

Grandes Líneas

I E C H

HOMERO ALSINA THEVENET PERIODISTA Y CRÍTICO CINEMATOGRAFICO

“No se puede juzgar una película por su argumento”

JUAN AGUZZI

El periodista y crítico de cine y espectáculos Homero Alsina Thevenet nació en Uruguay en 1922. Desde chico experimentó una especial atracción por las imágenes del cine, que más tarde lo llevarían a escribir innumerables crónicas y libros sobre el tema. Periodista de raza, Alsina Thevenet tuvo un itinerario con su oficio que lo llevó a frecuentar las redacciones de distintas revistas (la uruguaya *Marcha* y las argentinas *Primera Plana*, *Panorama*, *Siete Días* -varias veces ocupando la jefatura de redacción-) y diarios (el uruguayo *El País* y los argentinos *La Opinión*, y *Página12* -en este último como jefe de su página de espectáculos en los dos primeros años-).

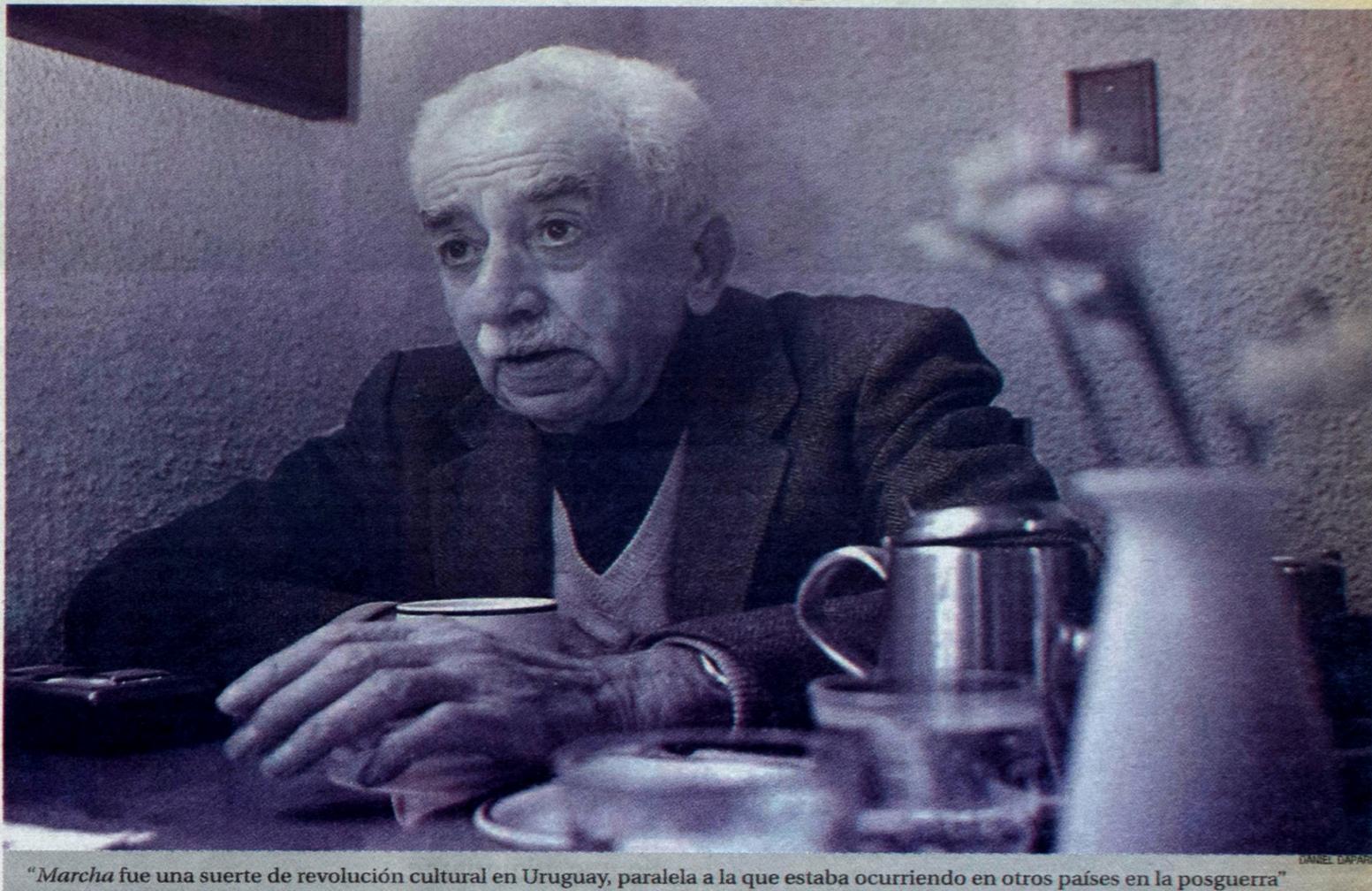
Alsina Thevenet dirige desde hace diez años el suplemento cultural de *El País* y es un referente obligado para quienes se inician en el periodismo. Memoria, sabiduría y agudas observaciones sobre el arte de la crítica se desgranaron en esta conversación mantenida en ocasión de su visita a Rosario.

—¿Cómo tomó contacto con el mundo de la crítica cinematográfica?

—Fue en el año 37. Mi padre me presentó a Arturo Despoues que era un crítico profesional importante de Montevideo y fundador de la revista *Cine Radio Actualidad*. Le comenté que estaba trabajando en la radio a raíz de haber ganado un concurso contestando preguntas sobre cine, y me lanzó una frase lacónica y cierta: “Un joven que gana concursos de cine tiene que ayudar a hacer una revista de cine”. Una vez en la redacción empecé a hacer las primeras crónicas de cine y también un consultorio cinematográfico en el que se contestaban preguntas de los lectores. No me vanaglorio de ese primer ejercicio de periodismo, porque considero que ese período, que va del 37 al 42, está lleno de disparates. El mayor de todos: juzgar las películas por argumentos, que es un error básico y habitual de la crítica de cine. Fue una época en que aprendí a escribir a máquina y también un poco de inglés leyendo revistas de cine. Me siento satisfecho de que eso haya ocurrido.

—¿Cómo se dio su amistad con Emir Rodríguez Monegal?

—Rodríguez Monegal ya era compañero mío en el Liceo en el año 41; no éramos compañeros



“*Marcha* fue una suerte de revolución cultural en Uruguay, paralela a la que estaba ocurriendo en otros países en la posguerra”

del mismo curso pero sí de la misma universidad y era un hombre que me impresionó de entrada por la enorme cultura literaria que tenía. Él me dio lecciones de todo tipo, me enseñó literatura e historia de la literatura. Monegal era tan culto que tenía las letras del mundo en la cabeza. Después hizo una enorme tarea cultural en *Marcha*, cuando un poco por mi iniciativa se hizo cargo de la página literaria y ahí dio a conocer una gran cantidad de escritores que en esa época no eran tan conocidos como Kafka, Joyce, Virginia Woolf, Faulkner, Hemingway, Borges. Era un hombre que leía francés, inglés, portugués y que tenía una enorme curiosidad por todo. Creo que nos influimos recíprocamente.

—¿La de *Marcha* fue una experiencia importante para ustedes?

—*Marcha* fue una suerte de revolución cultural en Uruguay, una revolución paralela a la que estaba ocurriendo en otros países: el neorrealismo italiano, que es del año 45, el existencialismo de Sartre en Francia. En la posguerra hubo una suerte de con-

ciencia mundial de que algunas cosas habían quedado atrás y se planteó la necesidad de un cambio. Con *Marcha* se pusieron en tela de juicio ciertos valores sociales y políticos admitidos.

—Cuando usted fue jurado en uno de los primeros festivales de Punta del Este descubrió algunas cinematografías todavía inéditas en ambas orillas del Río de la Plata...

—El jurado, del que yo formaba parte, se vio enfrentado en ese festival con un material de primera línea. Los distribuidores locales que traían material del extranjero, consiguieron esa vez películas japonesas. Ese fue el debut de *Rashomon* en América latina; *Humberto D*, de Vittorio De Sica se estrenó en ese festival el mismo día que se estaba estrenando en Roma. También se pasó *Juventud divino tesoro*, de Bergman, que era la primera vez que se pasaba fuera de Suecia. Ahí descubrimos a Bergman. La noche de su estreno nos quedamos en el hotel hablando horas, dimos distintos enfoques, hablamos de su poética, del manejo de los tiempos.

—¿Qué hizo después de la ex-

periencia de *Marcha*?

—Hicimos una revista que se llamaba *Film*. Nos habíamos propuesto dedicar cada número a un director. Ahí salió Eisenstein, Welles, William Wyler, Carol Reed, David Lean. Un año después de fundada la revista ya había bastante Bergman en cartel, cuatro o cinco títulos más, por lo que me dije que era el momento de hacer una nota sobre Bergman. Eso fue en julio del 53. En el año 56 apareció la primera película de Bergman en el festival de Cannes que se llamó *Sonrisas de una noche de verano* y le dieron un premio al mejor comediógrafo. El productor de Bergman le dijo que ahora que tenía ese reconocimiento podían hacer esa película difícil que no habían hecho y que era *El séptimo sello*, que al año siguiente se exhibió en Cannes. Los críticos del festival se agarraron la cabeza y dijeron: “¿Cómo? ¿Este era el comediógrafo del año pasado?” Yo saqué un comentario diciendo que si hubieran visto algo de lo anterior de Bergman, como por ejemplo *Noche de circo*, no se hubieran sorprendido tanto.

—¿Cómo fueron sus primeras

experiencias laborales en el periodismo, en Buenos Aires?

—En el 65, durante una crisis del dólar en Uruguay que afectó terriblemente la producción de espectáculos, recibí una oferta de trabajo en *Primera Plana*. Viajé a Buenos Aires y poco después me llamaron de Editorial Abril para hacer *Adán*, a iniciativa de un gran periodista que se llamaba González O'Donnell, que era un tipo de un carácter un tanto violento que le granjeó muchos enemigos pero que conmigo se llevaba muy bien. Ahí trabajé como secretario de redacción. *Adán* desapareció por culpa de Onganía, y todo el personal pasó a *Panorama*, que era de la misma editorial. Ahí comencé haciendo crítica de cine y luego llegué a secretario de redacción.

—¿Cómo surgió la idea de *La enciclopedia de datos inútiles*?

—En el 76 tuve que irme al exilio. Fui a España. Allí una amiga me dio una Enciclopedia Británica porque no le entraba en la casa. Me entusiasmé con la Enciclopedia y fui sacando datos pintorescos que iba publicando en un diario. > pág. 8



AISLADO Y POPULAR

I E C H

El Mirador Rosario

Después de la ilustración y de las historietas, el Negro Gómez, como pintor, vuelve a sus obsesiones sin desandar el camino ganado



FRANCISCO GUILLÉN

Desnudos, técnica sólida, virtuosismo irregular: Raúl Gómez

BEATRIZ VIGNOLI

Con las dieciséis obras que expone hasta el 12 de agosto en una de las salas de la galería Krass, el dibujante y pintor Raúl Gómez retorna a sus primeras obsesiones sin desandar el camino avanzado.

Técnicamente, las once pinturas al óleo —seis grandes y cinco pequeñas— que componen la mayor parte de *La cena está fría* (tal el título de la muestra, que incluye además cinco dibujos al pastel) representan para Gómez un salto cualitativo respecto de su muestra individual anterior (*Con los ojos de un gato*, 1997, también en la galería Krass). De lo que se trata, según el propio artista, es de olvidar lo que se sabe, sustituyéndolo por la sorpresa. Esta nueva capacidad de arriesgarse, esta recién descubierta receptividad pasiva del artista hacia el azar de sus materiales, vuelve más pictóricas sus pinturas y las despega definitivamente de la matriz dibujística en la que Gómez inició su producción a comienzos y mediados de los años ochenta.

En aquella época, Raúl Gómez dibujaba en la revista *Risario* y, al igual que en la obra de otros dibujantes profesionales de los medios, era evidente en la suya la influencia de Carlos Alonso. Durante años, el medio artístico local no le perdonó a Gómez ni su insistencia en un tratamiento realista de la figura humana, ni su proximidad estilística con el modelo que había elegido como precursor, como si el iniciarse siguiendo una tradición en vez de ampararse en el mito de la originalidad absoluta fuese un modo vago y ampliado del plagio. Para Gómez parece haber sido especialmente difícil pasar de ilustrador y humorista gráfico, colaborador de los medios, a pintor con una obra autónoma que se exhibe en galerías de arte. El erotismo de la obra de Gómez contribuía a aislarlo de sus colegas

por una parte y por la otra lo volvía popular entre el público, ya que sus figuras femeninas exploraban ciertas obsesiones sexuales del imaginario local. Hay una tradición moderna de la prostituta como modelo del desnudo artístico, de cuyas coartadas alegóricas y mitológicas la *Olympia* de Edouard Manet se desnudó doblemente al lucir en el cuadro unas simpáticas chinelas y llamativo maquillaje. La puta en Raúl Gómez es en cambio pura fantasía, como en las historietas pero con una ambición estética mucho mayor. La técnica de Gómez ha estado siempre a la altura de tal ambición, pero recién en su estupenda muestra de 1997, donde sor-

Recién en 1997 sus figuras adquirieron densidad semántica y tensión poética

prendió con una serie de figuras —asexuadas pero sensuales— de “niños gatos” cuya desnudez significaban la pobreza y el desamparo, sus imágenes adquirieron la densidad semántica y la tensión poética necesaria para brindar al espectador un goce más desinteresado y estético, haciendo además del tema un vehículo de crítica social.

El concepto de lo sacrificial, pensado en relación con cierta metamorfosis, entra en juego en la obra de Raúl Gómez a partir del motivo del “niño gato”. En esta nueva muestra la idea del sacrificio parece haber hallado anclajes en referentes tales como la película de Peter Greenaway *Escrito en el cuerpo*, a la que alude directamente una de las pinturas. La metamorfosis es retomada paródicamente: los personajes de los cuadros parecen actores disfrazados de “niños gatos”. Lo teatral, como advirtió el artista hace unos meses en una charla en su taller, es un rasgo importante de esta muestra. En

algunos de los pasteles (“Lo que no te doy”; “Y el olor de tu boca como de manzanas”), las figuras se sientan y parecen posar como modelos, mirando al espectador como si alguna convención de pintura barroca así lo indicara. En dichas obras, el motivo fantástico y casi pornográfico de la mujer seductora y el realista social y mágico del “niño gato” han encontrado su mutua condensación en una nueva figura, la “niña gata”. En “Boceto de manzanas para niño gato” el “niño gato” se vuelve manierista, por su pose y por la forma. En los pasteles, Gómez se encuentra seguro en el virtuosismo de su dibujo y no parece necesitar demasiada elaboración formal ni conceptual donde apoyarse, mientras que en las pinturas se lanza a explorar ideas y técnicas, lo cual las hace más interesantes, pero más arriesgadas. Coexisten lenguajes plásticos muy heterogéneos, mezclándose con solvencia: planos marrones donde campean distintos estilos de informalismo, el matérico y el gestual, le hacen de base y de fondo a desnudos humanos donde un cierto academicismo recuerda a Sívori o a Ingres, o por momentos la pincelada destruye la forma dejándola a medio borrar. Entre uno y otro, la anatomía alcanza gloriosos instantes de síntesis. El erotismo retorna domesticado en “Lo efímero sobre un mantel”, la ingravidez de cuyas figuras recuerda a Gustav Klimt, y el gato adquiere autonomía como mascota salvaje en “No sueñes ni te tientes”, se metamorfosea en lechuza en “Tengo hambre pero no te devoro”, o protagoniza como emblema expresionista el más interesante de los óleos pequeños, “Naturaleza viva”. El soporte conceptual de la mayoría de las obras de esta muestra proviene de la poco original mitología del pecado original: abundan manzanas rojas, símbolo un poco trillado pero que se enriquece en combinación con otros mucho más per-

sonales. Es nueva la inclusión de agujeros negros, redondos, en zonas vitales de las figuras, generalmente el vientre; menos frecuentemente el corazón, como en la impresionante pintura “Mi hijo eres tú así descalzo/ yo te he engendrado hoy”, donde la osamenta del antebrazo asoma en la figura humana ambigua, de rostro terrible y sereno a la vez. Recurre en las pinturas el tema de la madre adolescente, cuya panza simboliza a la vez estómago y útero, hambre y más vidas. Relacionando estas obras con las que aluden al juego erótico, prolifera el emblema bíblico de la manzana; pero lo perturbador de estas maternidades —la intensidad de sus miradas, el

Coexisten lenguajes plásticos heterogéneos mezclándose con mucha solvencia

contraste dramático entre la fragilidad de los cuerpos y su desamparo, representado por la desnudez y por los desolados fondos oscuros— es suficiente por sí mismo. Se debilita mucho la pintura “Naturaleza muerta” al haberle añadido Gómez una figura femenina escultórica cuya pose sodomita remite a sus viejos temas, pero se debilita no por el tema ni por la pose sino por la mezcla de géneros no del todo bien lograda, ya que intentan salvar la distancia entre la escultura y el cuadro unos metros de tul blanco y manzanas rojas reales apiladas o colgadas de tanzas de pesca. Lo teatral es tomado aquí literalmente, y fracasa hasta lo kitsch, mientras que en cambio triunfa el teatro en la ilusoria espacialidad tenebrista de las pinturas grandes. Tan sólido en su técnica que hasta se permite hacer un virtuosismo constante: Gómez no necesita cortejar la moda de la instalación conceptual para ser aceptado.



LA CENA ESTÁ FRÍA

Once pinturas al óleo y cinco dibujos conforman la nueva exposición de Raúl Gómez, un paso definitivo hacia su madurez artística

Krass Artes Plásticas
San Martín 631
hasta hoy

De Punta Borges, a su imagen y semejanza

OPINIÓN



Sergio Chejfec escritor

Como pocos autores, Borges tuvo el privilegio de moldear una literatura a su imagen y semejanza. No me refiero solamente a lo escrito por él, sino a esa suerte de edificación de la literatura argentina que llevó a cabo sin prisa y desde temprano. Fue una empresa secreta, que se puso de manifiesto en toda su profundidad cuando ya estaba casi concluida. Y que ahora, en el centenario borgeano, comienza a mostrar sus límites.

En 1960, Borges escribe una breve nota en ocasión de la muerte del poeta franco-uruguayo Jules Supervielle. Son unas pocas líneas, pero suficientes para que Borges, como buen ensayista, se manifieste también a través de lo que no dice ni menciona. El silencio sobre el valor de lo escrito por aquel simbolista, extrapolado desde temprano en las llanuras sudamericanas, que representó la pampa, gauchos y estancieros en clave decadente y vanguardista, alude a una diferencia estética sobre la que Borges no quería detenerse, quizá porque no le asignaba suficiente entidad al disenso representado por Supervielle. En aquel breve ensayo, ahora más accesible en un libro reciente que reúne sus escritos en la revista Sur, Borges elabora un dictamen sobre la literatura francesa: "Es sabido que la literatura francesa tiende a producirse en función de la historia de esa literatura. Los escritores acatan y enriquecen una tradición o deliberadamente la infringen, lo cual es otra manera de enriquecerla. ... El extravagante no ignora su extravagancia y sabe que ésta no será otra cosa que un rasgo en el dibujo secular".

En 1960 este juicio podría haber parecido desajustado, explícitamente desatento respecto de lo que se escribía en Francia desde fines de los 40; hoy tiene otro efecto, y es que en pocos textos de Borges puede verse sintéticamente descripto, como en este, un aspecto importante de lo que resultó ser el programa del propio Borges en relación con la literatura argentina. Es paradójico que el ejemplo provenga de una reflexión sobre la literatura francesa, un conjunto sin muchos escritores que entusiasmaran a Borges. Pero el hecho es que en forma lenta y prolija, desde la juventud, este escritor realizó una auténtica reelaboración de la literatura argentina. Y precisamente de tales operaciones borgeanas, en las que se mezclan la reescritura estricta y la reinterpretación, provienen los rasgos "franceses" de la literatura argentina contemporánea, el carácter selfconscious de sus propuestas más relevantes. Ademas literarios de Borges que se han convertido en gestos de estilo en los escritores argentinos.

Entre las operaciones paralelas que ejecuta junto con su

obra, Borges trastorna o modifica los monumentos literarios del siglo XIX argentino: el Martín Fierro de José Hernández, el Facundo de Sarmiento y La cautiva de Esteban Echeverría. Estos cambios adoptan la forma de la versión, y están dirigidos a cuestionar el sentido, a veces estético y otras veces ideológico, que tenían estos textos en las interpretaciones de la cultura oficial. Respecto del siglo XX, Borges la emprendió básicamente con Lugones, Carriego, Arlt y Macedonio Fernández. Una vez representados por Borges estos autores se transfiguran, son unidades de una taxonomía desviada, adquieren una nueva verdad que torna redundante la real: Lugones, el principal ideólogo nacionalista, se convierte en el mayor escritor argentino, autor de obras que sin embargo valen poco por sí mismas; Carriego, un poeta costumbrista y sentimental, es elevado al rango de prócer estético del suburbio; para Borges, Macedonio no es escritor, es un héroe verbal, una suerte de Sócrates rioplatense; y Arlt, quizá

quien queda mejor parado en la serie, es la figura literariamente humilde, de una limitación que lo condena a ser personaje perpetuo de su propia obra.

Pueden buscarse otros ejemplos; también es cierto que Borges hizo cosas parecidas con obras y autores de la llamada literatura universal. Pero me interesa destacar que si hay un carácter que le brinda a la literatura argentina esa condición de tensa continuidad, de diálogo privado entre los textos y de disputa en sordina entre motivos recurrentes en constante modificación, ese elemento proviene del trabajo y de la literatura de Borges. Hay quienes dicen que un escritor, para hacerse a la idea de que lo suyo vale la pena de ser escrito, debe considerarse el "único escritor"; otros piensan que la autoimagen se ubica en un paradigma temporal, un escritor debe considerarse el último, la persona sin la cual el final de la serie, y con ello la última palabra que decide el sentido, quedaría inconclusa.

Pues bien, aunque sea incom-

probable supongo que Borges no se creyó el único ni el último, sino el primero.

Borges era lector antes que escritor. Siempre lo acompañó una consigna secreta, que a primera vista puede parecer la inversión de una premisa recta: "escrituras hay muchas ... lecturas, una". Escritor primero en tanto se imaginaba último lector. El pensamiento literario de Borges impactó desde temprano en los autores argentinos. El desinterés por la idea de propiedad literaria, la cita como vehículo de transmisión estética, la confianza en la naturaleza verbal de la realidad concreta, son nociones que no precisaron de una observancia minuciosa para definir el tono general de la literatura argentina de este siglo -y por la labor borgeana, también del anterior.

Sabemos lo que Borges escribió, también conocemos lo que se ha escrito teniendo a su obra como foco de irradiación. Pero hasta ahora ignoramos lo que en general puede escribirse de espaldas a Borges.



PIENSAN QUE PENSAR ES BUENO.

DESDE AGOSTO EN LOS KIOSCOS EL SEGUNDO NUMERO DE LE MONDE DIPLOMATIQUE.

Le Monde Diplomatique. La publicación mensual de política, sociedad y cultura más difundida del mundo. Con este número: Cuando la política juega con la democracia, por Carlos Gabetta. La desposesión del estado, por Riccardo Petrella. Las entidades caóticas ingobernables, por Oswaldo Rivero. El orden jurídico internacional, ¿una quimera? por Monique Chemiller-Gendreau. Los periodistas y medios internacionales en Kosovo, por Robert Fisk. La traición de los intelectuales,

por Edward W. Said. ¿A quién defienden los Entes? por Mabel Thwaites Rey. Mercosur: una crisis largamente anunciada, por Jorge Schvarzer. El 31 de diciembre Panamá recupera su canal, por Maurice Lemoine. Nuestro futuro según The New York Times, por Thomas Franck. Una asociación de ciudadanos contra la especulación, por Bernard Cassen. Irán: la modernidad al acecho del Islam, por Eric Rouleau. Fe baha'i: un humanismo contra

los fanatismos, por William Hatcher. Televigilancia global, por Paul Virilio. Pagar por sexo, ¿un derecho del hombre?, por Florence Montreynaud. Libres de no serlo, por Marie Victoire Louis. Luz verde para la extorsión, por Silvia Chejter. Sobre el mal uso literario de la ciencia, por Jacques Bouveresse. ¿A dónde va Marruecos? por Ignacio Ramonet.

LE MONDE «el Dipló» diplomatique

UNA VOZ CLARA Y DISTINTA EN MEDIO DEL RUIDO.

La Central Ernest Hemingway

El autor de "Fiesta" quedó atrapado por su imagen, que construyó con más empeño que el que puso en escribir sus novelas ejemplares

PABLO GIANERA

Algunas imágenes. Un fotograma de Ingrid Bergman y Gary Cooper en un pudibundo arrobamiento amoroso. Un segunda imagen, flácida, de Spencer Tracy inútilmente maquillado como Santiago, el viejo de *El viejo y el mar*. Y otras, muchas, de Ernest Hemingway: cazando, herido en la Primera Guerra, en la fiesta de París con Sylvia Beach, saludando a Fidel Castro, bebiendo ya senil en Pamplona. . . Todas estas imágenes, incompletas, arbitrarias, suscitan una incómoda confusión, una presencia descolocada a la que uno ha terminado acostumbrándose. En su momento, Hemingway fue casi tan famoso como una estrella hollywoodense y, como ellas, gozó de un esplendor y un ocaso.

Hacia 1920, Hemingway acababa de casarse. El flamante matrimonio había decidido viajar a Italia, pero el novelista Sherwood Anderson los disuadió apresuradamente: "A Italia, no. Que sea París, el único lugar para un escritor". La casa de Gertrude Stein -escritora norteamericana instalada en París desde 1903-, la librería Shakespeare & Co. -que editaría la primera edición de *Ulises*- y el sencillo departamento de Ezra Pound constituían, para los escritores norteamericanos en el exilio, una especie de diáspora literaria. Hemingway solía visitar cada uno de estos lugares. Aunque formalmente se desempeñaba como corresponsal, intuía que el oficio periodístico estaba arruinándolo de a poco. Sus ingresos provenían, más bien, del pugilato, de las clases de boxeo que impartía, entre otros, a Pound. Pero al mismo tiempo, libraba su propio combate: "hacía sombra", pugnaba por escribir una "frase verdadera, sencilla, explicativa", y leía a Dostoievski, Tolstoi, Chéjov, Turgeniev.

Rigurosa sparring literaria, Gertrude Stein liberó para siempre a Hemingway de la escritura "bella" y del laberinto de las oraciones subordinadas. "Demasiada descripción porque sí -objetaba- demasiados adornos. Hay que comprimir, "concentrar". La aparición del *Ulises* de Joyce en 1922 menoscabó definitivamente la fofa retórica precedente y terminó de afirmar tal tendencia a la concentración. Hemingway leyó y admiró el libro de Joyce, pero no siguió su línea; en cambio, sí extremó las recomendaciones de Anderson -a quien por lo demás muchas veces lo acusaron de plagiar- y de Stein. Con esa limitada preceptiva, escribió en los años siguientes sus dos mejores novelas y -con el cuento "Los asesinos" y *París era una fiesta*- sus mejores libros en general: *Fiesta* en 1926, y *Adiós a las armas*, en 1929. Sería esa misma preceptiva la que impregnaría casi toda la narrativa norteamericana posterior, convirtiendo a Hemingway -junto con William Faulkner- en el escritor más influyente de la primera mitad de siglo, y obtendría una enorme operatividad en la narrativa francesa de posguerra, sobre todo en Albert Camus.

¿Por qué algunos libros de Hemingway son grandes libros? "Encontró un estilo diferente", es una definición que se multiplica en los artículos conmemorativos. Ya en 1959, Guillermo Cabrera Infante observaba que Hemingway, por algún incierto milagro grafemático, había conseguido que los diálogos más irreales de toda la literatura se leyeran con una facilidad y un sentido de lo inmediato que dejaban una sensación última de naturalidad y azar. En efecto, por debajo de un aparente naturalismo, no resulta difícil notar las suturas del trabajo y el artificio. ¿El estilo? Parece una palabra exangüe para referirse a Hemingway. En su famosa entrevista con George

Plimpton para *The Paris Review* lo definió de manera inmejorable: "Yo diría que lo que los aficionados suelen llamar estilo es por lo general tan sólo la torpeza inevitable con que se empieza a tratar de hacer algo que no se ha hecho hasta entonces". Toda su literatura, esa inevitable torpeza inaugural, se gestaron en la fiesta de París y todo lo que escribió después es un rumor, cada vez más apagado y monótono, de esos fugaces años parisinos.

El precipitado estilístico al que arribó Hemingway podría resumirse en lo siguiente: reemplazo deliberado del narrador omnisciente por un punto de vista controlado. En este sentido, y como ocurre en mayor o menor medida con casi todos los escritores del siglo XX, su escritura constituye también una derivación de la narración cinematográfica. Las esticomitias de Hemingway se hicieron fácilmente imitables. Apenas sus libros gozaron de cierta fama, todos los actores de Hollywood hablaban como personajes de Hemingway y los personajes de Hemingway como actores de Hollywood. Nadie podía decidir qué había sido primero. Es por eso que leer cualquier novela de Hemingway en traducción -algo parecido a lo que pasaría en los 80 con Raymond Carver- depara la misma sensación que mirar una película doblada.

Otro acierto de Gertrude Stein en París se produjo en 1925, cuando acuñó la perdurable definición de "generación perdida" para nombrar a los escritores que habían pasado por la experiencia de la Primera Guerra Mundial. Hemingway refiere el momento en que surgió esa denominación: "Ella tuvo problemas con el arranque de un viejo Ford T que manejaba por ese entonces, y un empleado del garage, un joven que había servido en el último año de la guerra, no puso demasiado empeño en arre-

glar el Ford de Miss Stein, o tal vez simplemente le hizo esperar su turno después de otros vehículos. El patrón del garage retó al empleado. Una de las cosas que dijo el patrón fue: «Todos ustedes son *une génération perdue*, una generación perdida». -Eso es lo que son ustedes -dijo Miss Stein- Todos los jóvenes que estuvieron en la guerra. Son una generación perdida. No le tienen respeto a nada. Se emborrachan hasta matarse.» La definición resultó paradigmática no sólo para Hemingway, sino también para Scott Fitzgerald y acaso para toda la Era del Jazz. Intuyendo tal vez alguna oscura premonición, Hemingway consideró durante un tiempo la posibilidad de titular así, "generación perdida", su primera novela. Optó, sin embargo por *The sun also rises*.

Contra lo que el lugar común suele imponer, la gran tragedia de Hemingway no fue que, psicótico, un 2 de julio, tres semanas antes de cumplir 61 años, se volara la cabeza con su escopeta preferida. Su escandalosa tragedia fue que nunca llegara a engendrar rivales, sino sólo desvaídos imitadores, y que, entre éstos últimos, el más eminente fuera el propio Hemingway. *Al romper el alba*, novela iniciada y abandonada en la década del 50 y que acaba de ser editada por su hijo, constituye la evidencia melancólica y final de que no había mejor imitador de Hemingway que él mismo. Por supuesto, esta circunstancia lo absuelve de todos los escritores posteriores que invocaron su "estilo" como coartada para disfrazar de "ascetismo" o dureza la más llana incompetencia. Sin embargo, por los mismos años de *Al romper el alba*, el gran logro de Hemingway fue haber escrito *París era una fiesta*, casi treinta años después de ocurridos los hechos que allí se cuentan, pero consiguiendo que su lectura produzca el efecto de una sucesión artificial pero veraz de instantáneas.

CANTARES DEL ALMA. BIOGRAFÍA DEFINITIVA DE ALFREDO ZITARROSA

PABLO MAKOVSKY

Cantares del alma es una suerte de dossier policial que acopia hasta el hartazgo detalles de la vida de Alfredo Zitarrosa. Lo redactó un sumariante del periodismo nacido en la Banda Oriental hace poco más de treinta años, es decir, cuando Zitarrosa comenzaba su periplo cantor.

Durante trescientas setenta páginas, el sumariante Guillermo Pellegrino, "biógrafo definitivo de Zitarrosa" desparrama el adjetivo "hermoso" ya se trate para calificar los versos de una chamarrita, un texto periodístico o una carta en la que el cantor daba lástima. Durante trescientas setenta páginas, el biógrafo, que parece actuar de oficio, se encarga de desconocer que una biografía, además de amontonar fechas, testimonios

y documentos, también es un relato. Pero es el relato de la vida de Zitarrosa y, aunque es un escrito fulero, la sola reiteración de su nombre irrada una verdad que habita el mito, es decir, en el verso de H. A. Murena, "el secreto claro".

¿A quién le interesa toda esa profusión de minucias íntimas? *Cantares del alma* roza la obscenidad, no por indagar en aspectos oscuros de la inmaculada memoria de Zitarrosa, sino por ajustarse literalmente a contabilizar sus días. Pellegrino trabaja así en la frontera entre el agrimensur y el huifaro; una cruz muy oriental de ingeniero y juncadáveres. Le interesa la medición de penurias, de vísceras, laureles, versos y todo lo que pueda cuantificarse. En la página 93 cede la palabra a otro sumariante, pero de la poesía para el medio pelo tierno y sensible,

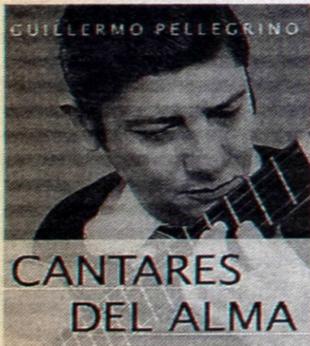
Mario Benedetti, de quien declara: "quién más autorizado para hablar de poesía que el poeta de habla hispana más leído". Esta valoración no es una distracción sino un auto de fe, la confirmación de un método.

Así, Pellegrino avanza, peregrino de números y cifras que su astucia se esfuerza en desenrañar. De ese modo nos regala algunas perlas de su afán exegético, como la que se lee en la página 132: "El berretín de tener ese auto era natural -escribe el cronista sobre un Jaguar cuya posesión le reprocharon a Zitarrosa-, era como un juguete. En su infancia a Alfredo le habían faltado muchas cosas, cuando tuvo cierta posición económica quiso tener los juguetes que de niño nunca había tenido". Esto aparece escrito así, sin que medie testimonio capaz de aguantar semejante indagación psi-

cológica de Pellegrino.

El Zitarrosa maravilloso que nos legó el mito de su voz y sus letras se pierde bastante en la ropa interior de este dossier viciado de recursos escolares.

Aunque algún mérito le cabe a este mamotreto, infaltable para cualquier oriental informado; después de todo, como decía William Blake: "Si otros no fueran imbéciles, lo seríamos nosotros". Acaso por el estilo infantil -por el amaneramiento que produce la necesidad de recursos que no se poseen-, por el resplandor de los primeros capítulos, que machacaban sobre la niñez y juventud de Zitarrosa, perdura a lo largo de la biografía la figura del cantor que mentaba la muerte con la intensidad y el sentimiento que el niño dedica a mentar y emular la vida: sopesando la dimensión de ese golpe que nos modela antes de llegar.



DE GUILLERMO PELLEGRINO

Más que biógrafo, sumariante, Guillermo Pellegrino no logra convertir la suma de fechas, datos, documentos y testimonios en un relato

Planeta
Buenos Aires, 1999
370 páginas

ASÍ ESCRIBE

Si uno vive en París y no come bastante, les aseguro que el hambre pega fuerte, ya que todas las panaderías presentan cosas tan buenas en los escaparates, y la gente come al aire libre, en mesas puestas en la acera frente a los restaurantes, y uno ve y huele la buena comida. Y si uno había renunciado al periodismo, y estaba escribiendo cosas por las que nadie en América daba un real, y si al salir de casa uno decía que le habían invitado a comer pero no era verdad, el mejor sitio para matar las horas de la comida era el jardín del Luxemburgo, porque uno no veía ni oía nada de comer en todo el

trayecto desde la plaza de l'Observatoire hasta la rue de Vaugirard. Y siempre podía uno entrar en el museo del Luxemburgo, y los cuadros se afilaban y aclaraban y se volvían más hermosos cuando uno los miraba con el vientre vacío y con la ligereza que da el hambre. Teniendo hambre, llegué a entender mucho mejor a Cézanne y su modo de componer paisajes.

Muchas veces me pregunté si él tendría también hambre cuando pintaba, pero me dije que si la tenía era seguramente porque se le había olvidado la hora de la comida.
(París era una fiesta)



Vladimir Nabokov evocaba agudamente en un reportaje su primer contacto con la literatura de Hemingway en términos de "bells, balls, and bulls" ("campanas, pelotas y toros"). Las connotaciones implicadas en este juego son bastante tristes: una película kitsch, un exacerbado y exhibicionista machismo biográfico y la tauromaquia. Con todo, la afirmación prueba algo. Hemingway quedó para los lectores menos como un novelista que como un personaje relativamente popular y valentón, a quien nunca le sucedió cansarse de ser hombre. La figura de Hemingway concentra, sin duda, un conflicto entre ciertas tendencias todavía románticas y otras clásicas o naturalistas. Paradójicamente, el hombre que luchó más que nadie por construir una completa impersonalidad narrativa, cedió a la afirmación inmoderada de sus avatares biográficos. Al igual que Norma Desmond (o Gloria Swanson) en la famosa película de Billy Wilder, quedó capturado en su propia imagen, al mismo tiempo que su cuerpo -su literatura- se

volvía imposible. Como la protagonista de *Sunset Boulevard* podría haber dicho Hemingway: "Sigo siendo grande; son mis libros los que parecen pequeños". La escritura y la vida se tornaban difíciles. La tenacidad y las horas que requirió para concluir un artículo sobre las corridas de toros encargado por *Life* se confunden con el esmero que dedicaba al trabajoso disimulo de su calvicie. Sin embargo, al revés del ocaso de la estrella, se le otorgó el privilegio de un último fulgor con el Nobel y *El viejo y el mar*. La novela contiene una célebre sentencia programática, fanfarrona, que puede considerarse válida tanto para el íntimo heroísmo del pescador, como para todas sus novelas y hasta para su propia vida: "El hombre no puede ser vencido... destrozado sí, pero no vencido".

Mientras tanto, en estos días, ahora mismo, se hornean en Key West enormes tortas conmemorativas y hombres canosos y barbudos, con aspecto de balleneros, participan del concurso "¿Quién se parece más a Papá Hemingway?"

HISTORIA VIRTUAL. ¿QUÉ HUBIESE PASADO SI...

ALEJANDRO MOREIRA

En una conferencia dictada hace unos años por el semiólogo danés Per A. Brand se habla de los celos del enamorado y se pone en evidencia que, en la vida afectiva, los humanos no tienen dificultades en experimentar situaciones virtuales. Pero cuando nos trasladamos a la vida colectiva las cosas son por completo diferentes, en ese caso es hartito complejo imaginar alternativas a lo establecido, y ello se vuelve todavía más difícil cuando lo que está en juego es la memoria social ligada a una identidad étnica o nacional. A esos complejos problemas intentan confrontarse los diez relatos que componen el volumen *Historia Virtual* emprendimiento sin duda saludable desde una perspectiva política pero cuya

contribución a la historia en tanto disciplina científica es cuanto menos incierta. Para entrever algunas razones de esa diferencia entre las expectativas iniciales y los resultados vale detenerse en los fundamentos de la propuesta, tal como los expone, Neil Ferguson.

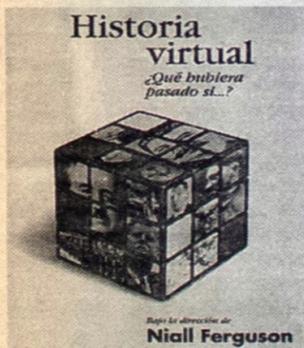
Con ambición desmedida, Ferguson presenta el libro como un gesto revolucionario que vendría a romper con los modos usuales de hacer historia. Pero ocurre que no es lo mismo lo que los historiadores dicen sobre oficio y lo que efectivamente hacen: la práctica historiadora excede los principios formales que delimitan dan coherencia a la disciplina y le otorgan científica. No se trata de un problema ligado a posicionamientos ideológicos, como el autor parece creer, sino de un problema que atañe a la especificidad de la his-

toria en tanto género discursivo; un género, como es sabido, renuente a la formalización. De allí que las argumentaciones generalizantes como las de Ferguson corren el riesgo de caer en una situación paradójica: aquello que se propone como revolucionario es en verdad algo que los historiadores han hecho explícita o implícitamente siempre: pensar aquellos cursos de acción que no se produjeron pero que podrían haber ocurrido. Cualquiera sea el caso, lo cierto es que la argumentación, que se abre como un ambicioso intento de formular un modelo narrativo y filosófico alternativo a lo que podríamos llamar la astucia de la razón hegeliano-marxista, concluye, más módicamente, en postular una suerte de innovación metodológica que consiste en "formular afirmaciones tentativas sobre causación con referencia a con-

trafactuales plausibles, contruidos sobre la base de juicios de probabilidad".

Sin embargo, para que el modelo esbozado pudiera erigirse como alternativa cierta habría que pensar en un relato hecho de eventualidades que se remiten por conexión entre posibles, lo que implica imaginar una organización de la historia humana por bifurcaciones y contingencias. Esos temas son señalados por Ferguson pero nada de ello se observa en los diferentes artículos de la publicación.

De todas maneras no deja de tener interés imaginar qué hubiera ocurrido si el 17 de octubre del 45 hubiera fracasado, si el presidente Kennedy no hubiera sido asesinado, o si la Guerra Civil Española no hubiera tenido lugar, etc. En suma, un libro mediocre pero en modo alguno desechable.



DE NIALL FERGUSON (DIRECTOR)

El libro ambiciona romper con los modos usuales de hacer historia, pero su voluntad choca contra evidentes dificultades metodológicas

Taurus
Madrid, 1999
458 páginas



I E C H

GUATEMALA, LIVERPOOL, BUENOS AIRES, CARACAS

abecedé nacionales e internacionales

a)

Asturias olvidado. El premio Nobel de literatura de 1967, Miguel Angel Asturias, es un ilustre desconocido en Guatemala, su país, cuyas autoridades se propusieron rescatarlo con la difusión masiva de su obra al cumplirse 100 años de su nacimiento.

El presidente de la Comisión, Juan Fernando Cifuentes, presidente de la Comisión Nacional constituida por el Ministerio de Cultura para ejecutar el programa de festividades, reconoció el alto grado de desconocimiento que hay de la obra y figura del máximo escritor de Guatemala.

El funcionario mencionó como causas la "estigmatización" que sufrió Asturias con la pro-

paganda política, en medio de la guerra civil de 34 años, que dominó a su país en la segunda mitad de este siglo: "Pese a haber obtenido el premio Nobel, nunca apareció en los programas de educación media y universitaria y sus obras nunca estuvieron en las librerías del país".

La firma de la paz el 29 de diciembre de 1996 supuso el inicio de un período de apertura política y rescate de la personalidad y obra de Asturias, pese a la oposición que aún mantienen sectores aislados, que añoran la guerra. Una de las disposiciones para difundir el legado asturiano es instituir su estudio en los seminarios del último año del ciclo de la educación secundaria.



b)

Lennon repatriado. Hace 30 años la policía inglesa allanó una galería de arte de Londres y confiscó las litografías eróticas que John Lennon había hecho tomando como modelo a su esposa Yoko Ono. La colección se expone en la galería Matthew Street, de Liverpool, una de las dos galerías de arte del mundo dedicadas a exponer obras artísticas de Lennon. La serie *The bag one* fue publicada y exhibida originalmente en enero de 1970 en la Galería de Arte London; al segundo día, la muestra fue clausurada y las litografías fueron confiscadas porque la policía las consideró pornográficas.

Los dibujos son caprichosos pero poéticos y muestran el

amor casi obsesivo que sentía Lennon por su esposa japonesa. La pieza titulada "Bag one" muestra a John y a Yoko confundidos en un abrazo yin-yang.

Es difícil notar dónde termina uno y dónde comienza el otro. "Esta imagen simboliza la unidad del hombre y la mujer, solidificada en su movimiento... John y Yoko como una sola persona", escribió Ono sobre la obra.

Lennon firmó cada uno de los 300 dibujos de la colección. Las otras colecciones están firmadas por Ono e identificadas con un sello rojo que los artistas orientales usan en lugar de una rúbrica. Lennon diseñó el sello cuyos símbolos quieren decir "Como una nube, bello sonido".



c)

Borges televisado. Durante todo agosto las cadenas HBO y People&Arts dedicarán sendos homenajes a Jorge Luis Borges, en el centenario de su nacimiento, que se cumple el 24.

Todos los domingos de agosto HBO pondrá en el aire una serie de micros titulada *Borges en el aire*. Entre los entrevistados por la cadena figuran el biógrafo de Borges Alejandro Vaccaro, su amiga -y también biógrafa- María Esther Vázquez, José Edmundo Clemente, Horacio Salas, Marcelo Pichón Rivière, y Fanny, su ama de llaves durante 40 años. Para grabar la serie, HBO asignó un equipo de producción de 10 personas que se trasladó desde Caracas a Buenos Aires,

donde hizo primero un trabajo de preproducción, que llevó un mes, para finalmente filmar en Palermo viejo, San Telmo y La Boca, entre otras locaciones porteñas.

People&Arts, por su parte, presentará una producción exclusiva que se llamará *Jorge Luis Borges* y que se estrenará el mismo 24 de agosto para las teleaudiencias de la Argentina, Estados Unidos, Suiza y Japón. *Jorge Luis Borges* está armado a partir de entrevistas con amigos y familiares del escritor, que son quienes hablan acerca del hombre, sus amores, su obra, su eclecticismo, su sentido del humor, su acercamiento a la filosofía, su devoción por los clásicos



d)

Bolaño premiado. Roberto Bolaño recibió la semana pasada en Caracas el premio Rómulo Gallegos. El escritor chileno recibió una medalla de oro, un diploma y 60.000 dólares, en una velada que se celebró en la Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos.

Bolaño declaró en Caracas que "hoy por hoy no hay nada que divida la literatura de ambos lados del océano Atlántico; la literatura en lengua española está en manos tanto de autores latinoamericanos como españoles".

Bolaño nació en Santiago de Chile en 1953, tiene trece libros publicados en los últimos 23 años y se declaró muy satisfecho con el galardón obtenido, pero

señaló que ya no busca los premios, como sí los buscaba hace unos años, en una época en que los mismos significaban dinero para vivir.

El novelista está afincado en Blanes desde 1977, después de vivir varios años en México.

Entre sus obras se destacan *La literatura nazi en España*, *Estrella distante*, *Los perros románticos* y *Llamadas telefónicas*, que obtuvo hace dos años el premio municipal de Santiago de Chile.

La novela de Bolaño, *Los detectives salvajes*, compitió con otras 219 obras y quedó finalista junto con *La Tierra del Fuego*, de Sylvia Iparaguirre y *Margarita, está linda la mar*, de Sergio Ramírez.



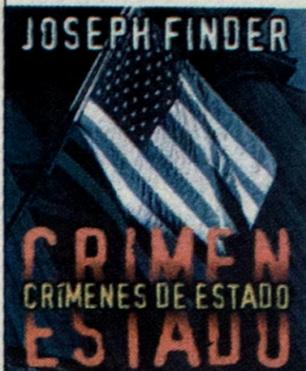
Todo para leer, para mirar, para escuchar

LIBROS

I E C H

Una abogada que defiende a su marido, un periodista que entrevista a los pensadores, una biografía de Pushkin y el fantasma de Lacan, en las bateas

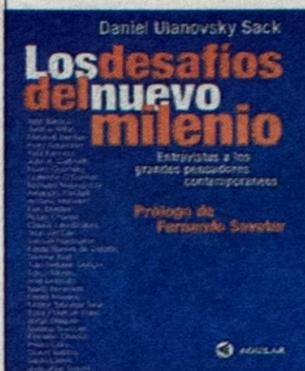
CRÍMENES DE ESTADO
De Joseph Finder



Claire es una destacada profesora de derecho de Harvard, una brillante abogada defensora y una esposa feliz. Pero —siempre hay un pero para que haya un relato— un día su marido es arrestado, acusado de haber ejecutado a cientos de campesinos en El Salvador, como miembro de un escuadrón de la muerte. Ahora Claire debe arriesgar su reputación para defender a su marido en una corte marcial. Las evidencias son contundentes, pero ella cree en la inocencia de su marido.

EMECÉ
Buenos Aires, 1999
380 páginas

LOS NUEVOS DESAFÍOS DEL MILENIO
De Daniel Ulanovsky Sack



El periodista rosarino Daniel Ulanovsky Sack recopila en este volumen, prologado por Fernando Savater, buena parte de las entrevistas que realizó a "los grandes pensadores contemporáneos", muchas de las cuales fueron publicadas originalmente en el diario Clarín. Marshal Berman, Perry Anderson, Noam Chomsky, Roger Chartier, Estela Barnes de Carlotto, Tulio Halperín Donghi, Edgar Morin, Carlos Fuentes y Norman Mailer son algunos de los 35 entrevistados por Ulanovsky Sack.

Aguilar
Buenos Aires, 1999
308 páginas

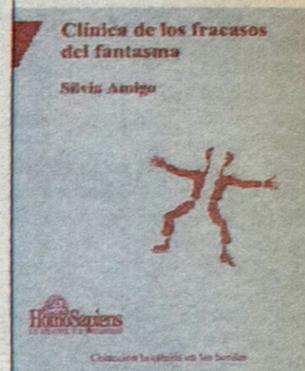
EL SOL EN LAS LETRAS RUSAS
De Lilia Faria Pouchkine



Lilia Fari Pouchkine es una cordobesa graduada en Ginebra que es descendiente de Pushkin, "el sol de Rusia", de quien se cumplió en mayo el bicentenario de su nacimiento. Esta es la oportunidad que aprovecha la autora para trazar una biografía del autor de *Eugenio Oneguin*: "Es difícil comprender todo cuanto este escritor representa para los rusos y al evocar el deseo transmitir la admiración y el cariño que siempre tuvimos en mi familia por su obra y su personalidad".

Editorial Nueva Generación
Buenos Aires, 1999
166 páginas

CLÍNICA DE LOS FRACASOS DEL...
De Silvia Amigo



Vigesimoquinto título de la colección La clínica en los bordes que dirige Pura H. Cancina para Homo Sapiens Ediciones. En esta oportunidad, con un prólogo de Héctor Yanquelevich, Silvia Amigo, perteneciente a la Escuela Sigmund Freud de Buenos Aires se anima con "el desarrollo completo de lo que Lacan dejó en curso de elaboración al final de su vida: una teoría de lo imaginario no reducido a lo especular, que en el nudo borromeo tiene igual dignidad que lo simbólico y lo real."

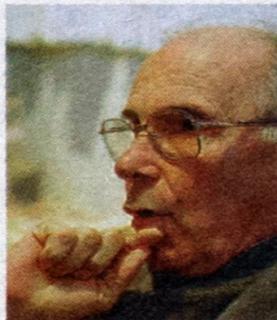
Homo Sapiens Ediciones
Rosario, 1999
277 páginas

CONGRESOS, INAUGURACIONES, EXPOSICIONES

Ovide Menin, Mario Carretero, Fernando Norberto Boggino, Cecilia Bixio, Beatriz Gigena, Milagros Argüello, son los nombres de la semana cultural

CONVIVIR Y APRENDER EN LA ESCUELA

Con la organización de *Aula hoy* y de Homo Sapiens Ediciones, desde el jueves hasta el sábado se realizará en nuestra ciudad el congreso nacional de pedagogía Convivir y aprender en la escuela. La apertura estará a cargo de Ovide Menin (foto) y entre los conferenciantes se encuentran Mario Carretero, Calo Iglesias Díaz, Guillermo Obiois, Fernando Avendaño, Norberto Boggino y Cecilia Bixio. Informes e inscripción en Sarmiento 646 o al 4243399.



Congreso nacional
Teatro El Círculo, Laprida y Mendoza
12, 13 y 14 de agosto

EL ARTE DEL VIDEO



Videoteca del Parque de España
De martes a sábados, de 17 a 20
Entrada libre y gratuita

La videoteca del Parque de España informa que se han incorporado nuevo títulos a su catálogo. Además de la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, y de la Historia del video en España, ahora podrán verse películas del neorrealismo italiano, del expresionismo alemán, así como una Historia del Comic. También en la sede de la videoteca pueden consultarse las revistas *Lápiz* y *El amante*. La videoteca está abierta de martes a sábado, de 17 a 20.

EL ESPÍRITU DEL ACUARIO



De Beatriz Gigena
En La casa del artista plástico
Mañana a las 19.30

Mañana a las 19.30 en La casa del artista plástico, bajada Sargento Cabral y avenida Belgrano, se inaugura la exposición de fotografías de Beatriz Gigena titulada *El espíritu del acuario*. La exposición, auspiciada por la Secretaría de Cultura de la Municipalidad se mantendrá abierta hasta el 20 de agosto. Beatriz Gigena nació en Rosario en 1940, es licenciada en Bellas Artes de la Universidad de Rosario y expone y participa en salones desde 1996.

PINTURAS

Hasta el 20 de agosto se encuentra expuesta en el Bernardino Rivadavia, San Martín 1080, la exposición de pinturas de Marta Argüello. La artista nació en Buenos Aires en 1945, estudió con Jorge Demijrián y Guillermo Roux y comenzó a exponer en 1986. En 1993 realizó su primera muestra individual en la Galería del Buen Ayre. Esta exposición es auspiciada por la Fundación Camino que preside Ana Estela Borrás Rouillon de Ortiz.



MILAGROS ARGÜELLO
De Milagros Argüello
En el Bernardino Rivadavia
Hasta el 20 de agosto

...viene de tapa

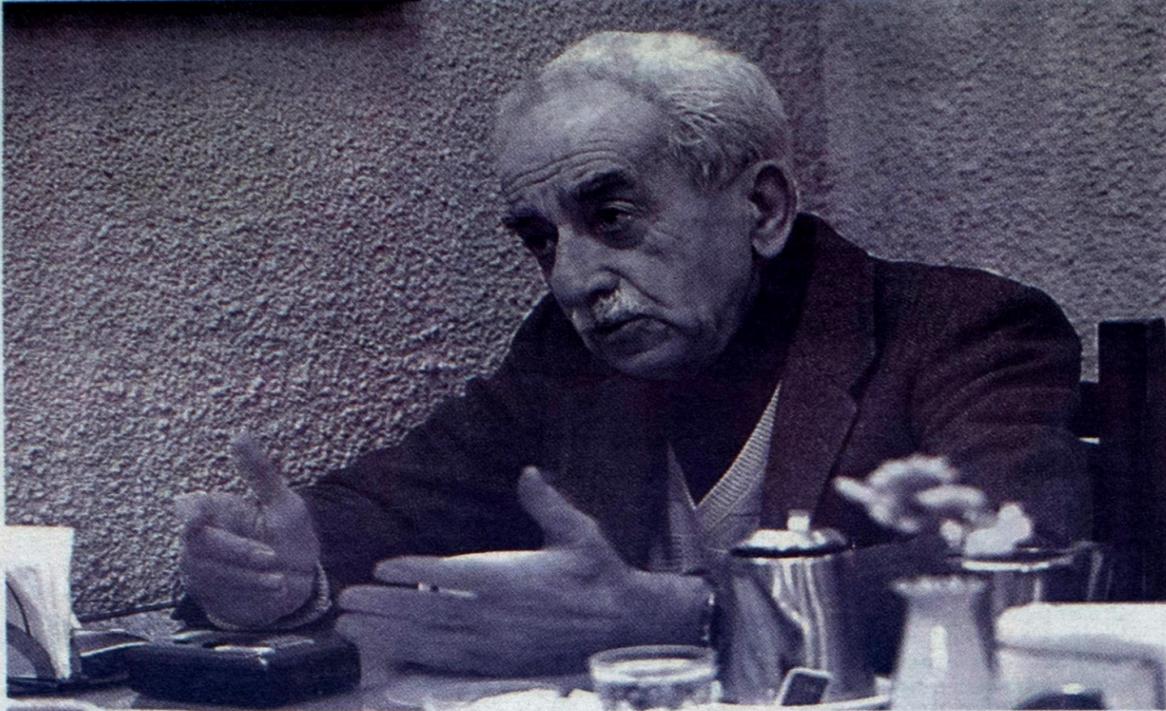
Pág. 1

HOMERO ALSINA THEVENET PERIODISTA Y CRÍTICO CINEMATOGRAFICO

► En el 85 volví a Buenos Aires y con Daniel Divinsky recopilamos todo ese material e hicimos el librito que se llamó *La enciclopedia de datos inútiles*. Tuvo un éxito sorprendente.

—¿Por qué rechaza la denominada teoría de autor, que fue generada por los críticos de Cahiers du Cinema?

—Si uno se pone a ver cine, sólo conoce una parte de esa obra, no conoce lo que está detrás de la pantalla. No conoce los problemas de subtítulo y doblaje, no sabe de su sistema de producción, no conoce los antecedentes de un director, un productor o un guionista. Además de ver, hay que leer mucho sobre cine para conocer ese universo en detalle. Entonces, ciertas cuestiones son vitales para entender problemas relacionados con toda la factura de una película. Le voy a dar un ejemplo: todo el mundo dice que *El ciudadano* es de Orson Welles, y eso es un exceso porque antes había estado Joseph L. Mankiewicz detrás del proyecto. Welles lo que hizo fue tomarlo y hacer esa maravillosa película, eso no se discute, pero buena parte del material se lo estaba dando el guionista Mankiewicz. En el mismo sentido pueden verse otras películas, en las que no se conoce exactamente quiénes estuvieron detrás. En *Lo que el viento se llevó* se le da todo el mérito a Victor Fleming. Sin embargo fue el productor David O. Selznick quien compró el guión y llevó adelante el proyecto, negoció con la Metro, consiguió a Clark Gable, se peleó con una serie de actores, trajo a otros; entonces *Lo que el viento se llevó* es claramente una película de Selznick como productor. Si uno pregunta quién hizo *Casablanca*, todo el mundo dice Michael Curtiz. Pero eso no



DANIEL DAPARI

"No me pueden vender la teoría de autor como una ley general, eso es un error"

es así. La película es una obra de la Warner Brothers que consiguió guionistas, actores y todo lo que se requería. No me pueden vender la teoría de autor como una ley general, es un error. Joseph Von Sternberg decía que las teorías generales, y generalmente aceptadas, deben ser necesariamente falsas. De todos modos esto no supone que niegue los problemas del director, lo que digo es que muchas veces no son sólo de él.

—¿Son imprescindibles los datos precisos para hacer buenas críticas cinematográficas?

—No es imprescindible ponerlos por escrito pero sí conocerlos. Es muy necesaria la precisión en los datos. Cuando la

precisión se repite en la prosa periodística, el lector termina por adquirir confianza en el cronista. Todo esto tiene mucha importancia para mí. En el Cultural, que tiene cierta fama de referente, alguna gente dice que si el suplemento dice algo de tal manera, así debe ser nomás. De todos modos tampoco se deben poner muchos datos en una nota porque se hace muy aburrida.

—¿Cómo se construiría un estilo de crónica cinematográfica, o lo que usted entiende por eso?

—Hay que decir lo indispensable del argumento para apoyar lo que venga después. Nunca hay que decir demasiado, quién es el asesino o dónde está el cadáver. Pero si hay que decir que hubo

un crimen en una casa. Una buena crónica de cine empieza por establecer de qué estamos hablando y luego califica eso. Me parece muy importante lo que el cronista puede agregar, lo que ha podido observar a través de su propia interpretación: cómo resuelve la imagen el drama de una situación determinada que en la novela original o en el cine argentino o mexicano estaría expresado en palabras. Las películas de Max Ophüls son fascinantes para analizar porque prescinden de la apoyatura del texto.

Es decir, no estoy inventando teorías, sólo digo que en una nota hay que marcar aquellas cosas que el espectador puede necesitar mañana.

Martín Prieto
El Ciudadano

Hace unos días el ministro Carlos Corach recibió a Josefa América Scarfó en la Casa de Gobierno, para devolverle las cartas que Severo Di Giovanni le había escrito a la mujer antes de ser fusilado en 1931 y que se encontraban desde entonces en poder de la Policía Federal. Pese a que Corach no debe tener más de 60 años y que la Scarfó bordea los 90, ella era quien parecía joven mientras que el decrepito era él. "Murió por sus ideales", dijo, vagamente, Corach. Y la mujer precisó: "Ideales revolucionarios". Corach, quien intentó darle al acto un carácter más político que protocolar, trató, a su vez y sin embargo, de desactivar el peso político del mismo, en todo caso el peso "inconvenientemente político", neutralizándolo a través del mito romántico del amor infeliz. La de Di Giovanni y Scarfó fue, dijo, "una bella historia de amor". Fue la mujer quien recargó sobre la pila política.

"Esta Casa tiene recuerdos muy dolorosos para mí. Aquí se dio el cumplimiento de Uriburu para fusilar a Di Giovanni. De aquí salieron las órdenes para matar a miles de jóvenes en la década del setenta".

En 1935 Raúl González Tuñón publicó uno de sus libros más importantes: *Todos bailan*. Allí, Tuñón tiene todavía la rabiosa imaginación de sus tres primeros libros (robada, citada, traducida de la de Baudelaire) y todavía no es el poeta programáticamente político de *La muerte en Madrid* (1939) en adelante. En uno de los poemas de *Todos bailan*, que se llama "Cosas que ocurrieron un 17 de octubre", con la técnica del montaje, que seguramente había aprendido de Oliverio Girondo —o que Girondo usó antes que nadie en la Argentina, en sus *Poemas para ser leídos en el tranvía*— Tuñón construye una poderosa imagen de la década infame.

Así, la bomba que estalla frente al Banco de Boston, las usinas, el olor de la multitud, las niñas que van a ser presentadas al príncipe de Gales, funcionan a veces como un contrapunto y otras como un refuerzo del ver-

dadero asunto del poema: el fusilamiento de Severo Di Giovanni. "El pobre hombre dijo cuatro palabras y cayó muerto, acribillado. / El coronel entregó personalmente cinco pesos a cada soldado. / Le habían dicho: «Mañana, al alba, será usted fusilado» / Los otros condenados aullaron agarrados a las rejas."

Si el poema tiene hoy alguna vigencia, la misma se encuentra más en su construcción que en su referencia, más en la solidez de sus palabras y en la flexibilidad de su articulación que en la pintura más o menos feliz de una época.

Hay, sin embargo, un momento al final del poema en que ambos puntos se tocan, se confunden. Escribe Raúl González Tuñón: "El hombre fusilado debe estar ya medio podrido en la Chacarita. / América Scarfó le llevará flores y cuando estemos todos muertos, / América Scarfó nos llevará flores".

Eso parece haber hecho la mujer la semana pasada: nos llevó flores.

Cada uno de nosotros sabrá cuál es su sueño, su ideal, que se pudre como un cadáver en la Chacarita.

Contesta hoy:
Ricardo Ibarlucía
escritor



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

—La de Fausto, de Goethe.

—¿La del Prólogo?

—No, no. Ni la del Preludio en el teatro, ni la del Prólogo en el cielo, sino la de la Primera Parte, la de La tragedia de Margarita.

—¿Por qué?

—Porque es un comienzo que habla de otro comienzo. Está Fausto sentado en un sillón, rodeado de libros, quejándose de que el estudio de la filosofía, la jurisprudencia, la teología y la medicina no le han deparado la sabiduría. Unos cuadros después, todavía bajo la impronta de esa queja, Fausto, ya en su gabinete, se dispone a trabajar. Va a traducir *El Nuevo Testamento*, la primera frase del testamento de San Juan. Fausto lee "En el principio era el logos", lo que habitualmente se lee como "En el principio era el verbo". Allí se condensa todo el tema de la tragedia, pero también el problema que recorre toda la Modernidad: ¿qué es el logos? ¿Acción o palabra?

Fausto, de Johann Wolfgang Goethe, página 1

—Con ardiente afán ¡ay! estudié a fondo la filosofía, jurisprudencia y también, por mi mal, la teología; y heme aquí ahora, pobre loco, que no sé más que antes. Me titulan maestro, me titulan doctor y cerca de diez años ha llevo de nariz a mis discípulos, de acá para allá, a diestro y siniestro... y veo que nada podemos saber. Esto llega casi a consumirme el corazón. Verdad es que soy más entendido que todos esos estultos, doctores, maestros, escritorzuelos y clérigos de misa y olla; no me atormentan escrúpulos ni dudas, no temo al infierno ni al diablo... pero, a trueque de eso, me ha sido arrebatada toda clase de goces. No me figuro saber cosa alguna razonable, ni tampoco imagino poder enseñar algo capaz de mejorar y convertir a los hombres. Por otra parte, carezco de bienes y caudal, lo mismo que de honores y grandezas mundanas, de suerte que ni un perro quisiera por más tiempo soportar semejante vida. Por esa razón me di a la magia...

LOS SUEÑOS MUERTOS