

Grandes Líneas

I E C H

PATRICIO COLL CINEASTA

“No traicioné a Saer, pero el filme impuso sus reglas”

JUAN AGUZZI

Patricio Coll nació hace 59 años en la provincia de Entre Ríos. Muy joven cruzó a la ciudad de Santa Fe, donde estudió en el Instituto de Cine. En 1969 filmó su primer corto, *La doma*, que fue a la vez su tesis de licenciatura. En 1973 filmó en 16 mm un mediometrage, *El entierro del Gato*, que fue su primera aproximación a la obra de Juan José Saer, que se actualiza ahora, con su versión de *Cicatrices*, el primer largometraje de Coll, que será estrenado en la Argentina antes de fin de año. En 1988 Coll fue el productor de *Nadie nada nunca*, la película de Raúl Beceyro basada en la novela homónima de Saer. La base de la relación de la obra de Coll con la de Saer se encuentra, según reflexiona Coll, en que “se debe estar cómodo en la ficción de una novela para hacer de ella un filme”.

—¿Cómo fueron tus inicios en el mundo del cine?

—Yo hice la carrera de cine en el Instituto de Cine de la Universidad del Litoral. En ese tiempo hacíamos simultáneamente los ejercicios del instituto y nuestros primeros trabajos de creación, que era un modo de ir quemando las etapas académicas. De hecho, mi primera película, mi primer corto, *La doma*, es a su vez mi tesis, mi trabajo de licenciatura en el instituto. Después, como casi todo el mundo, tuve mi productora de publicidad. También hice entonces, a principios de los 70, algunos documentales. Después trabajé en televisión haciendo comerciales y documentales y cuando los tiempos se pusieron difíciles, me fui a trabajar a España. En esa época comencé con el proyecto de *Cicatrices*.

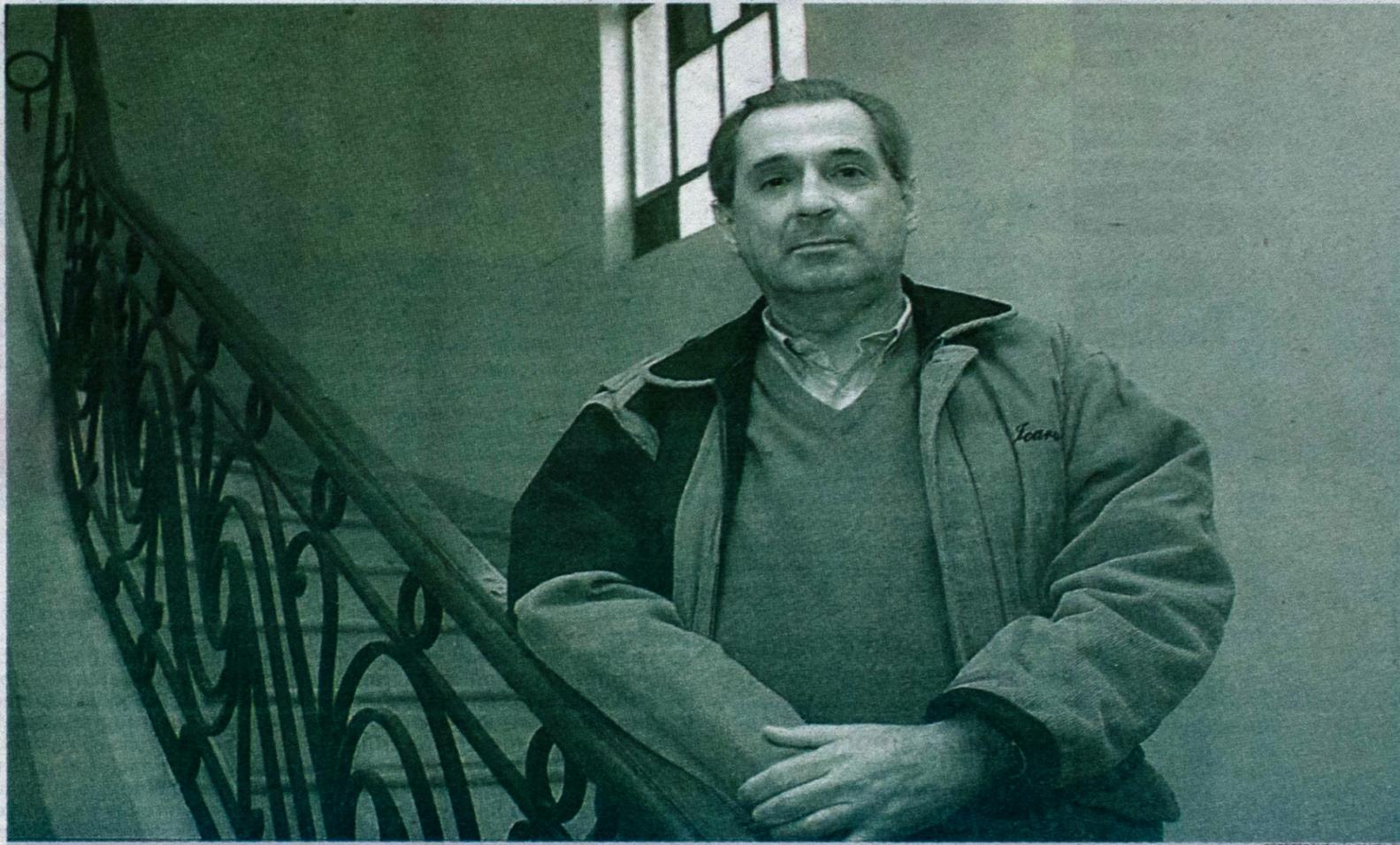
—¿Por qué elegiste *Cicatrices*?

—Yo vi que esa era una posibilidad de reflejar en la ficción muchos elementos de lo que era la vida nuestra en Santa Fe. Era una especie de enganche con mi lugar de origen.

—¿Es una ventaja ser de Santa Fe para poder leer mejor la obra de Saer?

—Sí, claro, este era un mundo familiar y además—no quiero enfatizarlo—yo era miembro del grupo íntimo de Saer.

También fue un desafío personal porque algo que a mí me pesaba mucho era que yo no podía escribir guiones en España. No me podía poner a funcionar como lo hacía acá en mi tierra, no me salía. Después vino toda una etapa de fracasos con el tema de que nadie quería pro-



“Elegí *Cicatrices* porque era una posibilidad de reflejar en la ficción lo que era nuestra vida en Santa Fe”

CORRESPONSALIA SANTA FE

ducir la película, hasta que finalmente en el año 96 ganó un concurso de coparticipación en el Instituto Nacional de Cine y en el 97 la filmamos.

—¿En qué etapa está la película en estos momentos?

—La película está otra vez en problemas. Si bien la terminamos completamente en el 97, quienes la manejan ahora son los productores. Uno es el Incaa y el otro es uno privado, y con el privado las relaciones están rotas, quebradas. De todos modos, en este momento tengo la información de que se está haciendo la copia final y antes de fin de año, finalmente, estaremos de estreno.

—¿Te gusta cómo quedó la película?

—Sí, por supuesto, siempre y cuando el productor respete lo que convinimos. Pero nunca se sabe hasta que uno no la ve proyectada.

—¿Dónde fue rodada?

—En Santa Fe y en Paraná. Hay algunos decorados que tuvimos que hacer en Paraná porque así lo exigía el guión.

—¿De qué manera trabajaste aspectos como la memoria, la percepción, el mismo lenguaje

que utiliza Saer, y cómo fue ese pase de texto a guión?

—Bueno, por un lado la película es absolutamente fiel al espíritu de la novela y a buena parte de sus diálogos y, por el otro, es totalmente libre respecto de las formas y de la construcción de la novela.

En ese aspecto es totalmente diferente porque yo pensaba que no podía repetir la estructura de la novela y que tenía que hacer otra cosa.

—¿Qué otras cuestiones, además de “ser de Santa Fe”, te motivaron para trabajar *Cicatrices*?

—Digamos que se tiene una plataforma en la cual hay una ficción donde uno se mueve cómodamente y de esa forma uno construye su propio universo. Uno además selecciona lo que quiere tomar del original que está adaptando y le va dando su propia forma, su propia mirada y es ahí donde se manifiesta el verdadero trabajo de adaptación que hace el cineasta.

—¿Fue una novela difícil de adaptar?

—Fue muy difícil transformarla en un guión de cine porque tiene una construcción muy

particular, que se da a través de varios segmentos en los que se relata la misma historia vista por distintos personajes. Esto es una simplificación, pero bien puede verse de esa manera. En mi película, en cambio, hay un solo relato, no cuatro como en el libro. El trabajo arduo fue conseguir hacer un relato de esos cuatro.

—¿Cuánto tiempo llevó el rodaje?

—Alrededor de nueve semanas.

—¿Se modificaron algunas cosas durante ese transcurso?

—No. Se cambiaron pequeñas cuestiones pero todo dentro de lo normal de cualquier rodaje. Arrancamos con un guión y ese guión se llevó hasta el final. A lo sumo hubo cosas que no se pudieron hacer por cuestiones de producción y en el montaje también se hicieron algunos sacrificios para asegurar el ritmo de la película. Y también se hizo un trabajo muy minucioso para adaptar los diálogos de la novela.

—¿Con qué criterio realizaste el casting?

—Hice un casting muy exhaustivo dentro de lo que fue la posibilidad de producción fi-

nanciera de la película, que no era tan abundante como para convocar mucha gente. Pero creo que se eligieron aquellos actores que daban muy bien con los personajes como el caso de María Leal, Vando Villamil o Mónica Galán, o algunos otros que no tienen tanto cartel.

—¿Resultó una película cara?

—Es un filme de un millón de dólares. Lo suficiente para hacer algo digno.

—¿Adscribís a alguna línea de tradición dentro del cine nacional?

—No, para nada, a lo mejor alguno desde afuera podrá decir o leer mi película de determinada manera y ponerme en algún lugar de esos que la crítica o los estudiosos suelen utilizar. Lo que creo es que no se puede encauzar un modo de expresión artística en una determinada línea de tradición. En todo caso, sin que uno lo sepa, se puede caer en tal o cual forma de ver e interpretar las cosas.

—¿Qué lugar les diste en la adaptación a los conceptos de espacio y tiempo, que son tan importantes en la obra de Saer?

—Bueno, yo no leo la novela de Saer desde el 84. ▶pág. 8

El Mirador ROSARIO

PASADO Y PRESENTE

Chachi Verona logró convertir a la industria del juguete en obra de arte. Fernando Traverso impulsa una mirada estética sobre la historia



En Verona desaparece la identidad del juguete como objeto infantil

NATACHA KAPLÓN

La muestra de Chachi Verona en la Biblioteca Argentina revisa críticamente el presente y la de Fernando Traverso en el Bernardino Rivadavia recupera el pasado reciente.

Perdidos en el espacio

En su nueva muestra Chachi Verona presenta un conjunto de objetos. Es interesante ver cómo a través de la elección de los juguetes de su hijo, como punto de

Los bordes gruesos sugieren que los personajes sienten fuertes emociones

partida para la construcción de sus trabajos, ha mantenido ciertas constantes en su obra. Y son precisamente algunas características de estos juguetes las que le permiten de alguna manera conservar la impronta de su producción gráfica. Los marcados trazos que contornean los cuerpos, las texturas o líneas como vibraciones, cuyos bordes gruesos sugieren que los personajes sienten fuertes emociones y están convulsionados, pueden observarse en la única pintura de la muestra. Este contorno, sin el cual estallarían, encuentra su eco en la exaltadísima musculatura de los superhéroes.

La pasión que cargan los personajes se encuentra en el borde, tensión. Es un sentimiento que inquieta, no deja quieto al cuerpo, lo descontrola, lo desborda. Este desbordamiento produce una mutación, apareciendo la exageración de las formas, lo monstruoso, lo animal, como recursos de los cuales se vale el artista. No es azaroso que la referencia a lo pasional lo vincule, mediante la ilustración de notas periodísticas, a temas como la política, el fútbol o la cultura.

Es oportuno señalar que, a pesar de que la identidad del juguete en tanto objeto vinculado al mundo infantil desaparece, lo que sí se conserva es un aspecto de la dinámica misma del juego. En este sentido la condición de

transformers, tan resaltada en los muñecos industriales de los últimos años, su posibilidad de mutar y fusionarse con máquinas por ejemplo, encuentra en esta producción un desarrollo que la enlaza con una mirada crítica, irónica y por momentos bastante corrosiva acerca de las relaciones humanas.

En un texto de Eduardo Rinesi, "El cuerpo y sus escenas", el autor reflexionaba acerca de los cambios en la percepción del cuerpo a lo largo de la historia. En la modernidad se pasa a tener un cuerpo, estamos frente al cuerpo objetivado y narrable a través de una ciencia naturalista: frente al cuerpo de la cirugía moderna. Si la concepción moderna, decía, separaba el cuerpo de la razón inteligente objetivándolo, ahora no sólo puede repararlo sino modificarlo alterando su naturaleza y su materia, transformarlo hasta volverlo irreconocible. El cuerpo se vuelve artificial y construido. En esa ocasión el análisis tomaba del cine sus ejemplos, como *La máscara*, pero bien podrían encuadrarse dentro de esta lectura los objetos de Verona.

Así los muñecos son permanentemente reciclados, repintados, y vueltos a poner en escena una y otra vez, recreando *ad in-*

Los muñecos, reciclados, repintados, recrean ad infinitum sus posibilidades

finitum sus posibilidades lo cual genera un efecto cómico y de estupor (el parecido con personalidades públicas es casualidad).

A su vez los vínculos que establecen los personajes, los modos de comunicarse, son resoluciones, rasgos constitutivos de la obra, como la utilización de enchufes que conectan y la aparición de la boca, lo dentado. Los dientes y su mostración son señal de intimidación, ferocidad, promesa de voracidad. La sonrisa sería en este caso el reverso civilizado de esta acción. En realidad los personajes portan una sonrisa siniestra, gesto que Charles Dodgson definiera con justez-



Cuerpos artificiales y desbordantes en la Biblioteca Argentina

za en *Grin like a Cheshire cat*.

Por último, estos objetos "perdidos en el espacio" como sugiere el título de la exposición no encuentran en la sala de la biblioteca su ámbito ideal. El efecto que logran fotografiados, la ambigua referencia en cuanto al tamaño y la creación de cierta atmósfera mediante la iluminación hacen que los personajes funcionen mejor, impacten, en los medios gráficos. Una sala en penumbras con luces focales dirigidas a cada uno de ellos colaboraría para acentuar el carácter de puesta o en todo caso serviría para involucrar aún más al espectador en sus mundos. Tal vez, lo mismo consideró el visitante que decidió robarse uno de ellos para devolverlo a su imaginario planeta de origen.

Puede no haber banderas

Fernando Traverso recuerda dos veces. La primera con un breve poema a manera de prólogo que se puede leer al principio del recorrido de la muestra. La segunda vez lo hace mediante la presentación de trece cajas que, de acuerdo con la disposición del montaje, conformarían un discurso visual en el que cada agrupamiento o separación entre ellas las asimila a breves frases que remiten nuevamente a la poesía.

Construidas utilizando la reiteración de un recurso —la superposición de planchas transparentes impresas en serigrafía— con diferentes variantes que radican en la selección y repetición de elementos en el fondo de las cajas, el artista propone la evocación de un pasado militante. Memoria que acude a imágenes claramente identificables con lo

político, como los fragmentos de afiches y pancartas pero que también recurre a objetos donde los sentidos son más sugeridos que denotados, tal el caso de los pequeños sobres blancos.

Por otra parte las obras insisten en trabajar alrededor de un concepto ligado a lo que está más atrás y más abajo, y esto es apto para un pasado (el fondo de las cajas) que se recupera, se hace visible en la superficie de las mismas (la trama del presente), si se considera un aspecto temporal. Pero a la vez, tanto la utilización del fondo como la concentración en la zona inferior apuntan una particular condición espacial, ya que estos lugares de la obra remiten también a lo clandestino, a lo subterráneo. Las cañerías, que ya aparecían

El artista habla de pérdidas, de caídas, de despedidas, de pañuelos blancos

en sus pinturas (*Vientre urbano*, 1998), y la bicicleta como símbolo humanizado en el que pedalean los ideales, proponen a la mirada recorridos posibles desde un presente que rescata la valorización de una historia en la que las convicciones ideológicas y las utopías señalizaban los caminos. Y si bien el artista habla de pérdidas y de despedidas, de caídas, de pañuelos blancos y de rondas, la obra plantea permanentemente un doble movimiento, un flujo constante donde por momentos las bicicletas parecieran emerger y no hundirse, recomponer su trama y no disgregarse.



VERONA Y TRAVERSO

Muestras de dos artistas rosarinos: una revisa críticamente el presente y la otra recupera el pasado reciente

Verona en la Biblioteca Argentina
Traverso en el Ccbr
hasta fin de mes

De Punta La tumba de Borges

OPINIÓN

I E C H

“La historia común que ligó durante décadas la vida de Borges a la de Ginebra empieza con el primer gran tropezón de la historia del siglo, la Primera...



Jorgelina Hiba
El Ciudadano

“De todas las ciudades del mundo, de todas las patrias íntimas que un hombre busca merecer durante sus viajes, Ginebra me parece la más apropiada para la felicidad. Debo a esta ciudad el descubrimiento del idioma francés, del latín, del alemán. Le debo el expresionismo, Shopenhauer, la doctrina de Buda, el taoísmo, Conrad, Lofcadio Hearn y la nostalgia por Buenos Aires. Y también el amor, la amistad, la humillación y la tentación del suicidio”. *Jorge Luis Borges.*

Un joven calvinista

La historia común que ligó durante décadas la vida de Borges a la de Ginebra empieza con el primer gran tropezón de la historia del siglo, la Guerra Mundial de 1914-1918, que sorprendió a la familia Borges durante un viaje por Europa, impidiéndole el regreso inmediato a la Argentina. El joven Borges se ve entonces obligado a completar sus estudios secundarios en Suiza, en el prestigioso colegio Calvino, igual hoy a como era en 1914, igual en ese entonces al aspecto austero que le impuso su fundador a finales de la Edad Media. Un edificio que sorprende por su funcionalidad disimulada tras las piedras viejas y cubiertas de enredaderas. Un espacio arquitectónico absolutamente inmutable. Perfectamente helvético.

El primer contacto estaba hecho, y tal vez en ese momento nació la afinidad no tan casual que Jorge Luis Borges sentía con lo universal en general y con Sui-

za en particular.

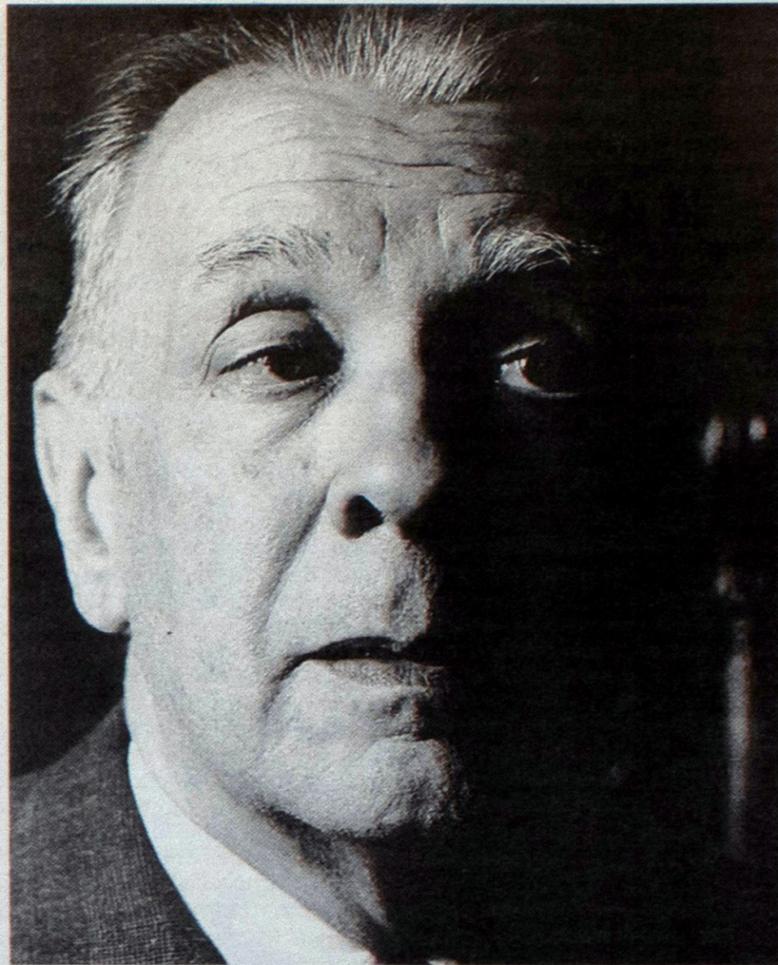
Suiza es, como lo señala el lugar común, un país absolutamente calculado en el que no sobra ni falta nada. Todo funciona, y si un elemento del sistema desapareciera, el mecanismo entero perdería sentido y coherencia. Una hermosa apariencia de cuidadas formas que se apoya en un esquema rígido donde todo está previsto. Hay un lugar determinado para cada cosa. Y cada cosa en su lugar. Desde luego, toda similitud con la pensada y prolija obra borgiana no será pura coincidencia.

Un espíritu cerrado

“Sé que volveré siempre a Ginebra, quizá después de la muerte del cuerpo”. La frase, empapada de fatalismo, pertenece a un *Atlas* compuesto por Borges y por María Kodama, su mujer. El afecto que lo ligaba a la ciudad

No quiso ser un muerto accesible al gran público. Prefirió la calvinista Ginebra

que se refugia entre montañas era conocido, ese afecto que hizo que la muerte lo encontrara allí. El universal Borges, el que usó de todas las literaturas y decidió que “felizmente, no nos debemos a una sola tradición. Podemos aspirar a todas”, no quiso dejar de ser original ni siquiera cuando se anunciaba ya el final. No quiso ser un muerto accesible al gran público. No. Quiso estar allá, en la serena, la calvinista, la académica Ginebra. Tan llena de bibliotecas y de plazas de bancos y de plazas bancarias. Tan herméticamente cosmopolita. La ciudad lo había recibido



SARA FACIO

El verano suizo desborda en homenajes a su memoria

muchas veces como a un hijo querido y largamente ausente. Y ofreció al escritor, a la hora de su estadía más larga, el regalo de la paz que brinda la tranquilidad de sus calles y de su gente. La lejanía, la distancia, la casi exclusividad de su cerrado espíritu. Y también su infinito, su secular respeto por la privacidad y el silencio.

Cincuenta mil francos suizos

El verano suizo de este año 1999, centenario del nacimiento de Borges, desborda de homenajes a la memoria del argentino. El Consejo municipal de Ginebra decidió subvencionar con 50.000 francos suizos —unos 40.000 pesos— a la asociación Confesiones para un poeta, encargada de la organización de la conmemoración. El monto de la subvención se decidió luego de un riguroso debate entre liberales austeros, izquierdistas generosos y socialistas y ecologistas —cuya propuesta fue la adoptada—, más acordes al tono rosa que tiñe la política europea de estos tiempos.

Un predio aristocrático

El Cimetière des Rois —pequeño, sereno, cuidado— es el lugar desde donde Borges dispuso jugar para siempre con la contorsión verbal que tanto amó. La piedra blanca, áspera e irregular que corona la tumba discreta no desentona con la vocación aristocrática del predio, póstumo punto de encuentro de los notables de la ciudad. Al menos en apariencia. Pero el ser humano es curioso, y el argentino informado que en su recorrida por Ginebra se acerca hasta el cementerio aún más. Entonces llega la sorpresa, inscripta dura, fuerte e

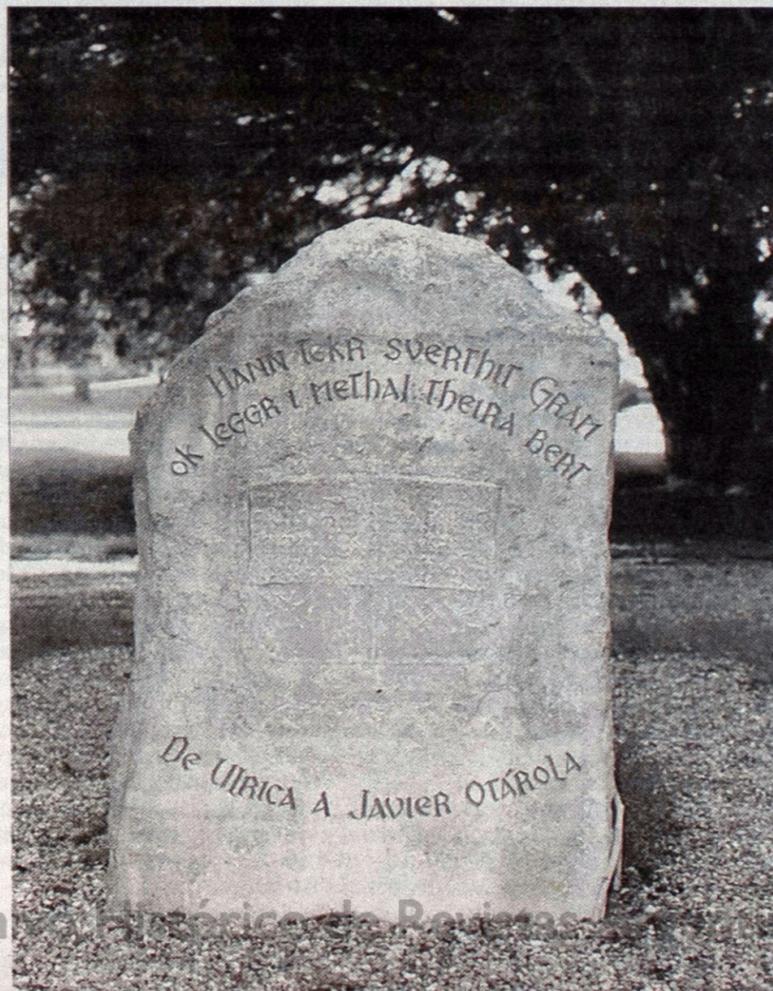
ininteligible sobre la lápida rocosa, desde la cual Borges parece susurrarnos que la muerte, en realidad, no nos hace a todos iguales.

Ulrica y el amor

La caligrafía de runas que recorre la piedra evoca el secreto y el misterio de las antiguas lenguas escandinavas, pasión que el escritor compartía con María Kodama. Pero al viajero sólo una despierta imaginación o una poco frecuente erudición le permitirán acceder al significado de la “Völsunga Saga”, el cuento nórdico que allí aparece. La mayoría de los mortales sí reconocerá en cambio la inscripción inferior de la parte de atrás de la lápida: “de Ulrica a Javier Otárola”, escrita generosamente en un límpido castellano. Javier Otárola, personaje borgiano que aparece en *El libro de arena*, es un escritor colombiano que conoce a Ulrica, una joven noruega, en York, Inglaterra. “En Ulrica estaba el oro y la suavidad. Era ligera y alta, de rasgos afilados y de ojos grises”. Borges diría en una nota final de ese libro que “el tema del amor es harto común en mis versos, no así en mi prosa, que no guarda otro ejemplo que Ulrica”.

Un misterio universal

Borges y el rigor literario. Borges y la originalidad intelectual a toda prueba. La alternancia permanente entre poesía, erudición y humor. Principios de vida y de escritura que decidió utilizar para erigirse por sobre la —casi siempre— imprevisible manera con que nos sorprende la muerte, y para decirnos una y otra vez que el misterio es universal y que no tiene por qué reposar sólo en la Argentina.



LITERATURA ARGENTINA

I E C H

La Central Eduardo Gutiérrez

La nueva edición de los folletines del autor de *Juan Moreira* permite revisar las repeticiones y las variantes en la construcción de la novela popular

ALEJANDRA LAERA

Una de las anécdotas preferidas de la historia de la literatura argentina es aquella que cuenta cómo, en la década de 1870, junto con el tabaco y el azúcar, los gauchos pedían en las pulperías el folleto que contaba la vida del gaucho Martín Fierro. Hecho "vicio" a fuerza de costumbre, el poema de Hernández contiene así, en la prehistoria de su consagración como clásico nacional, un presagio de su destino. Gracias a él, además, José Hernández recupera el nombre propio que su personaje le había quitado cuando lo llamaban "senador Fierro" (y esa es otra de las anécdotas famosas). Es que la historia de la literatura argentina del siglo pasado también podría resumirse como un anecdotario: el regreso de Echeverría con el Romanticismo europeo bajo el brazo, Sarmiento escribiendo sobre la pampa sin haberla conocido nunca, Mansilla paseando su dandismo por la calle Florida o durmiendo entre los indios ranqueles. Entre esas vidas que brillan, la rutina del cuarto de trabajo y de la ruidosa sala del diario que caracterizó los diez años en los que Eduardo Gutiérrez escribió sus casi treinta folletines populares, parece oscura y poco digna del relato.

Hay, sin embargo, dos anécdotas vinculadas con Gutiérrez que ponen entre paréntesis tal afirmación. La primera es el recuerdo de aquel día de mediados de los 80 en el que un paisano disfrazado del gaucho Juan Moreira asistió a la adaptación circense que los Podestá hicieron de la novela de Gutiérrez y que, al ver un enfrentamiento con la partida, saltó al escenario cuchillo en mano para defender a su héroe. Condenada como muestra del mal ejemplo y excluida

con el tiempo de la historia, esa escena pareció condensar todo lo que no se debía hacer, lo que no se debía escribir ni leer. La segunda gira alrededor de la discusión que sus contemporáneos entablaron a través de la prensa durante varias semanas, cuando en 1889 Gutiérrez muere repentinamente: ¿había que publicar sus obras completas a modo de homenaje o no? No es preciso ser demasiado sagaz para saber cómo terminó esa discusión. ¿Para qué reforzar la vergüenza con una publicación que legitimara la escritura de folletín?

Por supuesto, ambos episodios podrían leerse de otro modo: el primero puede ser visto como manifestación de la intensa eficacia popular alcanzada por una narración que potenció lo novelesco de una vida real y dio el primer paso para convertirla en leyenda; así interpretada, la anécdota cambiaría, entre otras cosas, el lugar que ocupó a comienzos de siglo entre los "casos criminales" contados por el positivista José Ingenieros por un lugar fundante dentro de la novela popular argentina. El segundo episodio, en cambio, es central para comprender los mecanismos y manipulaciones de la crítica y sobre todo para pensar a partir de allí la relación que se establece con lo popular: ¿qué es lo que perturba? ¿La escritura de los libros, su tema o sus lectores? ¿La posición adoptada por el escritor o el tipo de alianzas con sus pares y con el público que realiza? Desde ya, las anécdotas no hacen los libros, pero promueven o dificultan su lectura, los acompañan con un aura de prestigio o los esquivan con un gesto de desdén.

De hecho, de aquellos treinta folletines que Gutiérrez escribió entre 1879 y 1889 la única novela más o menos conocida es *Juan Moreira*. Quizás justamente por

el éxito periodístico (el tiraje del diario *La Patria Argentina*, donde salió en un principio, subió a los 8000 ejemplares) y editorial (más de 10.000 volúmenes del libro en pocos meses), es decir, por el impacto en el público, Moreira llegó a integrar, desde mediados de este siglo y cuando su popularidad ya no estaba en juego, una colección de bolsillo de los clásicos argentinos y empezó a ser objeto de la crítica literaria. En verdad, el destino de Juan Moreira, el personaje, es una cadena de paradojas: en los 70, fue el gaucho al que persiguió la ley por pretender justicia y fue el gaucho valiente apuñalado de espaldas por un oscuro sargento de partidas; en los 80, abandonó los archivos policiales para convertirse en el célebre protagonista de un folletín popular; después, su fama literaria se disipó entre los éxitos del teatro y la foto del prontuario se transformó en la cara del actor de circo José Podestá, que lo hizo recorrer la capital y volver a la campaña. Ya en este siglo, Moreira fue definitivamente eclipsado por la personalidad de Martín Fierro en los tiempos del Centenario, aunque en los 30 y los 40 su historia se siguió contando, desprolija y fragmentariamente, en las ediciones populares del libro que lo había hecho famoso; en los 70, su vida pasó al cine con el rostro inolvidable de Rodolfo Bebán y el color que le puso Leonardo Favio, y en los 80 regresó al teatro por la puerta grande del Nacional Cervantes, en lo que apenas fue un remedo de aquellas puestas del "circo criollo" en el siglo pasado.

Si el destino paradójico de los artificios compensó imaginariamente las paradojas de una vida infame, menos feliz fue la suerte de la novela *Juan Moreira*, y especialmente de sus colegas de andanzas, los gauchos de *Hor-*

miga Negra, *Pastor Luna* o *Los hermanos Barrientos* y los inmigrantes de *Antonio Larrea* o *Carlo Lanza*. En todo caso, estas historias pasaron todas juntas a formar una sola y esquemática historia, que neutralizó algunas diferencias y omitió otras: la del gaucho valiente perseguido injustamente por la ley, cuyo emblema fue Moreira.

Retorna de ese modo el fuerte supuesto de que la novela popular puede reducirse a un argumento y un héroe prototípicos que sólo adquiere derechos en la medida en que hay un público identificado con él. La elección de Moreira, entonces, salva del olvido el fenómeno al que dio lugar y en menor medida a su autor, a la vez que ratifica una clausura inicial que afecta a las demás novelas de Gutiérrez, especialmente aquellas que no responden al "caso del gaucho". Porque si bien es cierto que Juan Moreira es el primer emergente de la novela popular argentina, los folletines que siguieron no son meras reformulaciones de lo mismo sino la continuidad del proceso de constitución del género en la Argentina. Porque el género de la novela popular no exige la simple repetición sino la narración de todas las variantes posibles alrededor de un tema o motivo, produciendo en esta dinámica diferencias irreductibles. Es aquí donde hay que abordar la operación cultural realizada por Gutiérrez tanto como las prácticas de apropiación de sus lectores.

El desafío actual es leer estos folletines recuperando la noción de serie en la que se asienta la constitución de la novela popular pero subrayando, a la vez, su carácter heterogéneo. En este punto, en la heterogeneidad de recursos y procedimientos de escritura, en la elección de protagonistas que van desde los gau-

INDUSTRIA E IMPERIO

ALEJANDRO MOREIRA

Este libro es la versión castellana de *Industry and Empire. An economic History of Britain since 1750*, publicado originalmente en 1967. Al igual que la reciente *Historia del siglo XX, Industria e Imperio* no es estrictamente un trabajo de investigación sino de síntesis de 200 años de historia británica, y puede considerarse como un ejemplo acabado de la llamada "historia económica y social", en este caso en su versión anglosajona.

Hobsbawm se propone examinar el origen de la revolución industrial en un país donde "los señores se visten como sus criados y las duquesas imitan a las doncellas"; un país ciertamente peculiar que exhibe como rasgo distintivo una extraña combinación de conservadurismo y de adaptación a los cambios más radicales. En un segundo momento, el autor abordará la

emergencia de Gran Bretaña como imperio para, por último, explicar lo que importa, es decir su decadencia: la tesis a demostrar es que el declive de Gran Bretaña —que se inicia ya a mediados del siglo XIX— se debe, precisamente, a su temprana eclosión como primera potencia mundial.

Industria e Imperio es un trabajo magistral: quien desee analizar la estructura social y el consecuente comportamiento de los actores sociales de cualquier sociedad contemporánea, encontrará en los tres últimos capítulos un modelo insoslayable. Allí se cuenta que la economía liberal, hegemonizada a escala mundial por Inglaterra, se desmoronó en el período de entreguerras. Contra lo que hubiera podido preverse, el país pudo sobrellevar la nueva situación pasando a una economía dirigida, una industria orientada hacia el mercado interno así como hacia nuevas formas de producción in-

dustrial. Pero si todavía hacia 1960 Gran Bretaña se ubicaba entre las primeras potencias mundiales, la imagen que Hobsbawm va diseñando habla de un proceso de degradación paulatina pero ineluctable; se diría que es el propio peso de la historia el que obstruye la posibilidad —sin embargo "objetivamente" abierta—, de reubicar al país en el lugar de las pasadas glorias. En algo, de todas maneras, Gran Bretaña seguirá siendo pionera: las obras de sus intelectuales anticonservadores de los años 50 serán un adelanto de la expansión mundial de la música popular y de las modas de vestir deliberadamente plebeyas e igualitarias de los 60. Un clima de rebeldía, de excitación intelectual y cultural —culmina el autor—, que no siempre produjo los debidos frutos.

La obra de Hobsbawm posee el carácter de los grandes clásicos; es decir es y será digna de estudio y reflexión mucho des-

pués de que su contenido académico haya quedado desfasado y sus argumentos se hayan convertido en lugares comunes de los momentos culturales de su redacción. Comentando a Paul Ricoeur, Haydn White ha señalado que la fascinación intemporal que ejerce el clásico de la historiografía puede atribuirse al contenido que comparte con toda expresión poética creada en la modalidad de una narrativa. Ese contenido es alegórico: toda gran narrativa histórica es una alegoría de la temporalidad. Es por ello que *Industria e Imperio*, que versa sobre algo difícil de apasionar como la economía, podrá sin embargo atraer tanto al lector especializado como al que no lo es. Habrá que reiterarlo otra vez: todo gran historiador es, sobre todo, un gran escritor.

El volumen se acompaña de un apéndice en el que se incluyen 52 cuadros estadísticos y un listado sobrio pero preciso de lecturas complementarias.



ERIC J. HOBSBAWM

INDUSTRIA E IMPERIO

Una visión rememorativa de la historia de Gran Bretaña en la era de la industrialización y el imperio, que nos ayuda a entender cómo se ha configurado la faz actual del capitalismo a escala mundial.

Ariel

DE ERIC J. HOBSBAWM

Un trabajo apasionante de un gran historiador del siglo XX que, como toda gran narrativa histórica, se presenta como una alegoría sobre la temporalidad.

Ariel
Buenos Aires, 1998
373 páginas

ASÍ ESCRIBE

El cuerpo de Moreira, falto del apoyo del pie y brazo derecho, vino a quedar descansando, se puede decir, en la misma bayoneta que lo hiriera, pues la fuerza hercúlea de su pie izquierdo y de la mano que lo sostenía se había debilitado por el dolor y por el frío del acero triangular envainado en su cuerpo.

Moreira dio vuelta la cara y miró a Chirino con sus negras pupilas brillantes, cuyo fulgor bravío no había logrado extinguir la muerte que llevara a su cuerpo aquella bayoneta traidora que hería su espalda como si fuera la de un ladrón o un cobarde a quien la muerte sorprende en medio de la fuga.

—¡Ah! ¡Cobarde, cobarde! —dijo dejando caer la daga de entre los dientes— ¡A hombres como yo no se los hiere por la espalda! ¡No podés negar que sos justicia!

Su mano crispada por el dolor, empuñó la pistola de que se había servido para inutilizar a Berton y la pasó por sobre su hombro, tratando de hacer puntería en la cabeza de Chirino, que hacía fuerza para que la bayoneta vencida por el cuerpo de Moreira, no se desclavase de la pared.

El resto de los vigilantes, incitados por la voz de Berton y Varela, cargaban en grupo para ultimar al paisano cuando

este, retorciéndose sobre la bayoneta como si no le causara dolor alguno, inclinó la pistola e hizo fuego sobre la cabeza de Chirino.

La bala, hábilmente dirigida a pesar de la posición violentísima, rozó de arriba abajo la pupila izquierda del vigilante y fue a incrustarse en el pómulo.

Chirino cayó de espaldas lanzando un grito terrible y arrastrando en su caída el rifle, cuya bayoneta produjo un ruido fatídico al salir de la herida.

Moreira, libre del arma que lo mantuviera clavado en la pared, cayó al suelo de pie y con una expresión de suprema alegría recogió su daga.

—¡Aún no estoy muerto! ¡Aún no estoy muerto, maulas! —gritó, y blandiendo la daga arremetió al grupo que lo cargaba.

El aspecto de Moreira era entonces terrible: de su elevado pecho caía un torrente de sangre que empapaba hasta la espuela; sus ojos despedían llamaradas y el dolor había contraído aquella sonrisa altiva y desdeñosa que vagaba siempre por sus labios.

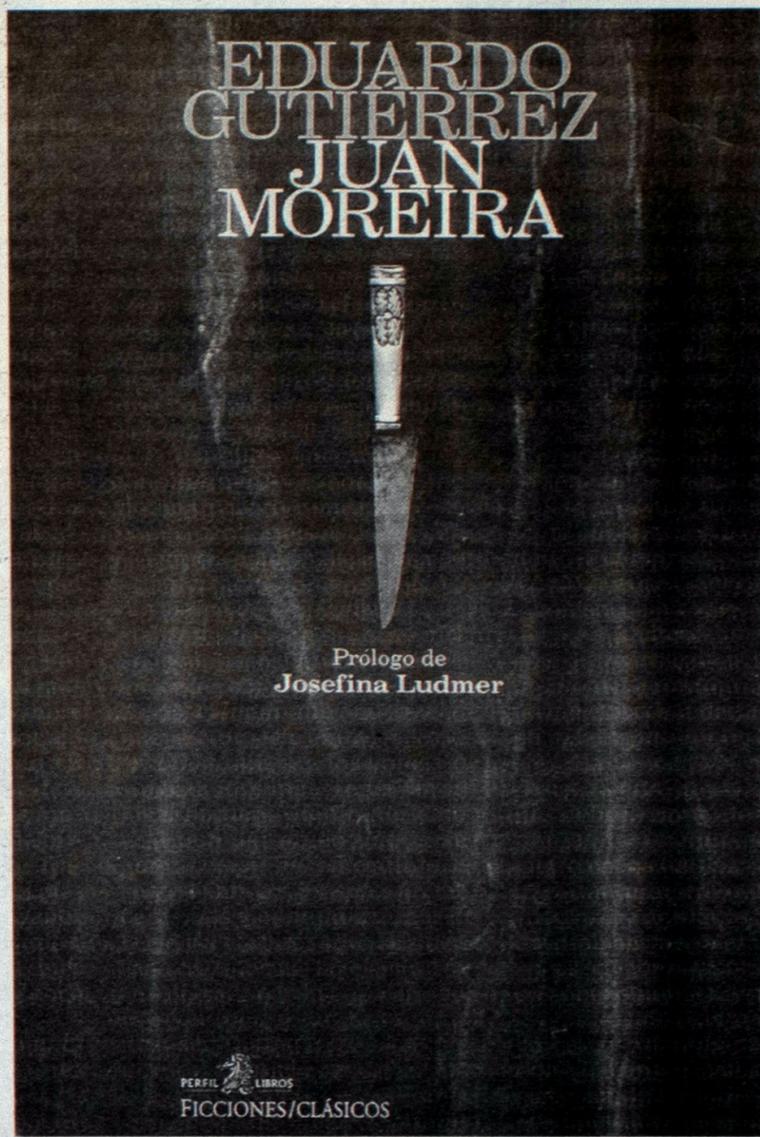
—¡A mí, maulas —prosiguió—. ¡A mí! —y blandió su daga con un movimiento poderoso que detuvo la marcha de los que avanzaban a rematarlo.

(Juan Moreira, 1880)

Aires interesa sobre todo por haber sido el primer intento de Gutiérrez por construir una narrativa popular a través de las páginas de un diario que después daría a conocer a modo de libro y por haberlo hecho eligiendo como protagonista a un bandido español fugado a Buenos Aires. *Hormiga Negra*, quizás lo mejor de su autor, nos deja solo ante la fascinación del relato: que haya existido el gaucho Guillermo Hoyo, alias Hormiga Negra, y que Gutiérrez haya novelizado su vida, es fundamental para la tarea de la crítica pero poco importa mientras leemos la novela. Poder olvidar, mientras se lee, la carga extratextual que justifica la lectura o que nos hace prescindir de ella, es una posibilidad que no muchos libros del siglo pasado nos entregan. Algunos libros de Gutiérrez, una vez liberados de la fuerte atribución populista que —para bien o para mal según los casos— les han adjudicado, son en ese sentido generosos. Por supuesto, no se trata de impulsar una aproximación ingenua o inocente a *Juan Moreira* u *Hormiga Negra*; simplemente, se trata de deslindar los distintos niveles de interés y curiosidad que pueden provocar los textos.

Si en los últimos tiempos se han realizado algunos abordajes críticos, especialmente sobre Moreira (el incluido en el nuevo libro de Josefina Ludmer, *El cuerpo del delito*, es el más reciente), difícilmente se pueda dialogar con ellos si no están a disposición los textos. De ahí que la publicación de ciertas novelas de Gutiérrez sea fundamental tanto para profundizar y ampliar un camino posible de la crítica como para descubrir, en tanto lectores, otra cara de la literatura argentina del siglo XIX.

Hacerse una biblioteca no es lo mismo que hacer una historia



Prólogo de Josefina Ludmer

Nueva edición de "Juan Moreira", en la colección Clásicos de Perfil

de la literatura. Para la primera, los libros bastan; para la segunda, se requiere de la fabricación de esos minirelatos, de esas anécdotas legitimadoras, que les hacen un lugar a los libros y a sus autores, o los dejan tranquilizadamente afuera después de

haberlos citado. Todo depende, en definitiva, de cómo se cuente esa historia. Sus desvíos y omisiones, en todo caso, se pueden corregir y reponer yendo más allá de los nombres y los títulos: volviendo, por ejemplo, a las novelas de Eduardo Gutiérrez.

chos, a los inmigrantes, a las mujeres y los personajes históricos, es donde algunas novelas se distinguen de las otras. No todas las novelas de Gutiérrez resisten una lectura actual que no sea la del investigador o el crítico siempre excesivamente dispuesto a rescatar libros perdidos, pero hay

ciertas novelas tuyas que merecen ser leídas sin los prejuicios que injustamente las han afectado. Así, si *Juan Moreira* ofrece el triple interés de los hechos que cuenta, de cómo lo hace y del fenómeno sociológico que desencadenó, *Antonio Larrea. Un capitán de ladrones en Buenos*

LA TEMPORADA

NORA AVARO

Un campamento de taperas, delegadas de un pueblo llamado El Descanso, espera a la vera del río a Tata Dios, sanador de gripes cuya fama y poderes se debilitan al ritmo decepcionante de su tardanza. Unos brasileños navegan hacia el frío del sur en procura de unos troncos que son luces y de un tigre que es un puma o un gato montés o un mapa o una isla o un delta o una carga de naranjas. Unos indios fervorosos nadan el río buscando a Solís que es un conquistador o una época o una vieja curandera o un poblado o una barca o una piedra o un nombre o nada. Apenas planteadas, todas las alternativas se hacen posibles en *La temporada*. Y la serie que forman, que ni siquiera es deudora de una progresión cierta, no escandaliza a ninguno de sus términos que, muy por el contrario toman, como quien no quiere la cosa, un

lugar al margen de su condición, sea ésta pasajera o perentoria.

Solís puede serlo todo o nada porque nadie sabe, ni a nadie le importa demasiado, quién o qué es Solís. El tigre, para el que lo busca es "un tigre medio raro, no sé, distinto a los otros, todo marrón, más flaco y un poquito más bajo", o sea un puma para la gente de El descanso, una fiera amaestrada para el circo de Laguna Verde, una isla del delta para los mapas de Orozco, una del Nahuel Huapi para los de Souza. Los personajes de *La temporada* se mueven al paso ilusorio de un incentivo cuya atracción es, por lo menos, intermitente, periódica y nada autoritaria. Podría decirse que se dejan llevar sino fuera porque una decisión primera sostiene la totalidad de sus trayectos. En el caso de la gente de El descanso, encontrar a Tata Dios que la salvará de la gripe: en el de Tata y Araujo, los brasileños, responder a su oficio de comisionados y navegantes y navegar

aguas abajo a la busca de un tigre inmotivado y unos troncos rendidores; en el caso de Deborah y Flavinha, tripulantes improvisadas de la fragata de Tatá, el deseo de "mudarse a otras playas" y "ganar dinero"; en el caso de los indios exigir la presencia de Solís ("Queremos a Solís" es lo único que dicen).

Los indios llegan por las aguas frías del río hasta el conjunto de taperas que la gente de El Descanso ha levantado cerca de la barranca. Y los brasileños también. El que no llega nunca es a quien el campamento engripado le debe su razón de ser: Tata Dios. Sin embargo esto no impide que los habitantes reciban a indios y a brasileños y que desvíen sus preocupaciones prolongando, con cándida dificultad, las palabras extranjeras de Araujo o de Tatá. Araujo, por su lado, seguirá las ideas que la gente de El Descanso tiene sobre el tigre al límite de volverse malabarista en el circo de Laguna Ver-

de, y Tatá, por el suyo, no dudará en cambiar troncos luminosos y tigre amarronado por un carga de naranjas que en el crudo invierno de *La temporada* brillarán, como Deborah y Flavinha, bajo las bondades de una luz casi brasileña, puro color exótico para el primer sol del sur.

Tal como sucede con los indios, Solís da en *La temporada* la exacta medida del poder novelesco de la conjetura; pero, eso sí, con una condición: ninguna de las hipotéticas posibilidades debe ser desechada ni tampoco formar parte de no importa qué jerarquía. Sólo en este sentido puede decirse que la novela se la pasa de desvío en desvío (como si se saliera de su propio curso pero así y todo no perdiera rumbo): porque acepta casi sin promoverlos, con una generosidad que es la base no sólo de su moral narrativa sino también de la moral de sus personajes, encrucijadas y equívocos sin ningunear ninguno.

Esteban López Brusa

La temporada



DE ESTEBAN LÓPEZ BRUSA

Una delirante historia de tigres que parecen pumas y en la que Solís es un conquistador, una época o una vieja curandera. Finlista del Premio Planeta.

Beatriz Viterbo
Rosario, 1999
287 páginas



SANTANDER, BERLÍN, BUENOS AIRES E C H

abecedé nacionales e internacionales

a)

Borges anaranjado. María Kodama recordó en España que Borges se formó desde su infancia en el estudio de la filosofía, pero que su mente fue la de un "creador literario que plasmó los problemas del hombre".

Kodama abrió el lunes un curso en Santander con una conferencia en la que repasó uno de los temas fundamentales de la obra borgiana y de la literatura de todos los tiempos: la reflexión sobre el otro dentro del yo.

La viuda explicó que dos de los libros preferidos del escritor sobre este asunto fueron *El extraño caso del doctor Jekyll y mister Hyde*, de Stevenson, y *Retrato de Dorian Gray*, de Wilde, dos casos en los que sus protagonis-

tas llegaron "a un callejón sin salida y sólo escaparon del otro a través de la autodestrucción. Borges, en cambio, abordó este problema filosófico en su obra desde la simultaneidad, sin escisión, sin ruptura, no desde la dicotomía entre el bien y el mal, sino en el encuentro cara a cara entre el adolescente que fue y el anciano en el que se convirtió".

Kodama destacó que el padre de Borges, antes de que éste supiera qué era la filosofía, lo introdujo por los caminos del pensamiento, mostrándole, por ejemplo, lo que era el idealismo con una naranja. Le enseñaba la fruta, luego le pedía que cerrase los ojos y le preguntaba: "¿Existe la naranja?"



b)

Hemingway cancelado.

Ya no se publicarán más obras del legado dejado por el escritor estadounidense Ernest Hemingway, según declaró su hijo Patrick al semanario *Der Spiegel* en su edición de esta semana.

"Ya no permitiremos más publicaciones -dijo Patrick en la entrevista-, por lo menos mientras los hijos de Hemingway sigamos con vida".

Patrick contó además que fue él quien se encargó de completar una obra inconclusa de su padre, publicada ahora como *La verdad al amanecer*. El hijo del laureado escritor dijo que se consideraba como la persona adecuada para completar la obra de su padre y mantener su estilo

y credibilidad: "Todas las palabras de *La verdad al amanecer* son palabras de Ernest Hemingway. Yo sólo me dediqué a reducir el material y a tratar de mantener su carácter". Patrick, por otra parte, dijo desconocer si entre los papeles dejados por su padre había todavía cartas y narraciones cortas. Dijo, no obstante, que existía un manuscrito inconcluso, del que ya fueron publicados dos capítulos en un libro. Se trata de una narración de un viaje en un tren en Estados Unidos. Con respecto a su persona, Patrick Hemingway dijo que él nunca quiso emular a su padre y ser escritor, aunque ahora se dedica a la caza, que es otro modo de emularlo.



c)

Frank biografiada. Acaba de llegar a las librerías argentinas *Biografía de Ana Frank (1929-1945)*, un nuevo y exhaustivo testimonio sobre la vida de la niña que con su diario íntimo dejó uno de los testimonios más emblemáticos sobre el holocausto.

Aunque le toca en suerte sumarse a la montaña de biografías y ensayos que se han escrito sobre el tema, la obra proporciona uno de los retratos mejor documentados que se hayan escrito sobre la familia Frank: el hallazgo no es casual si se tiene en cuenta que la autora del libro, Carol Ann Lee, tuvo acceso a una importante cantidad de documentos y testimonios inéditos.

La investigadora construyó su

libro en base a los testimonios de varios sobrevivientes de la familia de la niña, además de la información aportada por distintos archivos y centros de documentación, entre ellos la Fundación Ana Frank.

La investigación de Lee se remonta a las raíces de Ana en el antiguo Francfort del Main -donde vivió su familia- y describe progresivamente la vida de la joven desde su llegada a los Países Bajos hasta su trágica muerte en Bergen-Belsen, y concluye con una descripción del éxito cosechado por sus diarios personales. Una de las particularidades de esta biografía es que, por primera vez, se concede protagonismo a la madre de la niña.



d)

Calvino expuesto. Desde la semana pasada se encuentra abierta al público en el Palais de Glace (Posadas 1725, Buenos Aires), una exposición de fotografías, manuscritos y libros de Italo Calvino, uno de los artífices de la literatura italiana de posguerra.

La iniciativa forma parte de un programa de cooperación cultural entre Italia y la Argentina, que entre otras cosas incluyó la exposición sobre Jorge Luis Borges que se realizó en Venecia (Italia) en marzo pasado.

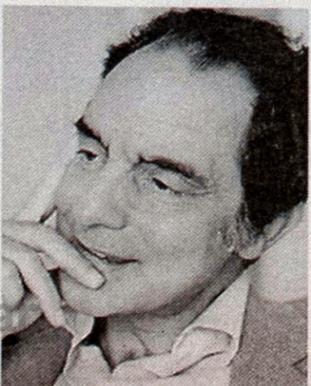
Para retratar el recorrido biográfico y artístico del escritor se expondrán 150 imágenes que describen su nacimiento circunstancial en Cuba, los años de

militancia comunista, su pasaje del realismo a lo fantástico y la descripción de su biblioteca.

El montaje y la recolección del material corrió por cuenta de Claudio Milanini, Mario Barengi, Bruno Falchetto y María Esther de Calvino, la esposa argentina del escritor.

Junto a Pier Paolo Pasolini, Michelangelo Antonioni y Carlo Antonio Gadda, la obra de Calvino puede considerarse como parte de la vanguardia italiana que por los 60 aportó materiales para la discusión sobre las formas estéticas y su relación con la ideología.

Además de escritor, durante casi cuatro décadas Calvino fue lector y asesor de Einaudi.



Todo para leer, para mirar, para escuchar

LIBROS

Una mujer muy rica que se vuelve pobre, letras de canciones, la autobiografía de una artista popular y una novela sensorial, desde hoy en los anaqueles

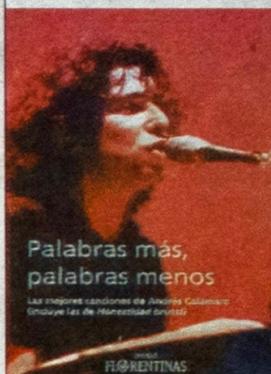
VENGANZA DE MUJER
de Sandrine de Montmort



Olivia es una joven aristócrata francesa, que vive rodeada de lujos y placer. Pero al fallecer su madre, su padre, estafado por un socio, pierde toda su fortuna y de la noche a la mañana la enigmática mujer debe luchar por su subsistencia y la de su padre en un mundo sofisticado de gente rica y poco convencional, que la autora conoce bien: marquesa de L'Aigle y condesa de Montmort, Sandrine vive en Buenos Aires donde escucha ofertas para conducir un programa en la televisión.

EMECÉ
Buenos Aires, 1999
316 páginas

PALABRAS MÁS, PALABRAS MENOS
de Andrés Calamaro



Por si después de haberlas escuchado, el espectador no se las aprendió para siempre, la nueva estrella del pop, Andrés Calamaro, decidió publicar las letras de sus canciones, desde su época Abuelos de la Nada hasta *Honestidad brutal*. Las letras de "Sin gamulán", "Mil horas", "Mi enfermedad", "Sin documentos", "Flaca", "Me arde", "Te quiero igual", se suceden en 150 páginas sin solución de continuidad. Ideal para peñas y fogones donde se combinan mate y rock and roll.

Ediciones Florentinas
Buenos Aires, 1999
156 páginas

CÓDIGO DE BARRIO
de Patricia Sosa



En la solapa de este libro puede leerse, en primera persona, que Patricia Sosa nació el 23 de enero de 1956, una hermosa mañana de verano porteño. Qui es acuariana y cabra. La primera de cuatro hermanos. Que estudió primaria, secundaria y cuatro años de Arquitectura. Que comenzó a cantar folclore en un grupo llamado Grupo Vocal Azurduy, que se pasó al inglés en el grupo Nomady Solul y de allí saltó a La Torre y a la fama. Que grabó con Plácido Domingo y Caetano Veloso.

Planeta
Buenos Aires, 1999
206 páginas

EXTRASENSORIALMENTE
de Silvia Kriaucinas



Silvia Kriaucinas dedica su libro al amor y a todos sus seres y avisa inmediatamente que "esta es una obra de ficción; los personajes, lugares y hechos son imaginarios, por lo tanto los acontecimientos descriptos no sucedieron realmente". Después, cuenta la historia de Cris, "robusta, simpática, movediza, con un aire especial", que cuando escribe, escribe poemas, y cuando piensa, piensa también poemas, y cuando encuentra papeles en un cajón, también son poemas.

UNR Editora
Rosario, 1999
116 páginas

MESAS REDONDAS, INAUGURACIONES, PREMIOS

Jorge Luis Borges, Aldo Oliva, Juan B. Ritvo, Amanda Rodríguez, Sergio Dadivovich y José Pedroni son los nombres de la semana

EL CANSANCIO DE BORGES

Continuando con el homenaje a Borges iniciado la semana pasada en el Parque de España con la proyección de *Invasión*, este martes a las 20 el ensayista Juan B. Ritvo (foto) y Aldo F. Oliva se referirán a la obra narrativa y ensayística del autor de *Ficciones*. Tanto Oliva como Ritvo son dos reconocidos estudiosos de la obra de Borges y sus reflexiones sobre la misma pueden seguirse en sus trabajos publicados y en sus respectivas cátedras de la Universidad.



Por Aldo Oliva y Juan B. Ritvo
El martes a las 20
Parque de España, Sarmiento y el río

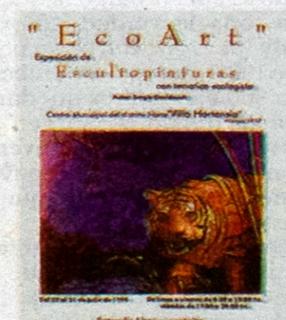
LA MUJER, EL MIEDO, EL DESEO



De Amanda Dora Rodríguez
El miércoles a las 20
El Floreal, Corrientes 779

Este miércoles a las 20, en El Floreal, Corrientes 779, la artista plástica Amanda Dora Rodríguez presentará su exposición de pintura titulada *La mujer, el miedo, el deseo* en cuyo catálogo, el artista Roberto Echen escribió: "*La mujer, la verdad, no existe*, dice Jacques Derrida en algún lugar de *Espolones*. Sin embargo, no dejamos de buscarla. Fuera o dentro de nosotros. Amanda encuentra la pintura -la verdad, la mujer- desde su ser mujer y pintora."

ECOARTE



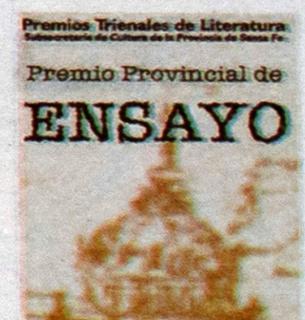
De Sergio Dadivovich
A partir del jueves
Villa Hortensia, Warnes 1917

Exposición de escultopinturas con temática ecologista presentadas por el artista plástico Sergio Dadivovich.

Las obras pictóricas, de características no convencionales, se constituyen en la bidimensionalidad a través de la modolado de cemento sobre harboard y posterior pintado a la acrílica. Así, el autor aproxima al espectador a los primeros planos, distanciándolo del resto de la obra, que se fusiona en la lejanía. La muestra puede visitarse todos los días.

PREMIO PROVINCIAL DE ENSAYO

La subsecretaría de Cultura de la provincia de Santa Fe convoca al Premio de ensayo Juan Álvarez, en dos rubros: Ensayo histórico y Ensayo sobre la obra de José Pedroni. En el primer caso, habrá dos categorías: obras editadas, con un premio de 3.000\$ y obras inéditas (edición de la obra). En el segundo, se abre una categoría, de obras inéditas, con dos premios. El primero, de 3.000\$ y el segundo, la edición del trabajo. La inscripción cierra el 31 de agosto.



Juan Álvarez 1999
hasta el 31 de agosto
Alem 3084, 5° piso

...viene de tapa

PATRICIO COLL CINEASTA

► Cuando terminé de hacer la adaptación no volví a leerla nunca más, de manera tal que todos esos temas los trabajé en aquella época para que se adaptaran al ritmo cinematográfico, pero nunca volví a revisarlos, porque después era la película la que mandaba, la que pedía determinadas resoluciones o la que planteaba ciertos problemas. Ya en el guión yo iba midiendo la cadencia y el ritmo de la película a partir de lo que me sugerían esos mismos elementos en la novela de Saer. Pero al hacer un solo relato de los cuatro del libro, esos conceptos de espacio y tiempo se modificaron y la novela fue quedando atrás. De todos modos, inicialmente elegí no traicionar la novela, pero luego la película fue imponiendo sus propias reglas y las necesidades fueron otras.

—¿Saer leyó el guión?

—Yo le mandé un par de versiones mientras lo iba modificando, y la única observación que me hizo en su momento fue que yo no había respetado la estructura de la novela. Pero bueno, yo ya le había adelantado que la versión sería libre y que el guión ya comenzaba a nutrirse de esa libertad. Tiempo más tarde él vio los primeros cortes y, si no me mintió, estuvo conforme con esos resultados.

—¿El guión lo trabajaste solo?

—El guión siempre lo trabajé y lo escribí solo, aunque hay dos personas que colaboraron conmigo: Luis Príamo y Jorge Goldemberg, que tienen una vasta



"Mientras esta película no se estrene, nadie va a querer invertir en la próxima"

CORRESPONSALIA SANTA FE

experiencia como guionistas y que fueron leyendo las versiones del guión, me fueron dando sus opiniones, disintiendo en lo que no coincidían y brindándome otras opciones que fui aceptando o rechazando. En realidad, ellos discutieron muchas cosas prácticas sobre el guión y me ayudaron a verla.

—¿Es difícil hacer cine desde el interior?

—Sí, es muy difícil. Se puede hacer si uno conoce muy bien el terreno y puede resolver problemas de producción de forma más o menos artesanal.

—¿Trabajaste con gente sindicalizada, de la industria?

—Sí, tanto los de Santa Fe como los de Buenos Aires son gente del Sica (Sindicato de la Industria Cinematográfica), pero fue magnífico que la gente de Santa Fe cediera sus costos—que tenían que ver casi con el presupuesto de la tercera parte de la película—, para el filme. Eso es impagable. Y no sólo estoy hablando de sueldos, sino de trabajo, de energía, y de toda la experiencia que tiene esta gente que sabe moverse muy bien en su propio medio. El problema

está siempre en que con eso sólo no se hace la totalidad de una película y uno debe depender entonces de otra gente.

—¿Estás trabajando en algún nuevo proyecto cinematográfico?

—Estoy trabajando en dos guiones que están casi listos. Pero de todos modos, ahora tengo que esperar que se estrene *Cicatrices*, porque si esto no pasa estoy como desacreditado para buscar financiación. Mientras la película no se estrene ningún productor va querer invertir su dinero.

El ideal de absoluto



Martín Prieto
El Ciudadano

Tal vez más que el Romanticismo, más que figuras insulares como la de, por ejemplo, Baudelaire, y seguramente mucho más que las de todos los movimientos de las dos primeras décadas de este siglo, fue el Impresionismo el que sentó las bases de la construcción del mito de la vanguardia, repasado ahora prolijamente por Ingo F. Walther en un volumen llamado *El Impresionismo* (Taschen, 1997).

Ahí están las fechas (15 de abril de 1874), los lugares (el atelier del fotógrafo Nadar), los motivos (la primera exposición realizada fuera de las tutelas académica y estatal), el desconcierto del público, la desesperante lucha de los artistas por imponer una idea y un ideal, mientras la retaguardia no se ahorra ningún adjetivo: el magnífico *La masacre de Chios*, de Eugène Delacroix, de 1824, fue denominado por Antonie-Jean Gros como "La masacre de la pintura".

Sosegado, Walther escribe ahora: "La profunda emoción producida por la fuerza de un cuadro excepcional no debe silenciar la evidencia de que ni aun la obra de arte más sublime es absoluta ni puede satisfacer todas las expectativas. Por el contrario,

su efecto se basa tal vez en una categórica parcialidad".

Tiene razón Walther al hablar de que el efecto de una obra de arte se basa en su categórica parcialidad, pero se le olvida resaltar que la historia de la vanguardia que es, de algún modo, la historia del arte, no se movería si no fuera por el ideal de absoluto que está en la base de cualquier presunción artística.

En estos días se publicó *Cartas a un amigo argentino* (EMECÉ), de Witold Gombrowicz: cuarenta cartas escritas entre 1963 y 1965 desde París primero, Berlín después y finalmente Vence, por el escritor polaco a su amigo argentino Juan Carlos Gómez.

Gombrowicz había vuelto finalmente a Europa, después de una larga y penosa estadía argentina y consideraba que la civilización iba a concederle lo que la barbarie le había negado: reconocimiento y fama absolutos. Así, se vanagloria de codearse con el primo de Nabokov! ("persona muy iniciada en París, amigo de Camus, de Maritain"), a quien considera su "admirador"; se regocija cuando escribe "Nadeau se revuelve a mis pies en un ataque de admiración después de haber leído *El Diario*. Me dice: *Maravilloso. Estupefacto estoy. Esto es más que si fuese de un gran escritor.*" Y después de pasar su mirada por las sociedades literarias de París y Berlín, concluye: "En general todos me admiran". Es cierto que semejante

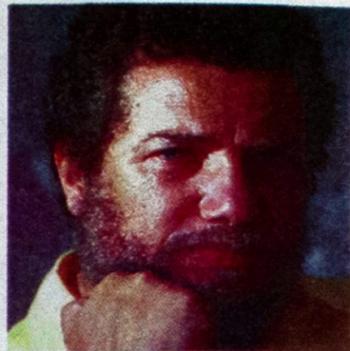
afirmación puede encontrar algún asidero en el *succés d'estime* que provocó la llegada de Gombrowicz a Europa, coronado en 1967 con la entrega del premio Formentor (el mismo al que, cuando le fue negado unos años antes estigmatizó: "nadie toma en serio este premio comercializado") y alguna justificación psicológica (volver a la Argentina con el peso de la gloria europea. Literalmente: "Mi presencia en B.A. cobrará matices únicos y endemoniados, será algo así como un Ricardo Rojas y un Goethe con algo de estafalario y exótico y misterioso").

Sin embargo, más allá de la fantasía de reconocimiento absoluto que guía los últimos años de la vida de Gombrowicz (muere en 1969, a los 65 años), es interesante detenerse en una anotación de una de sus cartas, que parece escrita en tinta más débil y que es sin embargo la que revela toda la verdad. "Sépallo: Ferdy (por *Ferdydurke*, su novela de 1937), aunque se vendiesen sólo 300 ejemplares quedará y hará su trabajo". Allí, en esa anotación, emerge el convencimiento vanguardista, el convencimiento de absoluto que es constitutivo de un artista.

Tiene razón Walther: la obra de Gombrowicz ni aun siendo sublime es absoluta ni satisface todas las expectativas.

Pero si su autor no la hubiese escrito con ese convencimiento, no sería nada.

Contesta hoy:
Daniel Samoilovich
escritor



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

—La del *Quijote*. Y también la de *Madame Bovary*.

—¿Por qué?

—La de *Madame Bovary*, por el color. Y la del *Quijote*, por la música.

El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, de Miguel de Cervantes Saavedra. Página 1

En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor. Una olla de algo más vaca que carnero, salpicón las más noches, duelos y quebrantos los sábados, lentejas los viernes, algún palomino de añadidura los domingos, consumían las tres partes de su hacienda. El resto della concluían sayo de velarte, calzas de velludo para las fiestas, con sus pantuflos de lo mismo, y los días de entresemana se honraba con su vellorí de lo más fino. Tenía en su casa una ama que pasaba de los cuarenta, y una sobrina que no llegaba a los veinte, y un mozo de campo y plaza, que así ensillaba el rocín como tomaba la podadera. Frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años; era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro, gran madrugador y amigo de la caza. Quieren decir que tenía el sobrenombre de Quijada, o Quesada, que en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben; aunque, por conjeturas verosímiles, se deja entender que se llamaba Quejana. Pero esto importa poco a nuestro cuento; basta que en la narración del no se salga un punto de la verdad.

Es, pues, de saber que este sobredicho hidalgo, los ratos que estaba ocioso, que eran los más del año, se daba a leer libros de caballerías, con tanta afición y gusto, que olvidó casi de todo punto el ejercicio de la caza, y aun la administración de su hacienda. Y llegó a tanto su curiosidad y desatino en esto, que vendió muchas hanegas de tierra de sembradura para comprar libros de caballerías en que leer, y así, llevó a su casa todos cuantos pudo haber dellos.