden a la esencia del lenguaje de su autora. En efecto, Sherman eligió desplazarse sobre dos géneros para su debut cinematográfico: el thriller y el terror, y desde allí despliega algunos de los postulados con que hizo gala en sus obras fotográficas. Ella misma se usó como modelo para una de sus primeras exposiciones: la lejana *Film Stills*, de 1977, en blanco y negro, en los que aparece retratada como una estrella de cine.

Sherman tiene sensibilidad poética y hasta mitológica y consigue que su visión de estilo onírico se cargue de valores estéticos y logren dar un sentido a la forma. La sensibilidad mitológica es propia de los buenos fotógrafos, ya que de esta manera re-

conocen que el cine provee de facultades divinas al ser humano para ir a cualquier punto del espacio cuando quiera y al instante, de aparecer y desaparecer a voluntad, de poder satisfacer sus deseos sin que nada se le oponga con un solo cambio de luces o de sombras. Dorine comete su primer asesinato al descuido, como si el velo de un acto primitivo (todo crimen no planeado puede verse de esa manera) se descorriera en el más común de los gestos cotidianos.

Sherman ha venido trabajando con una serie de maniqués a los que ha fotografiado en poses eróticas y hasta pornográficas, y para escribir el guión de *Adicta al crimen*, tomó como punto de partida la manera en que trabaja con esos maniqués. Dorine enmascara a sus víctimas —pinta sus uñas, peina sus cabellos, acomoda los órganos descubiertos por profundas heridas—, como quien pone al día sus arreglos florales.

Y es, sobre todo, en estas líneas discursivas donde puede verse el tono de oposición entre belleza y fealdad, entre vida y decadencia mental o corporal que signa la obra de Sherman y que permite que *Adicta al crimen* muestre el rostro verdadero —y oculto— de sus personajes.

Adicta al crimen presenta, entonces, las dos experiencias fundamentales del arte fotográfico: la del sujeto mirado y la del sujeto mirante. Y tiene, en la agudeza atroz y deliciosa con la que expone el conflicto, los efectos de la retórica del cuadro y su modo sublimado de exposición.



Cindy Sherman se usó como modelo para sus exposiciones



TECNOLOGÍA TRANSGÉNICA

La Central Semillas del diablo

Los científicos apoyan las modificaciones genéticas practicadas a los cereales, pero la opinión pública europea mira con desconfianza sus posibles beneficios

PABLO FRANCESCUTTI

Un fantasma recorre Europa, y no es el comunismo. Esta vez el espectro ha salido de un laboratorio y arrastra cadenas helicoidales de ADN: la tecnología transgénica. Un gran tema para quienes cubrimos la actualidad científica (¡por fin nuestras noticias saltan a la primera plana!). Por eso entro como una tromba en la Redacción; traigo una primicia: una entrevista a un cultivador español de maíz modificado genéticamente. Con orgullo saco de mi mochila la prueba de mis andanzas: una mazorca con granos negros, morados y amarillos, crecida a orillas del Ebro. ¡Para qué! Mis colegas retroceden espantados. De haberles mostrado un puñado de plutonio no hubiera causado mayor rechazo.

Desconcertado, acerco a mis ojos el objeto tan temido. Nada hay de raro en su apariencia, aunque mis compañeros prefieren no acercarse. Un choclo igual a cualquiera. Para captar su singularidad habría que practicarle un análisis genético hasta detectar los dos genes introducidos: uno perteneciente al microbio *Bacillus thuringiensis* (Bt), y otro llamado marcador, encargado de indicar si el primero se ha implantado bien en las células del maíz.

La cirugía genética realizada tuvo por propósito crear maíces capaces de defenderse del gusano del taladro —una de sus peores plagas— secretando la toxina Bt. Así, cuando el gusano muere de el tallo, muere intoxicado. A los humanos eso no les afecta en lo más mínimo, aseguran científicos y productores de las semillas modificadas, multinaciona-

les estadounidenses y europeas.

Pero no todos comparten esa seguridad. La opinión pública europea, en concreto, siente un gran repeluz por los transgénicos y los alimentos preparados a base de ellos, estigmatizados con el apodo de *Frankenfood* (comida de Frankenstein, en inglés). La inquietud ha llegado al extremo de que los supermercados británicos anuncian que no expenderán comestibles con los genes de la discordia (como el tuco hecho con un tomate que tarda más en pudrirse). El príncipe Carlos se ha sumado a la polémica lanzando un anatema contra las especies modificadas genéticamente: "Hay áreas que deberían ser reservadas a Dios", ha dicho. Y en varias localidades europeas, los activistas saltan los alambrados y siegan las plantas cuestionadas en señal de protesta.

Las autoridades mantienen una postura ambivalente. Por un lado la Unión Europea autoriza la importación de maíz y soja transgénica de Estados Unidos; y por otro pone restricciones al cultivo de variedades similares en el viejo continente. E incluso ha prohibido algunas, como la papa holandesa manipulada para contener más almidón. Además, obliga a etiquetar los productos de composición transgénica para que el comprador pueda identificarlos.

A los multinacionales no les gusta nada el cariz tomado por el asunto. Temen por sus enormes inversiones en el desarrollo de esas variedades; y se han resistido con todas sus fuerzas al etiquetado obligatorio por temor a que esa distinción acarree a sus productos una imagen negativa, exponiéndolos fácilmente a las campañas de boicot. Por eso ju-

UNA FLORA FELIZ

Papas terapéuticas, petunias medicinales y rosas azules en el horizonte de la creación

La ingeniería genética consiste en seleccionar un gen en virtud de sus características y alterarlo o implantarlo en el código genético de otro organismo. Un ejemplo de lo primero es *FlavSavr*, el tomate de la firma Calgene. Cuando madura, un gen modificado se activa para disminuir la producción del agente químico causante de la pudrición. Gracias a ello *FlavSavr* madura más lento y se conserva mejor en la verdulería, reduciendo la necesidad de reposición.

Los heraldos de la biotecnología auguran toda clase de prodigios, desde plantas tolerantes a la sal que crecerán en suelos incultivables, a papas terapéuticas que vacunarán a los niños contra el cólera, petunias medicinales para tratar a los perros enfermos, hasta caprichos de florera como rosas azules o un césped de crecimiento cero que nos emancipará de la cortadora. De creer a sus palabras, la flora del planeta va rumbo a una segunda Creación.

La realidad es que dicha tecnología se encuentra en paña-

les; la primera semilla transgénica, una variedad de tabaco, nació en una probeta en 1983, pero la llegada de sus congéneres al mercado recién ocurrió en 1993, en Estados Unidos. Y se han registrado grandes chascos. Es memorable el fracaso estrepitoso del primer algodón transgénico: los copos se caían al suelo antes de tiempo. Tales fallos sacan a luz el carácter rudimentario de la técnica actual, necesitada de muchos pulimentos para ser precisa, segura y eficaz.

Entra tanta incertidumbre, una certeza se va abriendo paso: la biotecnología llevará la manipulación de la naturaleza a niveles impensados; y en igual medida ocurrirá con los riesgos. Atento a ello, Peter Kearns, experto de la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económico (Ocde), ha subrayado la necesidad de diseñar nuevos tests para medir la toxicidad de los alimentos transgénicos, puesto que los actuales no son suficientemente sensibles a modificaciones en una escala diminuta como la genética.

ran y perjuran que se trata de alimentos completamente inocuos para los humanos y el medio ambiente.

Sus críticos rechazan esas afirmaciones citando varios riesgos. Primero, señalan el peligro de que los genes introducidos en las plantas migren a través del po-

len y alteren el acervo genético de otras variedades (la posibilidad de que los genes metidos en la soja para tornarla resistente a los herbicidas "salten" a las malas hierbas y engendren una "super maleza" que arruine los campos). Segundo, las toxinas antiplagas pueden matar también

OBRA SIGUIENTE

BEATRIZ VIGNOLI

Radicado fatalmente en una ciudad provinciana del Tercer Mundo, el poeta se acerca a la cincuentena y entra en crisis. Repasa su vida, concluye que la misma es irrelevante, viaja lejos, vuelve, charla, se reconcilia; se vuelve más sabio.

Tal podría ser el argumento de una novela. Lo es, en cambio, de *Obra siguiente*, un volumen que reúne cuatro libros de poesía —casi una década de trabajo— de Eduardo D'Anna. Ya en el gesto de armar una recopilación de la propia obra se perfila el horror ante la posibilidad de ser olvidado que parece ser a la vez el motor y uno de los temas recurrentes de este libro. Las otras dos heridas narcisistas que aquí afligen al yo poético son: el remordimiento generacional y lo que el crítico literario Harold Bloom llamó la angustia de la influencia que acomete al poeta tardío. Es decir, esa sensación de estar escribiendo palabras ya dichas por otros, añorando la inaccesi-

ble aurora del lenguaje de la que habrían disfrutado los clásicos.

Otro tema recurrente es el de la fantasía de remontar el tiempo, con el que D'Anna ya venía trabajando desde su anterior libro de poemas. La inversión mágica de la linealidad temporal aparece ahora como una cura para los males del olvido, el remordimiento y la angustia de la influencia. En este sentido, pueden leerse los cuatro libros que configuran *Obra siguiente* como cuatro faces de un mito medicinal eficaz. El primero, pone en texto los síntomas, metaforizando la angustia de la influencia a través de, por ejemplo, el amarillito, un pájaro que "vuelve/ a cantos tradicionales/ los renueva,/ vanguardista./ No puede amar/ pájaros vivos...". El poema largo "Piedra de chairar" —cuya calidad inusitada desmiente todos los tópicos respecto de la imposibilidad de la lírica vertidos por el propio poeta en el mismo libro— pone a la amada, Eugenia, en el lugar poético por excelencia: el del pasado ya imposible y jamás aconte-

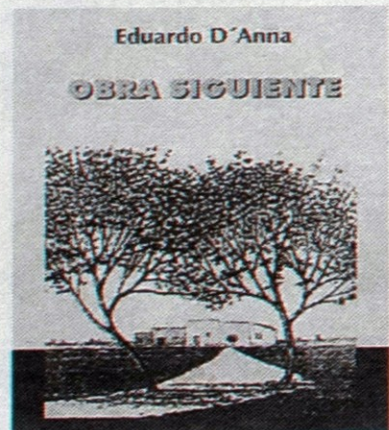
cido, aunque añorado. Versos casi monosilábicos se alternan con bloques de endecasílabos. El procedimiento de construcción por montaje de cadencias diversas recuerda al "Poema materialista" de Felipe Aldana, poeta del que D'Anna fue uno de los principales difusores.

El libro siguiente, cumple un programa ficcional que mezcla a la violencia política en Rosario en los años setenta con una ciudad de Nueva York surgida de la novela negra, humilde versión del *Inferno* dantesco, donde el poeta se encuentra con sus viejos amigos y efectúa un ajuste de cuentas con su generación. Los poemas forman uno solo, despajeo y beatnik, profuso en encabalgamientos, amargo y ritmado por la furia y por el jazz.

Dos tesis complementarias: la de que adorar las imágenes es destruirlas (¿y viceversa?), y la de que la experiencia estética es política, se desarrollan en los dos últimos libros del volumen. "Sin imagen" está compuesto de poemas muy breves cuya concisión evoca al Aldana de "Los poemas

del gran río", aunque sus imágenes subvierten la poética precursor. Al igual que en los otros tres libros, hay ecos aquí de Fernando Pessoa, pero puesto en el modo Alberto Caeiro. El poeta desenchufa la guitarra eléctrica, agarra la acústica, y retorna a la infancia como a una Arcadia de serenidad primordial. A través del asombro, el mundo vuelve a ser nuevo. Pero el asombro es también la herramienta política con que se devuelve el espesor cultural a lo artificial naturalizado: cuadros, parques.

Esta función política del asombro poético aporta por fin la solución al conflicto existencial en "El otoño hitita". Allí el poeta es "el nuevo", es un turista que mira e interroga la historia invisible del paisaje. Otra vez la imagen se carga de un espesor temporal dialéctico. El tiempo es una máquina de guerra, minando las jerarquías del escenario. "¿El viento es el aliento de Diana/ más aquí, cerca del Monte Ida,/ que en el bosque de eucaliptos/ del Club Mitre, en Pérez, el año/ Cincuenta y nueve?"



DE EDUARDO D'ANNA

El poeta se acerca a la cincuentena, y entra en crisis: con el argumento de una novela, D'Anna construye un inusitado balance poético de su vida

Libros de Hibiscus
Rosario, 1999
126 páginas



insectos vitales para el ciclo natural. Y tercero, no está nada claro que las alteraciones inducidas no causen alergias u otros efectos adversos en humanos, afirman.

Ambos facciones esgrimen informes científicos a favor de sus posturas. Es cierto que en la pugna la mayoría de los expertos se alinea con la industria, y endosa sus declaraciones favorables a dichos vegetales. Pero una minoría se muestra dudosa y pide cautela. Y aunque sean pocos bastan para alimentar la controversia. La ruptura del consenso científico supone un revés para las firmas biotecnológicas, que se ufanan de tener a "la ciencia" de su lado.

Contrariadas, las empresas apelan a argumentos económicos para reforzar su causa: de ponerse trabas a sus productos la biotecnología europea jamás despegará, perjudicando el crecimiento industrial, vaticinan. En tanto las firmas estadounidenses advierten, a través de su gobierno, que Europa está alzando barreras comerciales en violación de los acuerdos del Gatt.

Para sus mayores adversarios, los ecologistas, lo que se ventila en el fondo es una cuestión de principio: poner freno a manipulaciones que no conocen límites. En su opinión, los laboratorios juegan irresponsablemente con el patrimonio más valioso de los seres vivos, su genoma. La dependencia de la ciencia de las grandes empresas agrava la situación, arguyen, porque su afán de lucro las lleva a acelerar el lanzamiento al medio ambiente de miles de genes manipulados. De ahí la necesidad urgente de echar arena en los engranajes de una maquinaria

científico-capitalista inmersa en una dinámica infernal.

Las posturas de ecologistas e industria biotecnológica están claras. ¿Qué ocurre con la ciudadanía? Según las encuestas, los europeos no quieren saber nada con los transgénicos, sin por ello suscribir los demás puntos del credo de los "verdes". ¿Los mueven temores irracionales, según dice la industria?

Digamos mejor temores culturales. En Europa la comida no es únicamente algo para el estómago; también connota valores ligados a la identidad cultural y social. Los alimentos, explican los antropólogos, representan algo poco menos que sagrado, un vehículo de la pureza. En la controversia actual se habla mucho de "polución genética", dando a entender que las nuevas semillas son cosas impuras. En el imaginario colectivo los transgénicos se han imbuido del aura de impureza asociada antes a las sustancias radiactivas.

A ello se suma la desconfianza instalada en los europeos a raíz del escándalo de las Vacas Locas. ¿Acaso el gobierno británico y los científicos en bloque no negaron la existencia del mal hasta que fueron desmentidos por los hechos? De la memoria popular tampoco se han borrado las garantías dadas por los expertos en energía atómica, descartando un accidente nuclear. Y entonces vino el desastre de Chernóbil y una nube radiactiva revolvió sus cabezas durante jornadas angustiosas. El resquebrajamiento a los transgénicos se nutre de la desconfianza acumulada al establishment científico y económico.

De momento, la "psicosis transgénica" se circunscribe a Europa. En Estados Unidos, si



El girasol, también en la mira de la industria y de la ciencia

bien también hay preocupación, parece menos virulenta. En Argentina, por lo que leo, el desinterés es total. Los chacareros ven en la soja transgénica ante todo una planta que resiste mejor el asedio del sorgo de Alepo, esa maldición del campo criollo. Las noticias sobre el tema no salen de su enclaustramiento en las páginas rurales. Pero, poco a poco, la inquietud empieza a cruzar las fronteras: Singapur ha anunciado que introducirá controles aduaneros para evaluar si deja pasar importaciones de origen transgénico.

Habrà que ver cómo evolucionan las cosas, y si se aplica la moratoria en el desarrollo de transgénicos reclamada por la

opinión pública europea. A esta altura de los hechos, lo único seguro en Europa es que la industria ha perdido la batalla de la imagen (la reacción de mis colegas da la pauta de las percepciones entre los periodistas). El rotundo fracaso de las firmas biotecnológicas ya figura en los manuales de relaciones públicas: su error consistió en querer imponerle al consumidor una nueva tecnología que no presenta beneficios tangibles para él y sí posibles —aunque imprecisos— riesgos.

Científicamente, nada fija que las plantas creadas por biotecnología tengan que ser inherentemente inseguras; ni nadie ha podido demostrar que la media

docena de variedades aprobadas dañen la salud humana.

Pero tal como ha evolucionado el debate, eso ya importa poco: lo que se discute realmente es qué clase de tecnología quiere la gente y al servicio de cuáles intereses.

Si la investigación se orienta a la salud —creación de plantas medicinales, por ejemplo— tal vez la opinión pública la mire sin aprensiones y hasta con cariño. Mientras ese viraje no se produzca, muy pocos europeos se animarán a contestar afirmativamente a la pregunta lanzada por el heredero al trono de Gran Bretaña: "¿Realmente necesitamos para algo a los alimentos transgénicos?"

LOS USOS DE GRAMSCI

ALEJANDRO MOREIRA

Junto con *La cola del diablo, itinerario de Gramsci en América Latina*, de José Aricó, *Los usos de Gramsci* (cuya edición original es de 1981, a la que se le agrega un estudio titulado "Gramsci y la crisis cultural del novecientos"), puede considerarse la culminación de un proyecto intelectual y político de difusión del pensamiento del revolucionario italiano, que ambos autores iniciaron en 1963 con la publicación de *Pasado y Presente*.

Culminación, por cierto, inmejorable; se trata de un análisis del pensamiento de Gramsci al interior del movimiento socialista y de la cultura de su época donde, con maestría, se desgranaban los aspectos centrales de su teoría: "el poder como una relación de fuerzas sociales que debe ser modificada y no como institución que debe ser tomada; la organización partidaria como fracción interna a la clase y no como vanguardia externa a ella; la pluridimensionalidad organi-

zativa de las clases subalternas; el papel protagónico de las masas, de su cultura y de sus instituciones propias en el proceso de conquista del poder; el socialismo no como empresa de iluminados jacobinos sino como autogobierno del pueblo y, en fin, la revolución como un acontecimiento inscripto en el desarrollo de cada historia del pueblo-nación".

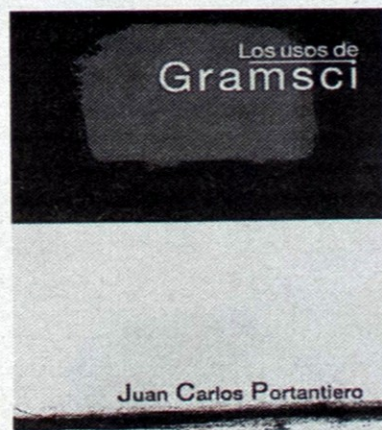
El título del libro corresponde a uno de sus capítulos: "los usos" alude a los modos en que este pensamiento fue parcelado e interpretado, de donde puede hablarse del Gramsci inspirador de la política del Partido Comunista Italiano, pero también del Gramsci espontaneísta, inspirador de una izquierda obrerista; o, en otro registro, del Gramsci consiliario, político, o teórico. En todos los casos, Portantiero busca mostrar la originalidad del personaje a quien considera, con razón, "el intelectual socialista más lúcido que ha dado el siglo, superior a Lenin en muchos aspectos".

Si, por nuestra parte, nos pre-

guntáramos por los usos de Gramsci en nuestro país, en las últimas décadas, la respuesta será más bien ambigua. Ciertamente, muchos de los nudos centrales de esa teoría forman parte habitual de los modelos de análisis y del vocabulario de las ciencias sociales. Pero si la atención se dirige al campo de la política, el panorama es más bien desolador. En los agrupamientos de izquierda que gustan llamarse revolucionarios, esa recepción ha sido nula, previsiblemente. Por otra parte, durante el apogeo del alfonsinismo, hubo una cierta recepción de Gramsci en sectores juveniles y progresistas ligados a la Unión Cívica Radical —influencia mediada por algunos destacados intelectuales entre los que se contaba el mismo Portantiero, quienes, contra muchas evidencias, persistían en otorgar a dichos sectores una potencialidad transformadora que el tiempo se encargó (se encarga día a día) de desmentir—. En suma, ese uso, digamos, "alfonsinista" de Gramsci, no pasaba de ser ape-

nas la adopción de una fraseología anodina, donde, por ejemplo, nociones tales como "bloque histórico" o "reforma intelectual y moral" perdían su sentido original para adecuarse a estrategias políticas que, a duras penas, podían calificarse como socialdemócratas. Incluso en documentos del extinto Partido Intransigente pueden advertirse marcas del pensador italiano, (en este caso se trataba de un Gramsci más "nacional-popular"), pero lo cierto es que ni sus dirigentes ni la mayoría de sus militantes tenían el más mínimo interés en el tema.

Ese panorama no debe sorprender si se piensa que la genialidad de Gramsci consistió, entre otras cosas, en el intento de formular una estrategia de conquista del poder que no fuera ni insurreccional ni reformista. Eso es, precisamente, lo que ninguna fuerza política progresista ha intentado explorar o siquiera pensar, en nuestro país. *Los usos de Gramsci* podría constituir una buena ocasión para comenzar a hacerlo.



DE JUAN CARLOS PORTANTIERO

Los usos de Gramsci es la culminación de un proyecto intelectual y político de difusión del pensamiento del revolucionario italiano

Grijalbo
Buenos Aires, 1999
214 páginas

I E C H

PARÍS, BERLÍN, BUENOS AIRES, TURÍN

Abecedé nacionales e internacionales

a)

Picasso primero. Pablo Picasso, Salvador Dalí y Joan Miró se encuentran entre los veinte mejores artistas del siglo XX, según la revista francesa *Art Actuel*, que realizó una encuesta de la que participaron 5.000 lectores. Los resultados del sondeo realizado por la revista aparecerán en su número de octubre y en el mismo no figura ningún artista latinoamericano.

La lista definitiva fue confeccionada con las respuestas de los lectores, quienes tenían que escoger entre cien nombres de pintores, escultores, fotógrafos, arquitectos o dibujantes, propuestos por *Art Actuel*.

Pablo Picasso encabeza la lista de los 20 mejores artistas del siglo XX, seguido por Henri Ma-

tisse y Francis Bacon, que ocuparon el segundo y el tercer lugar, respectivamente.

El surrealista Salvador Dalí ocupó el puesto número ocho y Joan Miró el número nueve.

Pablo Ruiz Picasso nació en Málaga en 1881. En 1907 pintó *Les demoiselles d'Avignon* (foto), su primera composición precubista que revolucionó el panorama de la pintura contemporánea. Entre 1911 y 1914, junto con George Braque, fue perfeccionando la idea cubista y unos años más tarde la unió a la de una nueva figuración: el *Guernica*, de 1937, inspirado en un episodio de la Guerra Civil Española, es tal vez su obra cumbre y la culminación de ese proceso.



b)

Morrison aleccionadora. Los premios Nobel de literatura Toni Morrison, de Estados Unidos, y Kenzaburo Oé, de Japón, formarán parte del grupo de prestigiosos conferencistas que darán este año las llamadas Lecciones Berlinesas.

Seis artistas, científicos y políticos de cinco países recordarán que "la notoria necesidad de avanzar sólo podrá traer consigo el progreso si no olvidamos las tareas pendientes de nuestro siglo -en política y cultura-", anunciaron los organizadores.

El ciclo de conferencias fue creado en 1987 por los responsables del Festival de Cine de Berlín y la editorial Bertelsmann con motivo de cumplirse el 750 aniversario de la ciudad.

Este año, las Lecciones Berlinesas darán comienzo con una ponencia del director del Museo Judío de Berlín, W. Michael Blumenthal, titulada *300 años de Berlín judío ¿Y ahora qué?*

Le seguirán el director del Fondo de las Naciones Unidas para el Medio Ambiente, Klaus Toepfer, el artista vienés André Heller, con sus *Comentarios sobre una nueva capital*, la gran dama del psicoanálisis alemán Margarete Mitscherlich y el historiador británico Eric J. Hobsbawm. El ciclo será cerrado con sendas disertaciones de la estadounidense Toni Morrison y el japonés Kenzaburo Oé, el 5 de diciembre en el Teatro Renaissance de Berlín.



c)

Nietzsche retomado. El filósofo alemán Friedrich Nietzsche sostuvo una vez que la vida del cuerpo es fundamental para el espíritu y -de acuerdo a esa idea- propuso reflexionar sobre el punto: quien recogió el guante es el pensador francés Michel Onfray en dos libros que ilustran sus tesis.

En *La razón del gourmet*, publicado por De la Flor, el autor, continúa la línea de investigación que había abierto en *El vientre de los filósofos*, recientemente publicado por Perfil. En ambos, el ensayista cultiva un anarquismo poco ortodoxo, en la vertiente más libertaria e individualista, y sus libros no son dietas contra triglicéridos sino puntas de lanzas contra la nue-

va dictadura de la salud.

Onfray no reivindica la enfermedad o la autodestrucción: la piensa como efectos de lo real sobre un cuerpo obligado a formas diversas de violencia.

De lo que se trata, en todo caso, es de construir una filosofía del gusto. Resulta entonces esclarecedor su ensayo sobre el champán Dom Pérignon. Escribe Onfray: "No carece de interés buscar de quién, y de qué, es contemporáneo Dom Pérignon, pues en el champán que él inventa existe, como en materia de vasos comunicantes, un poco de la alegría, la dicha, el gozo y la liviandad que se encuentra en la música o la pintura de los mejores artistas de la época".



d)

Franco premiado. *Vite senza fine* es el título de la novela con la que el italiano Ernesto Franco acaba de obtener el Premio Viareggio -uno de los más prestigiosos y antiguos de Italia-.

Buenos Aires y la Patagonia son algunos de los escenarios de esta novela épica y metafísica, elección que el autor justificó en una entrevista con Télam desde Turín: "Mi vínculo con la Argentina es doble: por un lado, me une al país el hecho de tener parientes en Buenos Aires y también a que parte de mis antepasados fueron para la Argentina, y después de dos o tres generaciones, volvieron a Italia. Pero con el tiempo, esta relación pasó a mi imaginario literario. Estudié y me especialicé en literatura la-

tinoamericana y mi tesis fue precisamente, sobre un argentino, Julio Cortázar. De hecho, uno de mis sueños futuros es escribir un libro sobre Buenos Aires".

El premio Viareggio es uno de los más importantes y antiguos de Italia: fue creado en 1929 y distinguió entre otros, a Italo Calvino (foto), Natalia Guinburg, Primo Levi y Antonio Tabucchi. Una de las razones por las que esta distinción -que entrega en cada una de sus categorías, alrededor de 7.000 dólares- goza de tanto prestigio, es que no admite candidaturas oficiales. Y también, claro está, a que en su extenso elenco de premiados figuran grandes nombres de la literatura italiana de este siglo.



Todo para leer, para escuchar, para mirar

LIBROS

El amor de una mujer por el mejor poeta argentino, las dietas del siglo XXI, la obra de un artista temprano y la de uno crepuscular, en los anaqueles

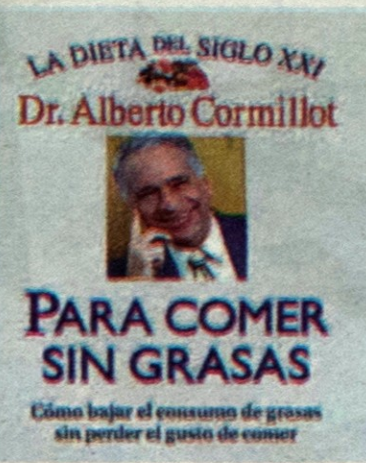
CUANDO LUGONES CONOCIÓ EL AMOR
De M. Inés Cárdenas de Monner Sans



En 1932, en la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, María Inés Cárdenas conoce a Emilia Cadelago quien un día, mucho años después, le confiesa a su amiga que estaba enamorada de un gran poeta argentino: las amigas no tardaron en adivinar que se trataba de Leopoldo Lugones. Cárdenas de Monner Sans ahora recopila todo el material (cartas y poemas, básicamente) que desató la pasión entre "el marido más fiel de Buenos Aires" y su amante, a la que el poeta llamó Aglaura.

Seix Barral
Buenos Aires, 1999
310 páginas

PARA COMER SIN GRASAS
De Alberto Cormillot



Continuando con la colección La dieta del siglo XXI, Cormillot presenta un libro apoyado en el sugerente subtítulo de *Cómo bajar el consumo de grasas sin perder el gusto de comer*. Y en principios que se resumen así: "La alimentación sana ha dejado de ser una obsesión de unos pocos para perfilarse como una necesidad de la mayoría"; "El consumo de grasas, tan arraigado en la tradición del asadito de los domingos, es el hábito alimentario más peligroso, un pasaporte a la obesidad".

Perfil Libros
Buenos Aires, 1999
172 páginas

20 CANCIONES DE AMOR
De Jonatan Blaty



El joven Jonatan Blaty, fundador del grupo Sexto sentido, presenta en este volumen las letras de sus canciones y un "poema desesperado". Blaty es saludado desde el prólogo como un "futuro poeta cantautor con sólo 17 años", pero también como "un verdadero genio, romántico, apasionado". El prólogo está firmado por Darinka quien, según puede verse después en las dedicatorias del volumen, es la abuela del autor. Blaty se encuentra actualmente en Europa, presentando este libro.

Edición del autor
Rosario, 1998
46 páginas

DE LAS COSAS DE LA VIDA...
De Baldomero Huete Martínez



Baldomero Huete Martínez nació en Granada, España, hace 80 años. Después de participar en la Guerra Civil Española como voluntario de las Fuerzas Republicanas y de haber estado preso hasta 1945 por el régimen franquista, emigra a la Argentina en 1950. Cuarenta y cinco años más tarde, en 1995, inicia su actividad como poeta, de la que esta es su primera muestra en forma de libro: "A esta vida agradecer/ por los años que he vivido/ de eso nunca me olvidó/ que vivir es un placer."

Pegaso Ediciones
Rosario, 1999
168 páginas

EXPOSICIONES, CONFERENCIAS

Marisa Gallo, Eduardo Sopera, Mabel Temporelli, Fernando Traverso, Liliana Jones, Jorge de Sanctis y Carlos del Frade son los nombres de la semana

CUARTOS CONTIGUOS

El viernes inauguró en el CEC la exposición *Cuartos contiguos*, de los artistas Marisa Gallo, Eduardo Sopera, Mabel Temporelli y Fernando Traverso. La muestra es el resultado del trabajo que el grupo desarrolla desde 1998, con la coordinación de la artista Graciela Sacco: "Nuestros trabajos -escriben- muestran una mirada sobre la condición humana, sobre su capacidad devoradora de historias, experiencias, pasiones, miedos, tecnologías".



De Marisa Gallo y otros
En el CEC, Sargento Cabral y el río
Hasta el 15 de setiembre

DIBUJOS Y PINTURAS



De Jorge de Sanctis
En la Biblioteca Argentina
Hasta el 18 de setiembre

El viernes, en el marco de la serie de exposiciones 1999 organizadas por la Secretaría de Cultura y Educación de la Municipalidad de Rosario, inauguró en la Biblioteca Argentina (pasaje Juan Álvarez 1550) una muestra de dibujos el artista plástico rosarino Jorge de Sanctis.

De Sanctis, asimismo, inaugurará el jueves 9 a las 20.30, en Clarín Espacio de Arte (Córdoba 1284) una muestra de pinturas bajo el título *Sobre Humanos*.

MI PAISAJE INTERNO



De Liliana Jones
En Krass, San Martín 631
Hasta el 23 de setiembre

El viernes se inauguraron en Krass sendas exposiciones de los pintores Liliana Jones y Francisco Hattemer, que permanecerán abiertas hasta el 23 de este mes. Liliana Jones expone individualmente desde 1980, estudió con Julio Vanzo y su última exposición fue en el Museum of Fine Arts, de Austin, Texas, a fines del año pasado. Hattemer, por su parte, estudió pintura en nuestra ciudad y sus obras se encuentran en diversas pinacotecas privadas de América y Europa.

CIUDAD BLANCA, CRÓNICA NEGRA

Mañana a las 20, en el marco de los lunes culturales que se realizan en el bar La Compuerta (Entre Ríos 637), el periodista gráfico y radial Carlos del Frade dará una charla titulada *Ciudad blanca, crónica negra*.

La misma versará sobre la historia política del narcotráfico en la provincia de Santa Fe y funcionará como un anticipo oral del libro homónimo que del Frade publicará próximamente bajo el sello Ediciones Fantasías Industriales II.



De Carlos del Frade
En La Compuerta, Entre Ríos 637
Mañana, a las 20

...viene de tapa

LUIS PRÍAMO EDITOR DE FOTOGRAFÍA

► se hizo un índice. Es decir en condiciones estables. Nunca en las condiciones ideales. Una buena estabilidad se da en salas especiales, con una temperatura y una humedad determinadas. En México, por ejemplo, hay muchas colecciones que están en estas condiciones.

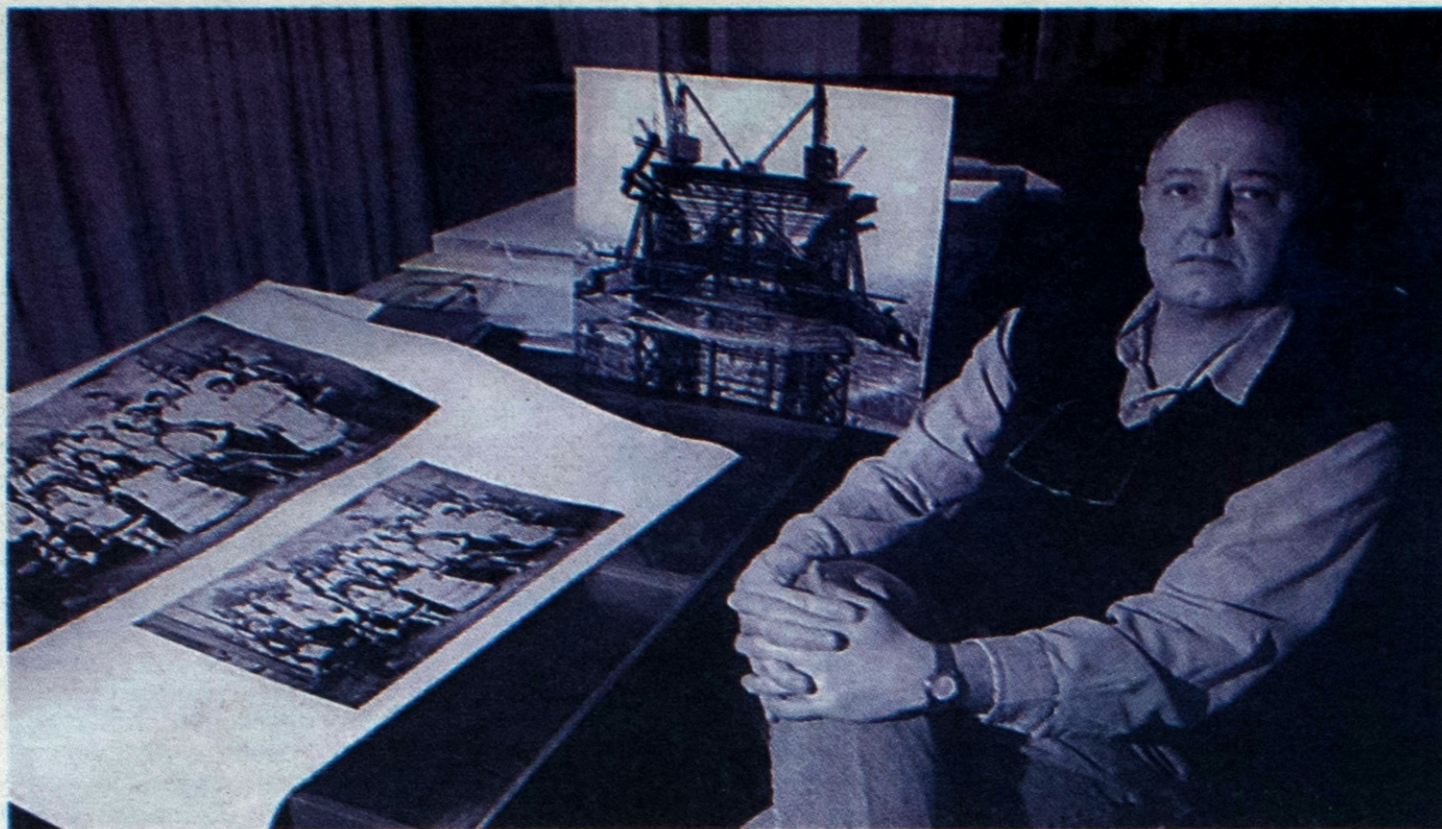
—¿Cuál es tu próximo proyecto?

Aquí en la Fundación es un libro sobre Benito Panunzi, que fue el primer fotógrafo que en la Argentina editó álbumes. Lo hizo sobre Buenos Aires y sobre la frontera (gauchos e indios) en la década de 1860. Hacemos el libro con las carpetas que están disponibles en poder de coleccionistas. Apareció una carpeta importante, con 23 fotografías suyas, y fue a partir de esto que propusimos el libro.

Existen además varios proyectos posibles. Muchos de ellos relacionados con el trabajo que te mencioné anteriormente. Concretamente, uno sobre la ciudad de Rosario, por ejemplo, que tiene colecciones de fotografías antiguas extraordinarias. Hemos pensado hacer algo con ese material.

También un libro, que en principio se haría con el apoyo del diario *El Litoral* de Santa Fe, sobre Ernesto Schlie, un fotógrafo anterior a Paillet que trabajó en las décadas de 1880 y 1890 en Esperanza. Hizo una serie de fotografías de las colonias de inmigrantes; como en 30 pueblos del centro y el norte de la provincia.

Es un fotógrafo muy importante. Fue, junto con Witcomb, uno de los únicos fotógrafos que participó, representando a la Argentina, en la exposición de París de 1889. Y su proyecto de relevamiento regional es único. Con una precisión increíble de objetivos: Schlie fotografió el progreso de los gringos. No hay una sola imagen del Santa Fe colonial. Él retrató un momento de crisis,



"La inmigración combinó éxito económico con orfandad cultural"

PABLO AMELIO

de revolución, entre los colonos y el gobierno. Hay en él una actitud política, pero también una visión que responde a la cultura profunda de nuestra provincia y que es la dicotomía entre el mundo de la inmigración y el mundo colonial. Así fue y así lo siento en mí, que provengo de una familia de inmigrantes y me crié en un pueblo de la pampa gringa. Tuve una aproximación a la cultura colonial santafesina de grande y fue libresca. En mi infancia no existió. En ese sentido la fotografía de Schlie es una proyección de esto. Tiene fotografías de colonos, casas de colonos, fábricas, molinos, destilerías, curtiembres, inventos. Señalaba lo que los gringos habían hecho: "esto es el progreso, esto es el país nuevo", dice su fotografía. Y en efecto el mundo de Schlie es otro país. Un país aparte. Pensando en un título

para el libro podría decir: "El país de Sarmiento". No hay gauchos en estas imágenes.

—Paillet también tenía un proyecto.

—Sí, pero su proyecto era la ciudad, Esperanza, en tanto que en Schlie era el mundo gringo. El elogio de la colonización. En este sentido es muy importante en la historia de la fotografía de nuestro país.

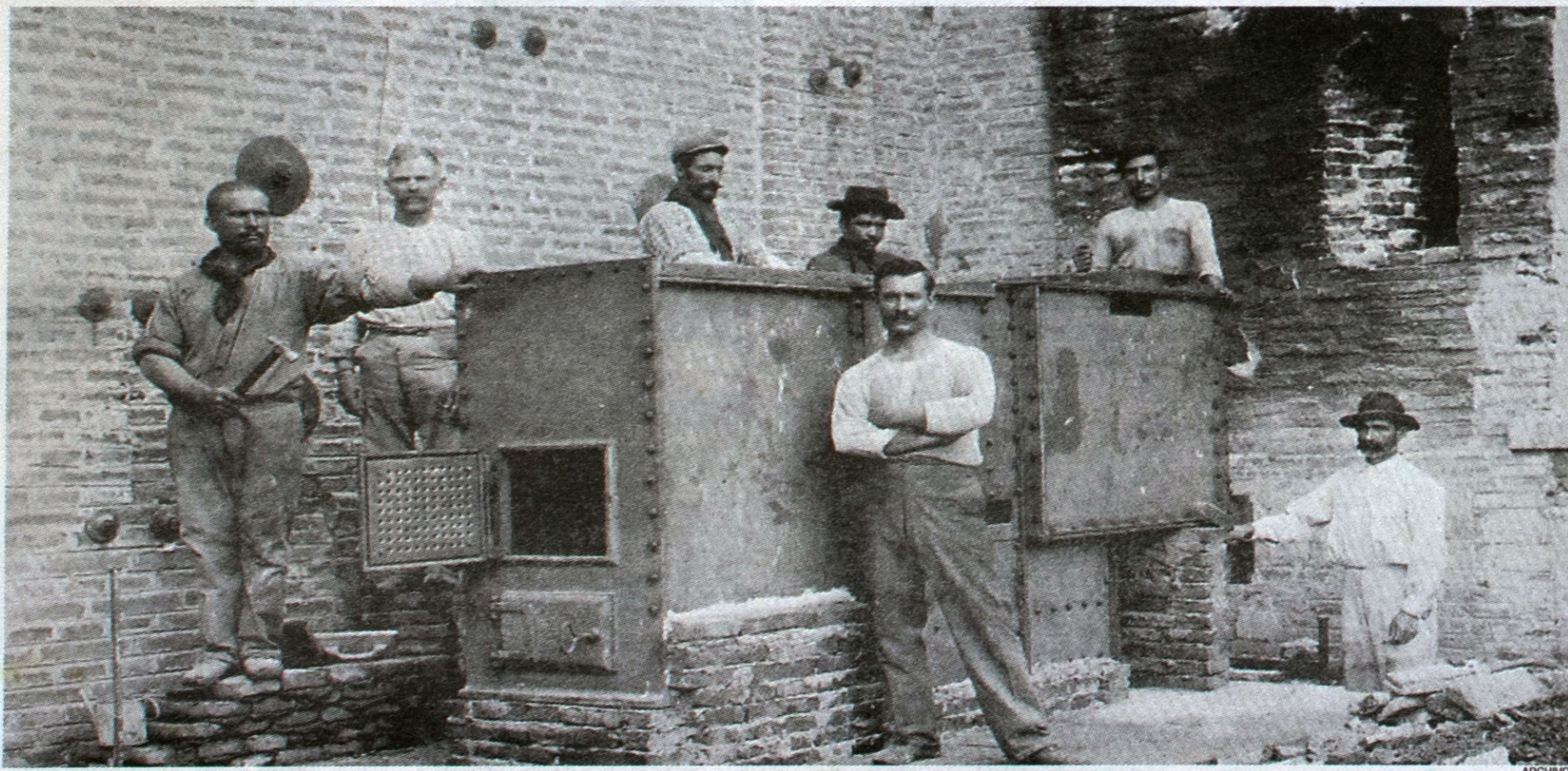
Por otra parte, es oscura la situación en la que terminó Schlie. No se sabe bien cuándo ni dónde murió. Y es raro que no se conserven retratos suyos. No tenemos ninguna foto de Schlie y esto, en un fotógrafo, es muy significativo. Cuando Paillet hace un cuadro sobre los viejos fotógrafos de Esperanza no pone a Schlie. Pero, ¿cómo no va a ponerlo si fue el primero? Y Paillet lo sabía perfectamente puesto que se formó con quien había si-

do el socio y discípulo de Schlie. Creo que no lo incorporó al cuadro porque no consiguió fotos suyas.

El final de Schlie es un caso muy peculiar. Y queda mucho por investigar.

—Evidentemente este tema de la inmigración es uno de tus preferidos.

—Es una dicotomía que ha gravitado mucho en mí. La he sentido profundamente. El problema de la integración de los gringos a la cultura de este país que combinó éxito económico con orfandad cultural. Los inmigrantes vivieron con la inercia de su cultura durante décadas. Es lo que pasó con un pariente mío, por ejemplo, cuyo abuelo no necesitó para vivir treinta años en María Juana aprender el castellano. Pero sí necesitó aprender el piemontés porque él era lombardo.



"Obreros del molino La Angelita", c.1910. Fotografía de Fernando Paillet

ARCHIVO

Contesta Hoy:
Luis Gusmán
escritor



—¿Cuál es la mejor primera página de la literatura del mundo?

—La de *Bouvard y Pécuchet*, de Flaubert

—¿Por qué?

—Porque en esa primera página ya está el germen de la novela, ya que narra con simpleza las vicisitudes del encuentro entre sus dos personajes, uno se llama Bouvard y el otro Pécuchet. Uno es alto, el otro es bajo; uno viene del Jardín Botánico, el otro de la Bastilla y coinciden en sentarse en el mismo banco. Es un día caluroso en París y es natural que los dos se quiten el sombrero. Por ese simple gesto cotidiano, cada uno lee en el sombrero del vecino el apellido del otro. Los burgueses flaubertianos están unidos por el oficio: los dos son copistas. El lector percibe inmediatamente que, como los personajes de Godot, como los dueños de Conrad, el destino de ambos será inseparable y que por una simetría absurda, Bouvard podría ser Pécuchet, y viceversa.

Bouvard y Pécuchet, de Gustave Flaubert. Página 1

Como hacía un calor de 33 grados, el bulevar Bourdon estaba completamente desierto.

Más abajo, el canal Saint-Martin, cerrado por las dos represas, ostentaba en línea recta su agua de color de tinta. Había en el centro una barcaza llena de leña, y en la orilla dos hileras de toneles.

Más allá del canal, entre las casas separadas por astilleros, el extenso cielo sereno se recortaba en placas de lapislázuli y, bajo la reverberación del sol, los techos de pizarra y los muelles de granito deslumbraban. Un rumor confuso se elevaba a lo lejos en la atmósfera tibia, y todo parecía adormecido por la ociosidad del domingo y la tristeza de los días de estío.

Aparecieron dos hombres.

Uno venía de la Bastilla y el otro del Jardín de Plantas. El mayor, con traje de paño, caminaba con el sombrero echado hacia atrás, el chaleco desabrochado y la corbata en la mano. El menor, cuyo cuerpo desaparecía en una levita color castaño, inclinaba la cabeza bajo una gorra de visera puntiaguda. Cuando llegaron a la mitad del bulevar...