

Grandes Líneas

NOEMÍ ULLA ESCRITORA

“La novela nos pone en un estado de asombro”

PATRICIA SUÁREZ

Noemí Ulla nació en Santa Fe, cursó sus estudios en Rosario, y posteriormente se doctoró en Filosofía y Letras en la Universidad de Buenos Aires. Ha publicado las novelas *Los que esperan el alba* (1967) y *Urdimbre* (1981), y los libros de relatos *Ciudades* (1983), *El ramito* (1990) y *El cerco del deseo* (1994). Entre sus ensayos se cuentan *Tango, rebelión y nostalgia* (1967, reeditado en 1982), *Identidad rioplatense 1930: la escritura coloquial* (Borges, Arlt, Hernández, Onetti) (1990), *Inventiones a dos voces: ficción y poesía en Silvina Ocampo* (1992) y *La insurrección literaria: de lo coloquial en la narrativa rioplatense de los años 1960 y 1970* (1996). Es investigadora del Conicet y dicta la cátedra de Teoría Literaria en la Universidad de Morón.

—¿Cómo fueron sus primeras experiencias con la escritura? ¿Era lectora?

—Escribo relatos desde los ocho años. Entonces pensaba que eran novelas, aunque desde luego no lo eran. Cuando mis padres viajaron de Santa Fe para vivir en Rosario yo tenía tres años. Seguramente las mudanzas tuvieron mucho que ver en mi fantasía. Mi madre extrañaba mucho: era del pueblo Felicia, de Santa Fe; mi padre era rosarino.

A mis hermanas y a mi tío gustaba el río, el verde de las plantas, los árboles de Alberdi. Me crié en las proximidades del río, y cuando nos mudamos al centro seguíamos yendo a Alberdi los fines de semana. Hasta mucho más de mis veinte años La Florida fue un paseo frecuente. En mis cuentos suelen aparecer escenas del río.

En la niñez mi hermana Beba me leía cuentos de hadas. Cuando pude hacerlo por mi cuenta todos los días sacaba un libro de la biblioteca de la escuela Normal N°2, hasta que la bibliotecaria me dijo muy seria: “nena, si todos los días te llevas un libro... vos no estudiás nunca”. Me aterroricé, pensé que no me prestarían más libros y desaparecí unos días para que se olvidaran de eso. Después volví a pedirlos. Los cuentos de hadas me fascinaban y también recibí otra censura de uno de mis tíos: “ya es hora de que dejes de leer cuentos de hadas y que pases a otra cosa”.

Estudié Letras porque me gustaba y porque los que queríamos escribir suponíamos que siguiendo la carrera de Letras



“Leer es importantísimo, pero los planes universitarios, la enseñanza de la literatura, no fueron concebidos para formar escritores”

seríamos escritores. Por supuesto que leer es importantísimo, pero los planes universitarios, la enseñanza de la literatura, no fueron concebidos para formar escritores precisamente.

—Si se pudiera hablar de iniciación a modo de rito, ¿cómo se inició en la literatura?

—Antes de que se publicara mi primera novela, escribía poesía. Había una revista que editábamos los estudiantes de Letras de la Facultad, que se llamaba *Pausa*. En el primer número, con ilustraciones de Herrero Miranda, salieron mis primeros poemas. Siempre pensé que sería poeta, pero pronto me di cuenta de que la poesía era mucho más exigente de lo que creía. Entre las cosas buenas que aprendí del grupo de poetas de mi juventud, se encuentra la autocrítica, y la hipercrítica. Después me incliné a la narrativa, pero no dejé de escribir poesía.

—¿Cómo veía a Rosario en el tiempo en que usted comenzó a hacer literatura?

—Entonces pertenecía a un grupo de escritores y poetas que integraban Aldo Oliva, el Negro Ielpi, Jorge Conti, Aldo Beccari, entre otros, y cuando llegaban Juani Saer y Hugo Gola desde Santa Fe, se sumaban a nuestra mesa, en el viejo Ehret. En Rosario escribí *Los que esperan el alba*, que obtuvo el Primer Premio de Novela de la Dirección de Cultura de Santa Fe, entidad que dirigía José Pedroni. Fui a saludarlo a su despacho, era un hombre rubio; no sé si era rubio, pero así me pareció al ver que salía como avanzando entre los trigales. Me dio mucha alegría conocerlo, mi madre siempre hablaba de Pedroni; como ella era maestra en un pueblo vecino a Esperanza, conocía bien la poesía de José Pedroni. Pero en nuestro grupo leíamos a Vallejo, a Borges: nos gustaba la poesía de Borges. Y en Buenos Aires, en algunos grupos lo criticaban ardientemente por cuestiones políticas. Conocí a Borges hacia los años 80 y nos hicimos amigos. Desde 1980 a 1985

vi a Borges con frecuencia. Además de la genialidad que brindaba a todos, fue uno de los hombres con los que más me he reído. Tenía una ironía y un buen humor que eran la gracia misma.

—¿Cómo fue el paso de Rosario a Buenos Aires?

—Fue en Buenos Aires donde empecé a escribir cuentos. No había pensado que el cambio de género —de la novela al cuento— podría estar asociado a un cambio de ciudad, pero puede ser: no fue fácil ese cambio. Llegué a Buenos Aires en 1969 y creí que podría vivir de trabajos con editoriales, así preparé un *Diccionario universal de autores*, pero no era algo que se remunerara bien ni tampoco puntualmente, y debí incentivar mi trabajo en la docencia. Entre el cuento y la novela, como géneros, en el momento de escribir no encuentro mucha diferencia. Generalmente digo “esto va a ser un cuento”. Pero a veces uno empieza a escribir un cuento y de pronto ve que se va convirtiendo en algo de

mayor aliento, como me está sucediendo en este tiempo en que estoy tratando de armar una novela.

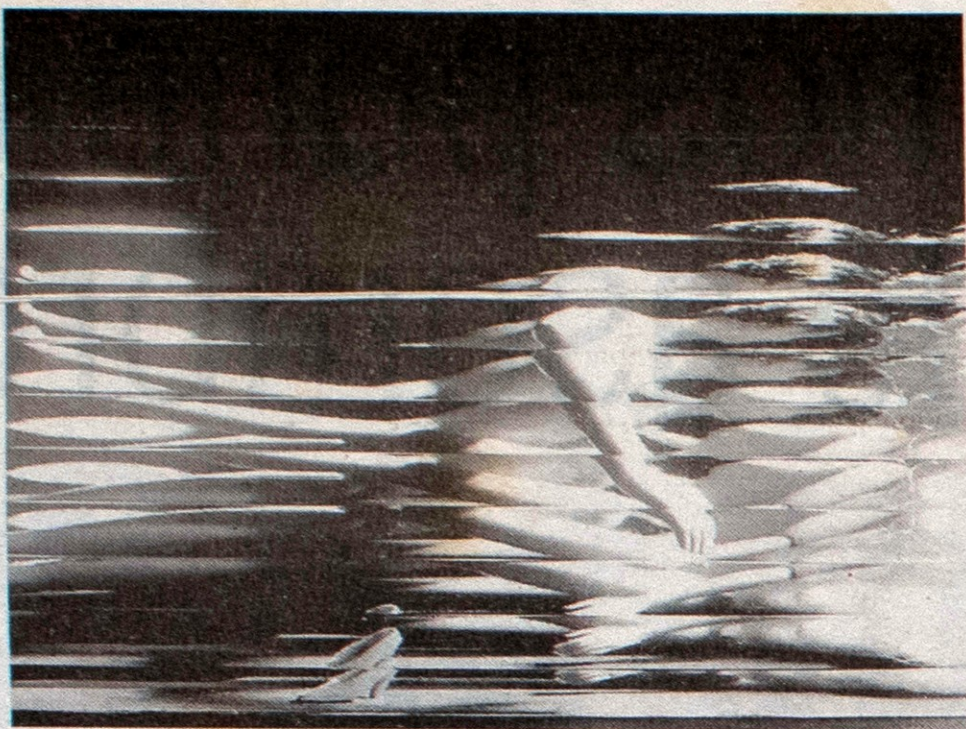
—En *El ramito* usted trabaja sobre la voz de una niña, un narrador sumamente problemático en literatura ¿por qué lo eligió?

—Algunas personas creyeron que es una niña de cuatro años la que habla en *El ramito*, pero es una narradora que intenta recuperar la visión de una niña, con recuerdos de los cuatro, los seis, los ocho años. El mundo que aparece en *El ramito* es el mundo de Alberdi: el río, el gran jardín de la casa donde vivían mis tíos. Las flores eran algo cotidiano para mí, me crié prácticamente en ese lugar. Yo era una nena que jugaba mucho sola en esa casa, donde no había otros niños y donde pasaba los veranos. En el centro, donde vivía, jugaba con Susy Piazza, mi amiga desde de la infancia. Pero en la casa de los jardines jugaba sola, y me encantaba hablar ▶ pág. 8

IRONÍA Y ARTIFICIO

I E C H

Kuropatwa, Bony, Ostera, Paparella, Bruzone, Arauz, Macchi y Flores honran el título de su exposición colectiva haciendo, efectivamente, "otra fotografía"



Alejandro Kuropatwa, "9 semanas y media", fotografía sobre papel, y Jorge Macchi, "Sin título (horizonte)", fotografía, vidrio y resorte

MARINA MARIASCH

En la prestigiosa Fotogalería del Teatro Municipal General San Martín, que dirige Sara Facio, se exhibe una muestra de fotos contemporáneas europeas. La muestra recoge trabajos de distintos artistas correspondientes a la última década. En la mayoría de los autores se puede apreciar el interés principal por la figura humana. En blanco y negro y con muy buena calidad de luz, las fotos muestran esculturales cuerpos desnudos de bailarines, o demacradas imágenes de rockeros punk. La experimentación parece haber quedado para otro momento y lo que aquí se ve tiene más que ver con las tendencias que ocuparon parte de los setenta y los ochenta que con el fin del milenio.

Otra cosa es lo que pasa en *Otra fotografía*, muestra en la que se reúnen trabajos de Liliana Porter, Dino Bruzone, Alejandro Kuropatwa, Jorge Macchi, Raúl Flores, Eduardo Arauz, Andrea Ostera, Oscar Bony y Juan Paparella. Allí, la figura antropomórfica en casi todos los casos desaparece. El hombre ya no es protagonista de la mirada del hombre. No se verifica el intento por hacer de la fotografía un medio documental, como el antes referido. No se sorprenden escenas sociales captadas en su espontaneidad para formar parte del catálogo de los tiempos. La cámara deja de ser el ojo registrador para convertirse en un elemento que otorga formato a la obra de arte.

Tampoco se perciben rastros de la naturaleza. Ni paisajes, ni flora o fauna pueden verse en estas obras. Como si prevaleciera la voluntad de dejar en firme que el arte es siempre un constructo, los autores de estas fotografías trabajaron tanto en la producción de la imagen retratada como en el acto mismo de registrarla. Las dotes del fotógrafo se ven opacadas por las del artista que pone mayor énfasis en lo que la foto muestra que en la foto en sí misma. No es casual que muchos de los que se pusieron detrás de las cámaras en esta serie sean fotógrafos principales

mente en su status de artista plástico.

Liliana Porter conmueve desde una figura pequeña proveniente del comic o del imaginario infantil. En las gigantografías que exhibe se ve desde un fondo profundamente negro, el brillo de una diminuta cajita sobre la que se apoya la cabeza también mínima y también absolutamente negra de un muñequito con enormes ojos blancos. La cajita se entreabre dejando ver nada más que negro. El trabajo del negrito sobre el negro y el contraste de la inmensidad y lo pequeño son los elementos con los que Porter trabaja.

Este juego de contrastes es utilizado también por Eduardo Arauz en su obra "Rojo". Esta vez, el color plano del fondo que llena la superficie es el blanco, y el que lo interrumpe, como evidencia el título, es el rojo. El rojo aparece desperdigado y formando cúmulos de intensidad en las miles de cápsulas rojas que se despliegan irregularmente. En un tamaño considerable, un metro por un metro, el efecto que producen las píldoras al acercarse o desperdigarse varía según la distancia de observación de la obra. Al acercarse, el ojo percibe que realmente se trata de las cápsulas de remedio y la significación, más allá del efecto de color, vuelve a ser otra.

Andrea Ostera juega con una imagen de lo cotidiano: una parte del baño, calefón incluido, vieja grifería y azulejos que se ven corridos, como dos fotos superpuestas o una movida. El efecto es el de la mirada con los ojos bizcos, el del acceso al baño en una noche de borrachera. Estas fotos, sin personas ni rastros humanos, cuentan, sin embargo, una historia. La base elegida para ser retratada no muestra intervenciones previas de la artista. El trabajo, aquí, reside en el proceso fotográfico.

En el registro de lo cotidiano se coloca también el trabajo de Raúl Flores, con dos series. La primera se compone de retratos de diferentes telas, mantas o frazadas, cada una con su textura, en la situación de su uso diario. La segunda se refiere también a la textura, pero esta vez a partir

de las distintas clases de metal tejido que componen los canastos donde se alojan las bolsas de basura en las veredas. La totalidad de la serie es lo que lo da significado a la unidad, que se valoriza en el conjunto.

La serie es también el medio de contención de las obras de Oscar Bony. Titled "La verdad ambigua", su trabajo se compone de tres fotografías de 1 metro por 1,30 ocupadas por completo por el plano americano de un hombre vestido de camisa y saco, y con la cabeza cubierta por una media o tela equivalente, agujereada en la parte de los ojos. En cada una de las fotos, el hombre sostiene un cartel en el que se lee, alternadamente y en letra de tinta corrida, la palabra *truth* (verdad) o *lie* (mentira). Con un alto sentido simbólico, la serie de Bony culmina en el detalle por el cual los vidrios que cubren las fotografías están averiados con marcas de bala.

En el trabajo de Jorge Macchi hay, como en el de Bony, una intervención en el soporte. Macchi elige fotografías simples que se constituyen en obras en la percepción volumétrica. Un marco calmo y desértico sostenido por dos vidrios que se tensan hacia los costados, o una superficie gris que cobra tres dimensiones por algunos clavos que sobresalen de ella son sus obras. Nuevamente, no es la fotografía en sí el objeto de percepción.

La figura humana como un anónimo aparece en las fotos de Juan Paparella. Siluetas negras que se adivinan de hombre se recortan sobre el paisaje sórdido de una habitación con piso de tablones de madera cubiertos por el polvo. La boca de un sótano surge entre los tablones, las siluetas se agrupan como hablando por lo bajo. Un halo de misterio cubre la escena. El espectro de grises entre el blanco y el negro les da un color medio, sin muchos contrastes.

Las fotografías de Kuropatwa merecen un capítulo aparte. En esta muestra son dos, y consiguen conciliar lo elocuente de los objetos retratados con la impecable destreza técnica. En ambas fotos —se trata de gigantografías— se ve una pareja de muñecos

Barbie y Ken, imitando el acto sexual humano. En una, una enorme cabeza humana de hombre —un autorretrato— les hace de telón de fondo y de voyeur. En la segunda, "Nueve semanas y media", el voyeur es el espectador y los muñecos se ponen en movimiento gracias a la fragmentación superpuesta de la imagen.

También se destacan las dos obras de Dino Bruzone. "Canal Sur" exhibe un terreno ocupado por un cúmulo de desechos materiales limitados por un cerco. Detrás del cerco, se adivina —ya fuera de foco— el concurrido movimiento de una zona industrial. La fotografía, de 1,20 por 2 metros, llama la atención por el colorido en general, de tonos primarios y planos. Al acercarse, se descubre que los escombros son piezas de Lego o de cotillón que resignifican la visión anterior.

Hay sin duda varios rasgos comunes que caracterizan el heterogéneo conjunto de esta muestra. Algunos son la ya citada ausencia de tono documental, la artificiosa producción de las imágenes a retratar o la falta de elementos del paisaje natural, incluido el hombre. Otros pueden estar dados por el alto grado de presencia de juguetes. Tanto en la obra de Porter y Bruzone, como en la de Kuropatwa, los objetos que componen la imagen forman parte del mundo infantil. A la vez, esos juguetes hacen en estas fotos de otra cosa. Pasan a formar parte del lenguaje adulto y proponen una lectura también adulta. En esa irónica oposición se coloca el efecto del humor.

El humor, otra característica que recorre varios trabajos de la muestra, se descubre también en la obra de Bony, con ese ladrón caricaturizado o en la de Arauz, en la forma tragicómica que sugieren sus miles de cápsulas. En todos los casos se trata de eternizar imágenes que se inscriben en el espacio urbano.

La muestra es ecléctica. Cada trabajo lleva la marca definida de su autor. Pero un aire la empapienta y, sobre todo, la aleja de las producciones fotográficas estándar. Bien puesto lleva el título de *Otra fotografía*.

OTRA FOTOGRAFÍA



OTRA FOTOGRAFÍA

Una impactante exposición de algunos de los más destacados nuevos fotógrafos argentinos, que resisten reducir su arte al registro documental

En Ruth Benzacar
Florida 1000, Buenos Aires
Hasta el 17 de julio



ANÁLISIS

De Punta El Fontana-gate

Los entretelones del modesto homenaje que Rosario le ofreció a uno de sus artistas más notables pueden ser leídos como el argumento de un policial



Beatriz Vignoli

El Ciudadano

En el Centro Cultural Bernardino Rivadavia pudo verse hasta el 8 de junio un modesto homenaje oficial de la ciudad de Rosario al creador del espacialismo, el escultor Lucio Fontana, nacido en Rosario el 19 de febrero de 1899 y muerto en la misma ciudad donde había nacido su padre, también escultor: Varese, Italia, el 7 de septiembre de 1968.

El homenaje de Rosario consistió principalmente en una muestra retrospectiva de Lucio Fontana organizada en Buenos Aires por el Centro Cultural Borges, con la curaduría de Ethel Martínez Sobrado. La Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Rosario, en veloces negociaciones que tuvieron como base un acuerdo entre el Centro Cultural Borges y el Museo Municipal Juan B. Castagnino, compró —por así decirlo— el paquete, pero no se trajeron a Rosario todas las obras de esa muestra: algunas quedaron en Buenos Aires. Parte de la obra de Lucio Fontana expuesta en el Ccbr proviene de coleccionistas rosarinos, entre ellos, el recientemente fallecido Alfredo Frontalini. Estas obras fueron de Rosario a Buenos Aires, y de allí volvieron a Rosario.

Y detrás de este magro reconocimiento de la ciudad de Rosario al rosarino más famoso después del Che, habrá por lo menos dos proyectos abortados.

El 13 de junio de 1996 llegó a Rosario Daniel Emmanuele, un operador cultural rosarino radicado por entonces en Italia, con el proyecto de organizar una muestra de Lucio Fontana en Rosario para conmemorar su centenario en 1999. A través del Consulado de Italia en Rosario, Emmanuele se contactó con el entonces secretario de Cultura, Héctor Tealdi, y con Pedro Sinópoli, director del Museo de Arte Decorativo Firma y Odilo Estévez. Con Sinópoli, Emmanuele mantuvo correspondencia luego de su regreso a Italia en julio. El 18 de octubre, Emmanuele le escribe a Sinópoli contándole que está organizando una muestra itinerante de Lucio Fontana que viajaría de Rosario a Buenos Aires y de allí a Mar del Plata, y le transmite su preocupación por el estado en que se encuentra la obra *El Sembrador*, sugiriendo que la Municipalidad de Rosario se ocupe de restaurarla. Sinópoli le contesta que ha llevado a Héctor Tealdi a ver la obra una tarde, logrando así que éste decida comenzar los trabajos de restauración. Pero respecto de la muestra, recién el 6 de noviembre de 1997 le pregunta por fax Sinópoli a Emmanuele: "¿Qué posibilidades hay de organizar una exposición para 1999 de dibujos o gráfica de Lucio Fontana aquí? Pienso que en el Estévez. Con tiempo se podrían buscar sponsors." En otra misiva del 26 de noviembre de 1997, Sinópoli

insiste con la muestra. Ante la respuesta positiva de Emmanuele, Sinópoli vuelve a sugerirle en sucesivas cartas el Museo Estévez como posible sede de una muestra transportable, "de pocas obras" de Lucio Fontana, que consista en "bocetos, obra gráfica, todo sobre papel".

"Pienso que vos y yo deberíamos asumir el compromiso de curadores de la exposición", le escribe Sinópoli a Emmanuele en una de esas cartas. Nada sucedió. El material reunido en Italia por Emmanuele no pudo viajar hasta el Museo Estévez, aparentemente por falta de sponsors locales en Rosario.

En una entrevista concedida a *El Ciudadano* el pasado 20 de mayo, el director del Museo Municipal Juan B. Castagnino, Miguel Ballesteros, contó que "el año ante pasado, la Fundación del Museo de Arte Moderno de Frankfurt nos pidió a nosotros que le mandáramos *El muchacho del Paraná*". La escultura de Fontana, patrimonio del Museo Castagnino, viajó entonces para la muestra itinerante que estuvo en el Schirn Kunsthalle de Frankfurt en el verano europeo, y luego en Viena en setiembre y octubre.

El muchacho del Paraná fue pedido luego por la Fundación Fontana desde Roma, adonde viajó nuevamente para formar parte de la gran retrospectiva del escultor en la Galería de las Exposiciones de Roma, desde abril a junio de 1998.

Según Ballesteros, "el año pasado se rumoreaba que iba a venir a Buenos Aires la muestra esa. Era una muestra que parece que costaba una suma muy grande de dinero, y se desechó la idea. Pero empezó a trabajar acá en Buenos Aires la señora Ethel Martínez Sobrado, quien había sido la representante de la Fundación Alemana en la Argentina llevando la obra de Lucio Fontana a Frankfurt. Se empezó con la idea de hacer una muestra en la Argentina. Y teniendo como antecedente un seminario que se hizo en Santiago de Chile en diciembre del año pasado, organizado por Martínez Sobrado y por Emilio Ellena, ideamos la manera de poder traer a Rosario la muestra que se estaba armando con la idea de hacerla en el Centro Cultural Borges. Entonces yo hablé con Martínez Sobrado pidiéndole que Rosario fuera la sede de esta muestra también. Y hablé con Marcelo Romeu, secretario de Cultura de la Municipalidad de Rosario. La idea cuajó, y se institucionalizó 1999 como el año de homenaje a Lucio Fontana. El 19 de febrero se inició ese homenaje con un acto en la Avenida Belgrano, debajo del *El Sembrador*. Así empezamos. Y luego la muestra ésta, con la valiosa colaboración económica de la Secretaría de Cultura, se organizó acá en Rosario a través del Museo Castagnino". ¿Por qué a través y no en? "La idea nuestra era abrir el Museo (hoy cerrado por refacciones) con esta muestra. Pero hubo unas demoras. Solicitamos la colaboración del Centro Cultural Bernardino Ri-

vadavia, encontramos toda la disposición del doctor Fernando Chao (director del Ccbr) y la hicimos ahí".

A la mañana siguiente Marcelo Romeu explicó a *El Ciudadano* cuánto había costado la muestra de Fontana. Según el secretario de Cultura, "la erogación por parte de la Secretaría de Cultura está calculada en unos 15.000 pesos. Eso es: traslado, seguros, curación y vigilancia en Rosario. Los honorarios de la curadora nosotros los hemos acordado con el Centro Cultural Borges, que en este caso tuvo el contrato de la señora Martínez Sobrado, pero no elegimos nosotros a la señora Martínez Sobrado. Al acuerdo con el Centro Cultural Borges lo manejó el Museo

El funcionario dio, off the record, el nombre del posible curador: Pedro Sinópoli

Castagnino; a nosotros nos pareció, por el valor de la obra, un precio absolutamente accesible. La obra de Lucio Fontana que llegó a Rosario está valuada en tres millones de pesos. El Museo Castagnino viene charlando con el Centro Cultural Borges sobre esta muestra desde hace un año, y viene charlando en función de precios muy distintos, que se fueron bajando. La cifra inicial, según Roger Allois, era de ochenta mil dólares, una cifra absolutamente imposible para nosotros. Por suerte se fue bajando, y producto de eso llegamos a esta cifra de quince mil que no tiene

en cuenta la compra de catálogos. Nosotros compramos mil doscientos catálogos a diez pesos cada uno, lo estamos vendiendo al costo; a diez pesos, nos parece un libro realmente importante para comprar a diez pesos, así que aspiramos a recuperar todo el dinero".

Es poco verificable la explicación que da el secretario Romeu de porqué la muestra del centenario de Fontana se organizó desde Buenos Aires y no desde Rosario: "Nosotros siempre tuvimos la idea de hacer una curación rosarina. La encargada de esa curación iba a ser Eleonora Traficante. Una vez que Eleonora, lamentablemente, se enfermó y, bueno, después falleció... el proyecto quedó trunco. Por otro lado apareció esta muestra, y decidimos tomar la muestra que ya venía. Pero nosotros aspiramos, para el año que viene, a curar una muestra desde Rosario. Acá en Rosario hay gente que conoce la obra de Fontana. Tenemos conversaciones informales con el Museo Reina Sofía de Madrid, que tiene una colección permanente de Fontana muy interesante."

Off the record, Romeu confesó que dicha muestra sería muy, muy cara (por el costo del seguro) y aventuró de entre los "conocedores" el nombre de un curador posible: Pedro Sinópoli.

Para saber el final de esta historia, habrá que esperar al 2000. Tal vez los 101 años del nacimiento de Lucio Fontana, cifra tan impar como simétrica, sirvan para que Rosario por fin homenajee con un esfuerzo netamente local a su famoso escultor.



El muchacho del Paraná, de Rosario a Buenos Aires y viceversa

LITERATURA LATINOAMERICANA

La Central Horacio Quiroga

Para el autor de "Anaconda", escardar el monte o escribir son tareas que exigen la misma dignidad y el mismo compromiso con la materia y la herramienta

NORA AVARO

Rodolfo Walsh nos ha dejado una imagen de Horacio Quiroga que el mismo Quiroga hubiese aprobado: la imagen de un hombre habilidoso.

"El hombre barbudo oyó cantar los monos del otro lado del río, y dijo: *Va a llover*. Y preparó los tachos para juntar el agua, porque en su casa escaseaba el agua a pesar de toda su fabulosa ingeniería. Este hombre había hecho un jardín sobre la roca, a fuerza de pico, astucia y dinamita; tenía pileta de cemento donde se enroscaba Anaconda; con pieles de monte confeccionaba tapados para su mujer y zapatos para sus hijos; fabricaba canoas y peces de cerámica, alambiques, retortas, aguardiente; manejaba ácidos, taladros, esmaltes. Recogía orquídeas. Con sus manos extraña el veneno a la yará, criaba búhos, celestinos y coatíes, cultivaba yerba y caña de la India. Dominaba cien trabajos, pero ninguno le servía para que el agua subiera a su meseta. El agua debía bajar del cielo."

La habilidad artesanal de Quiroga le permite abastecerse en un ambiente hostil con el auxilio de pequeñas y grandiosas ingenierías de los más diversos órdenes -agrícolas, mecánicas, navales, químicas- aprendidas en los manuales de divulgación *Hoeppli*, famosos en su época, pero también en la experiencia cotidiana. Los días de Quiroga convertidos en laboratorio, en campo de prueba y experimentación, celebran los avatares de "la vida intensa". Sin embargo el trabajo artesanal, o el conocimiento de las prácticas apropiadas para cu-

brir las necesidades domésticas, no resultan enteramente eficaces. La voluntad y la pericia se enfrentan con el empeño de la naturaleza: ninguna de las técnicas del hombre barbudo puede hacer subir el agua a su meseta, debe, como cualquiera de los nativos no iniciados en sus ciencias, seguir esperándola del cielo. Hay, en esta nota que Rodolfo Walsh escribió después de visitar San Ignacio, los dos elementos fundamentales de lo mejor de la obra narrativa de Quiroga: un ambiente y un carácter, pero también la figura de un escritor inédita en la historia de la literatura argentina.

Casi todas las biografías de Horacio Quiroga ponen el acento en un giro decisivo de su vida, un cambio que tiene consecuencias no sólo biográficas sino también literarias. Héctor A. Murena lo llama "escándalo". El pasaje que va del joven decadente, su decadentismo sostenido a costa de una pequeña herencia paterna, al activista de empresas más o menos exitosas que buscan si no tanto el "batacazo económico" a la manera arltiana, sí la valoración excluyente del trabajo en la subsistencia diaria. Este pasaje es paralelo, a nivel literario, a otro: de los excesos estetizantes, del lujo cuya vulgaridad Quiroga no tardará en reconocer ("Me he enfangado tanto en decadencias, bellos gestos y singularizaciones que tengo horror a todo lo que pueda hacer creer en una de aquellas cosas"), del modernismo epigonal de sus primeros libros, a la necesaria administración de recursos que exigen tanto la fidelidad al género "cuento" como el realismo auténtico de las historias de monte. El cam-

bio se mide, como se ve, casi exclusivamente en términos económicos: lujo y necesidad. Y la economía está en la base de la retórica narrativa en los cuentos de Quiroga.

Su imagen de escritor desbarrata la contradicción modernista entre la acción y el ejercicio de las letras para rechazar, con la intransigencia del converso, la ociosa figura del dandy. Y lo hace mediante un uso particular de la noción de trabajo. En Quiroga la actividad del escritor y la del colono se combinan en un precipitado único en el que la idea de producción resulta esencial. El mecanismo que equipara el oficio artesanal con el literario (incluso el sólo hecho de considerarlo un oficio) tiene benefi-

Su imagen de escritor anula la contradicción entre la acción y el ejercicio de las letras

cios y diseña el lugar que Quiroga le otorga a la literatura: ha dejado de ser polo de una antítesis reduccionista, en la que se define en tanto término de una disyuntiva más o menos existencial (las letras o la acción), para adquirir otro valor. El valor de la literatura -la posibilidad cierta de homologarse a la vida- depende de una operación aditiva y niveladora y no de una alternativa cerrada. "Me siento tan bien y digno escardando como cantando" -dice Quiroga-, y la afirmación señala tanto una postura "vital" como una postura estética.

Vida y literatura aparecen firmemente unidas en el mundo quiroguiano del trabajo. El trabajo, tal como lo entiende y lo

práctica Quiroga, está vinculado al riesgo y la experimentación. Su condición de pionero, su vanguardismo técnico-artesanal, supone siempre una apuesta fuerte en la que se juega no sólo el éxito o el fracaso de diferentes emprendimientos, sino la elección perentoria de una forma de vida. Quiroga entiende el trabajo como desafío y como forma de supervivencia, exactamente del mismo modo en que aparece en sus relatos. La intensidad de la vida -la importancia axiomática de ese atributo- no existe sino en la relación entre los modos de la acción productiva y los imponderables de la naturaleza. Este es el tema de sus mejores cuentos. Pero además, y respetando el mismo movimiento totalizador que homologa arte y trabajo, vida y literatura se unen en un combate único y severo contra el pasatismo y la banalidad: "Combatí entonces, -escribe Quiroga- por que se viera en el arte una tarea seria y no vana, dura y no al alcance de cualquier desocupado".

La toma de conciencia apunta a reconocer la seriedad de la tarea literaria, equiparable, en términos de riesgo, a la vocación pionera. El hombre de acción encuentra que el ejercicio de la literatura está regido por las pautas de una moral que no difiere de la que regula la actividad diaria del colono. Escardar el monte o escribir son tareas que exigen la misma dignidad y el mismo tipo de compromiso con la materia y la herramienta: el conocimiento de las técnicas apropiadas al servicio de la práctica artesanal, y la retórica del cuento al servicio de la redacción de las historias. Pero además, sólo la necesaria presencia del artífice

LAS COMPOSICIONES DE FRITZ KOCHER

ARIEL DILON

La "novela" de Robert Walser podría escribirse con fragmentos de los discursos de sus admiradores y discípulos más o menos confesos: Kafka, Robert Musil, Hermann Hesse, Walter Benjamin, Elias Canetti. Una y otra vez la compulsión del tributo parece asaltar a los mayores nombres de la literatura en lengua alemana de este siglo. "Un destello de amor hacia las cosas, de bello y verdadero amor de hombre y artista hacia todo lo existente -escribe Hesse en 1909, por entonces el autor más prestigioso de Suiza, refiriéndose precisamente al primer librito de Walser: *Las composiciones de Fritz Kocher* (1904)- que arrojó sobre leves, frescas y claras páginas de prosa oratoria, el cálido e íntimo fulgor de la genuina poesía".

"Afirmo que la escuela es útil -decía Kocher, suerte de heterónimo de Walser en una de sus *Composiciones...*- Me retiene seis a ocho horas por día entre sus garras metálicas o de madera (bancos de escuela) y preserva a

mi espíritu de degenerar en libertinajes. Debo estudiar, esto es excelente. Me prepara para la vida pública que se avecina: esto es mejor aun. Existe, y yo amo y venero los hechos..."

Fritz Kocher acepta las coerciones de la educación escolar como Walser, más tarde, y durante un lapso de casi treinta años, aceptará las restricciones de la internación psiquiátrica.

Walter Benjamin: "Escribir, y no mejorar nunca lo escrito, es justamente la manifestación más perfecta de la falta extrema de propósitos y en sí misma una suprema finalidad".

Es esta suprema finalidad lo que mantiene a Walser alejado del éxito, alejado de una vida activa de hombre común, y alejado casi siempre de la construcción literaria, ceñido a la "pequeña forma", al margen de la gran literatura que se ocupa de los grandes temas.

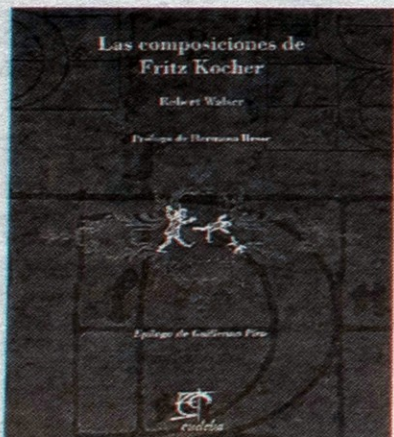
Robert Musil, en 1914, formula un sobrio reproche a Kafka: "Opino que el estilo peculiar de Walser debe ser sólo suyo y que no se presta a inspirar un género literario, y por eso me inquie-

ta el primer libro de Kafka, *Contemplación*". Lo que perdurará de Walser en la literatura kafkiana posterior se relaciona con aquella aceptación de lo real: pero allí donde Walser, a costa de sí mismo, frecuenta la superficialidad alegre y desesperada de una aceptación irrestricta, Kafka se niega a admitir un orden cósmico que sólo conseguirá poner en evidencia para consagrar su inescrutabilidad y caer mordido él mismo en sus omnipotentes engranajes. El hombre de Kafka es engullido, procesado, condenado, ejecutado por un orden insondable que Walser, en cambio, sólo señala al ignorarlo, ocupado en entregarse, fugaz, a todas las cosas, a todas las percepciones y pensamientos. Walser es, así, el hombre sin atributos, la identidad borrada que inaugura la literatura del siglo XX. "La peculiaridad de Walser -escribe con acierto Elias Canetti- consiste en que nunca habla de sus motivaciones. Es el más oculto de todos los escritores. Siempre está bien; siempre está encantado con todo. Pero su entusiasmo es frío porque prescinde de una parte

de su persona, y de ahí que sea también siniestro. Para él todo se convierte en realidad externa, y lo que le es propio, más íntimo, el miedo, le está negado a lo largo de toda una vida".

Es de ese núcleo de evitación ("Podría decirse que, al escribir, se ausenta", escribió Benjamin. Quizá también como el escribiente Bartleby, que "preferiría no hacerlo"), de donde provienen todas las renuncias de Walser: renuncia a ser alguien, renuncia a hacer de su obra una literatura, a corregir una sola palabra de la red de palabras sobre la que se mantiene flotante; renuncia a combatir con el mundo. Negativa extrema en la que abrevan, inseparables, lo bello y lo siniestro: la sospecha de que por detrás de toda la gracia, la belleza, la armonía entre pueril y sutilísima, ociosa y precisa de su escritura, se esconde un registro de dolor y de pavor irredimibles.

Walser nació en Biel, Suiza, en 1878. Murió en 1956, en el curso de un paseo por las inmediaciones de la clínica Herisau, donde había vivido desde 1933.



DE ROBERT WALSER

Relatos de uno de los más singulares narradores alemanes, prologados por Hermann Hesse y traducidos por Helena Graciela Cisnero

EUDEBA

Buenos Aires, 1999
155 páginas

LITERATURA LATINOAMERICANA

ce garantiza que la materia inerte adquiera vida, y la vida, "la sensación de vida" pero también la "vocación agreste", "las historias a puño limpio" pero también la "violencia primitiva de hacer, construir, mejorar y ordenar mi habitat", son primordiales.

La opción por la selva, por la "vida natural", es también rechazo de la afectación mundana de la ciudad, de la jactancia del tiempo perdido, infecundo y estéril, en que se pierden los escritores que se someten a la falsedades, cuando no a la hipocresía, de la "vida literaria": "Y francamente -escribe Quiroga en carta a Martínez Estrada- cuando entre estas profundas calmas veo en *El Hogar* la reproducción de un banquete literario con Capdevila, Moreno y Cia., me pregunto con asombro cómo se puede vivir esa vida". La "vida intensa" -definida en el límite por el peligro de muerte- sólo se hace posible en el aventurado encuentro con un ambiente, es el producto de ese encuentro. La renuncia al espurio confort ciudadano está unida siempre, en una contradicción que es básica e ideológica, a la elección vital y auténtica de la selva, pero, además, no puede pensarse de modo independiente a los méritos (que en algunos casos son pruebas a sortear) que la opción reclama. El merecimiento es subsidiario del "saber hacer" y el "saber hacer" es, en los "cuentos de monte", el saber sobrevivir, en todas las variantes que los relatos inventan.

El buen saber es el saber práctico, cuyas aplicaciones - en Quiroga se trata siempre de la ciencia aplicada, del "uso" de la ciencia- salva la vida y mejora, y has-

ta permite, la producción. La de Quiroga es una moral totalizadora de funcionamiento continuo que trabaja en la distinción entre lo productivo y lo inútil, y que puede observarse en todos los niveles de su obra y de su biografía. Ni aún las empresas más fracasadas logran poner en duda los principios básicos de este dogmatismo. Los obstáculos no tiene otra función que la de demostrar la capacidad de vencerlos.

El hombre de acción probará cada nueva vez, después de cada nuevo malogro, tanto las chances de su técnica como los posibles beneficios de su idea empresarial, en una suerte de virtualidad productiva que no sólo organiza las acciones sino que también define la temporalidad de los relatos. Una poderosa voluntad que es la característica más clara del carácter del hombre de acción y que es siempre efecto de su encuentro con el ambiente, sostiene cada nuevo intento, estructura el uso del tiempo ganado, y traza una moral del deber cumplido. En "El techo de incienso" uno de los mejores cuentos de Quiroga, Orgaz, después de abandonar durante dos años las funciones específicas de su cargo de jefe del Registro Civil de San Ignacio para ocuparse exclusivamente en reparar el error de su techo, debe poner al día, en sólo tres días, los libros de actas si pretende conservar su puesto. En un esfuerzo que es narrado como una hazaña de voluntad, Orgaz logra presentarse, en tiempo y forma, ante el Inspector de Justicia con los libros actualizados y "con el dulce calor que conforta a un hombre cuando ha trabajado duramente por cumplir un simple deber".

ASÍ ESCRIBE

El cachorro Old salió por la puerta y atravesó el patio con paso recto y perezoso. Se detuvo en la linde del pasto, estiró al monte, entrecerrando los ojos, la nariz vibrátil y se sentó tranquilo. Veía la monótona llanura del Chaco, con sus alternativas de campo y monte, monte y campo, sin más color que el crema del pasto y el negro del monte. Este cerraba el horizonte a doscientos metros, por tres lados de la chacra. Hacia el oeste el campo se ensanchaba y se extendía en abra, pero que la ineludible línea sombría enmarcaba a lo lejos.

A esta hora temprana, el confín, ofuscante de luz a mediodía, adquiría reposada nitidez. Ni había una nube ni un soplo de viento. Bajó la calma del cielo plateado, el campo emanaba tónica frescura, que traía al alma pensativa, ante la certeza de otro día de seca, melancolías de mejor compensado trabajo. ("La insolación".)



Quiroga combina la actividad del escritor y la del colono

Dréver y Rienzi, "Los fabricantes de carbón", luego de perder, por un error causado por la ignorancia de su peón, su caldera, no pierden la tenacidad con la que reiniciar su empresa. La insistencia es clave en el mundo quiroguiano (es excluyente en el caso de Orgaz, Orgaz no ha hecho otra cosa que insistir sobre su techo), es la forma más acabada de la voluntad, y es también la fuerza que regula la producción de

historias. La pareja ensayo/error, tal como aparece en los cuentos de Quiroga, está siempre ligada a una idea pedagógica del impulso productivo y define las claves de un sistema moral en el que se realiza la "vida intensa". Porque en un ambiente en el que

nada se pierde porque nada debe perderse, hasta el fracaso es recuperado: "Bah -repuso Rienzi al rato. Hemos hecho lo que debíamos hacer. Con una cosa concluida no nos hubiéramos dado cuenta de una porción de cosas."

EL ARTE DE PERDER

PABLO GIANERA

Tanto en latín como en griego, el término "arte" significaba algo muy distinto de lo que entendemos ahora bajo ese nombre. Designaba más bien una artesanía o cierta forma de pericia en determinada disciplina -la carpintería, la herrería, la cirugía o la poesía-, esto es: la capacidad de producir un resultado preconcebido por medio de una acción conscientemente controlada y dirigida.

Los poemas de *El arte de perder*, de Mirta Rosenberg, le imprimen un nuevo giro a esta semántica antigua: juegan -la palabra no es arbitraria- a simular una deriva ("Fuimos a derivar como una isla sin continente") mientras que, por el contrario, siguen un rumbo claramente definido.

Si perder es un arte, requiere entonces un aprendizaje; y es acaso este aprendizaje -no menos vital que poético- aquello que los poemas de Rosenberg hacen visible. A fines del siglo XVIII, el alemán Johann Georg

Hamann escribió famosamente que la poesía era la lengua materna del género humano. En el origen de *El arte de perder* se halla la pérdida de la madre, el aprendizaje de esa pérdida. Pero en tal desposesión se halla implicada, también, una privación del propio lenguaje poético, o más precisamente al revés, del lenguaje poético propio.

A partir de aquí los poemas no son sino "el ensayo y el error" del aprendizaje de seguir escribiendo -y viviendo- desde la privación de las certezas privadas ("En la época de mi madre/ las mujeres eran probables") y poéticas. Si antes, en *Madam* (1988), su segundo libro, Rosenberg hablaba "trivialmente del paso y del abismo", la entonación tiende ahora a tornarse más íntima, grave y, si se quiere, elegiaca. Pervive en *El arte de perder* esa errancia en el pensamiento, ese deslizamiento sobre la superficie resbaladiza de las palabras y de los significados que acompañan el derrumbe suscitado por la pura continuidad sonora: "por qué las mujeres debemos trabajar/ por cosas buenas// y proporciones

bellas/ y no por la pura melodía".

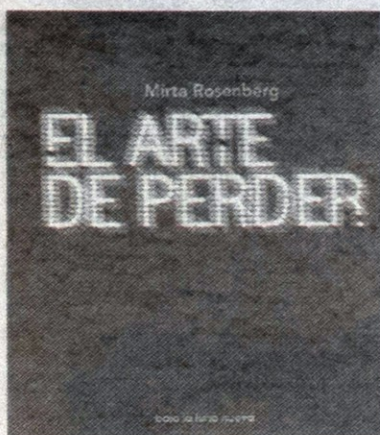
El imaginario de Rosenberg, nacida en Rosario en 1951, está habitado por circunstancias cotidianas, por aquello cuya presencia se advierte una vez que se lo ha perdido para siempre: frases banales, escenas de lo vivido, fragmentos de una conversación, "secretos irrisorios y definitivos, como la cantidad de perejil en la simetría que pedías de las albóndigas", que imponen luego su presencia con más fuerza que esas huellas más visibles, pero menos punzantes, que deja lo extraviado en su incierta partida.

"El arte de perder", última sección que da título al libro, se cierra con el poema "Retrato revelado". Una vez consumada la revelación, el abandonarse a las palabras deviene en un abandono de éstas. Es ahí, en el instante en que una foto cuenta mejor la historia que las palabras, donde la poesía, que ha nacido de la privacidad y la privación, decide a su vez retirarse, privarse de sí misma. Dos ejemplos: "Y ahora/ quiero quedarme/ sin palabras/ Saber perder/ lo que se pierde

(...) Es una manera de decir/ quiero quedarme sin palabras/ perder sin comentarios.// Hasta cuándo voy a hablar de lo que ya no está." *El arte de perder* es un diálogo donde el otro se ha ido, es decir, un monólogo, un discurso solitario cuya única justificación reside en el proceso de revelación, en el acto mismo de la confesión. Algo ha cambiado en quien escribe: "Últimamente no soy del todo yo misma".

A quien haya leído algunos de los libros anteriores de Mirta Rosenberg no le resultará difícil aprobar esta confesión. La poesía de Rosenberg parece aquí seguir un recorrido análogo al de las palabras en sus poemas, desplazarse de un lugar a otro sin saber bien cómo ni en qué momento hacerlo.

Es posible que toda posesión no sea más que la dilación de una pérdida. Sin embargo, viene a decir ahora Mirta Rosenberg -refutando tal vez el moroso aprendizaje que supone la artesanía- "parece que perder/ no es un arte difícil:/ los muertos de verdad de uno/ son víctimas amadas de los vivos".



DE MIRTA ROSENBERG

Nuevos poemas de la autora de "Madam", "Pasajes", "Teoría sentimental", y consejera de dirección de la revista trimestral "Diario de Poesía"

bajo la luna nueva
Rosario, 1998
61 páginas



I E C H

MOSCÚ, VIRGINIA, RÍO DE JANEIRO, MADRID

abecedé internacionales

a)

Modotti sobrepuesta. El jueves se inauguró, en la galería moscovita Nuevo Manesh, una exposición de fotografías de Tina Modotti: pero los casi quinientos invitados se apelotonan no frente a las fotos sino alrededor de una vitrina en el centro de la sala en la que se exhiben papeles amarilleados por el tiempo encabezados con el sello "estrictamente confidencial". Bajo el vidrio, se exponen por primera vez, luego de más de medio siglo, los documentos que la KGB mantenía ocultos sobre la magnífica fotógrafa italiana. La exposición muestra obras conocidas, como "Rosas" o "Mujer con bandera anarco-sindicalista", y menos famosas como un

desnudo de la propia artista. Sin embargo, algo desafina en la muestra. Todas las fotos son de la década de los 20 y sus motivos, mexicanos. La Modotti había llegado al país azteca cuando despuntaba la vitalidad creadora desatada por la Revolución. De su paso por Moscú sólo quedan documentos y ninguna imagen. La artista había llegado al país para retratar multitudes y monumentos, pero al poco tiempo tiró su cámara al río, desilusionada por los "aparatchiks" del Partido y horrorizada por las persecuciones estalinistas. La versión oficial dice que la italiana decidió abandonar el arte "para dedicarse a las tareas más humildes de la Revolución".



b)

Faulkner descubierto. Más de 50 años después de que fuera rechazado por dos revistas, un cuento escrito por William Faulkner será publicado por primera vez en la revista de la Universidad de Virginia. "Lucas Beauchamp. Un cuento inédito" aparecerá en la *Revista de Virginia*, aunque existe una versión diferente del mismo que forma parte de la novela de Faulkner *El intruso en la polvareda*. "No creo que alguien pensara que quedara algo de Faulkner por publicarse", dijo el director de la revista, aunque no todos comparten su opinión, ya que hay quienes piensan que el mismo es una versión de otro trabajo de Faulkner. Uno de sus biógrafos señaló

que tal vez el escritor haya tratado de "vender dos veces el mismo material": como parte de una novela y como relato autónomo.

En 1948, Faulkner le escribió a su agente que el cuento era sobre "una relación entre el negro y el blanco, específicamente o más bien la premisa era de que la gente blanca del sur debe y tiene que asumir una responsabilidad ante el negro". Las revistas *Harper's* y *Atlantic Monthly* rechazaron el cuento ese mismo año. De acuerdo con un especialista, "1948 no era una época de auge del liberalismo y aquí hay un negro de Mississippi, pobre e ignorante, que es el héroe de la historia. Podrían haber perdido suscriptores en todo el sur".



c)

Fuentes decepcionado. Carlos Fuentes aseguró la semana pasada en Río de Janeiro que el siglo XX ha sido el peor de la historia de la humanidad y abogó por cambios que mejoren las perspectivas para el nuevo milenio.

"Este ha sido el peor siglo de la historia, porque nunca había ocurrido un progreso científico y técnico tan grande, ni una barbarie, un atraso político y moral tan grande", expresó el novelista en una entrevista publicada en el *Jornal do Brasil*. Fuentes, quien se encontraba en Río de Janeiro para recibir el Premio de la Latinitad, que le concedieron en forma conjunta las academias de las letras de Brasil y Francia ase-

guró también: "Si seguimos por el mismo camino, vamos a tener un siglo XXI peor que el siglo XX, y eso que es difícil imaginar un siglo peor que éste que se va".

Para el autor de *Terra Nostra* y *Aura*, "estamos viviendo una gran era de intolerancia, de falta de respeto a las minorías, a las ideas distintas. Tenemos que recrear la cultura del respeto para entrar con paso seguro al siglo XXI". El escritor también señaló que la diversidad no está reñida con la identidad, y señaló que Brasil y México son países con "identidades muy enraizadas. A partir de la identidad, tenemos que aprender a respetar la diversidad, incluyendo a la diversidad interna de cada uno".



d)

Cervantes convocado. El Ministerio de Educación y Cultura de España convocó el jueves oficialmente al Premio de Literatura en Lengua Castellana Miguel de Cervantes 1999, que distingue la figura de un escritor cuya obra haya enriquecido el legado literario hispano.

Los candidatos al máximo galardón de la literatura en español, dotado con quince millones de pesetas (unos cien mil dólares), pueden ser presentados hasta el 1 de noviembre y el premio se entregará en los primeros días de diciembre.

El jurado estará integrado por, entre otros, el ganador anterior, el poeta español José Hierro, el director de la Real Academia Es-

pañola, Víctor García de la Concha, y el presidente de la Academia Boliviana de la Lengua, Carlos Castañón.

Según una ley no escrita, en la concesión del Premio Cervantes se guardará un equilibrio entre escritores españoles y latinoamericanos. Dado que el galardón recayó el año pasado en un español, en esta edición podría corresponderle a un latinoamericano.

La distinción se concede anualmente a una personalidad del mundo de las letras hispanas por el conjunto de su obra y es entregada tradicionalmente por el rey de España el 23 de abril, en el aniversario de la muerte de Miguel de Cervantes Saavedra.



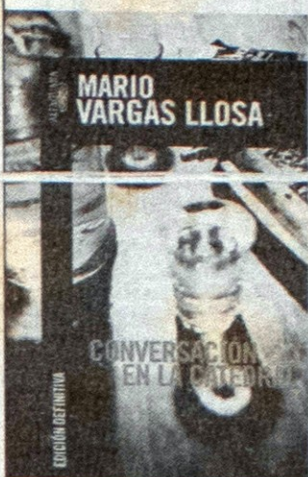
I E C H

LIBROS

Todo para leer, para mirar, para pensar

La vuelta del boom, la ficción atómica, la pelea entre hermanos por una herencia millonaria y la reducción de los dolores del mundo, en las bateas

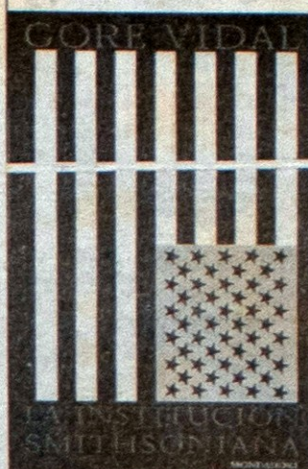
CONVERSACIONES EN LA CATEDRAL
de Mario Vargas Llosa



Reedición de la impactante novela que Mario Vargas Llosa publicó en 1969. Para la oportunidad, el autor escribió: "La empecé a escribir en París, mientras leía a Tolstoi, Balzac, Flaubert y me ganaba la vida como periodista, y la continué en Lima, en las nieves de Pullman, en una callecita en forma de medialuna del Valle del Canguro, en Londres, y la terminé en Puerto Rico. Ninguna otra novela me ha dado tanto trabajo; por eso, si tuviera que salvar del fuego una sola de las que he escrito, salvaría esta".

Alfaguara,
Madrid, 1999
734 páginas

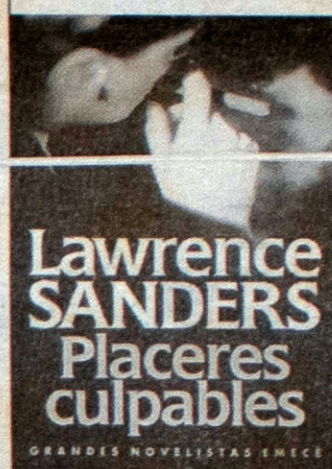
LA INSTITUCIÓN SMITHSONIANA
de Gore Vidal



Un día de 1939, un joven prodigio es convocado por la Institución Smithsonian, donde se está desarrollando la bomba atómica. Todos los personajes históricos de la época, desde Lincoln hasta Einstein, se mezclan en la trama vertiginosa e inventiva que destaca el "estilo Vidal". Según la *Kirkus Review*, este es "El libro más sabio que haya escrito Vidal, un incomparable observador de nuestro reverenciado pasado, de nuestro desvalorizado presente y de nuestro poco prometedor futuro".

Mondadori
Barcelona, 1999
286 páginas

PLACERES CULPABLES
de Lawrence Sanders



En febrero de 1998 murió Lawrence Sanders, uno de los más acabados constructores de best-sellers; antes de morir dejó una novela, que cumple con todos los requisitos que el autor diseñó en sus libros anteriores. Aquí, dos hermanos (la mujer, una ex-muchacha rebelde, convertida en una ferretera empresaria que no ha perdido el gusto por los placeres prohibidos; el varón, un playboy con oscuros secretos sexuales) pelean por la herencia de su padre, un magnate de los medios de comunicación.

EMECÉ
Buenos Aires, 1999
288 páginas

LARBAC. SUEÑOS DE UN MAÑANA
de Vicente A. Longo



A la manera de una novela jugada por un personaje llamado Larbac, el autor explica los pasos a seguir para reducir los dolores del mundo, advirtiendo que nada será regalado a nadie ni nada tampoco vendrá del más allá. Así, algunos de los capítulos de la enseñanza que encierra esta novela se llaman "El Hombre y la Mujer ¿son libres?", "Conceptos de Estado en el Societarismo" y "Aspectos de la democracia societaria". Este libro será presentado el miércoles a las 19 en Roos, Córdoba 1347.

Fundación Larbac,
Buenos Aires, 1999
195 páginas

REVISTAS

La Secretaría de Cultura de la Municipalidad, la Escuela de Teatro, el Círculo de Epistemología y la Asociación Médica dan a conocer sus publicaciones

VASTO MUNDO

En su nuevo número, la revista que edita la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Rosario trae un sumario que incluye un ensayo literario y fotográfico sobre las galerías de Rosario, firmado por Graciela Sacco y Rubén Chababo, un estudio sobre el desarrollo de psicoanálisis en Rosario, una historia del Museo Estevez, ilustrada con fotografías de Andrea Ostera. La revista incluye sus habituales secciones Libros, Discos y Plástica.



Edición: G.D. Bozzano y F. Toloza
Número 17
Junio de 1999

REVISTA DE LA ESCUELA



Coordinación: Susana Rosano
Número 1
Junio de 1999

Primer número de la revista de la Escuela provincial de teatro, hecha por un comité de redacción integrado por Marcos Aosti, Miguel Avalor, Nelly García, Marcos Ramón, Florencia Caraballo y Claudia Simón. El sumario incluye un artículo titulado "La voz teatral. Técnica o Arte", una entrevista a Daniel Veronese, realizado por Miguel Avalor y Marcos Ramos, un ensayo titulado "Actuar en Rosario", de Simón y otro, "El director es un provocador", de Cacho Palma.

DIOSA EPISTEME



Directora: Esther Díaz
Número 5
Abril 1999

Quinta entrega de la publicación del Círculo de Epistemología de Rosario. El sumario incluye los siguientes artículos: "Filosofía en Rosario. Sociologismo y conformismo", de Ángel Cappelletti; "Un nuevo pensamiento más que una nueva mitología", de François Laruelle; "La paradoja incorporada de la razón. Del nihilismo a la responsabilidad de pensar", de Paul Ravelo Cabrera. Esta revista es editada por Laborde Libros, Entre Ríos 647.

UNA MANO DE SU MUTUAL

Vigésima edición de la publicación de la Asociación Médica de Rosario. En este número, entrevistas al músico Litto Nebbia, el actor mexicano Kiko, la socióloga Susana Chiarotti, el pedagogo italiano Francesco Tonucci y el humorista José Taljame, un recorrido por el Museo Histórico Provincial y otro por el centro recreativo que dirige el director técnico de la selección Marcelo Bielsa, más la habitual sección de Cartelera, Científicas, Libros y Música.



Director: Víctor E. Aliprandi
Número 20
Junio de 1999

...viene de tapa

I E C H

NOEMÍ ULLA ESCRITORA

► con las plantas y las flores. En alguna parte de *El ramito* la nena dice que no la dejan pensar. Esto ocurría conmigo, porque siempre me decían "¿qué estás haciendo? ¿por qué no jugás?", y en realidad yo estaba jugando, mirando las cosas.

—**Usted escribió dos libros sobre Silvina Ocampo:** *Inventiones a dos voces: ficción y poesía en Silvina Ocampo* y *Encuentros con Silvina Ocampo, ¿cómo fue su relación con ella?*

—Bueno, con Silvina nos hicimos amigas después de conversar sobre literatura para un libro de diálogos que hicimos juntas. Un día se terminó el libro, y ninguna de las dos se animó a decir que el libro había concluido; cada una pensó por su lado que eso significaría no volver a vernos. De modo que continuamos viéndonos, y así surgió una amistad muy intensa. El libro salió unos meses después.

—**Tango, rebelión y nostalgia, fue una de las primeras investigaciones sobre el tema, y sigue siendo una de las más ricas. ¿Cómo gestó su libro?**

—En ese tiempo era estudiante de Letras, alumna de David Viñas, que fue un profesor que estimuló mucho a los estudiantes. Él nos hizo conocer a Sartre. Fue él quien me impulsó a escribir el libro, señalándome el interés que ofrecía el tema. De modo que me puse a trabajar sobre las letras de los tangos cuando gané una beca de investigación en la Universidad. *Los que esperan el alba* y *Tango, rebelión y nostalgia* aparecieron juntos en 1967.

—**Usted ha publicado tres li-**



"Los editores desdeñan al lector de cuentos; quizás les parezca que la novela entretiene más"

bro de cuentos hasta el momento, sin embargo la tendencia de las editoriales es despectiva con el género. ¿Por qué supone que, según se dice, la novela gusta más?

—El cuento exige una lectura muy particular. Las editoriales suelen desdeñar ese tipo de lectura, quizás les parezca que la novela entretiene más. Creo que el lector de cuentos es mucho más crítico que el lector de novelas. En la novela puede haber algunas páginas menores, pero esto no la malogra. La novela pone al lector en un estado de asombro, produce la sensación de que algo va a seguir, como si

fuera una continuidad en el tiempo, y hasta permite en algunos casos una atención menor. El poeta Milo Garay recuerda siempre aquella definición de Borges: "El cuento es álgebra y fuego." El cuento tiene otro tiempo narrativo, así lo entendieron Chejov, Onetti, Maupassant.

—**¿Cuáles son sus estrategias para escribir?**

—Escribo regularmente. En estos días estoy escribiendo un cuento que aún no sé bien cómo terminar. ¿Cómo empieza un cuento? A veces oigo una frase que alguien dice por la calle, escucho música o veo pinturas que me traen imágenes y aparecen

personajes, voces, situaciones. A partir de ahí empiezo a escribir algo que no sé cómo va a seguir. Otras veces el cuento se da como algo bastante armado, pero después, cuando lo voy escribiendo, surgen cambios, como le ocurre a todo escritor. El año pasado gané la beca para escritores de la Maison des Écrivains Étrangers, de Francia. Estuve en Saint-Nazaire, una ciudad puerto, ideal para impulsar la imaginación. ¡Me pareció tan corto el tiempo! Ahí escribí y a mi regreso preparé un libro con cuentos escritos en Saint-Nazaire y en Buenos Aires, y cuyo título prefiero no decir aún. Es una cábala.

El último hombre



"El último hombre" se tituló una de las fotos expuestas en el ensayo fotográfico *Oliveros, Colonia de Fotos* de Jorge Liporace, resultado de un recorrido de dos años en la Colonia Psiquiátrica de Oliveros.

La foto esquiva las poses habituales con las que se registra la locura; no tanto por lo que muestra, sino por la exposición de un punto de vista que ultima una mirada que se ausenta.

El último hombre está tirado en una veredita donde termina el Pabellón 10. Lleva un pulóver raído, después está desnudo.

Abajo, como un bulto contra la pared; el hombre tiene la vista perdida en un horizonte borronado, allá donde termina el muro del pabellón. Tiene el rostro vuelto, en el mismo sentido en el que mira el fotógrafo.

La foto se compensa con una mano sobre la izquierda. Es la del fotógrafo, demasiado cercana para entrar en foco. Aún así equilibra el cuadro y cubre la desnudez del último hombre en su desnudez de mano.

La mano, a su vez, desnuda el lugar desde el que se mira. Una

mano no puede sino estar desnuda y una mirada no puede sino desnudar.

Es una foto fallida. Porque la mano, puesta allí para compensar la composición, no tranquiliza al espectador con un efecto estético ni salva la ausencia de la mirada del último hombre. La mano arruina también un acuerdo ideológico con el que el espectador podría culpar y tranquilizarse así en el culto de la miseria y la locura. Una foto fallida: no se agota en el cuadro, sino que se abre a eso que queda más allá de lo que muestra, como si exigiera que cerremos por un instante los ojos para ingresar así en la oscuridad de esa mirada que, lejos, la cámara persiguió tras el último hombre para volver a la mano desnuda.



La mano es un mojón, rastro y señal de una presencia humana que se agencia allí donde otra presencia se ausenta. Pero, sobre todo, la mano es el santo y seña de un relato que excede el marco de la foto. El relato de alguien que fue hasta allí a dar testimonio. Con el relato, con su plan de indicios y omisiones, se inaugura ese espacio en el que lo mostrado es el marco de algo que queda fuera de la representación fotográfica. Algo que se enajena en ese horizonte de miradas que se desnudan.

"La videncia del fotógrafo no consiste en ver, sino en encontrarse allí": Es precisamente esa presencia la que queda desnuda en la mano y la mirada ausente del último hombre lo que inquieta en la foto.

Contesta hoy: Martín Rejtman



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

—No sé si son las mejores, pero son las tres que identifiqué rápidamente como "primeras páginas". La de *La vida es sueño*, de Pedro Calderón de la Barca, la del *Quijote*, de Cervantes, y la de *Cien años de soledad*, de García Márquez.

—**¿Por qué?**

—La de Calderón porque me la hicieron aprender de memoria en la escuela, la de Cervantes porque... no sé, y la de García Márquez porque es tan citada que más que acordarme de ella me acuerdo de que la citan.

La vida es sueño, de Pedro Calderón de la Barca. Página 1

Hipogrifo violento/ que corriste parejas con el viento,/ ¿dónde, rayo sin llama,/ pájaro sin matriz, pez sin escama,/ y bruto sin instinto/ natural, al confuso laberinto/ desas desnudas peñas/ te desbocas, arastras y despeñas?! Quédate en este monte,/ donde tengan los brutos su faetonte;/ que yo, sin más camino/ que el que me dan las leyes del destino,/ ciega y desesperada/ bajaré la cabeza enmarañada/ deste monte eminentemente/ que arruga al sol el ceño de su frente./ Mal, Polonia, recibes/ a un extranjero, pues con sangre escribes/ su entrada en sus arenas,/ y apenas llega, cuando llega a penas/ bien mi suerte lo dice;/ ¿mas dónde halló piedad un infelice?

ERRATAS TOTALES

En la entrevista publicada en *Grandes Líneas* a Rafael Filippelli, debía nombrarse al bandoneonista Néstor Marconi, pero se nombró al científico Guillermo Marconi.

En la entrevista publicada a Juan B. Ritvo, debía nombrarse al escritor naturalista Julián Martel, pero se nombró al tanguero Julio Martel.

En la entrevista publicada a Martín Caparrós, debía nombrarse al ensayista argentino Eduardo Anguita, pero se nombró al político español Julio Anguita. En fin.