CONICET
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
I E C H

Grandes Líneas

DANIEL ULANOVSKY SACK PERIODISTA

"Para mí, el reportaje imposible es Alfonsín"

CECILIA VALLINA

DANIEL DAPARI

"Yo creo que hay que dejar de hablar de objetividad y empezar a desplegar la idea de honestidad intelectual"

Daniel Ulanovsky Sack nació en Rosario en 1960. Comenzó a trabajar como periodista a los 18 años y después de vivir un tiempo en París, donde participó de las emisiones en español de Radio Francia Internacional, volvió a la Argentina e ingresó al diario *Clarín*. Allí se especializó en entrevistas de opinión y análisis, muchas de las cuales acaban de ser publicadas bajo el título *Los desafíos del nuevo milenio*, un volumen que reúne 35 entrevistas a, entre otros, Marshal Berman, Perry Anderson, Noam Chomsky, Claude Lévi-Strauss y Tulio Halperin Donghi.

El autor se propuso articular el pensamiento de sus entrevistados alrededor de distintos ejes temáticos, como la economía de mercado y la exclusión, el eclipse del Estado, la mediatización de la sociedad.

Abordar el género de la entrevista le permitió a Ulanovsky Sack trazar una agenda de temas liberada de la presión de la novedad : "Yo creo que hay temas que son noticia aunque se piensen como proceso. Los inmigrantes no llegaron todos juntos un día, no hay un acontecimiento «la inmigración», sino un proceso. Ese el espacio vacante. No hay que esperar que se produzca un hecho concreto para instalar un tema".

Actualmente, Ulanovsky Sack dirige la revista *Latido*, de la que se publicaron los dos primeros números.

—Más allá de su estatuto de figuras públicas, ¿hay alguna otra característica que comparten los entrevistados que elegiste para armar el libro?

—El planteo fue poner el eje en lo temático más que en los personajes. Y ese eje fue el de los desafíos pendientes. Aquellos temas que en algún momento pareció que se estaban por solucionar y que, sin embargo, se complejizaron. Un ejemplo claro es el del sida. Todo el mundo creía de una manera ingenua que la medicina estaba por derrotar a todas las enfermedades, y de pronto aparece el HIV y vuelve a cero las cosas. El de la salud, entonces, es un asunto pendiente, como puede verse en el reportaje a Jorge Blaquier, un médico andrólogo que explica cómo en los últimos años disminuyó la calidad del semen humano por efecto de los pesticidas.

—¿Esta voluntad de encuadre temático no te colocó ante el dilema de dejar afuera entrevistas interesantes pero difíciles de clasificar?

— Sí. La zona más complicada es la de las entrevistas a los escritores, donde se tocan temas como el deseo y la creatividad. Me costó mucho decidir si quedaban o no, pero finalmente pensé que merecía darle un espacio a la reflexión más íntima respecto de los temores y las expectativas que acechan a los hombres, ya no con la excusa del cambio de siglo, sino de una manera más atemporal. Mientras los otros nueve capítulos proponen como consigna abrir un espacio de pensamiento alrededor de "los desafíos pendientes", el décimo, en cambio, pone el eje, no en los temas sino en cómo el hombre se coloca frente a esos temas.

—"Desafío" y "milenio" funcionan como la puerta de entrada del libro. ¿Te propusiste encontrar un título con una convocatoria amplia más que presentarlo haciendo foco en el género?

—Soy un lector voraz de libros de entrevistas y me resulta muy confuso cuando se hace hincapié en la entrevista misma sin algún tipo de ordenamiento. Creo que aunque tengas treinta y cinco entrevistas excelentes, si no encontrás una lógica, el libro termina haciendo agua. Nadie puede procesar por sí solo la multiplicidad de temas y de lógicas que se reúnen en un libro de estas características.

—Vos planteás que la tarea del entrevistador es lograr que el entrevistado hable del tema que prefiere ocultar. ¿Cuáles son tus recursos para vencer esa resistencia?

—Primero hay que dejar en claro que una entrevista es una relación de confianza entre dos personas. Si el entrevistado siente que no puede o no quiere establecer esa relación, es mejor publicarle una columna de opinión, pero jamás aceptarle algún tipo de imposición sobre qué debe salir en la entrevista. La entrevista es un trabajo que se hace a cuatro manos, esa es la riqueza del género. Ahora, si veo que al entrevistado le cuesta hablar sobre un tema muy duro, algo que tenga un impacto emotivo muy fuerte, busco caminos laterales. Por ejemplo, en la entrevista a Simone Weil –una sobreviviente de Auschwitz que luego llegó a ser ministra de Salud y Seguridad Social de Francia y ocupó la presidencia del Parlamento Europeo– hubo un momento en que me dijo que si yo insistía en hablar de los campos de concentración, la entrevista se terminaba. Ella quería hablar de política francesa y aunque a mí no me interesaba acepté desviarme. A los diez minutos empezó a hablar de su historia en los campos de concentración. Hay veces en las que hay que darle un recreo al entrevistado. No obstante, hay casos en los que no se puede mantener la amabilidad. Yo respeto un silencio personal, un momento emotivo, pero tengo claro que puedo cuestionar a un entrevistado si no coincido con su pensamiento. Cuando entrevisté a Samuel Huntington –un analista político norteamericano de derecha– me dijo que "el gobierno de Ronald Reagan iba a pasar a la historia por defender la democracia", y en ese caso, cuando se trata de un debate de ideas, me parece absolutamente válido decirle que yo pienso todo lo contrario.

—El libro declara un fin práctico: se propone acercarle a la gente el pensamiento de los entrevistados, tratando de encontrar un nexo entre sus ideas y la vida cotidiana. ¿Es una premisa a la que el periodista no puede escapar?

—Trabajando en un diario como *Clarín*, es difícil olvidarte de los gustos del lector. Si bien en el libro incorporé fragmentos de las entrevistas que no salieron cuando las publiqué en el diario, es cierto que pensé la vinculación de los temas con la vida cotidiana de la gente. Sin duda ese punto de vista es el que legitima el mensaje dentro del diario.

—Vos planteás que es correcto advertirle a los lectores desde qué lugar pregunta el periodista. ¿En qué consistiría esa advertencia?

—Yo creo que hay que dejar de hablar de objetividad y empezar a desplegar la idea de honestidad intelectual. Salvo cuando se trata de dar cifras duras, en ▸ pág. 8

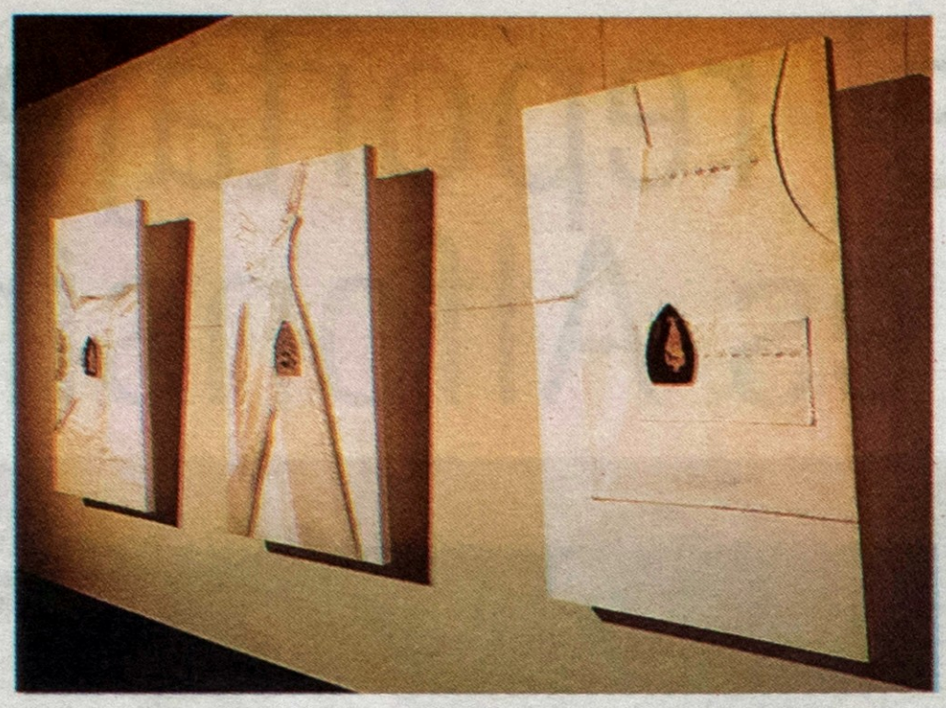
Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

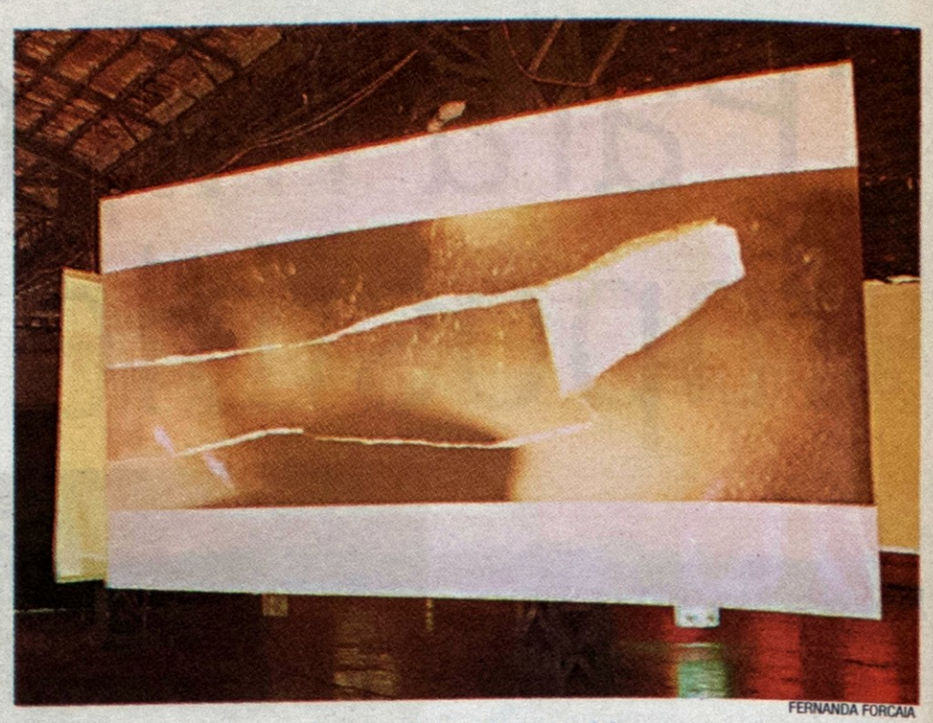
CONICET
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
I E C H

El Mirador Rosario

EXPERIMENTACIÓN Y LIRISMO

En "Cuartos contiguos", expuesta en el CEC, y "Espacios mentales", en La Cibeles, el arte local da una muestra acabada de vigor y ansia de renovación





FERNANDA FORCAIA

Los trabajos expuestos en el CEC están montadas con calidad inusual, y su resolución formal y técnica es impecable

BEATRIZ VIGNOLI

Cuartos contiguos

El pasado viernes 3, la mitad del antiguo galpón portuario que alberga al CEC (Centro de Expresiones Contemporáneas) pareció poblarse de ecos fantasmales de su función anterior. La ambientación sonora creada especialmente por Luciano Molinari para la inauguración de la muestra grupal *Cuartos contiguos* sumaba una dimensión de ruidos metálicos y mecánicos a la melancolía postindustrial del lugar.

Instaladas en un montaje de calidad inusual, impecables en su resolución formal y técnica, las ocho infografías de Marisa Gallo, las cuatro esculturas en metal y otros materiales de Eduardo Sapera, las ocho obras textiles contemporáneas de Mabel Temporelli y la instalación de Fernando Traverso (compuesta de veintinueve chablones serigráficos) enriquecen y potencian, gracias a su contigüidad, sus respectivos efectos sensibles y de sentido.

Alumnos del taller de clínica de obra conducido por Graciela Sacco, sin ser encasillables en la remanida tendencia del arte conceptual, Gallo, Sapera, Temporelli y Traverso son artistas armados de discurso y de pensamiento como parte de sus herramientas, además de la sensibilidad. No de ilustrar visualmente al público sobre las conclusiones de un debate verbal –lo que sería improductivo desde el punto de vista estético–, sino de poner en escena diversos modos de "la angustia por el cuerpo ausente" sin tranquilizar ni estabilizar esta angustia mediante ninguna solución reconciliadora, se tratan estos trabajos.

Los veintinueve inmensos chablones serigráficos realizados por Fernando Traverso cuelgan del techo como cortinas. Libres de bastidor, flotan como velos. Su autor se refiere a ellos como "banderas". Se repite idénticamente en todos ellos la silueta fotograbada de una bicicleta. Medio de transporte de la clase trabajadora, la bicicleta simboliza para Traverso al militante político de los años sesenta y setenta. La decisión de reproducirla ahora en matrices y no en estampas es deliberada: hace, según el autor, de cada bandera una obra única y no una copia. También está cargado de sentido el número de banderas: veintinueve, una por cada compañero desaparecido. Brindar esta información al público haría de la instalación un poema épico, o un texto documental; pero el artista prefiere que este acto restitutivo permanezca oculto en lo privado. Su duelo singular busca resonar universalmente, y así, si algo trata de nombrar Traverso en esta obra, es la ausencia misma.

Tres trajes blancos de novia simbolizan a tres mujeres detenidas-desaparecidas (tres mujeres concretas, reales) en el tríptico de Mabel Temporelli "Extracto de blanco". La artista, que ha cosido con atento cuidado esos vestidos, ha dejado luego demorarse en cada uno de ellos el metal caliente de una plancha. Para quien esté familiarizado con el relato de Temporelli –detenida ella misma– es el horror de la tortura lo que aparecería en primera instancia como sentido de esa quemazón irreparable, y de la temporalidad que ésta inscribe en lo blanco, símbolo de inocencia, de virginidad. Pero la artista aporta desde los títulos pistas que orientan una interpretación en otro sentido, menos particular y más soportable. En otra obra, titulada "Señoras calientes", la forma ojival de la plancha se duplica en el centro de un mantel formando un diagrama de cierta iconicidad sexual. La intención, según Temporelli, es deconstruir la femineidad, denunciando una hipocresía fundamental.

La transparencia de lo privado en lo público, y la violencia como inscripción de un gesto único que cancela la potencial infinitud de la serie, son posibles sentidos que se articulan en las infografías de Marisa Gallo. Con una cámara digital, Gallo toma muy de cerca macrofotografías de cuerpos humanos vivos. Lo infinitesimal del detalle impide al percepto construirse como concepto (rostro, mano) y lo deja flotando en un limbo de incertidumbre cognoscitiva que abandona al espectador a merced de la sensibilidad. Si hay retórica, es la del erotismo perverso polimorfo que hace centro en absolutamente cualquier punto de la superficie corporal. Gallo manipula estas imágenes escaneadas, usando las herramientas de la computadora como si fuesen pinceles finos, para llevar la textura de la piel a un grado de precisión alucinatorio, "hiperreal". Luego las imprime y superpone de a dos y desgarra la capa superior, creando un décollage que luego también escaneará. De la matriz electrónica resultante obtiene mediante ploteado una sola copia: pruebas de artista infográficas. La ampliación busca evocar los afiches callejeros. El tamaño de cada una de estas ocho estampas es de 130 cm. de largo por 85 cm. de alto. Las mismas están instaladas de a cuatro, formando prismas virtuales.

Tales prismas le hacen eco a la escultura de Eduardo Sapera "Los beneficios son reales, pero dependen de ustedes", cuyo desconcertante título procede de un eslogan empresario. Escultor comercial y artístico, exiliado económico entre 1989 y 1995 en Los Ángeles –donde trabajó en los archivos de una compañía de seguros–, Sapera colecciona frases que va anotando en un pequeño diario, y colecciona también fotos que se saca a sí mismo con su cámara digital. En esta y en otra de sus esculturas duras, tales fragmentos de figura humana, copiados en tamaño natural sobre planchas de acrílico iluminadas desde adentro, interrumpen la superficie por lo demás continua de un prisma metálico. La sensación que tiene el espectador –invitado al gesto de espiar– es la de que el cuerpo continúa dentro de la caja opaca. El efecto evoca el de un cadáver en una morgue. O no hay rostros, o están repetidos al infinito, subvirtiendo la singularidad específica del retrato. En una de sus dos esculturas blandas iluminadas desde adentro con luz roja se lee la frase: "residuos patológicos". En otra, unos catéteres conectan inútilmente fragmentos de autorretrato. Una subjetividad sin sujeto localizable parece ser el tema de estas esculturas, que expresan a su modo la crisis del sujeto romántico puesta en obra en toda la muestra. La pérdida de un fondo de verdad de la conciencia individual, atravesada por imágenes y discursos de la masa tales que la desfondan y le impiden constituirse en cimiento del ser, es el material de experiencia con el que estos artistas tratan de articular su representación de la contemporaneidad.

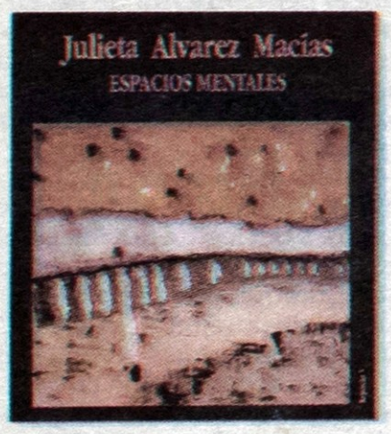
Espacios mentales

En el nuevo espacio de arte ubicado en la planta baja y el entrepiso del restaurante La Cibeles, en la galería comercial Victoria Mall (San Martín y Córdoba), puede visitarse todos los días de 9 a 21, hasta fin de mes, la muestra individual de Julieta Álvarez Macías, *Espacios mentales*. Álvarez Macías (Rosario, 1977) es estudiante de arquitectura y estudió pintura en los talleres de Beatriz Vettori y de Graciela Fernández León.

En esta, su primera muestra individual, presenta una serie de pinturas sobre tela donde, con una paleta restringida a ocres y grises, y con un trabajo sensible de la textura que podría calificarse como lírico, explora los elementos formales mínimos que construyen la ilusión de una tercera dimensión en el plano. Se trata de una idea bastante trabajada ya en el siglo XX por las tradiciones más prestigiosas del arte abstracto, pero que en los "espacios" de Álvarez Macías busca y encuentra un rasgo de estilo personal.

En "Espacio V", una de las obras más logradas de la serie, la belleza surge de una tensión entre la austeridad extrema de los elementos formales y la rica sugerencia de paisaje que se perfila como un posible contenido.

Se destaca también el trabajo de curaduría de Daniel Emmanuele, quien ha resuelto los diversos aspectos de la muestra, tales como la iluminación y la distribución de las obras en el espacio, o el diseño y la impresión del catálogo, con un cuidado y un conocimiento del tema poco frecuentes en el medio local.



ESPACIOS MENTALES
CUARTOS CONTIGUOS

Exposición de obras de Julieta Álvarez Macías, Fernando Traverso, Eduardo Sapera, Mabel Temporelli y Marisa Gallo

Álvarez Macías, en La Cibeles hasta el 30
Cuartos, en el CEC hasta el 19

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
I E C H

OPINIÓN

De Punta Gombrowicz, mito nativo

Cada tanto aparece un elemento que mantiene viva la figura del escritor polaco en la Argentina: ahora son las cartas que le envió a Juan Carlos Gómez

Sergio Chejfec
El Ciudadano

ARCHIVO

Emecé acaba de poner en circulación "Cartas a un amigo argentino", último eslabón del mito

Con una frecuencia cuya medida sería bueno calibrar, por si allí se esconde el número 22 que tanto significaba para él, cada tanto aparece un elemento que mantiene viva en la Argentina la legendaria figura del escritor polaco Witold Gombrowicz.

Ahora ha sido el turno de las cartas que le enviara desde Europa a su amigo Juan Carlos Gómez, publicadas por Emecé bajo el título *Cartas a un amigos argentinos* (158 páginas).

Cuando Gombrowicz parte de Buenos Aires, en abril de 1963, tiene muchas dudas y apenas dos certezas: la primera es que no puede desaprovechar la oportunidad de regresar a Europa; la segunda es más abstracta y enfática: sencillamente no lo puede creer. Ambas convicciones se reiteran en estas cartas, bajo diversos motivos y aludiendo a distintas situaciones. En general, los mensajes se explayan alrededor de temas prácticos: el reenvío de correspondencia, pagos y gestiones con los amigos, relaciones ante terceros y editores, etc. Hay también un vacío que las cartas, como ningunas otras, pueden llenar: la ausencia. En especial durante el primer año, Gombrowicz está ávido de detalles y noticias del día a día de su barra porteña. Esta cosa de afectuosa amistad y organización práctica brinda al epistolario un matiz de inmediatez en el que se borran, sin percibirse, los 35 años transcurridos desde entonces. Las cartas no parecen pertenecer a un muerto del pasado, sino a alguien cuyo trazo todavía admite sin violencia el apelativo de "póstumo".

En ese lenguaje que se deleita con los giros del habla coloquial, donde se adivinan los mandatos de la lengua polaca y se impone el canon formal de la tertulia culta, Gombrowicz demanda acciones y ofrece descripciones. Las cartas ponen de manifiesto a alguien muy preocupado por las relaciones públicas y los efectos de escritos y declaraciones. Eran momentos en que la coyuntura imponía, para quien quisiera asumirlo, un delicado equilibrio. Invitado a Berlín por la Fundación Ford, no en última instancia como ingrediente de la propaganda anticomunista, Gombrowicz está muy advertido de su nueva ubicación geográfica y de los compromisos políticos asumidos. Y a la vez, es testigo y motor de su propia consagración literaria. Para quien estaba acostumbrado en la Argentina a permanecer "instalado en el anonimato", según pusiera en el *Diario*, el éxito europeo significó una mezcla de confort moderno y reconocimiento intelectual. De ahí la reiterada conclusión durante las primeras cartas: "Ojalá dure"; una letanía en la que se mezcla el sorprendido desconcierto ante tanta abundancia y la ambigua idea, todavía firme, de volver a la Argentina. También, pero sin énfasis, las cartas van perfilando la declinación física de Gombrowicz. Solamente al final verificamos que sus problemas de salud eran serios, y que habían quedado disimulados entre la pudorosa reserva de Gombrowicz y su escansión verbal juvenilista.

La correspondencia se interrumpe definitivamente en 1965 con acusaciones cruzadas, clausurando la amistad. Gombrowicz ya estaba seguro de que por uno u otro motivo no regresaría a la Argentina; es probable que su larga residencia en el país le siguiera pareciendo una de esas largas pesadillas que solo pueden visitarse con la evocación. Por su parte, Gómez cierra el epistolario con la única carta del volumen que le pertenece, donde expone con menos comprensión que despecho.

Con los años se ha hecho habitual leer a Gombrowicz en clave argentina: este escritor aislado e irreverente –aunque no menos ignorado que tantos contemporáneos– habría dicho más y mejor, en todo caso distinto, sobre el país que muchos otros, nacionales o extranjeros. Las interpretaciones sobre el sentido de las miradas de Gombrowicz no se hacen cargo del prurito provinciano que se siente partícipe del mundo sólo cuando puede ser testigo del "cómo nos ven". Prueba de ello es que precisamente no se refieren a una obra sino a cierta situación, una acción demorada en el tiempo como un viejo panorama, la "escena Gombrowicz": el exilio casual, el anonimato naturalizado, la argentinidad obligada.

La parábola de Gombrowicz diseñó en los 70 y 80 una metáfora adecuada para interpretar al país. Una mirada estetizante, como corresponde a la de un extranjero, creaba paradójicamente sólidos límites estéticos. Acaso sin quererlo, se volvía a la escena estradiana cuando en el siglo XIX los cronistas ingleses descifraron en la superficie aquello que para los nativos resultaba invisible.

A la vez, quizá haya habido demasiada confianza en la literatura de Gombrowicz, y exagerada certeza respecto de la oquedad local, al decir que a través suyo Europa leía a la Argentina. Para Gombrowicz la Argentina fue un no-país, un territorio que ponía de manifiesto los límites antes que su contenido. Esta noción pudo entusiasmar al amargo e irónico localismo de nuestras letras, pero también implicó volver a escenas de interpretación propias del siglo XIX.

Esclavo contemporáneo de los desplazamientos, Gombrowicz desarrolló una "metafísica territorial" que buscaba en la ubicación topológica la definición existencial. La Argentina es una situación antes que un lugar, como por ejemplo es el Uruguay en "El uruguayo" de Copi. "Retiro", "Venezuela", "Santiago", "Tandil", "Ocampo", "Rex", remiten de manera insuficiente a entidades físicas o geográficas; la otra mitad está dada por el contenido metafísico y experiencial. La diversidad se alinea según la capacidad sintética del nombre de las locaciones. Así, el encanto de Gombrowicz no consistió tanto en haber propuesto una versión imposible de la Argentina sino en haber hecho de ella una ecuación abstrusa, como siempre resulta la representación de las zonas periféricas.

Estas cartas a Juan Carlos Gómez son el registro devaluado de las operaciones públicas de Gombrowicz, tanto las prácticas como las literarias. Podemos ver cómo también a su regreso en Europa localizaba hitos desde donde se irradiaba la experiencia, del mismo modo como enviaba los croquis de las nuevas viviendas que ocupaba.

Creo que sería un error seguir viendo a este autor como un argentino sin nacionalidad, no tanto porque la fórmula se ajuste o no a la verdad, sino porque con ello no se hace más que propinarle un mito nativo.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
I E C H

LITERATURA POLACA

La Central Witold Gombrowicz

La estética del autor de "Ferdidurke" puede identificarse con la luz turbia que ilumina el comienzo de esa novela: ni noche cerrada, ni claro día

PABLO GIANERA

La luz que ilumina el comienzo de *Ferdydurke* puede ser una entrada, otra más, a lo que sin exagerar demasiado podemos llamar una posible estética de Wiltold Gombrowicz. Esa "luz turbia", ni noche cerrada ni claro día, que impregna el despertar, es decir, el desasimiento del sueño, enuncia, con toda su imprecisión, la representación más precisa de lo "informe", o mejor, de aquello que todavía no ha arribado a una "forma". Quien sale de ese sueño habita una edad también indefinida: los treinta años. ¿Comienzo de la madurez? Edad dantesca: "En la mitad del camino de mi vida me encontré en una selva oscura. Y algo peor aún: aquella selva era verde." Quien despierta se descubre tan sin forma y deshecho como en el sueño.

En cierto momento de la obra *Eupalinos o el arquitecto*, Paul Valéry hace que Sócrates encuentre en la playa un objeto: "una cosa blanca, de la más pura blancura, pulida y dura, suave y liviana". Tal "objeto ambiguo", como lo llama Valéry, participa de ese carácter informe y provoca en Sócrates un deslumbramiento carente por completo de interés. Refiriéndose a Arthur Schopenhauer (filósofo cuya admiración compartía con Borges), Gombrowicz observa que el artista, como el niño, es aquél que se maravilla con el mundo de manera desinteresada. El protagonista de *Ferdydurke* –ni novela, ni ensayo: "libelo"– no es más que caos e inmadurez. Necesita una "forma", pero esa forma impone una constricción, un límite (podría pensarse en la serie verbal "forma", "horma", "norma") que lo deforma y lo viola: "La forma –escribe– es el traje que nos ponemos para cubrir nuestra vergonzosa desnudez... Y sobre todo, para parecer delante de los demás más maduros de lo que somos" Llegar a ser es llegar a tener forma y, por lo tanto, a deformarse ¿Pero cómo puede deformarse lo que carece todavía de forma? Alejandro Rússovich, uno de los mejores amigo de Gombrowicz durante su permanencia en Buenos Aires, suele repetir una frase, casi un aforismo del escritor polaco que conlleva un paradójico programa: "No sé cuál es mi forma, pero sufro cuando se me deforma... mi yo no es otra cosa que mi voluntad de ser yo mismo". ¿Creamos la forma o es ella la que nos crea? En rigor, el hacedor hace, y lo hecho modifica al hacedor: es el inmaduro quien le otorga al padre su omnipotencia.

El hombre aparece suspendido entre Dios y la juventud: "Aspira, por un lado, a la madurez, a la plenitud, a ser un hombre completo, es decir, alguien parecido a los dioses; y por otro lado, está fascinado por la juventud, porque la juventud es la vida, es la fase ascendente". La formulación no es inocente y comporta una modificación brutal en los cánones del "gusto" estético; implica una recusación de la belleza clásica, de la perfección, a favor de otra, inferior e imperfecta. Es ahí, y no en los gestos y escenas espectaculares gombrowiczianas proclamándose "Conde", donde habría que rastrear acaso la disputa con la revista *Sur*: "¿Cuáles eran mis oportunidades para entenderme con una Argentina intelectual al tiempo que esteticista y filosofadora? Lo que me fascinaba de ese país eran los bajos fondos, pues allí se me recibía por la alta sociedad. Yo estaba embrujado por la noche de Retiro, ellos por la Ciudad Luz, París."

En agosto de 1939, Witold Gombrowicz desembarcó en Buenos Aires procedente de Polonia. En setiembre los alemanes invadirían ese país y el escritor ya no volvería a su patria hasta abril de 1963. Seis años después, el 24 de julio de 1969, morirá en Vence, Francia. Eco caprichoso de lo informe, el nombre del barco que lo trajo posee una grafía vacilante; algunas veces se lo menciona como "Chroby"; otras (así lo escribe el propio Gombrowicz en su *Autobiografía sucinta*) como "Chrobry". Dos años antes de su llegada, en 1937, había publicado en polaco su libro *Ferdydurke*. Anota en su *Diario*: "¿La literatura? La literatura me importaba un bledo; después de publicar *Ferdydurke* había decidido descansar... por otra parte, el alumbramiento de esa novela fue para mí una sacudida realmente fuerte; sabía que habría de correr mucha agua antes de que se movilizaran en mí nuevas vivencias. Estaba aún envenenado por la ponzoña de mi libro, del que ni siquiera sabía bien si quería ser "joven" o "maduro". Si se trataba de una vergonzosa manifestación de mi eterno hechizo ante la joven –encantadora– inferioridad o si, por el contrario, pretendía la orgullosa, pero trágica y nada atractiva, madura superioridad." Inferioridad no significa aquí más que aquello que no ha llegado a su plenitud.

Publicada por primera vez en castellano en 1947, la versión castellana de *Ferdydurke* –la traducciones pueden ser tan operativas para una literatura como los libros que se escriben en la lengua que le es propia– representa una renovación indisimulable de la literatura argentina. En el prólogo a la primera edición –sustituido en ediciones posteriores por un desvaído y autorreferencial "Prefacio" de Ernesto Sabato– Gombrowicz narra minuciosamente el modo en que se llevó a cabo la traducción. La tarea se inició en 1946 en la confitería Rex. Presidido por Virgilio Piñera –a quien se debe la mayoría de los hallazgos verbales–, se formó un Comité de Traducción integrado por el pintor

Virgilio Piñera: "Para unos era un genio, para otros un tonto"

En 1946 conocí a un Gombrowicz que recién salía de un período de siete años de casi total inactividad literaria, y de toda manifestación pública como escritor. En esos años, en que fue asimilando lentamente el idioma español y el espíritu de esta lengua, al mismo tiempo que luchaba a brazo partido para asegurar su subsistencia, nunca abandonó el proyecto de hacer traducir Ferdydurke *a dicho idioma. Dos motivos lo animaban: darse carta de naturaleza como escritor en el país en que había decidido residir, y proporcionar con* Ferdydurke *–a través de sus tesis sobre la Inmadurez y la Forma– un cuerpo de doctrinas estéticas y morales a los jóvenes escritores sudamericanos de ese entonces. Gombrowicz tenía sus admiradores y detractores en Buenos Aires. Sin haber hecho profesión pública de escritor, era conocido en los corrillos literarios bajo esa extraña, molesta y dudosa clasificación de "caso". Para unos era un genio, para otros un tonto.* (Virgilio Piñera)

ES MÁS DE LO QUE PUEDO DECIR DE CIERTA GENTE

MARINA MARIASCH

DE LARRIE MOORE

Doce relatos de la nueva promesa de la literatura estadounidense, respaldados por el prestigio del Premio de Ficción del Salon Magazin

EMECÉ
Buenos Aires, 1999
297 páginas

Si se trata de escribir escenas de la vida cotidiana con un lenguaje despojado y coloquial, entonces sí, Lorrie Moore se parece a Raymond Carver, como dicen todas las propagandas y reseñas. "Es el destino de las mujeres –replica una brillante narradora contemporánea argentina–: a Katherine Mansfield la comparan con Chéjov, a Edith Wharton con Henry James." Si se realiza el esfuerzo de ignorar la limitante analogía se vuelve posible descubrir una autora.

En *Es más de lo que puedo decir de cierta gente*, Moore juega con los pocos medios que parece prestar el género cuento. Los cuentos, en el vasto horizonte de la narrativa actual, suelen presentarse en esquemas clasificables de escasas variaciones estructurales.

Los de Moore toman un poco de cada tipo y lo baten para producir algo nuevo. Por ejemplo, la autora no se priva de llenar dos carillas con la onomatopeya "ja". Pero lo hace en el contexto de una historia con hilo narrativo tradicional y fábula sentimental. El relato se llama "Negocio inmobiliario" y tiene un acápite que reza: "Y sin embargo estas chucherías son un encanto... Brilla y alégrate" y en él, Ruth descubre las infidelidades de su marido en primavera. Claro que después de tantas primaveras, a Ruth eso sólo le provoca un ataque de risa (siguen las dos páginas de "jas").

Los protagonistas de sus historias son en general mujeres, en general con miedo a la muerte, a la vejez, a la enfermedad y la soledad; lugares comunes. Pero interrumpen los diálogos con pensamientos personales sin que el narrador les ceda la palabra. O, a la inversa, el narrador, absolutamente ajeno a la anécdota, acota comentarios incluso en bastardillas. En "Bien dispuesta", Sidra está bien dispuesta para conseguir pareja. Tanto que no le importa –a ella, una ex actriz que salió en películas– que él esté suscripto a *Mecánica Semanal* y se duerma mientras monologa acerca de su pasado. A partir de conversaciones banales y sumamente específicas –como son casi siempre las de dos personas que inician una relación amorosa–, Lorrie Moore genera la percepción de que, aunque Sidra y Walter están allí, en esa habitación, Sidra está en otra parte.

Algunas de las mujeres de Moore tienen también problemas con la maternidad. La de "Esta gente es la única clase de gente que hay aquí: balbuceo canónico" podría haber sido una madre feliz de no haber encontrado un coágulo de sangre en el pañal de su bebé que resultó ser un cáncer. Estas catástrofes no las hacen más fuertes, pero las llenan tanto de sabiduría ("Tuve uno de esos matrimonios de ensayo: una es feminista y estrena a un hombre, y luego viene otra feminista y se levanta al tipo") como de ironía ("Creo que no es correcto que «feminista» y «levantarse a un tipo» estén en la misma frase").

En "Agnes de Iowa", Lorrie Moore consigue lo mejor que puede dar: una historia de amor, hallazgos de la percepción ("una mujer bonita es aún más llamativa si tiene un nombre común") y humor trágico.

Igual al personaje de Hebe Uhart que pronuncia "Artasho" y no "Artacho", como se escribe, Agnes pide que la llamen "Añés", lo que, finalmente, le crea un problema de identidad. Agnes dicta un curso de escritura creativa, igual que Lorrie Moore.

Ambas se esfuerzan por ser brillantes todo el tiempo, por emitir una descarga de inteligencia y sensualidad cada vez que dicen algo, "como si los cerebros tuvieran sexo e hicieran el amor".

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
I E C H

LITERATURA POLACA

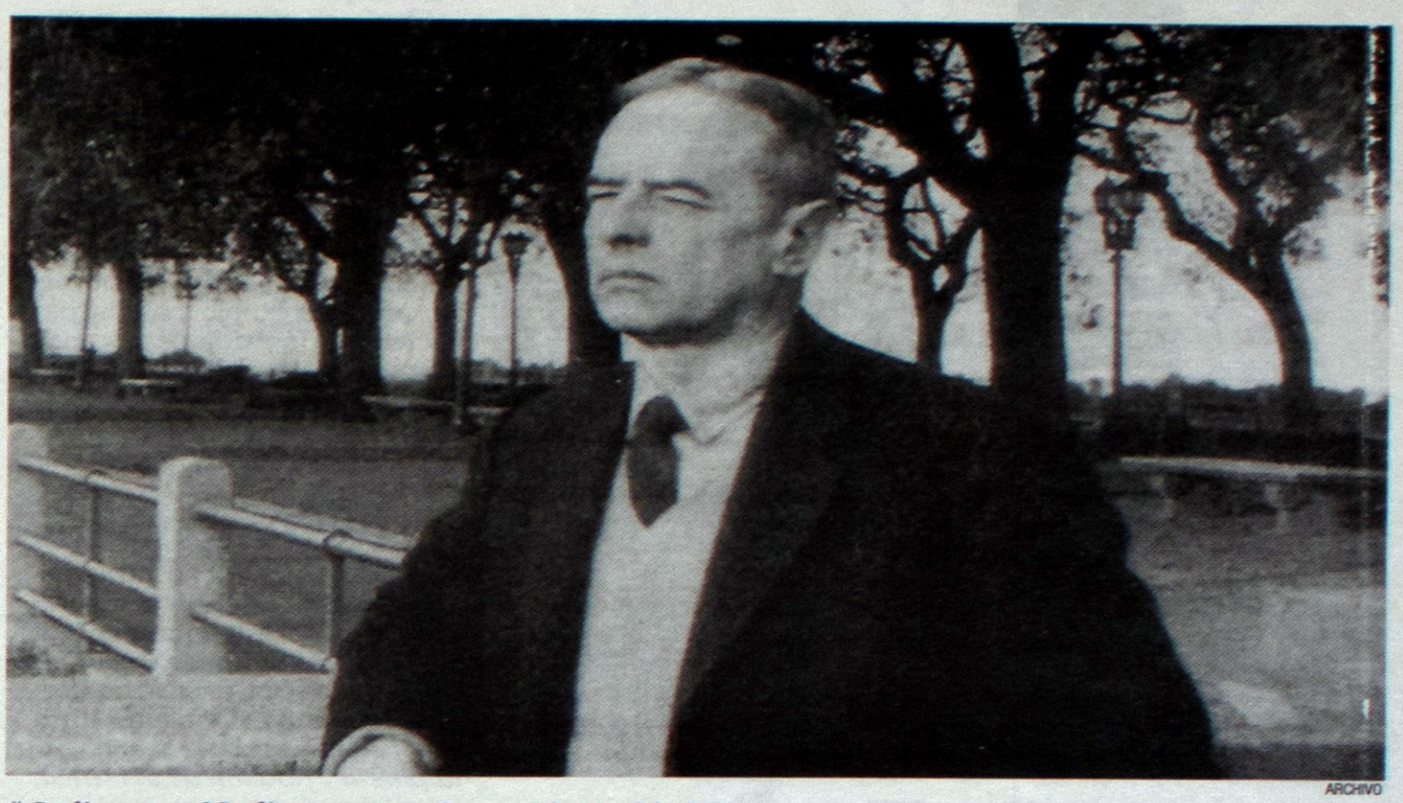
ASÍ ESCRIBE

¡Me alegro que Ferdydurke *haya nacido en castellano de tal modo, y no en los tristes talleres del comercio libresco! Todavía una palabra: a lo mejor el libro pasará desapercibido, pero seguramente algunas personas de mi amistad se sentirán obligadas a decirme una o dos frases, de esas que siempre se dicen cuando un autor publica un libro. Quisiera pedirles que no digan nada. No, no digan nada, porque, debido a toda clase de falsificaciones, la situación social del así llamado "artista", se ha vuelto en nuestros tiempos tan pretenciosa que todo lo que se le pueda decir suena a falso y, cuanta más sinceridad y sencillez pongáis en vuestro "me gustó muchísimo" o "estoy encantado", tanta más vergüenza para él y para vosotros. Callaos, pues, os lo ruego. Callaos en espera de un futuro mejor. Por el momento –si queréis expresar que os gustó–, tocad sencillamente, al verme, vuestra oreja derecha.*

Si os agarráis la oreja izquierda sabré que no os agradó, y la nariz significaría que vuestro juicio está en el medio. Con un leve y discreto movimiento de la mano agradeceré esta atención para con mi obra y así evitando situaciones incómodas y aún ridículas, nos comprenderemos en silencio. Muchos saludos a todos.

Witold Gombrowicz

(Del prólogo a la primera edición castellana de *Ferdydurke*, suprimido en ediciones posteriores)



ARCHIVO

"¿La literatura? La literatura me importaba un bledo"

Luis Centurión, Humberto Rodríguez Tomeu y Adolfo de Obieta. Había también un número variable de "colaboradores" entre los que se contaban no sólo gente vinculada de alguna manera a la cultura, como Carlos Coldaroli o Jorge Calvetti, sino también parroquianos y, como recuerda deliciosamente Gombrowicz, "un simpatiquísimo señor, ya de edad, y muy aficionado al billar, que en un momento de feliz inspiración me procuró la palabra «remover» de la que me había olvidado por completo". Como ninguno de los traductores sabía polaco, el vehículo intermedio era siempre el francés. Gombrowicz traía una versión muy rústica, y comenzaba luego la intrincada tentativa de la traslación al castellano, preservando la sonoridad del polaco. En muchos casos, debía recurrirse a la pura invención de palabras, pero, como explica Piñera en una "Nota sobre la traducción", tales invenciones no implicaban en modo alguno un mero juego conceptual: "Son llaves en la narración. Por ejemplo la palabra «culeíto» constituye la simbólica capital de Ferdydurke –esto es: la infantilización". Ricardo Piglia hace notar con perspicacia que la tendencia que gobernaba la traducción era crear una lengua nueva, pero no en el sentido de un "neologizar", sino más bien forzar el sentido de las palabras, provocar una "torsión", y violentar su contexto imponiéndoles significados no cristalizados.

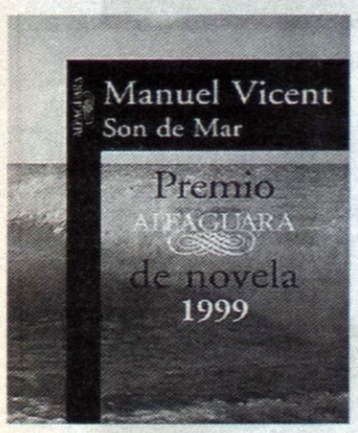
Si en su artículo "Contra los poetas", escrito en Buenos Aires por esos mismos años, Gombrowicz afirmaba que los poetas "se vuelven esclavos de su instrumento porque esa forma es ya tan rígida y precisa, sagrada y consagrada que deja de ser un medio de expresión: y podemos definir al poeta como un ser que no puede expresarse a sí mismo porque debe expresar sus versos", es precisamente esa torsión, ese mestizaje lingüístico lo que le confiere a ciertas, muchas, de sus páginas, y en especial de *Ferdydurke*, un estatuto poético, aunque de orden inverso: una poesía más acá de la Poesía, un arte que reniega de su autoafirmación y se instala al borde del caos.

La Forma deviene un atributo festivo del arte, un esplendor escenográfico: "En vez de que el arte os sirva, servís al arte". La enrarecida estética de Gombrowicz reside en la detección de lo artístico en las esferas más alejadas del arte, allí donde menos se lo espera: "¿No será así que la humanidad crea el arte no sólo sobre el papel y la tela sino en cada momento de la vida cotidiana?". El arte no se limita ya a la mera emoción estética; la supera y, al hacerlo, abre la categoría de lo bello y legitima asuntos excluidos del dominio de lo literario. Además, todo lo que pueda decirse, pensarse o sentirse –se afirma en *Ferdydurke*– acabará convirtiéndose en una tontería. Conviene entonces adelantarse al tiempo y tratarla ahora como tal.

Si existe una intersección entre Gombrowicz y el existencialismo, en cualquiera de sus variantes, se hace manifiesta justamente en la afirmación de la inmadurez en tanto negación de toda esencia anterior; la forma, la "facha" (término que, según los traductores de *Ferdydurke*, debe leerse en el sentido latino de "cara"), no pertenece al orden de "lo dado"; no se configura en el propio individuo si no en un "entre". La fuerza de la inmadurez, toda su potencia, descansa en el hecho de que no se ha adherido aún una "facha": "Después de haber alcanzado la facha, ¿qué es lo que me queda? Solamente volver atrás hacia las partes sueltas para llegar de nuevo al culeitiano punto de partida", concluye el protagonista. Según la formulación de Gombrowicz al inicio de *La seducción*, por debajo de su máscara, el individuo se otorga una subcultura, construida a partir de los desperdicios del mundo cultural superior, con objetos que, como los de Valéry, se tornan entonces ambiguos; una cultura no plena, inacabada y hermana de lo informe. La cultura, declara Gombrowicz, no es sino "la violación de un débil por un poderoso". Si se quiere, la violación de un joven por un adulto. Casi una pederastia.

SON DE MAR

OSCAR TABORDA



DE MANUEL VICENT

Amor, naufragios, regresos, y una clave para entender la explosión industrial del mundo editorial español, en la novela que ganó el Premio Alfaguara 99

Alfaguara
Buenos Aires, 1999
333 páginas

Con esta novela romántica ambientada en un imaginario pueblo sobre la costa del Mediterráneo español, Manuel Vicent –valenciano, autor de *Tranvía a la Malvarrosa*, colaborador habitual del diario *El País* de Madrid– se alzó con los 175.000 dólares con que estaba dotado el premio Alfaguara en su segunda edición, la del año 1999.

El dato puede parecer fuera de lugar y no interesarle a nadie, sólo servir para hacer el cálculo salvaje de que cada página se tasó a un promedio de algo más de 525 dólares, pero el suculento premio forma parte del proceso de transformación que vivió la sociedad española en lo últimos tiempos y éste en buena medida se manifiesta en *Son de Mar*. No precisamente el del explosivo desarrollo de la industria editorial ni tampoco el de su cristalina estrategia comercial, pero sí una analogía. Como telón de una historia de amantes apasionados, se asiste al devenir que en diez años sufrió una pequeña aldea de pescadores hasta convertirse en un centro turístico internacional.

Si no fuera por el lenguaje florido con que Manuel Vicent reviste su historia podría suponerse que lo que se cuenta es una intriga policial.

Aparece flotando un cadáver vestido con esmoquin en una playa repleta de bañistas, y luego, también flotando, le sigue una hermosa mujer con un vestido de Chanel.

Pero por más que al muerto se lo hubiese dado por tal una década atrás, que la mujer hubiera sido su esposa y que, tras la desaparición de éste, se hubiese casado con el empresario más pujante del lugar, aquel que había avizorado primero el negocio que se venía y se había desprendido de su barco pesquero para dedicarse de lleno a la especulación inmobiliaria y sospechoso, además, de otras actividades non sanctas, está claro desde un comienzo que si hay un misterio a desentrañar éste no es de este mundo.

La contratapa ya lo había anticipado: esta es "una novela de amor, náufragos y regresos". E incluso agregaba: "Todos los muertos vuelven si los llama el amante con la fuerza necesaria. Según el manual de la resurrección, el primer requisito que se exige es estar vivo, aunque la vida te sumerja cada día en la profundidad de los mares. Siempre habrá algún amante que te llame desde cualquier orilla y tú tendrás la necesidad de volver a ella".

En perfecta sintonía responde *Son de Mar*.

Y lo hace porque en la escena primitiva parece estar esta contratapa, de carácter institucional, como una querida despótica. No hay un crimen, por consiguiente tampoco hay culpables. Su desarrollo argumentativo tiene por eslabones y coordenadas la mistificación en sus más diversas variantes.

Es un asunto secundario, o mejor dicho funcional, desentrañar cómo fue que vinieron a aparecer flotando estos dos náufragos, porque el propósito es ponerlo al descubierto para edificar, con su dilucidación, otro misterio pero de carácter elegíaco. La mistificación, ya sea del erotismo, del rito iniciático de la sexualidad, de la consecución de la pasión amorosa, pero también –y de paso– de la gastronomía regional, de la guaranguería de los nuevos ricos, de la locura, del paisaje marino, de los mitos clásicos, de la realidad y de la fantasía.

Como no podría ser de otra manera, cada una de estas ensoñaciones va de la mano de una prosa nítida y rica en imágenes, aunque bastante reiterativa, siguiendo una retórica consensuada para evitar cualquier tipo de malentendido.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
J E C H

MÉXICO, BUENOS AIRES, CÓRDOBA, BERLÍN

abecedé nacionales e internacionales

a)

Orozco caricaturista. A cincuenta años de la muerte del célebre muralista mexicano José Clemente Orozco, Ciudad de México decidió organizarle un homenaje.

El mismo, sin embargo, no gira alrededor de su actividad más conocida, como muralista, sino de la que realizó en su primera juventud, como caricaturista. En efecto, Orozco se inició como discípulo del célebre dibujante de fines de siglo pasado, José Guadalupe Posadas, a cuya instancia exploró la cultura popular, de donde extrajo material para crear sus inolvidables escenas costumbristas, así como sus irónicas caricaturas que publicó en los periódicos *El hijo del Ahuizote* y *El Machete*.

Parte de esta obra temprana, creada en los años veinte, así como acuarelas y otras pinturas en caballete se exponen en el Museo de Arte Carrillo Gil de Ciudad de México. La muestra gira en torno a una obra de Orozco, poco conocida, pero excepcional, titulada *La Victoria*, de 1944, que es una interpretación de La mujer-libertad de la Revolución Francesa, realizada por Eugène Delacroix en 1830. Pero al revés del europeo, Orozco pintó a una mujer-victoria obesa, bañada en rojo y rodeada de calaveras, como si "debajo de toda la guerra y la miseria hubiera un río de sangre que organiza las cosas secretamente".

b)

Eliot reeditado. Entre noviembre de 1932 y marzo de 1933, el poeta estadounidense T. S. Eliot dictó una serie de conferencias en la Universidad de Harvard, que dio origen a un libro excepcional, titulado *Función de la poesía y función de la crítica*, inhallable durante años en castellano (foto) y finalmente reeditado ahora por Tusquets, con un prólogo del español Jaime Gil de Biedma quien asegura en que "dentro de la historia de la literatura inglesa, el crítico Eliot, inglés por elección, ocupa ya un puesto semejante al de Johnson o al de Arnold. Acaso la misión más urgente de la crítica literaria sea el rescate continuo, generación tras generación, de lo que por estar ya hecho amenaza perderse o, por lo menos, despreciarse; Eliot ha cumplido con ese deber de modo casi impecable. La obra de Eliot –igual que la de otros contemporáneos suyos– nació en parte como un escape del callejón sin salida en que los *Georgian Poets*, última encarnación del espíritu romántico, habían metido a la tradición poética inglesa. Esta reacción adoptó en principio –o, mejor dicho, se vió forzada a adoptar– un modo programático: el imaginismo. Pero Hulme, Pound o Eliot se proponían sobre todo afirmar lo que la poesía tiene de arte frente a lo que en ella puede haber de confidencia sentimental".

c)

Goethe amenazado. La red de Institutos Goethe, destinados a la proyección exterior de la cultura y lengua alemanas, se resistirá por todos los medios al cierre de 18 de sus centros, anunció desde Berlín su presidente, Hilmar Hoffmann. El cierre forma parte del plan de austeridad del canciller Gerhard Schroeder que contempla un recorte de 8 millones de dólares en las subvenciones a la red Goethe, lo que supone un 12 por ciento del presupuesto que percibe dicha institución.

Entre los institutos afectados de modo total o parcial a partir del recorte que se realizará el año próximo, figuran los de Los Ángeles, Seattle, Houston, Vancouver, Atlanta, Turín, Génova, Toulouse y Lille.

El de Córdoba, en la Argentina, así como los de Boston, Manchester y Dhaka están amenazados de cierre parcial o restricciones. El de Buenos Aires, uno de los más importantes de América Latina, no será todavía afectado por el recorte. Hasta ahora, la estrategia de saneamiento del Instituto Goethe consistió en reagrupar o fusionar centros geográficamente cercanos con el propósito de garantizar una cobertura en todas las regiones del mundo. Según Hoffmann, los recortes impuestos para el año que viene por la coalición rojiverde de Schroeder equivalen a "segar la hierba a ras".

d)

Warhol alemán. Una gigantesca muestra con más de 600 obras de artistas internacionales que reúne lo más selecto del arte moderno que se encuentra hoy en la Alemania unificada se inauguró en Berlín bajo el título *El siglo XX. Un siglo de arte en Alemania*. El acontecimiento cultural tiene lugar simultáneamente en seis galerías de Berlín y promete convertirse en el más importante del siglo.

Obras de Tony Cragg, Andy Warhol, Iwan Puni, Ernst Ludwig Kirchner, George Grosz, Franz Marc, Oskar Schlemmer y George Baselitz se encuentran reunidas en esta exposición, que funciona no sólo como un recorrido por el arte occidental del siglo XX, de las vanguardias en adelante, sino también como una extensa reflexión acerca de las relaciones entre el arte y la política en Alemania. Así, la influencia del arte sobre la opinión pública, el miedo ante su poder y las cambiantes reacciones de los artistas ante las condiciones sociales del mundo, es el tema de uno de los apartados de la exposición

El primitivismo de los expresionistas y el racionalismo humanista de la Bauhaus son otros de los tópicos revisados en Berlín, así como la influencia teórica y pictórica, a nivel internacional, de uno de los más grandes artistas europeos de este siglo: Kandinsky.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
I E C H

Todo para leer, para mirar y escuchar

LIBROS

Las ponencias de un seminario sobre la libertad, un estudio sobre Marechal, otro sobre la Argentina en el siglo XIX y recetas gerenciales, en las bateas

LOS DESAFÍOS DE LA SOCIEDAD
De Mario Vargas Llosa y otros

Los desafíos de las sociedad abierta a fines del siglo XX es el título completo de este volumen que reúne buena parte de las ponencias del seminario homónimo que en junio de 1998 organizó la Fundación Libertad con motivo de su décimo aniversario. La selección incluye trabajos de, entre otros, Mario Vargas Llosa, Carlos Alberto Montaner, Hernán Büchi, Domingo Cavallo, Ricardo López Murphy, Alberto Benegas Lynch, Pedro Simoncini, Armando Ribas y Plinio Apuleyo Mendoza.

Editorial Ameghino
Rosario, 1999
255 páginas

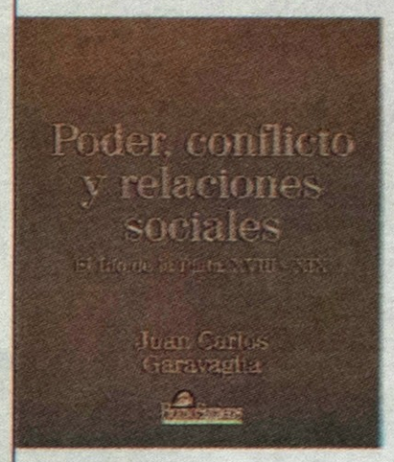
MARECHAL
De Graciela Maturo

El jueves de la semana pasada se presentó en Rosario el nuevo libro de Graciela Maturo, sobre la obra de Leopoldo Marechal. El volumen recorre la producción poética, narrativa y dramática de Marechal, así como su doctrina estética y filosófica.

Escribe la autora: "La obra de Marechal no es para mí solamente un terreno fascinante para la aplicación de los más diversos métodos críticos sino un magisterio vivo y actualísimo en medio de las crisis mundial y nacional".

Editorial Biblos
Buenos Aires, 1999
323 páginas

PODER, CONFLICTO Y RELACIONES...
De Juan Carlos Garavaglia



Poder, conflicto y relaciones sociales. El Río de la Plata, XVIII-XIX es el título de los resultados de las nueva investigaciones del historiador Juan Carlos Garavaglia, publicado por Homo Sapiens en la colección Pasados Posibles, que dirige Eduardo Hourcade, y que abarcan un período de la historia argentina que va de fines del siglo XVIII a mediados del XIX. Garavaglia actualmente dirige cursos sobre economía y sociedad en la Escuela de Altos Estudios de Ciencias Sociales, en París.

Homo Sapiens
Rosario, 1999
212 páginas

LOS GERENTES DEL 2000
De Cristina Mejías

Cristina Mejías es una reconocida socióloga que comenzó en 1973 su carrera como consultora en recursos humanos y selectora de niveles gerenciales.

En su nuevo libro, Mejías propone una guía para acceder al "secreto del éxito en el nuevo siglo, frente al cambio del modelo laboral". El primero, que es el que no se dice, es comprar todos los ejemplares de esta edición, para que los posibles competidores no se enteren de cuáles son los demás.

Planeta
Buenos Aires, 1999
247 páginas

SEMINARIOS, EXPOSICIONES, CONCURSOS, DEBATES

Alejandro Spiegel, Gladis Desumvila, Eduardo Favario, Pablo Suárez, Ricardo Falcón y Graciela Carnevale son los nombres de la semana cultural

CÓMO MEJORAR LA CLASE

Este miércoles a las 19 en la Sala de la Cooperación (Urquiza 1539) el profesor Alejandro Spiegel, autor de *Docente protagonista: docente compositor* (Ediciones Novedades Educativas, 1999), dará un seminario taller titulado "Cómo mejorar la clase". El mismo trabajará a partir de propuestas para aprovechar los recursos disponibles en el aula y el desarrollo de alternativas para generar clases interesante y divertidas. Entrada libre y gratuita.

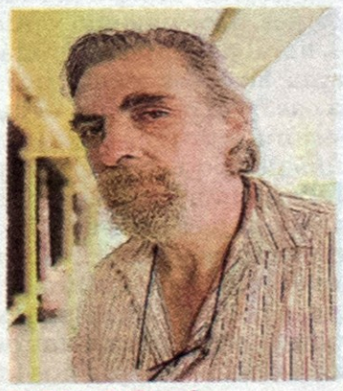
De Alejandro Spiegel
En Sala de la Cooperación
El miércoles 15, a las 19

SALA DE ARTE, ESPACIO Nº 5

Gabriela Aberastury y otros
En La vidriera de Cordic
Hasta el 3 de octubre

En el marco de la 9ª Muestra de Arquitectura y Decoración Boleterías y Tribunas del Hipódromo del Parque Independencia, Arte privado organiza una exposición de pinturas y esculturas con la participación de Gabriela Aberastury, Diana Beovide, Cristina Dartiguelongue, Gladis Desumvila, Víctor Chab, Roberto Forner, Beatriz Moreiro, Mariano Pagés, María Elena Pantarotto, Estela Pereda, Ana Piazzardi, Orlando Ruffinego, Elba Soto y Arturo Ventresca.

OBRAS 1962-1968



De Eduardo Favario
En El Parque de España
El jueves 16 a las 19.30

En el marco de la exposición *Eduardo Favario: entre la pintura y la acción. Obras 1962-1968*, este jueves a las 19.30, en la Sala de Conferencias del Parque de España, se realizará un panel en el que participarán Ricardo Falcón (foto), Pablo Suárez, Mariano Mestman, Guillermo Fantoni, Graciela Carnevale y Ana Longoni (esto tres últimos curadores de la exposición), y en el que se debatirán los alcances de la relación entre arte y política en los años 60.

17º SALÓN PICTÓRICO PROVINCIAL

La Sociedad Mutual de Empleados Públicos de la Segunda Circunscripción, convoca al 17º Salón Pictórico Provincial Primavera. El concurso, dirigido a artistas con residencia en la provincia de Santa Fe y circunscripto a trabajos de tema libre, figurativos, y pintados al óleo, tiene como fecha de cierre el 24 de setiembre, en la sede de la Mutual, San Lorenzo 1543. En la categoría A hay premios de 2.500$, 1.500$ y 1.000$. Más informaciones en el 425361.

De la Sociedad de Empleados Públicos
En San Lorenzo 1543
Hasta el 24 de setiembre

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
I E C H

...viene de tapa

DANIEL ULANOVSKY SACK PERIODISTA

► el periodismo siempre se juegan cuestiones totalmente subjetivas. Creo que en el periodismo argentino perdura una cierta idea del periodista como canal. Y lo que me parece que tiene que quedar claro es que el periodista tiene objetivos propios más allá de lo que quiera hablar el entrevistado: y es bueno advertírselo al lector.

—El libro se acerca a un tipo de periodismo más ligado al ejercicio de la anticipación, de la observación de las tendencias. ¿No es un género poco transitado en tiempos de auge de la investigación y la denuncia?

—Obviamente no estoy en contra del periodismo de investigación, pero sí de que todas las agendas de discusión pública se fijen a partir de ese eje. Hay temas que tienen que ver con la salud, con los cambios en las relaciones sociales, con la educación, que quedan afuera porque no están pensados como noticia. Hace poco, una revista especializada en medios me preguntó cuál era el tema más fuerte del siglo en la Argentina, y daban opciones como el 17 de octubre o el día que derrocaron a Yrigoyen. Yo planteé que hay temas que son noticia aunque se piensen como proceso. Los inmigrantes no llegaron todos juntos un día, no hay un acontecimiento "la inmigración", sino un proceso. Ese es el espacio vacante. No hay que esperar que se produzca un hecho para instalar un tema.

—¿Eso es una batalla en la Redacción de un diario?

—En general, sí. Y eso se ve en las tapas de los diarios que están condenadas a tener algo novedoso. Finalmente lo novedoso empieza a clonarse y deja de ser novedoso. Cuando uno lee "Menem le quitó el apoyo a Ortega", y después "Obeid le quitó el apoyo a Duhalde", y después "Duhalde dice que va a apoyar al Presidente", y después "El Presidente dice que apoya de todas formas al justicialismo", al final termina por cansarse. Está bien, a mí me interesa la política, pero no sé si me sirve saber hasta su más mínimo movimiento.

DANIEL DAPARI

"Para escribir una entrevista hay que aprender a compartir la palabra"

—En el libro no hay a entrevistas a políticos. ¿No encontraste a ninguno que tuviera algo interesante para decir?

—En la sección en la que aparecieron publicados las entrevistas, "Cultura y opinión", no se publican entrevista a políticos. Aparecer en *Clarín* tiene un fuerte efecto legitimador, y si apareciera uno tendrían que aparecer todos los demás. Más allá de ese límite, creo que en el periodismo argentino hay en exceso de especialización, de política hablan tanto los periodistas que se dedican a política como los que cubren deportes.

—Más allá de la premisa de la sección, ¿ hubieras querido entrevistar a algún político?

—Para mí el reportaje imposible es a Raúl Alfonsín. Pero la imposibilidad radica en que jamás podría abandonar su discurso y mostrar su concepción del poder y eso es lo que me interesa.

—Por lo general, el estilo de tus preguntas parece plantearse como desafío decir lo esencial en pocas palabras. ¿Luchás contra la extensión?

—Con lo años aprendí a sacar, sacar y sacar. Si intento que mis preguntas sean muy cortas, es porque creo que hay que evitar la tentación de exhibir las propias ideas. El periodista se luce allí donde genera un pie para que el entrevistado exponga su pensamiento. De todas maneras, debe haber un espacio para que el periodista juegue su estilo. La idea sería aprender a explotar la propia experiencia en función del reportaje. Si yo le digo a Carlos Fuentes que cada vez que pienso en la palabra pasión me acuerdo de uno de sus personajes, la referencia sólo pretende actuar como un disparador, no como una confesión personal.

—¿Pensás que hay pocas entrevistas en los medios gráficos?

—El periodismo latino tuvo más inconvenientes con el formato que el anglosajón, que la usa mucho más. Creo que a veces se recurre a formatos como la crónica o la nota de análisis porque en ese campo el periodista siente que tiene un manejo absoluto de su material, que sólo depende de él. La entrevista, en cambio es una construcción. Para escribir una entrevista hay que aprender a compartir la palabra.

—¿Cuáles serían los desafíos del periodismo para el próximo milenio?

—Creo que pasan por plantear una comunicación más intimista, más personal. Si la agenda indica que cayó la producción económica, deberíamos lograr que también fuera noticia qué pasó con el ánimo y la felicidad de la gente. Posiblemente hoy esa información iría a un suplemento de psicología. Creo que tanto los editores como los redactores tendrían que empezar a entender que lo cualitativo tiene tanto peso informativo como las mejores datos estadísticos, y que eso también forma parte de la agenda política caliente.

Milagrosas

Martín Prieto
El Ciudadano

Pese a que ninguno de los títulos que formaron parte de su evidencia se ubicaron en los primeros lugares de las listas de los más vendidos, el fenómeno "Borges 1999" fue, además de un fenómeno social –la revista *Pronto* le dedicó una sentida nota editorial una página antes de pasar a la faena de separaciones y palizas del mundo de la farándula– uno editorial: ninguna, literalmente, de las casas de libros dejó pasar este año la oportunidad de poner en circulación un libro de o sobre Borges.

Ninguno, sin embargo, de esas decenas, alcanza la altura ni el impacto de efecto que uno que acaba de poner en circulación Emecé.

Se llama *Borges verbal* y sus autores son Pilar Bravo y Mario Paoletti. Armado a la manera de un diccionario, bajo el título de "Diccionario de borgerías" (¿se les escapó cuánto resonaba allí la palabra "porquerías"?), Bravo y Paoletti sistematizan, en menos de 200 páginas, el genio verbal del autor de *El Aleph*, ese que lo volvió un invitado de lujo tanto en *Grandes valores del tango*, como en todas las universidades del mundo. "España: Los españoles hablan muy mal el español, no saben pronunciarlo. Quizás es por eso que lo aman tanto: para ellos es una lengua extranjera"; "Felicidad: Si en todos los idiomas existe la palabra felicidad, es verosímil que también exista la cosa, siquiera a modo de esperanza o de nostalgia. Algunas veces, al doblar una esquina o cruzar una calle, me ha llegado, no sé de dónde, una racha de felicidad"; "Fracaso: Cuando yo era joven se hablaba mucho de *raté*. No se usaba la palabra fracasado sino que se usaba la francesa *raté*. Yo me había propuesto alcanzar esa categoría y siempre me preguntaba con inquietud si algún día sería yo un *raté*. Jamás imaginé que sería famoso. Lo que me parecía digno es ser *raté*. Ahora me doy cuenta de que fracasé como *raté*. Es muy triste, ¿no?"; "Decimales: Cuando muere la madre de Borges, a los noventa y nueve años, llevaba tiempo postrada en la cama. Sus ayes se oían por toda la casa. Una persona, al darle el pésame a Borges, le dijo que era una pena que no hubiera podido llegado a los cien años. Y entonces Borges le contestó: «Me parece que usted exagera los encantos del sistema decimal»".

Como medallas milagrosas, la felicidad de cada una estas definiciones radica en que nos hace sentir, casi a cambio de nada, simultáneamente más cultos y más inteligentes.

Contesta hoy:
Gabriela Saccone
escritora

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

—Mmh. No sé. Hay muchas buenas. A mí me gustan la de *Bajo el volcán*, de Malcom Lowry y la de *Habla, memoria*, de Vladimir Nabokov. Debe haber otras, pero a mí me gustan esas dos, sobre todo la de Nabokov.

—¿Por qué?

—Porque cuando la leo, y la leo muchas veces, me conmueve mucho lo que dice, porque eso que él dice es exactamente lo que pienso yo.

***Habla, memoria*, de Vladimir Nabokov, página 1**

La cuna se balancea sobre un abismo, y el sentido común nos dice que nuestra existencia no es más que una breve rendija de luz entre dos eternidades de tinieblas. Aunque ambas son gemelas idénticas, el hombre, por lo general, contempla el abismo prenatal que aquel otro al que se dirige (a unas cuatro mil quinientas pulsaciones por hora). Conozco, sin embargo, a un niño cronofóbico que experimentó algo muy parecido al pánico cuando vio por primera vez una películas familiares rodadas pocas semanas antes de su nacimiento. Contempló un mundo prácticamente inalterado –la misma casa, la misma gente–, pero comprendió que él no existía allí, y que nadie lloraba su ausencia. Tuvo una fugaz visión de su madre saludando con la mano desde una ventana de arriba, y aquel ademán nuevo le perturbó, como si fuese una misteriosa despedida. Pero lo que más le asustó fue la imagen de un cochecito nuevo, plantado en pleno porche, y con el mismo aire de respetabilidad y entrometimiento que un ataúd; hasta el cochecito estaba vacío, como si, en el curso inverso de los acontecimientos, sus mismísimos huesos se hubieran desintegrado.

Tales fantasías no son raras en la infancia. O, por decirlo de otro modo, las primeras y últimas cosas suelen tener un barniz adolescente; a no ser, quizás, que estén supervisadas por alguna venerable y rígida religión. La naturaleza espera del adulto que acepte los dos vacíos negros, a proa y a popa, con la misma indiferencia con que acepta las...

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar