

Grandes Líneas

LAURA RESTREPO ESCRITORA

"Busco otra manera de narrar el continente"

MARINA MARIASCH

Industrialmente, Laura Restrepo es presentada como "una de las escritoras colombianas con mayor éxito de ventas en casi todo el mundo. Sus obras fueron traducidas a varios idiomas y reconocidas con dos premios internacionales: el Sor Juana Inés de la Cruz y el Prix France Culture". Pero Laura Restrepo, que es autora de *El leopardo al sol*, *Dulce compañía*, *La isla de la pasión*, y que estuvo en la Argentina presentando su nueva novela *La novia oscura*, que cuenta la historia de las prostitutas de La Catinga, un barrio en una ciudad petrolera de Colombia, apuesta a ser, además de un fenómeno editorial, una escritora.

—La crítica suele colocarla en el lugar de la heredera de Gabriel García Márquez. ¿Vive esta comparación como un elogio o como un estigma?

—Esa comparación es un tema de mercado que nada tiene que ver ni con mi obra ni con la de García Márquez. Hay que reconocer que García Márquez es como el aire que se respira, es una institución nacional, tal vez la única de las instituciones colombianas que todavía queda en pie. Pero sería de agradecer que no siguieran poniendo su nombre sobre el mío. Porque yo pienso que no hay realismo mágico en mis libros, y que ni yo ni el propio García Márquez estamos escribiendo como García Márquez.

—¿Le molesta la tendencia de, sobre todo, Estados Unidos a leer la literatura latinoamericana bajo el rótulo del realismo mágico?

—El realismo mágico cumplió una etapa, una etapa extraordinaria, y permitió una visión nueva de la realidad, permitió ver una realidad que estaba subyacente y que no había salido a flote y eso está muy bien. Pero ahora hay que buscar una nueva manera de narrar el continente. El realismo mágico es un rótulo que le resulta cómodo a los Estados Unidos y a Europa para poder depositar a la literatura latinoamericana, pero ya no tiene sentido. Es una categoría más histórica que literaria, y en cualquier caso ya no tiene vigencia.

—¿Cuál sería el camino para narrar la realidad de otro modo?

—Pienso que el realismo mágico aportó la posibilidad de ver que los aspectos sobrenaturales, mágicos, fantásticos e imaginados de la realidad, tenían en el



"El realismo mágico cumplió una etapa; ni el propio García Márquez escribe hoy como García Márquez"

continente tanto peso como los estrictamente reales. Y no siento para nada que se pueda desdénar esa conquista, porque en este continente las creencias, las convicciones y los deseos siguen teniendo un papel casi predominante. Además hay un asunto de alma, como dirían los españoles, y eso gravita fuertemente sobre nosotros. Es una regla casi más tangible que la realidad tangible. Eso no hay que verlo como fuera de lugar, hay que verlo hoy de manera diferente.

—¿Se ve esto en sus novelas?

—Sí. Yo pienso que en mis novelas, esta periodista que aparece una y otra vez, es la que pone la distancia precisamente con el realismo mágico, porque la narradora es la primera que no cree, la que se coloca en la perspectiva del lector y establece la distancia frente a este mundo hecho de alma. El realismo mágico se conectaba directamente con ese mundo dando por sentado que su existencia era real.

Ahora, no es que ese mundo no exista, sino que mediante una técnica narrativa, pongo una distancia con él.

—¿Qué importancia le da a la impronta testimonial que le da la presencia de la periodista en la novela?

—Tiene que ver mucho con mi propio proceso, porque yo fui militante política durante mucho tiempo y esta periodista en realidad, si tú la miras bien, está a mitad de camino entre el periodismo y la militancia política. Es una periodista que se la pasa yendo y viniendo por los barrios populares, metiéndose en la casa de la gente y preguntando cosas, y al mismo tiempo es reportera porque está preguntando y está narrando lo que pregunta. Yo durante mucho tiempo fui las dos cosas: durante mucho tiempo militante, luego periodista y finalmente vine a caer en la novela. Entonces, es el registro del paso de los tiempos y del paso por los oficios. Tal vez por eso, de alguna manera me amarró a ella.

Además, el periodista tiene el derecho, que parece no tener el escritor, de no saber y preguntar. La periodista, entonces, es un puente entre el lector y lo narrado: conduce, pone en duda, aclara. Es un juego interesante y a la vez literariamente peligroso, porque ese periodista te permite colocarte en el filo entre lo real del reportaje y lo irreal de la ficción.

—Sayonara, la protagonista de "La novia oscura", es una mujer que se prostituye pero en ese acto no necesariamente se degrada...

—Eso tiene que ver con la elección de la época. Aunque no hay ninguna precisión de la fecha, la novela se coloca en algún momento de la historia colombiana entre los años 40 y 50. Se ubica en la zona petrolera, una zona muy caliente en la frontera con Venezuela y donde llegó la Tropical Oil, una compañía norteamericana que fue la primera en explotar el petróleo allí. El descubrimiento del petróleo trajo un montón de hombres que

iban detrás del oro negro y también un montón de mujeres de todos los países que iban detrás del salario de esos hombres. Todos ellos llegaban y tenían que fundar una cultura, y en ese proceso iban inventando una forma de coexistencia entre hombres y mujeres que estaba fuera de los moldes. Porque los hombres llegaban solos, no había una esposa frente a quien esconder la relación con la prostituta en la clandestinidad. Su relación, el vínculo entre el hombre y la mujer se da con la prostituta. Y el hecho de estar tomando parte conjunta en un mismo proceso hacía que no fuera sólo una relación en términos de cama, sino también rica en conversación. Evidentemente la prostituta era la persona con quien se podía reparar lo acontecido en lo laboral, en lo sindical, en lo político, y era una cómplice muy importante. Por eso me interesó ese momento. Pero igualmente, hay dos prostitutas en la novela: Sayonara, que apunta ▶ pág. 8

VIGENCIA DEL TAJO

La Central Lucio Fontana

La escultura, el espacialismo, los agujeros: todo parece extremadamente conocido en la obra del artista, menos su relación con el mundo de la moda

BEATRIZ VIGNOLI

Si la herida individual es un rasgo de la escritura de la Historia, en el caso particular donde pudiera presumirse que la herida se inscribe en una obra, la tarea de la crítica de arte es leer —atravesando la fascinación y el horror— la obra en términos de grafología forense en un punto: en aquel donde la esfera de la autoconciencia del artista encontrase la tangente del devenir azaroso de la Historia.

Lucio Fontana fue herido en combate en la Primera Guerra Mundial. Regresó con una condecoración en el pecho y con un título del Instituto Técnico Carlos Cattaneo de Milán bajo el brazo a Rosario, Argentina, donde había nacido, de padres italianos, el 19 de febrero de 1899. Cumplió el destino de trabajar primero como aprendiz y luego como socio de su padre, el escultor Luigi Fontana, en la empresa familiar dedicada a realizar esculturas comerciales, especialmente monumentos funerarios. En el cementerio El Salvador puede verse su monumento del pueblo de Rosario a Juana Blanco, realizado en bronce en 1927, dos años antes de partir nuevamente a Europa a estudiar con el escultor simbolista Adolfo Wildt. La correspondencia entre Fontana padre y Fontana hijo da cuenta del modo que asumió en la época de cada uno el conflicto, típico del artista en el capitalismo industrial, entre los beneficios materiales de trabajar para el mercado y los beneficios simbólicos de realizar una obra dedicada a resolver problemas exclusivos del arte. Si se lo recuerda con grandes y pequeños homenajes cuando estaría cumpliendo cien años de edad, es entre otras cosas porque Lucio Fontana, en la segunda

posguerra, resolvió con éxito (en todos los sentidos de la palabra éxito) tal conflicto. En 1947, luego de siete años muy productivos en la Argentina, durante los cuales fundó una ambiciosa academia de arte llamada Altamira y escribió el Manifiesto Blanco, Fontana regresó a Italia y empezó a colaborar con arquitectos. En sus ambientes espaciales, o "espacialistas", Fontana trasciende incluso la esfera autónoma de la obra de arte como fetiche (cuadro, escultura, objeto) e ingresa en los ámbitos relativamente más utilitarios de la arquitectura, la decoración y la moda, sin abandonar la pretensión de estar expresando una autoconciencia estética seria. Fontana realiza así el ideal moderno de la Gesamtkunstwerk, la obra de arte total, que sin duda le fuera inculcado por Wildt. Este ide-

Su obra trasciende la esfera del arte como fetiche para ingresar en ámbitos más utilitarios

al atraviesa, bajo diversas formas, diversas corrientes artísticas europeas del pasado cambio de siglo —Simbolismo, Arts & Crafts, Jugendstil, Art Nouveau—, pasando por algunos experimentos de los distintos Futurismos y Constructivismos hasta llegar a la Bauhaus, desde cuya versión estadounidense migra hacia el diseño italiano de posguerra, con el que convergen felizmente las búsquedas plástico-filosóficas de Fontana, cuyo eje está constituido por el gesto iniciático de su madurez como artista: el de hojear la tela mediante tajos o agujeros, abriendo en la superficie del cuadro una dimensión escultórica regida por las nociones idealistas del más allá y del espacio infinito. "Tagli" y "bucchi"

fueron bautizados por su autor ambos procedimientos, respectivamente. Como Marcel Duchamp con sus "ready-mades" (objetos utilitarios ya hechos por otros, incapaces de provocar emoción estética alguna, puestos no obstante en lugares destinados a la exhibición de obras de arte); como Jackson Pollock con sus "drippings" (arabescos de pintura chorreada y goteada en una tela extendida en el piso), Fontana epitomiza la figura heroica del artista contemporáneo que entra en la historia merced a una sola intuición genial, una sola decisión estética desesperada. Al lado de estos bayonetazos y balazos simbólicos a la tela, toda su obra previa —el "Uomo Nero", en la cual algunos críticos han leído una representación del ideal sobre o inhumano del fascismo; el "Sembrador", homenaje en escala épica a la Pampa Gringa que los rosarinos hoy pueden apreciar yendo en auto por la Avenida Belgrano; sus manifiestos, cuya intuición visionaria enlaza la euforia futurista de preguerra de una Italia en veloz proceso de industrialización bélica con la aventura espacial de posguerra del imperialismo estadounidense, que Fontana (muerto en 1968 en Varese, cerca de donde había nacido su padre) jamás llegó a ver— queda como una mera mezcla de efectos colaterales de la época.

Las tendencias más recientes de la curaduría y la crítica, decididas a reciclar para la institución arte los gestos antiarte de las vanguardias del siglo veinte, encuentran un precursor perfecto del ya remanido y agotado Conceptualismo en Fontana, quien no necesitó, como Duchamp, del concepto nihilista de "antiarte" para legitimarse, y cuya elegancia italiana lo torna mucho más presentable que la figura, mitad trágica mitad patética,

de Pollock. El placer intelectual, rayano en la euforia, producido en los críticos actuales por la idea de trasgredir las fronteras entre la pintura y la escultura, idea que con tanta simplicidad concretó Fontana aplicando al cuadro un concepto escultórico (el espacio real, la tercera dimensión), los hace olvidarse de que Fontana, en primer lugar, era un señor de cincuenta años cuando exclamó: "Eureka! O scoperto il bucco!" o algo por el estilo (consta que fue el blanco de bromas y chistes de sus colegas durante muchos años), y que ya tenía en su haber la obra fruto de una intensa producción de toda una vida, lo mismo que Duchamp cuando juntó una rueda de bicicleta con un banquito, o que Pollock cuando agujereó el tacho de pintura con un martillo y un clavo. Todos ellos estaban,

Arquitectura, y decoración, que expresan también autoconciencia estética

por así decirlo, cansados, reventados. Dejar de pintar, dejar de usar pincel, cambiar el formón por la trincheta (¡oh, esculpir el vacío!) no fueron puntos de partida sino puntos de llegada. Fue el principio del fin, réditos comerciales y artísticos aparte. Sin duda se olvidará esto y se hará de ellos, en el siglo entrante, glorias de la Nada cósmica, héroes artísticos del gesto de idea.

Y será una lástima si se olvida además que, en segundo lugar, hay una articulación subjetiva intransferible que sostiene como un arbotante existencial la parábola de la vida y de la obra del hombre del siglo veinte que fue Lucio Fontana. No en vano Oscar Bony, Mabel Temporelli y Carlos Andreozzi, los artistas ar-

EL LIBRO DEL FANTASMA

ENRIQUE CARNÉ

Hoy en día difícilmente se hace humor fuera de esos dos tópicos recurrentes de la comedia moderna: la sátira y el absurdo. Esto es evidente, sobre todo, en la rutina de los humoristas profesionales, donde lo cómico, por lo general, o bien se subordina explícitamente a una función crítica o paródica —fundamentalmente para disparar contra la imbecilidad política o contra ciertos prejuicios gregarios—; o bien se sustenta en el canon de lo meramente absurdo, un poco a la manera de las viejas vanguardias, pero en su traducción más kitsch, jugando con esos guiños cómplices dirigidos a revelar el sinsentido de todo sentido, el carácter alienado de las convenciones humanas, comenzando por el propio lenguaje.

Claro que la pretendida capacidad cuestionadora que se les

suele atribuir a estos dos estilos del humorismo imperante parece en ciertos casos haber sido superada por la propia realidad de un mundo donde lo bufonesco se ha vuelto casi un dogma cotidiano. Como se sabe: en sociedades donde la parodia se ha convertido en una forma consciente e institucionalizada del poder político y del principio de autoridad, la retórica del absurdo o de la sátira no logra por lo común diferenciarse de las convenciones vigentes que se pondría caricaturizar. Y por cierto, la eficacia humorística de estas fórmulas depende hoy más que nunca del talento con que se las emplee.

El libro del fantasma, de Alejandro Dolina, sabe eludir de manera sensible estos dos estilos. No porque los textos que lo componen sean del todo ajenos a ellos, sino en el sentido de que logran sortear sus respectivos clichés.

El libro se abre con el diálogo

entre el narrador Dolina y el espectro de un escritor difunto: un fantasma condenado a penar hasta que fuerzas superiores vean concluido el libro que jamás llegó a escribir y por el cual, sin embargo, un editor confiado desembolsó una fortuna. A cambio de recuperar el amor de una mujer, el narrador se compromete a terminarlo.

Una vez superado este artilugio zozco e innecesario, lo que sigue es una serie de textos breves, autónomos, y fundamentalmente bien escritos, donde esa mezcla de ironía borgeana y picardía barrial que es un poco el sello Dolina, está al resguardo de sus propios lugares comunes, contenida por una madura economía de recursos y por una prosa que es clásica en el mejor sentido de la palabra.

Hay el recurso de verosimilizar lo inverosímil, recurriendo a la autoridad de fuentes apócrifas, sintetizando biografías o libros supuestamente escritos por

otros, un poco a la manera de Pierre Menard.

Hay ese gesto característico del humor Dolina, engañosamente alegorizador, que por momentos parece iluminar ciertas anécdotas con un sentido lateral, cargándolas de una significación más honda y oscura, pero al mismo tiempo desembarazándolas ladínamente de cualquier forma de correspondencia explícitamente "profunda", del tipo "esto es un chiste pero en realidad estamos hablando de los grandes temas de la existencia". Pero hay, sobre todo, no la parodia de una escritura, sino "una escritura". Una escritura sosteniendo decorosamente, y en su propio registro estético —ahora sí— la idea de que el humor debería ser menos un fin en sí mismo que un condimento.

Eso que —dicho con palabras del propio Alejandro Dolina— distingue a los grandes humoristas de los graciosos de tres por cinco.



DE ALEJANDRO DOLINA

Más allá de la sátira y el absurdo, Dolina instala un humor ubicado entre la ironía borgeana y la picardía barrial, que ya es marca de fábrica

Colihue
Buenos Aires, 1999
260 páginas



gentinos a quienes en lo que va del año de su centenario más he oído reconocer su influencia, son artistas preocupados muy especialmente por una constelación de temas (las fantasías suicidas, la tortura, y el dolor, respectivamente) que resumir en la sola palabrita "violencia" sería injustísimo. Todo apunta aquí, entonces, a la hipótesis de la constitución de la figura de Fontana como artista en torno de la función restitutiva del arte. Que detrás del corte o la punción Fontana haya hallado el "plus ultra", o sea, la vieja y temida Nada, y que se haya enamorado alegremente de ella ("todo en el arte de Fontana tiende a resolverse en alegría", escribió Guido Bello) habla menos de conceptos estéticos abstractos que de la capacidad de un determinado sujeto, capacidad habilitada sin duda por su formación paterna como artista funerario (todo arte es, en última instancia, funerario) para cicatrizar su propia herida y velar su propia muerte.

Un aspecto poco explorado de la obra de Lucio Fontana es el de su relación con la moda. En un comunicado de prensa emitido el 26 de noviembre de 1965 por el Walker Art Center, de Minneapolis, Minnesota, Estados Unidos, se anuncia para el 8 de diciembre a las tres de la tarde un té y desfile de modas "espacialista" con vestidos diseñados por un equipo de estudiantes avanzadas a cargo de Ellen Moberg, profesora de moda en la Escuela de Arte de Minneapolis, inspirados en la obra de Lucio Fontana, "artista italiano que le da a su arte una sensación de espacio mediante la ruptura de la superficie con una variedad de perforaciones". El comunicado anuncia una exposición de "lienzos perforados, relieves en metal, esferas y cerámicas de bronce y un ambiente espacial" a inaugurar-



La actual transgresión entre pintura y escultura fue oportunamente concretada por Fontana con extrema simplicidad

se allí el 6 de enero de 1966; plena temporada invernal, con temperaturas muy por debajo de cero en Minnesota, de las cuales el comunicado no advierte nada en lo más mínimo, y en cambio sí cuenta como antecedente que en 1962, para una exposición titulada "El Objeto", en el Museo de Artes Decorativas de París, Fontana presentó una serie de

vestidos de alta costura, de líneas simples, con perforaciones o tajos, correspondientes al concepto "espacialista" de su arte. De los vestidos de Moberg se promete que serán presentados en el té para brindar a las señoras de Minneapolis idea de cómo diseñar sus propios vestidos "espacialistas" y lucirlos en la inauguración de la muestra de enero.

El curador de la muestra, Jan van der Marck, aconseja que los materiales de los vestidos sean "brillosos, modernistas, antisépticos y altamente sugestivos del material usado en los trajes espaciales". Los mejores colores -termina el comunicado- son el dorado, el plateado, y los colores "caramelo": rosa, verde césped, y amarillo. Ninguna indicación

se da en el texto (que debe ser lo suficientemente discreto para publicarlo en *The Minneapolis Star* y otros medios) respecto de en qué parte de los vestidos podrían ubicarse los tajos y agujeros, lo cual implícitamente habría quedado librado a la picardía de las audaces damas de Minneapolis.

Bizarro, ¿no es cierto?

ESTUDIO DE MANOS

FERNANDO MOLLE

Dice un personaje de Roman Polanski: "Si me cortaran una oreja, seguiría siendo yo y mi oreja. Si me amputaran las piernas, sería yo y mis piernas. Pero si me cortaran la cabeza, ¿seguiría siendo yo y mi cabeza?". Guillermo Piro agrega a este enigma otra pregunta: ¿qué seríamos sin nuestras manos? *Estudio de manos* es un largo tratado en verso que contesta a este y a otros interrogantes.

Poemas de una mirada adánica, primeriza, de las manos, de su silenciosa autonomía y de sus posibilidades de conocer. Grado cero de la mano, despojada de códigos, que nos invita a pensar en ella, a mostrarnos cómo ella piensa. Piro no se propone extrañar a su objeto sino todo lo contrario: desentrañarlo, descubrirlo. El descriptivismo de los poemas está al servicio de la reflexión; en Piro, describir es pen-

sar. Todas las virtualidades de lo manual configuran en *Estudio de manos* una antropología, toda vez que la mano es medida del mundo y de lo humano. Y una geografía: el mundo se tecnifica, se humaniza a través de estas adelantadas. La cultura, subsumida a lo táctil: gesticular es hablar, asir es pensar, tocar es conocer: "Los gestos multiplican el saber/ (...) La mano pone ante los ojos la evidencia/ de un mundo inmóvil/ aumentado o disminuido según el repliegue/ de los dedos". Y las manos hablan. Con su lenguaje ¿anterior? al lenguaje, con palabras dibujadas en el aire o con silenciosos conceptos físicos: el territorio del gesto. Gestos que nos acompañan -para las manos siempre seremos sordomudos- cuando hablamos, como si otro hablara sobre -o tradujera- lo que decimos. Mano que al gesticular también toca lo innominado: "Del mismo modo que llamo a gritos / (...) el gesto de tocar que realiza en el

vacío/ se dirige a lo que no está/ y mi mano reclama- / si digo palabras conmovedoras / es porque hago gestos con la mano / que pueden ser elocuentes".

Darwinismo de las manos -sobrevivientes por más aptas-, que han hecho posible "que el homínido piense y hable/ (...) que descubra el fuego", y que son la huella viviente en nuestro cuerpo del hombre primitivo. Ellas han hecho posible la cultura y el dominio de la naturaleza; ellas han logrado "convertir lo real en posible". Protagonistas de la evolución, curiosamente han permanecido iguales, inalteradas en nosotros: "Por más evolucionado que parezcas/ tu obra continúa la del hombre prehistórico. / (...) conservas el sentimiento mágico hacia lo desconocido/ y sobre todas las cosas/ empleas la poética y técnica de la mano".

Horacio Zabaljáuregui, en el estimulante prólogo a este estudio, nos recuerda la sentencia de Kant: la mano es la parte visible

del cerebro. "Porque pensar es pesar," dice Zabaljáuregui, "y si al ojo le fue dada la velocidad, a la mano le corresponde el peso del mundo. Si el ojo es hipnótico, la mano es magnética".

Poemas breves, cerrados, despersonalizados, personales, seductores, siempre en un estilo alto y elegante -preciso y nunca afectado-, a feliz contrapelo de ciertas estéticas noventistas. Si bien es ineludible la filiación con la obra de Francis Ponge, Piro es menos digresivo y más concentrado, y en su libro no hay progresión de sentido, ni voluntad de formar "sistema". Justamente, cada poema vuelve a cero, nada sabe del anterior, mira a la mano por primera vez.

Esta virginidad epistémica se combina con una agudísima sentido de observación y reflexión, por eso nunca sabremos quién habla en este libro, nunca visualizaremos al personaje que está detrás de estos notables poemas.



DE GUILLERMO PIRO

Noventa y nueve poemas sobre las manos, en una investigación poética que recuerda a las de Francis Ponge, aunque en una versión más concentrada

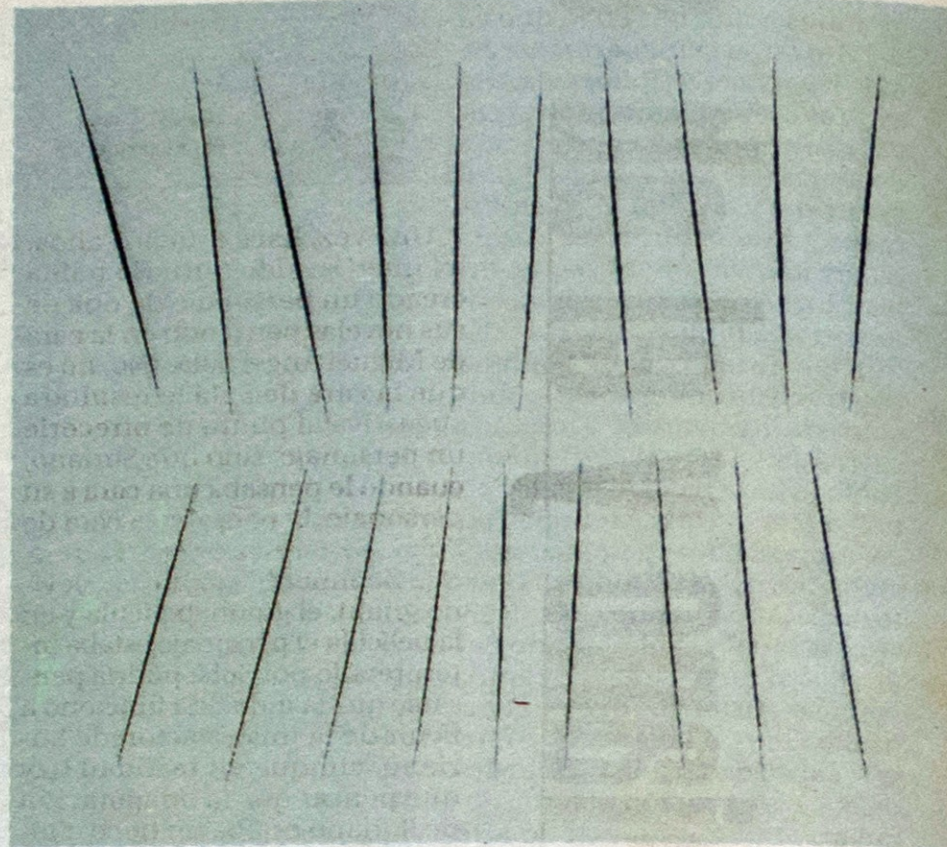
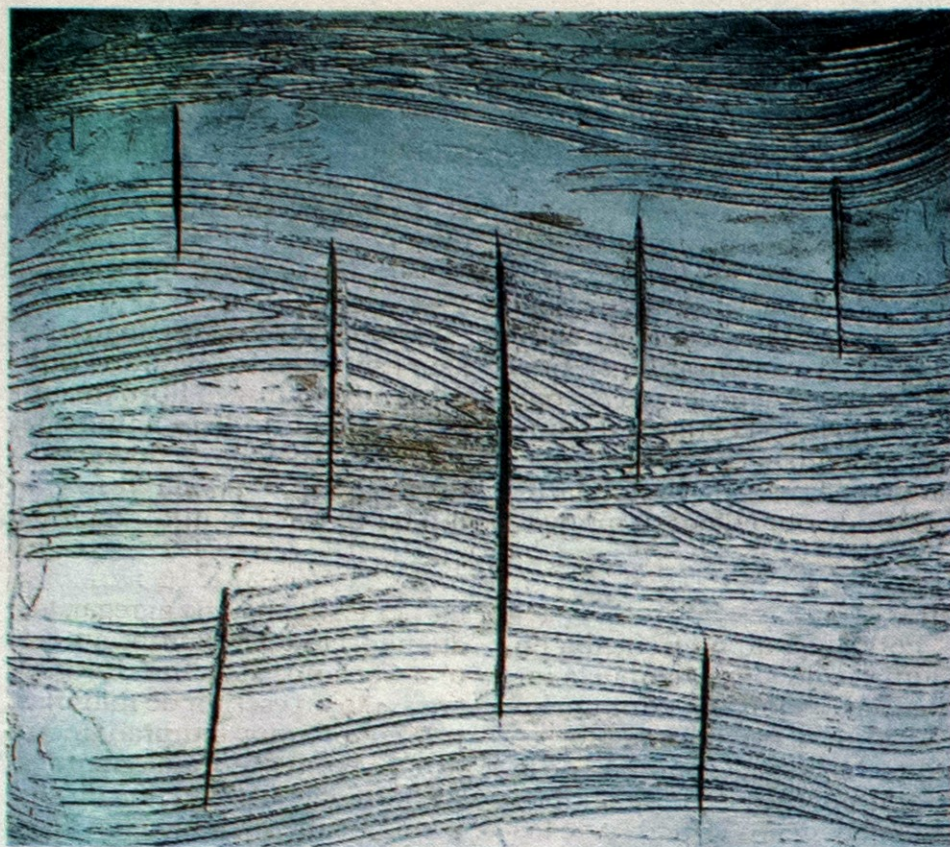
bajo la luna nueva
Rosario, 1999
112 páginas

VIGENCIA DEL TAJO

I E C H

El Mirador Buenos Aires

Una selección exquisita de obras del artista ítalo-argentino, pertenecientes a la Fundación Fontana de Milán, y no expuestas hasta ahora en nuestro país



La exposición abarca la producción italiana del artista, de 1951 a 1968, y fue curada por Enrico Crispolti

SILVINA BUFFONE

Conmemorando el centenario del nacimiento de Lucio Fontana, se presenta en la Fundación Proa de Buenos Aires una importante exhibición de la obra del artista, compuesta por veinticuatro pinturas, una escultura y una instalación, todas pertenecientes a la Fondazione Fontana Milán y nunca vistas en nuestro país.

La exquisita selección, abarca la producción italiana del artista, desde 1951 hasta su muerte, en 1968. Este período representa la etapa más difundida internacionalmente de la obra de Fontana.

La muestra, curada de modo impecable por el experto italiano Enrico Crispolti, presenta a las obras cronológicamente y casi todas llevan el mismo título: "Concepto espacial", ya que se trata de los diferentes modos en que el artista profundiza el mismo problema. En la exposición están presentes obras de todas las etapas de Fontana, desde los primeros "agujeros" (puntos de luz y vacío generados por perforaciones en el soporte) y las "piedras" (inclusiones de pedazos de vidrios y lentejuelas como puntos materiales), hasta las series de los "barrocos", las "tizas" y los "óleos" (complejos en textura matérica, pigmentos y densidad sombría). También, por supuesto, las más livianas "tintas" (anilinas que tiñen la tela con colores tenues y transparentes, intervenidas por trazos y agujeros), y las líricas constelaciones de agujeros sobre soportes de color uniforme. De las series de los "tajos" sobre tela y sobre "metales", se destaca un tríptico de monumentales dimensiones que consiste en un soporte de cobre reflejante lacerado verticalmente, realizado en Nueva York en 1962.

En el primer piso de la Fundación hay, además, uno de los "cuanta" (1960), obra integrada por un conjunto de nueve bastidores rojos autónomos, de geometría irregular que se desplie-

gan sobre el muro, todos señalados con tajos y presentados a modo de gran rompecabezas de piezas que no coinciden entre sí, como fragmentos de lo mismo que se atraen y repelen, en un claro modelo de obra conceptual abierta y transformable.

De "Los teatritos" (1964-66) se exponen dos, que se constituyen como hipótesis de figuraciones espaciales a manera de "bambalinas" o pequeños escenarios realizados a partir de cajas o marcos de madera laqueada.

De "Las nuevas esculturas", de 1967, se presenta una, de aspecto misilístico, hecha con dos planos ovales de madera laqueada, cubiertos con pintura para automóviles y atravesados por tajos verticales realizados de manera mecánica. Son formas espaciales aerodinámicas, presentadas como hipótesis del nuevo arte mecánico.

Finalmente cierra -o abre- el recorrido "El último ambiente espacial", una instalación proyectada por el artista antes de su muerte y presentada en la Documenta 4 de Kassel de 1968, en la que el tajo, ya partiendo directamente al muro, fisura el núcleo de un laberinto. Resulta curioso cómo el tajo negro de oscuridad, es lo único sólido en ese ambiente absolutamente blanco, luminoso y etéreo.

Esta exposición, que puede ser vista como el cuerpo del prólogo que fue *Profeta del espacio*, que se vio, bastante mutilada, en el Bernardino Rivadavia a mediados de año, permite ver, en toda su dimensión, el sutil tono seductor y siniestro de la obra de Fontana, en la que la materia se torna inquietante y turbia, extrañamente desnuda. No hay aquí mimesis naturalista, ni idealización: sólo acción. Agujeros, tajos, vidrios, huellas del artista en la materia que se tornan monumentales y singulares en el gesto eterno del arte y que hacen que el espectador quede en suspenso, en un tiempo y espacio infinitos.

Brutales, casi mínimas y absolutamente austeras -en cuan-

to a materialidad y grado de iconicidad de la imagen-, el artista traduce un ánimo de amor al exceso barroco.

El espacio se abre. Lucio Fontana es uno de los artistas más revolucionarios y complejos del siglo XX. Polémico y absolutamente innovador, se revela como un espíritu esencialmente libre que afirma permanentemente la duda. Creador desprejuiciado y metódico, abre su juego a toda la historia del arte occidental -su propia tradición- y la pone en jaque a través de una poética sensible, lógica y trascendente a la vez.

En él se da una mezcla algo perversa de apasionamiento y racionalidad en expansión, en mutación permanente. Por épocas fue clásico, barroco, expresionista, académico, informalista, futurista, matérico, conceptual, escultor, pintor, diseñador, decorador, escenógrafo, instalacionista, teórico de sí mismo.

Es verdad que Lucio Fontana se inició como escultor. Partió de la escultura académica del siglo XIX, de la admiración por los clásicos, del manejo profesional del

oficio y la manipulación tradicional de los materiales; tanto, que hasta realizó numerosas obras por encargo: cívicas, funerarias, alegóricas, paganas y religiosas.

Luego provocará un corte tajante, manipulará otros materiales y sus esculturas comenzarán a ser comentarios -o citas- de otras obras. Gradualmente se coloca ante la tradición con un sentido crítico y cuestionador y así va desarrollando su imagen de artista visionario y provocador, como la de los barrocos, los futuristas, los modernos. Pero, a diferencia de éstos, manteniendo todo el valor de un artista clásico: Fontana se inserta en una tradición en el mismo acto de desgarrarla. Ese es, de algún modo, su primer "tajo".

En 1966 Fontana escribió: "Hace un tiempo, un cirujano que vino a mi estudio me dijo que «esos agujeros» podía hacerlos él perfectamente. Le contesté que yo también sé cortar una pierna, pero después el paciente muere. Si la corta él, en cambio, el asunto es distinto. Fundamentalmente distinto".

MANIFIESTO DE 1948

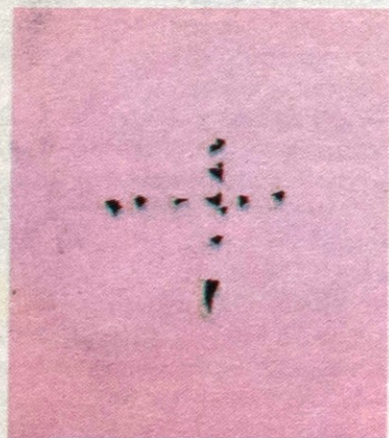
"Hasta ahora, los artistas fueron víctimas conscientes o inconscientes de la materia"

El arte es eterno pero no puede ser inmortal. (...) El arte nunca es inmortal, podrá vivir un año o milenios, pero siempre llegará la hora de su destrucción material. Permanecerá eterno como gesto, pero morirá como materia. (...) Hasta ahora, los artistas fueron víctimas conscientes o inconscientes de la materia, hicieron decaer el gesto puro y eterno en el gesto duradero, con la esperanza imposible de la inmortalidad. Nosotros pensamos desligar al arte de la materia, desligar el sentido de lo eterno de la preocupación de lo inmortal. Y no nos interesa que

un gesto acabado viva un instante o un milenio, estamos profundamente convencidos de que una vez llevado a cabo, el gesto es eterno...

Estamos convencidos de que después de este hecho, nada del pasado será destruido, ni medios ni fines; se seguirá pintando y esculpiendo también a través de los materiales del pasado, pero éstos materiales, tras este hecho, serán tratados y mirados con otras manos y otros ojos, y estarán llenos de una sensibilidad más afinada.

Manifiesto del espacialismo, Lucio Fontana, Milán, 1948



LUCIO FONTANA

Exposición armada con obras maestras de la Fundación Lucio Fontana de Milán, con la curaduría del profesor Enrico Crispolti

En la Fundación Proa
Avenida Pedro de Mendoza 1929
Hasta el 31 de enero



I E C H

OPINIÓN

De punta Saer, Soriano y el absoluto

Condenados por sus obras, uno nunca llegará a ser un autor popular; el otro jamás alcanzará el rango de escritor de culto...



Martín Prieto
El Ciudadano

Una vez, hace muchos años, leí que Osvaldo Soriano había creado un personaje de una de sus novelas pensando en la cara de Miguel Ángel Solá. (No, no es que la cara de Solá le resultara sugestiva al punto de ofrecerle un personaje, sino que Soriano, cuando le pensaba una cara a su personaje, le pensaba la cara de Solá). Soriano tuvo suerte, porque finalmente esa novela devino guión, el guión, película y en la película el personaje estaba interpretado por Solá: podría pensarse que la industria funcionó a favor de la imaginación de Soriano, aunque en realidad hay que pensar que la imaginación de Soriano estaba un poco condicionada por las posibilidades de la industria. Soriano, lo dijo varias veces, quería ser el Alexander Dumas de la literatura argentina. Dumas es famoso, sobre todo, por haber escrito la historia de Margarita Gautier y Armand Duval, bajo el imborrable título de *La dama de las camelias*. Dumas escribió primero la novela, en 1848, y en 1852 la obra de teatro. Basta leer la novela para ver que en la misma ya está contenida su proyección dramática.

Así se traza, solo, un parangón entre Dumas y Soriano: escritores populares, industriales, que no desatendían ninguna de las posibilidades comerciales de su obra. Cuando Soriano piensa

que su personaje tiene la cara de Solá es porque está pensando vender los derechos de su novela para que se convierta en una película, y sabe que esa película seguramente será argentina, y sabe también que promediando los 80, el actor mejor posicionado por prestigio, carisma y proyección comercial es Miguel Ángel Solá. ¿Escribiría Soriano ahora una novela pensando en que su personaje tiene la cara de, por ejemplo, Juan Leyrado? ¿La hubiese escrito hace dos años pensando en la cara de Oscar Martínez? Toda obra tiene su motivación, y la verdad es que esta no es más ni menos descartable que otras.

Pero Soriano no pensaba en Dumas sólo en relación a la industria; lo pensaba también en relación a su reconocimiento. Soriano decía que el panteón de la academia francesa, de su universidad, de los críticos y de los profesores, aceptaba a escritores cultos, sí, de minorías, sí, pero también a Alexander Dumas; de este modo, Soriano reclamaba un lugar para él en el panteón de la literatura argentina, o en el panteón que Soriano imaginaba que de la literatura argentina construían los críticos profesionales en los claustros universitarios, y del que se sentía excluido.

Más que por preocupaciones estéticas (que en todo caso habría que ver cuán secundarias son), al pulso de un artista lo marca su necesidad de absoluto. Y Soriano también quería ser un artista absoluto: ediciones populares, grandes tiradas, contratos convenientes, entrevistas, tapas de revistas de actualidad, ci-

ne... Pero también, el deseo confeso de ser tratado bienamente por la revista *Punto de Vista*, por ejemplo, de ser incluido en los programas de literatura argentina de la universidad, de que en el diccionario de culto de la literatura nacional, debajo del nombre de Sarmiento apareciera, exacto, el suyo.

Hace unas semanas, Juan José Saer estuvo en la Argentina presentando su nuevo libro de ensayos. Un periodista llamó a la casa donde paraba en Buenos Aires para solicitar una nota y la dueña de casa le dijo: "Saer es una estrella. Desde que está aquí no dejan de desfilar los periodistas". (Y él, habría que agregar, los atiende a todos). Contrariamente a Soriano, Saer fue durante años sólo un escritor de minorías y de culto, y muy tempranamente, casi contemporáneamente a su publicación, muchos de sus textos recibieron la sanción de la crítica y del claustro universitario. Ni las críticas, sin embargo, ni los profesores, ni las traducciones, ni el prestigio, convirtieron a Saer en un autor popular. Durante años, no pareció importarle: "El éxito es inversamente proporcional a la calidad", decía desafiante una y otra vez. Ahora parece más decidido a ir por el público. Umberto Eco como novelista, Paulo Coelho o la ignorancia de los periodistas son los "temas populares" que Saer eligió para instalarse en la tapa de los suplementos culturales de los diarios, o en los programas de televisión dedicados a la literatura. Con la recopilación de todo ese material, el jefe de prensa de Planeta podrá armar una

carpeta gorda y sentir satisfacción por su trabajo: pero eso no logra convertir a Saer en un escritor popular, como el autotrazado parangón con Dumas no logró convertir a Soriano en un escritor culto.

Algo hay: los personajes chatos de Soriano, sus historias tan didácticamente simbólicas, su uso de un lenguaje neutro, desproblematizado, otorgan a sus relatos, sin embargo, cierta velocidad que los convierte en populares. Es cierto que ninguna de esas notas salientes de su literatura tiene por qué seducir a un lector acostumbrado a la orfebrería de Faulkner, de Arlt o de Flaubert.

Al revés, la construcción de un mundo cerrado, en algún modo simbolista, el trabajo con la lengua realizado a partir de un singular uso de los signos de puntuación convierten a la obra de Saer en un campo cerrado al que no ingresa, así quiera, el lector acostumbrado a transitar con pasión las colecciones de "grandes novelistas" de cualquier editorial.

Ambos escritores están, así, condenados por sus obras. Saer, si se lo propone, tal vez llegue a ser un personaje popular; pero su obra parece condenada al claustro, al círculo de iniciados; del mismo modo, apenas se vuelva a poner de moda alguna aproximación sociológica a la literatura, es posible que "el fenómeno Soriano" sea estudiado con detención en la universidad, pero es improbable que la música de su prosa encante los refinados oídos de la crítica especializada.



abecedé nacionales e internacionales

I E C H
BOGOTÁ, NUEVA YORK, BUENOS AIRES

a)

Arciniegas final. "El joven más viejo del país", como se lo conocía al escritor, periodista e historiador colombiano Germán Arciniegas, quien mañana hubiera cumplido 100 años, murió en Bogotá el martes pasado.

Considerado como uno de los intelectuales más notables de Colombia del siglo XX, Arciniegas nació en Bogotá el 6 de diciembre de 1900. Tras recibir el título de abogado de la Escuela Nacional de Derecho en los años 20, Arciniegas fundó la Federación de Estudiantes de Colombia y creó la editorial Ediciones Colombia, que publicó sus primeros escritos.

Su ingreso a la vida pública

del país ocurrió en 1928, cuando fue nombrado director de la página editorial del diario bogotano *El Tiempo*, del que luego fue jefe de redacción.

También fue diplomático, parlamentario, y dos veces ocupó el ministerio de Educación de su país.

Arciniegas planteó en sus ensayos literarios los principales problemas sociales en la historia del continente, y *El estudiante de la mesa redonda* es considerada por los críticos una de sus obras más destacadas, en la que se dibuja la historia de la juventud latinoamericana desde la época de la colonia.

Otras de sus obras son *Este pueblo de América*, *Biografía del Caribe*, *América Mágica*.



b)

Lorca retirado. Christie's abrió el martes su subasta de manuscritos, impresos y cartas autografiadas en Londres con un hueco importante. El texto original de *Poeta en Nueva York*, de Federico García Lorca, que se presentaba como la joya de la jornada, se retiró de la venta a primera hora de la mañana. La central de Londres de la casa de subastas se reservó los motivos de la retirada. Algunas fuentes señalan que se debe a una "duda judicial" sobre la titularidad del manuscrito entre el propietario actual, la familia del poeta y la Fundación García Lorca. El manuscrito de *Poeta en Nueva York* tenía un precio orientativo en el catálogo de 230.000 euros

(que cotiza 1 a 1 con el dólar). El Ministerio de Educación y Cultura tenía previsto seguir ayer la subasta "hasta cierta cantidad", con destino a la Biblioteca Nacional, por el texto de las impresiones de Lorca en Estados Unidos, un manuscrito redactado a mano y a máquina, según la descripción del catálogo, y dividido en 10 apartados temáticos más una lista de fotografías. El director general de Bellas Artes, Benigno Pendás, dijo ayer que la decisión era tranquilizadora, ya que no se puede emplear dinero público en una pieza que ofrece dudas.

La retirada del manuscrito de Lorca restó esplendor a una subasta que había suscitado gran interés.



c)

Skármeta ineludible. Después del batacazo de *El cartero de Neruda*, después de su exitosa versión cinematográfica titulada *Il postin* (que tuvo cinco nominaciones al Oscar), Skármeta encontró que la figura del poeta era otra vez interesante a la hora de escribir una nueva novela. Y así largó *La boda del poeta*, recientemente presentada en Buenos Aires por la editorial Sudamericana. La obra se anuncia como "la crónica de una estirpe de emigrantes que llegará a Chile a principios de siglo". El patriarca es Jerónimo Frank, un rico y bohemio banquero austríaco, que larga todo y se instala en una pequeña aldea a orillas del mar

Adriático, donde se pone al frente de un almacén. Allí conoce a una bella y joven mujer, Alia Emar, de quien se enamora inmediatamente. Sí, se van a casar, sí, van a ser felices. Pero en el ánimo de Jerónimo pesa la leyenda trágica de los viejos dueños del almacén y en el de la joven, un desafortunado amor con Esteban Coppeta, hijo de uno de los fundadores de la población. El júbilo de la boda deviene entonces tragedia y Chile es de algún modo el destino final de dicha tragedia. El poeta, en este caso, es más metafórico que real, pero a Skármeta, o a sus editores, les pareció que era un vocablo que no podía estar ausente de la tapa del nuevo libro del autor chileno.



d)

Joyce clave. Para Carlos Gorostiza, el dramaturgo que acaba de ganar el Premio Planeta de novela, James Joyce, Henry James y William Faulkner son los tres novelistas clave de la literatura del siglo XX.

En declaraciones a la agencia *Télam*, Carlos Gorostiza señaló: "Sin embargo, no quiero dejar de nombrar a alguien que está un poco olvidado -quizás en el próximo siglo se haga justicia-. Se trata del maestro de Faulkner, Sherwood Anderson. Recuerdo una charla que dio Faulkner; la sorpresa y la alegría que me llevó, al escuchar -de su propia boca- reconocer a Anderson como su maestro.

"Claro que también está Kaf-

ka, y entre nosotros, hay otro gran olvidado, porque se habla mucho de Borges, claro que con razón, pero todos se olvidan de Eduardo Mallea.

"Entre los grandes poetas del siglo hay que apuntar a Raúl González Tuñón, por quien siento una especie de amor literario personal, sobre todo por la lectura y la relectura de *La calle del agujero en la media*.

"En el campo del teatro, para todos nosotros, los dramaturgos argentinos que empezamos a publicar y a estrenar nuestras obras durante los años 60, el nombre clave es, sin dudas, Arthur Miller; el otro nombre es Armando Discépolo, los dos desde el punto de vista formal y temático".



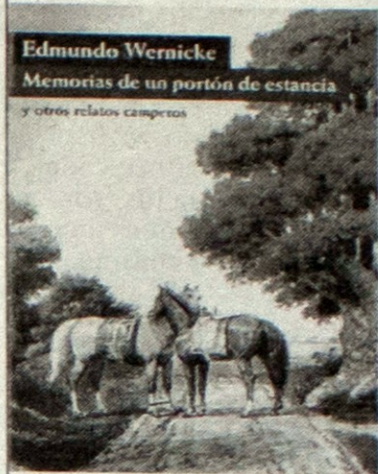


Todo para leer, para mirar, para escuchar

LIBROS

Relatos camperos, una novela poblada de revelaciones, la continuación de la leyenda de Hal Courtney y diez viajes argentinos, en las bateas

MEMORIAS DE UN PORTÓN...
De Edmundo Wernicke

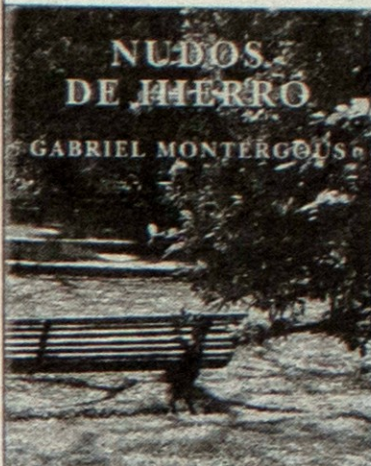


Edmundo Wernicke nació en Baradero en 1867, estudió en Alemania y volvió a la Argentina, donde militó en el partido mitrista, fue intendente de Las Heras, tradujo a Ulrico Schmidl y escribió una buena cantidad de relatos camperos reunidos en distintas colecciones.

La más reconocida de todas es la que se reedita ahora, publicada originalmente en 1918; aquella edición llevaba un prólogo de Eleuterio Tiscorna y dibujos de Alberto A. Güiraldes.

Emecé
Buenos Aires, 1999
245 páginas

NUDOS DE HIERRO
De Gabriel Montergous

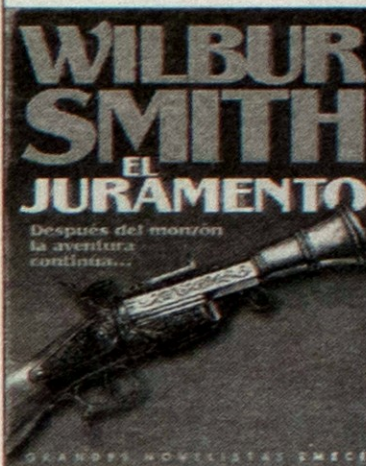


Gabriel Montergous nació en Maipú, Mendoza, en 1936. Vive en Buenos Aires. Publicó dos volúmenes de relatos y una novela: *Polo y los dispersos* (1995).

De ésta, su segunda novela, escribió el ensayista Santiago Kovadloff: "De la lectura de esta novela se emerge como de un largo e inquietante sueño; poblado de revelaciones posibles, saturado de símbolos en ciernes, entretejido de resplandores y voces que, en sordina, nos piden más y más cercanía".

Ediciones Atril
Buenos Aires, 1999
246 páginas

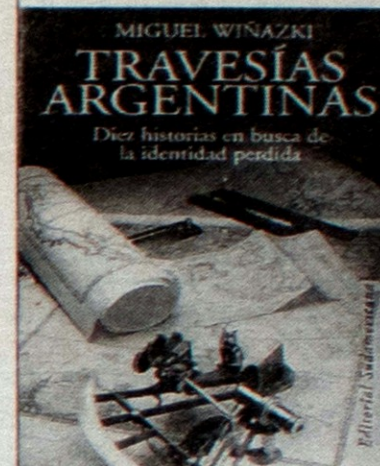
EL JURAMENTO
De Wilbur Smith



Wilbur Smith no se rinde: desde 1964, cuando se largó con *Cuando comen los leones* no para de escribir estas cosas que son como si fuesen novelas, pero que son en verdad, otra cosa, algo indefinible que se llama best-seller y que el público consume como si fuese una religión. Ahora, Smith continúa la saga iniciada en *El monzón*: en su lecho de muerte, el veterano marino Hal Courtney obtiene de su hijo Tom la promesa de rescatar a Dorian, el hijo menor secuestrado por los árabes.

Emecé
Buenos Aires, 1999
381 páginas

TRAVESÍAS ARGENTINAS
De Miguel Wiñazki



Diez historias, diez viajes, a partir de los cuales el periodista Miguel Wiñazki intenta resolver el enigma de "la identidad perdida": los viajes de Ulrico Schmidl, del perito Moreno, de Domingo F. Sarmiento, de Jorge Luis Borges, de Julio Cortázar, van pautando una historia posible de la Argentina con el propósito, compartido con el del mexicano Octavio Paz, de "desentrañar los misterios de la identidad de un pueblo con la osada virtud de sembrar más incógnitas que certezas".

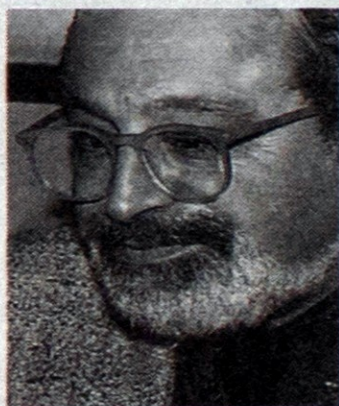
Sudamericana
Buenos Aires, 1999
141 páginas

CONFERENCIAS, HOMENAJES, EXPOSICIONES

Fernando Savater, Adolfo Ordóñez, Gladis Desumvila, Roque Tarcaya y Juan José Manauta son los nombres de la semana cultural

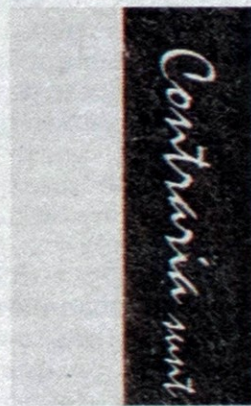
LAS PREGUNTAS DE LA VIDA

Este martes a las 19.45 en la sala Olga Cossetini del Centro Cultural Bernardino Rivadavia se presentará el filósofo español Fernando Savater quien desarrollará el tema *Las preguntas de la vida*. La sala tiene capacidad para 350 personas, y visto el singular predicamento que tiene el filósofo en Rosario, se recomienda al público retirar invitaciones gratuitas en el mismo centro cultural. Los excluidos podrán seguir las alternativas de la charla desde la plaza.



De Fernando Savater
En el CCBR
El martes a las 19.45

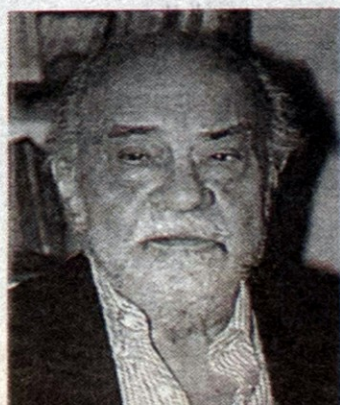
ENTRE LA FÍSICA CUÁNTICA Y EL ARTE



De Adolfo R. Ordóñez
En el CCBR
El jueves a las 21

Este jueves a las 20 en la sala B del Bernardino Rivadavia (San Martín 1080), el doctor en Matemática Adolfo R. Ordóñez dictará una conferencia titulada *Entre la física cuántica y el arte*. La misma se enmarca en la exposición multidisciplinaria *Contraria sunt complemena*, que se inauguró el jueves pasado y de la que participan la artista plástica Gladis Desumvila, el artesano Roque Tarcaya y el músico Diego Aloras, además del matemático Ordóñez.

HOMENAJE A JUAN JOSÉ MANAUTA



De Isidoro Blaisten y otros
En la Biblioteca Nacional (Buenos Aires)
El martes a las 19.30

Este martes, a las 19.30, en la sala Julio Cortázar de la Biblioteca Nacional (Agüero 2502, Buenos Aires), Isidoro Blaisten, Abelardo Castillo, Josefina Delgado, Gabriel Montergous y Pedro Orgambide homenajearán al escritor Juan José Manauta. Manauta nació en Gualleguay en 1919, y vive en Buenos Aires, donde publicó *La mujer del silencio*, *Los aventados*, *Los degolladores*, *Disparos en la calle*, *Colina de octubre*, *El llevador de almas* y *Las tierras blancas*.

ADN

El jueves pasado inauguró en el Espacio de Arte Clarín (Córdoba 1284) una exposición de pinturas del artista plástico rosarino Adrián Carnevale titulada *ADN*. La misma es organizada por la Casa del Artista Plástico y significa el cierre de la temporada 99 de exposiciones realizadas en Espacio de Arte Clarín, de la que participaron, entre otros pintores y artistas locales, Alba Nalda Querol, Jorge De Sanctis y Rubén Echagüe.



De Adrián Carnevale
En Clarín Espacio de Arte
Hasta fin de año

...viene de tapa

LAURA RESTREPO ESCRITORA

► a la figura de la prostituta como algo sagrado, y la Fideo, que es el aspecto más degradante, el de la prostitución como llaga, cuando las prostitutas se ven desplazadas a un subsuelo cuestionado moralmente, atacado por la sífilis, un terreno visto como no deseable.

—**¿La Tora, el pueblo petrolero donde se ubica la novela, funciona como un microcosmos de Colombia?**

—Yo pienso que sí en varios sentidos. Primero, en medio de la guerra que se vive en Colombia actualmente, el papel de la mujer es muy interesante. No hace falta más que ver las organizaciones de madres de desaparecidos, de madres de guerrilleros, de madres de soldados, de madres que vigilan la vida de sus hijos, que exigen que a sus hijos los dejen vivir, que en el fondo están reivindicando el derecho de la madre de morir antes que sus hijos, para darse cuenta de que, en buena medida, la vida en Colombia pasa por las mujeres. Ese espíritu solidario lo veía yo en La Catunga. Pese a lo rudo del oficio en esta ciudad petrolera, es un sitio donde es posible la vida. Cuando yo me metí a escribir allí, había una especie de bienestar, donde se podía revisar el pasado, pensar en el futuro, donde todo el mundo tenía que vivir. También está el hecho de que el de la novela es un lugar de paso, provisional, y eso tiene mucho de la imagen de Colombia. Yo veo a Colombia como un pueblo en el camino, por un lado por la violencia que desplaza cantidades de gente de un lado hacia otro; pero también por el problema del desempleo, que obliga al rebusque, a estar pasando siempre de un oficio a otro, en todo sentido. Tal vez por eso mismo Colombia sea tan vital, tan creativa: pero está en el camino.

—**¿Cómo es posible desarrollar hoy en Colombia una actividad intelectual?**

—La guerra te quita muchas cosas, pero también la búsqueda por la paz da muchas cosas. En Colombia hay una necesidad cada vez más creciente y organizada de paz que se manifestó con casi dos millones de personas que salieron a la calle vestidas de blanco exigiendo la paz. En muchos otros terrenos se ve. Y la cultura se empieza a percibir como un terreno donde la guerra no entra, como un refugio de paz. Por ejemplo, hace un mes hubo en la ciudad de Medellín un encuentro de poesía con poetas de todo el mundo al que concurrieron casi tres mil personas. La cultura se ha vuelto un espacio buscado para salir de la guerra. Yo pienso que los que trabajamos en la cultura sabemos que se puede proponer desde allí un lugar de reconciliación y de trincheras contra la guerra. Es muy físico, muy tangible. La tarea de escribir, que en general es muy etérea, que nunca se sabe para qué sirve, tiene hoy en Colombia una enorme utilidad, porque tú sabes que con lo que haces abres espacios de encuentro.



"Yo veo a Colombia como un pueblo en el camino"

—**Hay muchos nombres de personajes en la novela, como Sacramento, que tienen un claro tinte religioso. ¿Esto forma parte del aspecto testimonial, o es un recurso simbólico?**

—El de las prostitutas es un mundo profundamente religioso, en un sentido curioso, fetichista, culposo. Pero siempre presente. Me llamó mucho la atención cuando hice la investigación y cuando me entrevisté con los personajes, que el tema de la culpa apareciera una y otra vez. También hay una cierta vocación de martirologio y que es muy clara entre las mujeres del oficio. Por ejemplo, en el modo de enfrentar el tema de la sífilis. Allí hay un cierto fatalismo que las lleva a entregarse, por cierta necesidad de expiar la culpa, como si se merecieran eso que viene. Y al mismo tiempo, eso de vivir como toreros, sabiendo que se están exponiendo siempre a la muerte, que cada hombre que llevan a la cama supone un riesgo feroz. Cosa que a la vez, las vuelve fetichistas y supersticiosas. Ellas se aferran locamente a la religión que es el arma con la cual se las condena, porque el juicio moral sobre la prostituta tiene un tinte religioso, y tal vez como contra, como para encontrarle la contra a ese mecanismo de repudio y de discriminación, ellas recurren a la religión como amuleto. En Colombia, toda la gente que vive con el oficio de la muerte es muy religiosa, se le reza mucho a la Virgen del Carmen, que es la patrona de los oficios difíciles, y ellos van para que les bendigan las armas. Hay, desde luego, un vínculo entre la muerte, el riesgo y la religión, y las prostitutas se encuentran en ese triángulo.

—**Su escritura tiene fuertes rasgos latinoamericanos y es leída y traducida en varios países del mundo. ¿A qué lo atribuye? ¿Cree en la posibilidad del surgimiento de un nuevo boom de la literatura latinoamericana?**

—No, no. El boom fue un fenómeno muy fuerte que se dio porque una serie de astros propició que acá abajo se produjeran cosas imponentes como las de Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar, Alejo Carpentier, Juan Rulfo, toda una constelación. Una yuxtaposición de energías tal que pasarán siglos antes de que se vuelva a dar. Sí, siento que el continente está pasando por una etapa de enorme vitalidad, aún en sus conflictos. Eso da lugar a un arte fuerte. También pienso que tenemos todavía una realidad épica, en la medida en que somos conscientes de que podemos producir historia. Y este ambiente que se respira es sumamente propicio para las novelas. Hay figuras extraordinarias, como Osvaldo Soriano, por el que siento una enorme admiración. Pero con una clara noción de no ser un grande como los que pasaron y una enorme voluntad de no querer serlo. Por eso siento que el boom todavía es una palabra demasiado fulgurante para nosotros.

—**¿Cuáles son sus lecturas en este momento?**

—Aquí a la Argentina vine a buscar todo lo que hubiese de Enrique Molina. Dentro de esta pasión por la poesía que hay en

Colombia siento que Molina aparece como una figura muy importante. En este momento, estoy buscando cosas suyas. Yo lo siento un autor muy pertinente para el momento que vivimos, porque la poesía de Enrique Molina es una canto a la vida y lo que necesitamos en Colombia en este momento es eso: un canto a la vida que nos permita tener el ánimo suficiente para afrontar la cantidad de muerte que nos asedia. Nosotros tenemos una realidad más similar a la que vivían ustedes en la época de la dictadura, y esa realidad parece más propicia para los poetas que para los novelistas. Los poetas, por otro lado, se están tomando la libertad de ser bastante narrativos, y eso les permite abordar la realidad de una manera más directa. En los poetas colombianos contemporáneos encuentras un retrato de lo que está aconteciendo en la calle todos los días. Los poetas se dan más libertad para acercarse a la realidad. Yo creo que en la novela es aún muy fuerte el efecto del boom. Y también es probable que haya más narradores de los que vemos, pero el fogonazo del boom o impide escribir, o impide que veamos a los que escriben.

ASÍ ESCRIBE

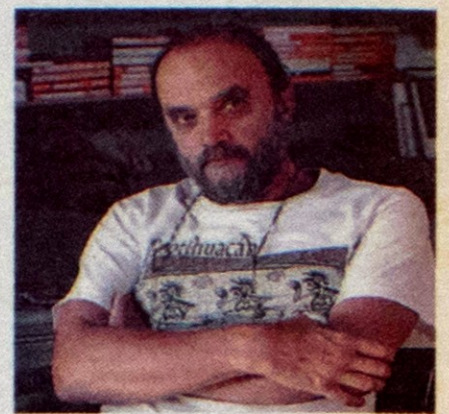
Entonces se abría la noche de par en par y sucedía el milagro: a lo lejos y al fondo, contra la oscuridad grande y sedosa, aparecían las ristas de bombillas de colores de La Catunga, el barrio de mujeres. Los hombres recién bañados y perfumados que los días de paga bajaban apiñados en camiones por la serranía desde los campos petroleros hasta la ciudad de Tora, se dejaban atraer como polilla a la llama por ese titileo de luces eléctricas que eran promesa mayor de bienaven-

turanza terrenal.

—**¿Ver desde lejos las luces de La Catunga? Era la dicha, hermano recuerda Sacramento, quien tanto ha penado por cuenta de los recuerdos—. Para eso, sólo para eso, nos quebrábamos el lomo trabajando en las crueldades de la selva los cuatrocientos obreros del Campo 26. Pensando en esas dulzuras aguantábamos los rigores de la Tropical Oil.**

(La novia oscura, Editorial Norma, Buenos Aires, 1999, 465 páginas)

Contesta hoy:
Roberto Fontanarrosa
escritor y humorista



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

—¿La mejor primera página o la mejor primera frase?

—**La mejor primera página.**

—¿Me podés volver a llamar en 15 minutos?

—**(Quince minutos más tarde) ¿Cuál es la mejor primera página de la literatura del mundo?**

—Temo que no voy a ser muy original, pero creo que es muy buena la primera página de *Cien años de soledad*, que empieza diciendo: "Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo". Creo que esa es una muy buena primera frase a la que le siguen otras frases muy buenas también, lo que en suma arma una muy buena primera página. Pero también creo que esta elección está muy condicionada por la capacidad de retención que tiene cada uno.

Tal vez hay otras, tan buenas o mejores que ésta, y yo no las recuerdo ahora. Pero también tengo que pensar que si sólo me acuerdo de esta, bueno, por algo será.

Cien años de soledad, de Gabriel Gracia Márquez, pág. 1

Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo. Macondo era entonces una aldea de veinte casas de barro y cañabrava construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos. El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo. Todos los años, por el mes de marzo, una familia de gitanos desarrapados plantaba su carpa cerca de la aldea, y con un gran alboroto de pitos y timbales daba a conocer los nuevos inventos. Primero llevaron el imán. Un gitano corpulento, de barba montaraz, y manos de gorrión, que se presentó con el nombre de...