

# Grandes Líneas

I E C H

JORGE ISAÍAS ESCRITOR

## “La poesía es el resultado de una experiencia”

ENRIQUE CARNÉ

Jorge Isaías nació en Los Quirquinchos en 1946. Desde 1964 vive en Rosario. A comienzos de la década del setenta participó en la creación de la revista *La Cachimba* y en la editorial del mismo nombre, un sello que supo tejer desde Rosario una amplia red de relaciones con poetas, narradores y publicaciones de todas partes del mundo. Fue también librero (muchos lectores todavía añoran Trilce, tal el nombre del emprendimiento que durante años llevó adelante junto con Carlos Berrini) y ejerció la docencia en la enseñanza media.

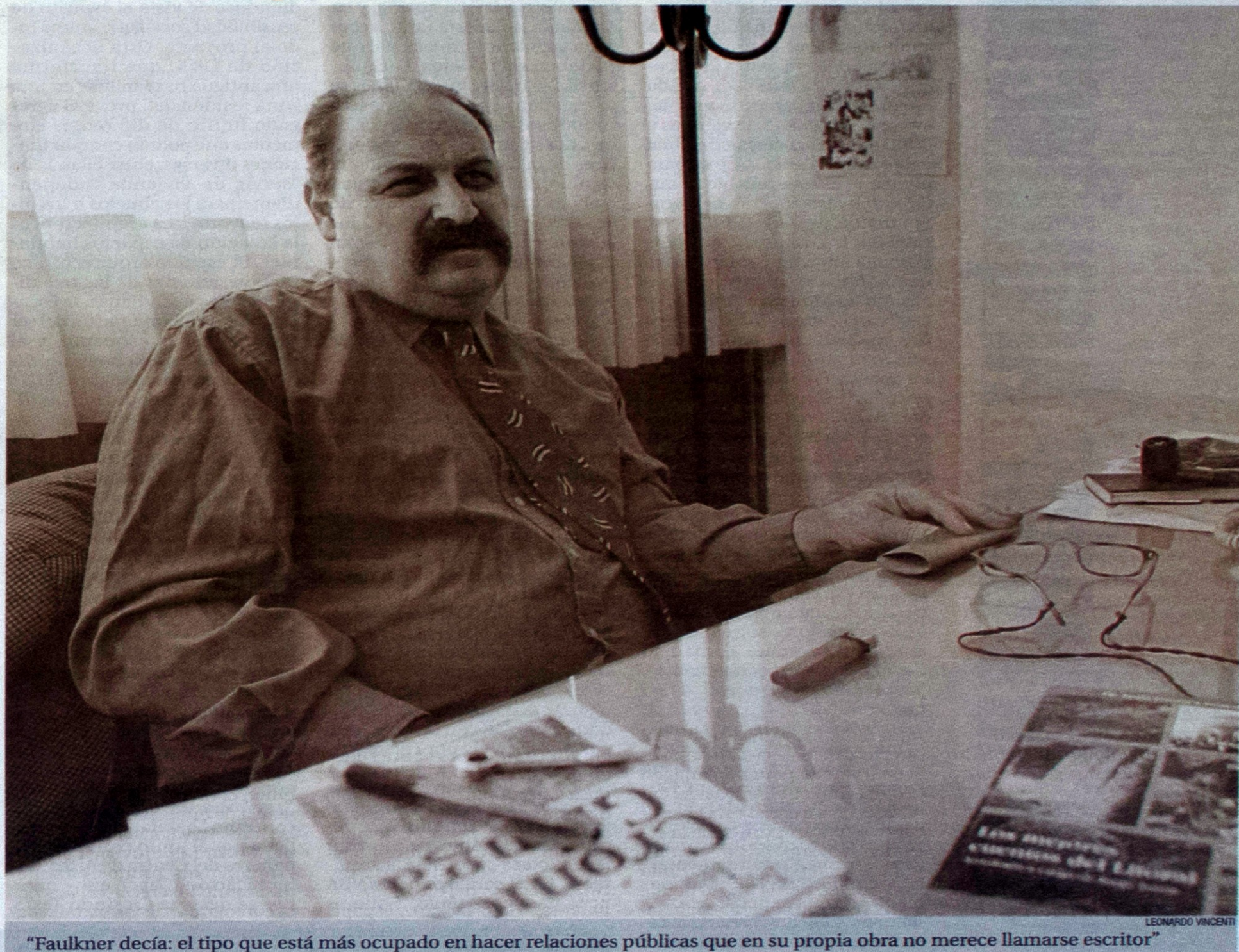
Impermeable a las modas pasajeras, pero bien informada por algunas de las grandes líneas que vertebran la poesía contemporánea, su particular voz de poeta y narrador fue consolidándose a través de una veintena de libros publicados, entre los que cabría destacar su ya clásico *Crónica Gringa* (una saga que se publicó por primera vez en 1976, que lleva cuatro nuevas ediciones, ampliadas cada vez, y de la que está por salir la quinta); *La búsqueda incesante* (1971); *Oficios de Abdul* (1975); *Arenas movidas* (1995); *El fabulador y otras sepias* (1990); *La memoria más antigua* (1982); *Cartas australianas* (1978); *Poemas de amor* (1979); *El cáliz recobrado* (1997); *El país de la infancia* (1993). Editorial Ameghino, por otra parte, acaba de poner en circulación *Los mejores cuentos del Litoral*, una antología preparada y prologada por Isaías.

—¿Cómo surgió la idea de hacer la antología?

—En cierta medida se dio un poco a partir de mi propia iniciativa. Yo le propuse a la gente de Ameghino la composición de dos antologías; una de poesía, en la que estoy trabajando ahora, y otra de cuentos. Y por razones de índole editorial se decidió empezar por la de cuentos, considerando que se trata de un género que potencialmente tiene un espectro de lectores más amplio que el de la poesía.

—Más allá de la inevitable perspectiva subjetiva que implica todo recorte antológico, ¿te impusiste alguna clase de criterio de selección que balanceara tu propio gusto en función de ciertos “deberes” de compilador?

—En realidad jugué con una serie de posibilidades. Pero de hecho, se trata de una antología que asumo como una lectura inseparable de mi gusto personal. Lo que no significa por supues-



“Faulkner decía: el tipo que está más ocupado en hacer relaciones públicas que en su propia obra no merece llamarse escritor”

to que haya carecido de ciertos criterios de selección. En este sentido traté de ajustarme a tres ideas básicas, que no son fáciles de reconciliar: por un lado, incluir a los referentes ya clásicos de la región como Mateo Booz o Velmiro Ayala Gauna; por otra parte, dar cuenta de algunas de las propuestas que se han venido produciendo desde el 60 hasta la fecha, aplicando un criterio de selección lo más amplio posible y donde puedan convivir escritores que se mueven en registros muy distintos: Juan José Saer, Roberto Fontanarrosa, Enrique Butti o Alma Maritano, por citar algunos. Y finalmente hay algo que tuve muy en cuenta: la idea de rescatar a una serie de autores cuyas obras, por diversas razones, han sido prácticamente desconocidas para las nuevas generaciones. Hablo de autores nacidos a principios de

siglo, algunos bien regionalistas como por ejemplo Diego Oxley, Ernesto Ezquer Zelaya o Luis Guidño Kramer, inhallables en el circuito de las librerías. Pero también de tipos como Lermo Rafael Balbi, que no tiene nada que ver con el regionalismo: un escritor de primera línea que nació en 1931 y murió en 1988 y que dejó una decena de libros bien escritos, entre los que habría que rescatar *Los nombres de la tierra* y *Continuidad de la gracia*, dos novelas que conforman una serie de saga de la inmigración piamontesa en la zona de Rafaela, pero en un registro formal que va más allá de la simple temática localista. El desconocimiento respecto de su obra es una pena. Balbi tuvo la desgracia de nacer en Rafaela.

—Está claro que muchos de los cuentos reunidos en la antología no tienen nada que ver con

los tópicos del regionalismo y no responden al criterio de afinidad temática con un paisaje determinado. ¿A qué alude, entonces, el rótulo de cuentos del Litoral?

—No pasa por una cuestión de afinidades temáticas ni de líneas, sino que se trata más bien de reunir, en un mismo volumen, a gente muy diversa, pero que en un determinado momento produjo su literatura en este contorno geográfico y cultural. De ahí lo ecléctico del resultado.

—Hay una notoria ausencia de autores menores de 50 años.

—Eso lo explico en el prólogo: las nuevas generaciones tienen a su favor todo el tiempo del mundo para futuras antologías; el problema está en los que ya no son tan jóvenes... De cualquier manera una antología, obviamente, siempre es un recorte y resulta imposible incluir todo lo que uno quisiera. Hay que elegir.

Y lógicamente no se puede dejar a todo el mundo conforme: para eso tendrías que sacar una de 4.000 páginas y ni siquiera así.

—¿Hubo alguna clase de condicionamiento en cuanto a la extensión del libro?

—No, para nada. Si algún autor elegido por mí quedó finalmente afuera del proyecto, se debió a razones de fuerza mayor, como ocurrió con Horacio Quiroga, que por cuestiones de derechos de autor, lamentablemente no pudo ser incluido.

—A propósito de lo que decía de Balbi, “que tuvo la desgracia de nacer en Rafaela”; ¿creés que producir una obra en el interior del país presupone necesariamente una especie de estigma?

—Yo eliminaría lo de necesariamente y te diría que en mi caso personal no es un estigma porque yo elijo vivir acá. Pero naturalmente hay una ▶ pág. 8

## JÓVENES Y NO TAN JÓVENES

## El Mirador Arquitectura Europea

Una exposición de franceses, alemanes y austríacos que promueve una reflexión acerca de las relaciones entre el espacio, el tiempo y la dignidad

BEATRIZ VIGNOLI

En una carta escrita hacia el año 67 de nuestra era, se describe el antiguo templo de Jerusalén, dividido, según sus diversas funciones de culto, en dos partes: "...la parte anterior de la Tienda, donde se hallaban el candelabro y la mesa con los panes..." y la parte interna que contenía el altar de oro para el incienso y el arca de la Alianza, completamente cubierta de oro. Esta antigua descripción viene a la mente al leer el prólogo del catálogo de la muestra *26 Jóvenes Arquitectos Europeos*, donde Jorge Glusberg, oportunamente, evoca el sobresalto de clérigos y príncipes al ver acercarse el final del primer milenio (y no es para menos: el primer milenio se inició con la destrucción del templo arriba descrito). En dicho catálogo, la firma arquitectónica alemana Allmann-Sattler-Wappner describe así un proyecto realizado en Munich entre 1996 y 2000: "La iglesia está definida por dos conchas, una dentro de otra, con propiedades materiales opuestas". La fisonomía de los portales externos es "pesada, mecánica, terrenal", mientras que "el portal detrás del altar produce una imagen simbólica, virtual, vivamente iluminada". En sus proyectos para edificios administrativos, esta firma privilegia la horizontalidad, se anima a crear áreas funcionalmente flexibles, y otorga especial relevancia a los espacios intermedios de circulación, en tanto comunican a los trabajadores entre sí. Es casi románticamente alemán su complejo escolar con gimnasio, proyectado previendo el día en que los árboles plantados en su interior alcancen la misma altura que los del bosque que rodea la escuela. Por su parte la firma Hild & Kaltwasser se opone tanto al funcionalismo del siglo XX como al kitsch de siglos anteriores y reivindica el ornamento como "elemento fundamental", retomando "una tradición iniciada en la antigüedad con los templos". Hild & K. crearon la casa Bonnín, que armoniza con el estilo barroco de sus inmediaciones siquiera por su concepto: allí, el interior subvierte con ingenio la fachada severa. Estas firmas son sólo dos de las muchas que presentan en el Centro Cultural Parque de España, hasta el 3 de abril, croquis, planos y registros fotográficos de sus obras en la muestra colectiva *Varius, multiplex, multiformis*, curada por el arquitecto rosarino Gustavo Vilarriño y organizada en colaboración con una serie de instituciones oficiales y privadas, entre ellas el MNBA.

El primer túnel del CCPE está dedicado a arquitectos alemanes, el segundo a austríacos y el tercero a franceses. Como un signo más concreto y material de estos tiempos de integración europea, cada túnel lleva el carácter distintivo de su idiosincrasia nacional, como defendiéndola de la homogeneidad. En lo obvio, cada presentador de sección se ocupa de señalar lo específi-

co de la práctica de la arquitectura en cada país: lenta en Alemania, según Klaus Dieter-Weiss; harta de derroche y ostentación en Austria, según Andrea Nussbaum y Dominique Roski, y sostenida exclusivamente por el menazgo del Estado, según Vilarriño, en Francia. El concepto de "arquitectos jóvenes", bajo tan diversas condiciones, se flexibiliza: realmente jóvenes son los privilegiados en los concursos franceses, se habla de "generación intermedia" en Austria, y en Alemania les cuesta tanto acceder a la práctica profesional que ya deben estar viejos. Las diferencias se notan: los alemanes se preocupan por los aspectos simbólicos de sus construcciones, tales como los diversos matices de la luz en los templos, el significado de la forma circular, o el peso cultural e histórico de la localidad de Weimar; los austríacos efectivamente logran diseñar espacios habitables tan invisibles y cómodos que pasan enteramente desapercibidos, y algunas firmas francesas, especialmente Jumeau + Paillard, se regodean en el despliegue de color para crear cafés tan chic como bohemios. Hasta las presentaciones difieren: los alemanes fotografían sus edificios en una luz vespertina o crepuscular, los "discretos" austríacos buscan la hora más espléndida del día o la más oscura de la noche para resaltar la iluminación natural o la artificial respectivamente, y los franceses recortan sus elementos fotografiados combinando el collage, la fórmula y el croquis, pero con una intención tan ambigua que no se entiende si sólo tratan de ser didácticos o si se ríen de su propia tradición racionalista. La segunda posibilidad es unívoca en la biblioteca portátil diseñada por Thierry Lacoste, basada en dos paneles de cartón paralelos cuyas ventanas se llenan "con 9 cajas de cerveza, vino y licores. Tendrán que vaciar estas cajas antes de construir la biblioteca", aconseja el arquitecto. En el catálogo del MNBA no se traduce su título, "Bottoms

up": literalmente, culos para arriba. La biblioteca de Lacoste es una broma, pero una muy a tono con la idiosincrasia de los rosarinos y con sus condiciones habituales de precariedad.

Las necesidades sociales de la gente son muy tenidas en cuenta en los proyectos de viviendas para el ejido urbano del sur del Bronx por la firma alemana D&K. En el catálogo, se traduce "affordable" (al alcance de todos) como "a precios razonables", perdiéndose de vista el espíritu de sensibilidad social que anima todo el proyecto. Otra urbanización de D&K, que transforma una antigua base militar en una zona residencial, prevé el agregado futuro de diferentes elementos que podrán cumplir funciones diversas, entre ellas, la de "servir de vivienda independiente para los abuelos o los hijos mayores". La arquitectura es la creación de espacios habitables. El espacio arquitectónico incluye, además de las tres dimensiones euclidianas, la escala, que es la incorporación del ser humano en el esquema, y el tiempo. Las condiciones de habitabilidad son la seguridad, la higiene y la comodidad. Las dimensiones de un ambiente dado no son determinadas sólo por las funciones prácticas a las que el ambiente se destinará, sino que además tienen en cuenta a la contemplación como factor psicológico del habitante. Esto lo sabe cualquier estudiante de primer año de la carrera de Arquitectura. Cuando Glusberg afirma que "la arquitectura... hoy es entendida no sólo como el arte de construir edificios sino como el arte de construir el entorno humano", está usando el adverbio "hoy" en un sentido muy amplio, abarcador de lo que él llama "el siglo de la arquitectura", es decir, los últimos cien años. En los años sesenta, en la Argentina, la exploración del concepto "habitar" fue desarrollada por él junto con sus compañeros del Centro de Arte y Comunicación (Cayc), entre quienes se destaca Clorindo Testa,

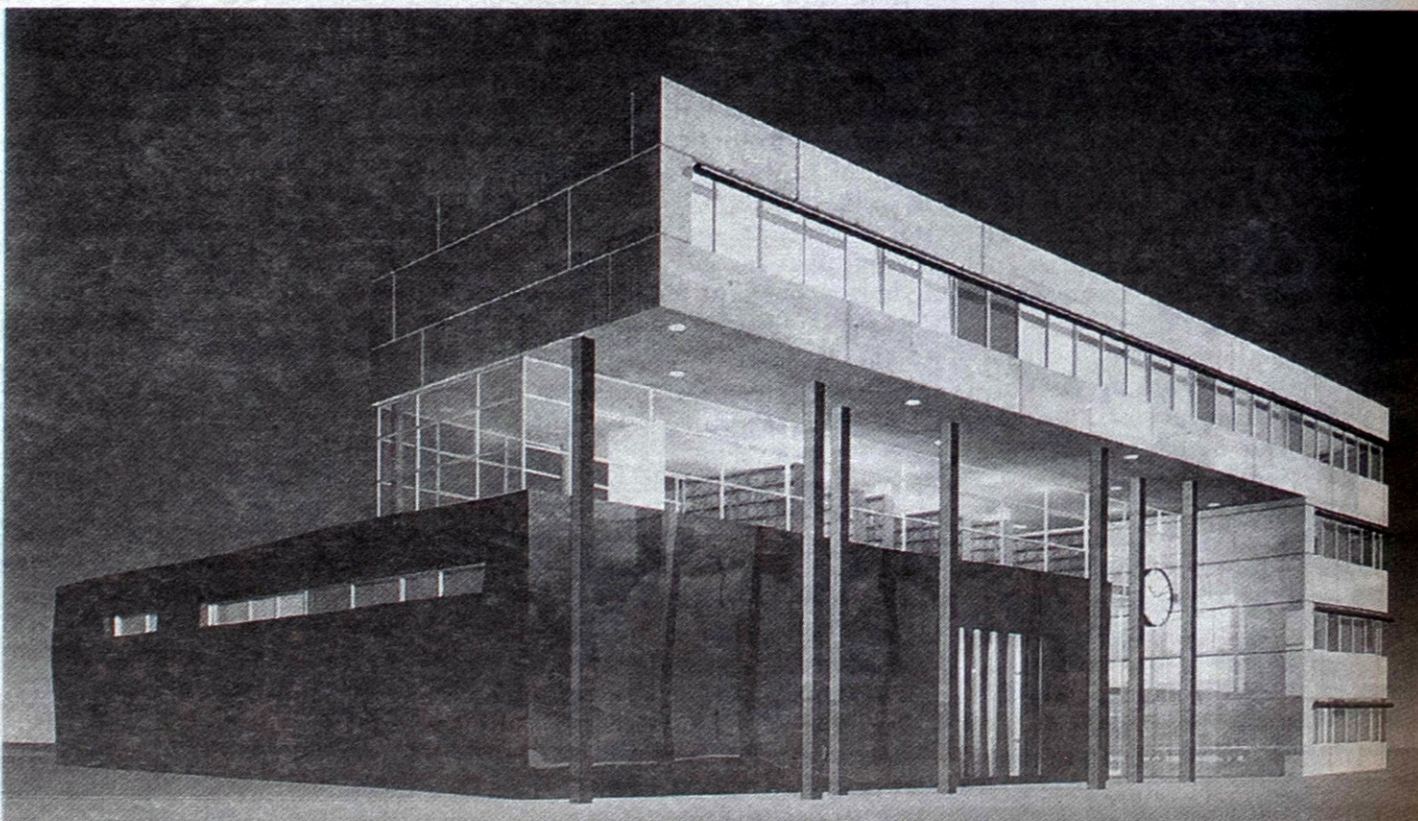
con una obra muy variada que va desde lo puramente arquitectónico hasta lo artístico independizado de la función: cuadros con la frase "Estoy vivo", o la serie de dibujos "Trabajar, habitar, circular y recrearse". De modo que el juego de palabras que hace el director del MNBA al escribir que la estética es la realización de una ética, no es nada nuevo, sino en todo caso algo que sería peligroso olvidar en estos tiempos en que la población del mundo —como señala Glusberg— ronda ya los 6.500 millones de habitantes, "la mitad de los cuales han de vivir en ciudades". (Y se le olvidó agregar: las tres cuartas partes de los cuales son pobres). Es por ello muy atinado el criterio del curador, Gustavo Vilarriño, quien se propone exponer, en esta muestra expresamente destinada a la divulgación, "la riqueza de los diversos caminos de investigación tendientes a detectar y elaborar las nuevas condiciones que la ciudad contemporánea requiere". Cuando en la página siguiente Klaus-Dieter Weiss se queja de que "Entusiasmo y pasión por la arquitectura se encuentran raramente fuera del entorno profesional" se olvida de algo, y de algo que para el Cayc en su período de esplendor fue fundamental: la arquitectura y el urbanismo están intrínsecamente ligados a la antropología y a los estudios sociales. Si el centro de los espacios arquitectónico y urbano es el ser humano, entendido no solamente como "homo faber" o como consumidor o como usuario sino como habitante, considerado no sólo como individuo sino en su vida de relación, y respetándose el sentido particular de la vida que obtenga de sus especificidades culturales, qué más deseable en arquitectura que un nuevo enfoque interdisciplinario capaz de instalar la ética en el centro de la estética, y de lograr que un visitante distraído, acaso un poco esnob, comience a reflexionar sobre las relaciones entre el espacio, el tiempo, y la dignidad.



## VARIUS, MULTIPLEX, MULTIFORMIS

Jóvenes arquitectos europeos contemporáneos exponen croquis, planos y registros de sus obras en una muestra curada por Gustavo Vilarriño

En el Parque de España Sarmiento y el río Hasta el 3 de abril



Una escuela en un barrio residencial del sur de Berlín, presentada por el estudio Alten Architekten



## OPINIÓN

## De punta La estinga y cualquiera

“Algunos lectores recordarán aquel programa clásico de la televisión argentina que tenía el título memorable de «Odol pregunta». Se trataba de un...”



Reinaldo Laddaga

El Ciudadano  
Nueva York

Algunos lectores recordarán aquel programa clásico de la televisión argentina que tenía el título memorable de *Odol pregunta*. Se trataba de un programa de preguntas y respuestas. El interrogador, Cacho Fontana, se dirigía, si no recuerdo mal, a unos prodigios (los mejores de ellos infantiles) que conocían los pliegues más recónditos de las materias más arcaicas, materias que remitían siempre al mundo escolar (la evolución de las especies o las divinidades del panteón latino).

Los ganadores eran algo así como Ciudadanos Ilustres, pero tenían también algo de innecesario, de superfluo: especies de bocados exquisitos hechos de materias no enteramente comestibles. Me dicen algunos amigos norteamericanos que por la misma época la clase de programas que *Odol pregunta* solía ejemplificar eran comunes en la televisión local. Luego desaparecieron. ¿Por qué? Nadie lo sabe. Pero últimamente han vuelto a aparecer, bajo una forma diferente. Uno de ellos se llama *21* y es emitido por la cadena NBC. Un poco por casualidad me topé con él hace unos días, y me sorprendió considerablemente, por razones que un breve relato de lo que ví entonces tienen, pienso, que hacerse evidente.

Al principio del programa, entra un animador, flanqueado por un hombre de unos treinta años. El animador lo presenta como el “campeón”, y dice que en la emisión anterior ha ganado 130.000 dólares. Es un joven cualquiera. El animador dice que hay un grupo de desafiantes del campeón, presentes entre el público. La cámara los enfoca. Son seis jóvenes cualesquiera, tres varones y tres mujeres. Uno de ellos, se dice, será escogido. En pocos segundos una de las mujeres, por azar, se escoge. La traen al escenario y el animador la sitúa, al igual que al campeón, en cajas de vidrio insonorizadas. A partir de ahora ninguno de los dos sabrá cual es la suerte del otro. Las preguntas comienzan. Es un joven cualquiera contra una joven tan cualquiera como él. El animador anuncia que el primer tema será el mundo de la publicidad. Los dos jóvenes cualesquiera que están en sus jaulillas de vidrio tendrán que responder preguntas sobre el mundo de la publicidad. Y eso, ¿por qué? ¿Es que son especialistas en publicidad? No, son jóvenes cualesquiera, sin especialización ninguna.

La primera pregunta es para la desafiante, y me toma (a mí y, al parecer, a ella) con la guardia baja. Es ésta: ¿Qué clase de tela era caracterizada, en cierto anuncio de cierta marca de ropa, como “la tela de nuestras vidas”? Hay tres respuestas posibles: la seda, el algodón, el nylon. La joven piensa intensamente en el inte-

rior de su celdilla y, al final, descubre una respuesta. La pronuncia, se le anuncia que es correcta, el público presente en el set ruge, el animador pasa a interrogar al campeón. La pregunta que le dirige es, en apariencia, más difícil, lo que nos deja con un regusto inmediato de injusticia: ¿Qué actor participaba en cierta publicidad de American Express difundida por televisión en, digamos, el 92?. ¿Cómo es posible que alguien sepa eso? Hay tres posibilidades, por supuesto, tres nombres de actores, lo que, se diría, vuelve la empresa menos abismal. Pero la cara del campeón enuncia con nitidez perfecta que no sabe cuál es la respuesta. ¿Por qué debería saberla? ¿Quién sabe esas cosas? ¿Cuál es el perfil del participante perfecto de un programa que hace preguntas como ésta? El perfil es ninguno. Porque cosas como esa, como qué actor figuraba en una publicidad de American Express de hace casi una decena de años, es algo que podría saber cualquiera. Es decir, nadie en especial. Cualquiera que tenga una memoria fotográfica, perfecta, y que, a la vez, esté perfectamente atento a las cosas que pasan a través de su pantalla: una publicidad, por ejemplo, de American Express. Quizás el lector recuerde a ese personaje de Borges llamado Ireneo Funes, el memorioso, un joven cualquiera que, en el relato que lleva su nombre, se ha vuelto capaz, luego de un accidente traumático, de retener el menor de los detalles que se cruzan a su paso, sin selección ni límite. “Mi memoria, señor, es como vacia-

dero de basuras” –le dice este personaje, en cierto momento, al narrador que nos comunica su existencia. Un vaciadero de basuras sería la memoria de alguien que fuera capaz de contestar a todas las preguntas que se formulan en *21*.

Así como el Gran Participante de *Odol pregunta* era una suerte de esfinge, de enigma, un cuerpo de profundidad insondable, impregnado de saberes misteriosos, el participante ideal de *21* es lo que podría llamarse un supercualquiera: un cualquiera, pero elevado a la enésima potencia. Y encerrado en una celdilla de vidrio, como lo está ahora el campeón, que no tiene ni la más remota idea de cuál es la respuesta a la pregunta que cruelmente le han propuesto. Razón por la que se lo autoriza a convocar ayuda: a que convoque a alguien, a quien quiera en este mundo, a cualquiera, para que colabore con él en la resolución del atroz, hiperbólico problema. Elige a su esposa. La traen, la ponen frente a la celdilla. Tampoco ella sabe cuál es la respuesta, pero es capaz, sin embargo, de mirar con ternura al campeón, y de murmurar para él algunos inspiradores vocablos, y a incitarlo a que emerja de su honda nebulosa, o a que no lo haga si prefiere, porque no hay nada de tremendo en no saberla. Confortado de ese modo, el campeón contesta. La respuesta es errada. Se produce un silencio. Es que el campeón ha perdido, quién sabe, 100.000 dólares. ¿Por qué? Por casi nada. ¿Cuál es su culpa de no saber la respuesta a la extravagante pregunta que acaban de

hacerle? Su rostro lo dice con toda claridad: ¿Cuál es mi culpa? Pero es demasiado tarde para lamentarlo; ya lo han retirado de la escena y consagrado al más perfecto olvido, y ha venido a ocupar su lugar la desafiante, a quien se le pide que emerja de su celdilla y se acerque al centro del escenario, para ser sancionada como nueva campeona, y para que se le ofrezca la oportunidad instantánea de incrementar su premio, si es capaz de contestar correctamente a una rapidísima pregunta sobre un nuevo tema, “dioses y diosas”: ¿Apolo era un dios (a) asirio, (b) griego o (c) chino? Triunfante, la nueva campeona da la respuesta correcta. Rugido de la asistencia, que el conductor del programa aprovecha para decirle que han sabido que es capaz de imitar a la perfección el ladrido del perro caniche, y pedirle que lo demuestre. La campeona se avergüenza, pero cede. Ladra, ladra. El conductor la palmea con todo entusiasmo. El público aplaude. Corte. Una publicidad de American Express aparece.

¿Cómo es posible? –me pregunto–. Pero también, ¿por qué no? ¿Qué podría encontrar más atractivo el gran público de este país que ver en su pantalla a cualquiera ganando sumas enormes de dinero, o perdiéndolas, porque sí, porque lo favorece el azar de una memoria común y corriente, y la banal demencia de ciertos interrogadores, por eso apenas, porque sí, por nada? No la esfinge en su lenta rumia, sino los caóticos despliegues, los erráticos ladridos, frente a la fortuna, de cualquiera.



El dinero llega y se va. Nadie sabe cuál es el mérito de quien ganó ni la culpa de quien perdió

PATRICIA COMINOTTI

# La Central Monstruos

En "La leyenda del jinete sin cabeza", Tim Burton retoma la desmesura manierista para sintonizarla con la inversión del terror practicada en "Freaks"

GUSTAVO GALUPPO

Desde las primeras manifestaciones que sentaron las bases del terror como género cinematográfico (las producciones de la Universal a principio de los 30), lo monstruoso ha sumido el rol casi excluyente de "lo otro", lo maligno, las pulsiones salvajes que, aunque elementos inherentes a la naturaleza humana, debían ser expulsados de ella y colocados en un sujeto reconocible por oposición. El monstruo, en síntesis, no era otra cosa que la proyección palpable de lo que no se asume, lo que se niega, lo que indefectiblemente debe corporizarse en una aberración susceptible de ser eliminada para restablecer el orden primigenio.

Los descastados, entonces, se adjudicaban el rol de elementos perturbadores funcionando como espejo invertido, como la imagen en negativo de los portadores de la razón. Lo monstruoso, debido a su carácter aberrante, señalaba a lo maligno. Su concepción, por consiguiente, debía enraizarse en un ámbito ajeno al de lo conocido, un terreno al margen cuya distancia proponía, en un gesto por demás de tranquilizador, una indisoluble relación entre lo exótico y lo anormal (*Drácula*, *La momia*, *King Kong*).

Debieron pasar años para que la concepción de lo monstruoso comenzara a sufrir sutiles variaciones; sin embargo, apenas establecidas las características genéricas, en 1932, a menos de un año de las paradigmáticas *Frankenstein* y *Drácula*, Tod Browning realiza el primer gran giro en uno de los filmes más osados del género. *Freaks*, mil veces citada, homenajeada, y copiada, invierte brutalmente las bases del terror. Los fenómenos del título, deformes y anormales

exhibidos en un circo, asumen ahora el papel de víctimas, mientras que los autodenominados "normales" serán los victimarios. Por eso es que *Freaks*, además de por ostentar la escabrosa osadía de contar con deformes reales como actores, se erige como uno de los más importantes y premonitorios filmes de terror que se hayan realizado, pero de terror en negativo, un terror invertido que se fagocita a sí mismo para distanciarse del género y convertirse en una exhibición de atrocidades más palpables donde lo monstruoso ya no es signo de lo maligno.

Con el desgaste y la consiguiente decadencia del clasicismo a fines de los años 30, el género y su concepción de la monstruosidad derivarán en construcciones regidas por un tono más sutil, ambiguo, y marcadamente psicológico, como puede verse, sobre todo, en los filmes producidos por Val Lewton para la RKO, dirigidos por Jacques Tourneur y Mark Robson). Finalmente, la heterogeneidad de formas que asume el terror por esos años, derivará en una tendencia más marcada y radical, fundamental para el desarrollo posterior del género. Los nuevos monstruos, en muchos casos humanos, serán desarrollados por un conjunto de directores y actores influenciados mutuamente que dotarán al género de una desmesura caótica y alucinada: Terence Fisher, a la cabeza de la productora inglesa Hammer en sus readaptaciones de los clásicos de la Universal; Roger Corman, adaptando y rescribiendo relatos de Poe con el papel fundamental del imprescindible Vincent Price; y, atacando por otro flanco, e incorporando al cine italiano a la historia del género, Mario Bava, creador de toda la escuela italiana del horror.

Esta etapa estará marcada por dos factores que le otorgarán un sesgo de homogeneidad: por un lado, la nueva concepción del monstruo y la idea de la invasión, el terror (intangibles en el caso de Corman-Poe-Price, y, ya si encarnado en un monstruo palpable aunque más humanizado en el caso de Fisher), se manifestará con el único fin de poner en crisis el orden insostenible de una aristocracia decadente sumida en sus propias ruinas; y, por otro lado, el tratamiento manierista del color empleado para esbozar el desequilibrio alucinado de los ambientes y de los personajes con una violencia inusual. Estos nuevos horrores, lo maligno omnipresente como enfermedad hereditaria que socava las bases más íntimas de la cordura (Corman), y la reelaboración de los monstruos clásicos vestidos ahora de un carácter inédito de profundas connotaciones sexuales (Fisher), infundirán una nueva "sangre" a las antiguas y más conservadoras construcciones románticas del género desplazando la condición de lo maligno hacia un desequilibrio enraizado en las pulsiones humanas.

Muchos años después, cuando el terror devino finalmente en autorreflexión paródica y repetición eterna, Tim Burton, el héroe expulsado de los estudios Disney, recuperó en *La leyenda del jinete sin cabeza* el clasicismo romántico y la desmesura manierista ya pasados de moda para recrear, sin forzadas piruetas hipermodernas, un terror antiguo tan profundo y tan perturbadoramente real como el de las pesadillas infantiles, pero sin perder de vista jamás el eje temático que articula toda su obra.

La de Burton es una filmografía centrada en la reflexión excluyente sobre la condición de lo monstruoso. Desde *Pee Wee's Big*

*adventure* (1985) hasta *La leyenda del jinete sin cabeza*, su último filme, han pasado nueve títulos (incluyendo *El extraño mundo de Jack*, de la cual cedió la dirección y aún así no deja de ser una de sus obras más personales) y decenas de monstruos, desde hombres de una pasmosa ingenuidad hasta criaturas infernales, pasando por héroes oscuros y resentidos, deformes expulsados, artistas despreciados, y marcianos de un infantilismo anarquista. Todos serán sometidos a la aciaga tarea de habitar o invadir mundos a los que no pertenecen y de los que serán rechazados por su diferencia, todos salvo los extraterrestres de *Marcianos al ataque*, que asumirán su invasión con un festivo y desmesurado afán destructivo, como una celebración irreverente de la aniquilación por la aniquilación misma.

Hay, en esta concepción burtoniana de lo monstruoso, un índice que señala una nueva problemática surgida como reelaboración del monstruo clásico visto desde la posmodernidad. Los nuevos monstruos (desde *El Hombre elefante*, de David Lynch, hasta *Hijos de la noche*, de Clive Barker) son el producto de una mirada inédita basada en el exceso que exige continuamente una aceptación de la anormalidad. Los monstruos son, ahora, subnormales de la cultura de la belleza, inversión de los códigos que exige una redefinición de lo tolerable para esbozar una posible recuperación.

Es así que en todos los filmes de Burton, lo que opera, es esa inversión del terror sentada por la mítica *Freaks* y desarrollada por los cultores del exceso de la mirada (Lynch, Cronenberg, Barker): lo otro, lo diferente, el monstruo, ya no señalará lo maligno, sino que será el portador de la verdadera humanidad,

## KELPER

ANALÍA CAPDEVILA

*Kelper* —primera novela de Raúl Vieytes, primera mención del Premio Clarín de Novela 1999— es un policial negro ambientado en las islas Malvinas, contado por un nativo y escrito en un castellano de traducción.

Lejos del testimonio, de la denuncia o del alegato, tentaciones típicas de cierta novelística autóctona empeñada en asignarle un sentido a los acontecimientos del pasado, la historia que cuenta *Kelper* es sólo un historia policial, una pequeña historia en la que la guerra del 82, ocurrida diecisiete años atrás, es el marco apropiado (e imprescindible) en el que se desarrolla la trama —y también lo que motiva el tono de la narración—.

Todo comienza con el asesinato de un desconocido que ha ingresado clandestinamente a la isla con un plan para reconstruir pacíficamente los vínculos co-

merciales y políticos con el continente. El asesinato ya ha ocurrido; el problema es qué hacer con el cadáver. A partir de allí se irán desencadenando una serie de crímenes "necesarios", cometidos sin premeditación, pero con la convicción suficiente de quien está defendiendo la propia vida y también, la tranquilidad de las islas.

Quizás la apuesta más grande de Vieytes haya sido el haber elegido una perspectiva inédita para narrar esta historia, la del invadido, la del kelper que ha visto para siempre alterada su forma de vivir a partir de la llegada del invasor. Antes, la vida en una isla apartada podía ser extremadamente pacífica; no existían motivos para sufrir delirios persecutorios. Hoy, todo es (o puede ser) el término de un complot o de una conspiración. De allí que la paranoia hacia los argies, "esos apuestos nazifascistas continentales", sea el tono dominante de la narración.

Y, sin embargo, ese sentimiento compartido entre los habitantes de las Falkland, ese temor latente ante el peligro de una nueva invasión no promueve entre ellos solidaridad alguna. Al contrario, los sumerge en la soledad y en el aislamiento, expresados en la novela a través del motivo de la isla, sobre el que se vuelve una y otra vez. Presentado como metáfora de la existencia, el mismo se convierte, a poco de iniciada, en la premisa que gobierna la trama, al promover una serie de enfrentamientos que terminan con cualquier posibilidad de cooperación entre los personajes. "Todos estamos aislados, todos nacemos aislados", esto es, enfrentados a los otros: los invasores a los nativos; y dentro de los nativos, los leales a los traidores; y dentro de los leales, los delincuentes asesinos a los "patriotas". La confraternidad se limita a la camaradería, puro efecto de la costumbre. Pero, además, las diferencias entre hé-

ros y asesinos resultan cada vez más estrechas.

Para acentuar aún más ese efecto de distancia y de oposición, Vieytes elige como lengua de la narración el español estándar de las malas traducciones, como si quisiera hacerle creer al lector que la novela no es argentina, que fue escrita originariamente en inglés y que ha sido traducida al español. En el mejor de los casos, esa distancia deviene irónica cuando en la voz del narrador personaje se distingue lo que dice de lo que muestra: "Respetable terrateniente, originario de una familia de cinco generaciones de isleños, pujante productor de lana, puntal de la economía de las Falklands", su comportamiento deja mucho que desear. En el peor, cae en la parodia —que no es el arte de la sutileza—; el personaje del kelper se vuelve entonces un estereotipo. En esos momentos precisos, la novela resulta "demasiado argentina".



Raúl Vieytes



DE RAÚL VIEYTES

Las Malvinas y el recuerdo de la guerra son el marco sobre el que se desarrolla un policial que se acerca y repele las convenciones de "lo argentino"

Clarín Aguilar  
Buenos Aires, 1999  
237 páginas



aunque esto no excluya un profundo resentimiento que convierte a algunos en oscuras criaturas vengativas. Así, el infantilismo de Pee Wee chocará contra las asperezas del mundo exterior, Edward Sissorhands será festejado como un fenómeno circense para convertirse luego en chivo expiatorio, Bruce Wayne se convertirá en un freak por decisión propia para consumir una venganza interminable, Ed Wood alucinará la gloria pero se verá devastado por la industria, Ichabood Crane transitará desde la ciudad de la razón hasta un pueblo sumido en las supersticiones para descubrirse como un extranjero resistido e incomprendido.

Sin embargo, el paradigma del monstruo burtoniano, puede encontrarse en uno de los villanos de *Batman vuelve*. El Pingüino, como Edward, es un deforme condenado a vivir al margen, expulsado de la civilización. Su casual encuentro en el exterior sólo puede derivar en un derrotero que transitará desde la falsa aceptación hasta el rechazo y la posterior muerte entre sus iguales.

Lo que convierte al Pingüino en un personaje paradigmático dentro de la galería freak cultivada por Burton, es la sutil referencia al cristianismo encarnada por el monstruo. El Pingüino nace en navidad, y 33 años más tarde, después de su exilio forzado, seremos testigos de su trágica pasión cristológica. El monstruo, entonces, adquiere una profunda connotación mesiánica que exige, como contrapartida, ya no sólo el replanteo de su condición mediante la total aceptación de lo anormal en el orden de lo mirable, sino también una asunción de lo monstruoso en el rango de lo superior.

Si bien todos los filmes de Burton trabajan sobre esta inversión

de los códigos del terror clásico, recién su novena película se inscribe directamente en el género estableciendo nuevas variaciones sobre el eje de su obra.

*La leyenda del jinete sin cabeza* se funda en concepciones narrativas y estéticas de viejas tendencias del género (los ya citados períodos del clasicismo y del manierismo) pero incorporados a una construcción típicamente burtoniana que pone en evidencia el motor de toda su obra: la reflexión sobre la monstruosidad en primer plano, en este caso planteada por partida doble, el freak racionalista (aunque aquí su diferencia no radique en la anomalía física, sino en la convicción de un pensamiento científico que lo excluye de un entorno regido por las leyes del oscurantismo), y el fantasma descastado (puro instinto brutal que pugna por volver a su ámbito natural: el otro lado), el consciente y el subconsciente (la imagen especular, como Bruce Wayne y Batman, como Jack y Santa Claus, como Ed Wood y Orson Welles) enfrentándose en un lugar al que ninguno pertenece y que los rechaza a ambos sin otorgar posibilidad alguna de conciliación.

Ya en *Ed Wood*, el outsider burtoniano no necesitaba ser portador del estigma de la anomalía física para asumir el rol de descastado, aunque podía identificarse plenamente con ella por su exaltada pasión por lo extravagante. En su último filme, Burton hace coincidir los dos extremos; por un lado el monstruo totalmente identificado con lo maligno, aunque el único fin de sus actos brutales (digitados, eso sí, por criaturas humanas) sea el de volver a su sitio natural; y por el otro, el ser normal que sólo se convierte en fenómeno al ser extirpado de su medio y colocado en un terreno extraño.



"La leyenda del jinete sin cabeza", una reflexión sobre la monstruosidad

Finalmente, bastaría recordar también la peligrosa ideología de los estudios Disney, de los cuales Burton renegó, para ver toda su obra como la contracara de sus famosos dibujos animados: en *Dumbo*, por ejemplo, el elefante anormal rechazado por su deformidad, logrará aceptación cuando su diferencia lo convierta en una estrella redituable pa-

ra el circo, es decir, la diferencia se anula solamente si se convierte en un elemento funcional de un sistema perverso. En cambio en Burton, los monstruos, siempre estarán condenados a la muerte entre sus iguales o a la más impiadosa soledad.

Contradiciendo la oscura visión de sus obras, en un reportaje reciente Burton afirmó: "Me

confundo mucho cuando la gente se queja de que mis películas son muy sombrías, porque yo nunca las he visto de esa manera, para mí siempre demuestran que hay esperanza". Y es que tal vez para Burton, la esperanza no radique en una nefasta conciliación con lo absurdo, sino en la incondicional fraternidad de los descastados.

OBRA POÉTICA

PABLO GIANERA



DE JOSÉ PEDRONI

Una excelente edición de la obra del autor santafesino que permite sacarlo del parnaso escolar y reubicarlo en una dimensión mística

Universidad Nacional del Litoral  
Santa Fe, 1999  
390 páginas

En el prólogo (que más que prólogo es en realidad una evocación) a esta edición de la obra poética completa de José Pedroni, Juan José Saer recuerda el momento en que, adolescente, descubrió al poeta: después de la embriaguez del modernismo y antes del deslumbramiento de la vanguardia. En el intermedio, aparece "esa poesía argentina, realista, coloquial". La referencia de Saer supera lo biográfico y señala en cierto modo el lugar de Pedroni en el mapa de la poesía argentina durante las primeras décadas del siglo veinte: un distanciamiento de los fulgores modernistas por la vía del sencillismo (se refiere a eso Carlos Mastronardi cuando dice que trae a su poesía lo elemental y primigenio, como si se atuviera a los datos inmediatos de la experiencia) que nunca llega -ni pretende llegar- al además ruptu-

rista de la revista *Martín Fierro*.

La dedicatoria del primer libro de Pedroni define una poética que apenas se modificará en sus diez libros siguientes: "Entorné las puertas, y salí de viaje/ con mis tres burritos a buscar fortuna;/ pero en el camino me hechizó la luna,/ y esta poca cosa sin querer te traje." Resulta difícil negar la pericia métrica y prosódica de Pedroni. Tan difícil como no advertir la progresiva cristalización de su poesía. El descenso que va de la estrofa "la nieve casta su perdón desmiga/ sobre la obscura ancianidad del suelo./ Cuando la tierra ya no puede, amiga,/ calladamente se deshoja el cielo" perteneciente a "Deshojamiento" -acaso el poema más logrado de Pedroni-, en *Gracia plena* (1925), a los engañosamente coyunturales "Dicen que es cierto lo que el libro dice:/ que los mansos heredarán la tierra./ Lo dicen, lo prometen./ Por sus barbas desciende promesa", del poema "Los ángeles

barbudos" en *Canto a Cuba* (1960). Con todo, *El nivel y su lágrima*, de 1963, es un libro nada desdeñable que recupera y condensa su producción precedente y registra las cosas diarias: la lija, el martillo, un peine.

El volumen editado por la Universidad del Litoral incluye un apéndice donde, entre otros textos de Mastronardi, Carlos Carlini y Jorge Riestra, se reproduce "El hermano luminoso", artículo de Leopoldo Lugones publicado primero en el diario *La Nación* y recogido después, en 1927, como prólogo de la segunda edición de *Gracia plena*. Este artículo revela más al propio Lugones -a su poética, a su política- que a Pedroni. Se trata una extraña conjunción. No parece fácil encontrar dos poetas más alejados. Aunque alejado de la crispada sensorialidad del modernismo, Pedroni le sirve a Lugones como excusa para insistir en su defensa de la rima, y como ejemplo de poeta "sano", pro-

ductor de una poesía que "salió del amor de la mujer pura, del hijo bien habido, de la madre honrada, del esfuerzo probado... Esa poesía es algo tan dulce y elevado a la vez como la patria: es su esposa". Pero también es cierto que la rigidez formal y la ingenuidad de su poesía la tornaban muy útil para ese uso.

La lectura seguida de esta muy cuidadosamente editada *Obra Poética* de Pedroni depara pocos asombros. Apenas la satisfacción serena de la variación. Los pareados, los endecasílabos y los alejandrinos, aún en su versión más relajada, y más "coloquial", de dos heptasílabos, suscitan un incontentable cansancio auditivo. Pero, por otro lado, esta misma lectura seguida permite advertir también que hay un Pedroni a rescatar todavía: no el poeta "que canta las albricias del país" (la frase es, otra vez, de Lugones) confinado en el parnaso escolar, sino el "místico a la manera pagana de las églogas".



I E C H

WASHINGTON, MADRID, BUENOS AIRES, BERLÍN

# abecedé nacionales e internacionales

a)

**King** enredado. *Riding the Bullet* se llama la nueva novela de Stephen King, que se encuentra disponible por apenas 2 dólares con 50 centavos. Pero no, no hay que apresurarse para ir a comprarla a la librería, porque no está en ninguna: la novela sólo se consigue a través de Internet y se distribuye en un archivo con el texto codificado de forma que no pueda copiarse ni imprimirse. Sólo se puede leer sentado ante la computadora o empleando una agenda electrónica y es la primera obra de un autor relevante publicada exclusivamente en Internet. Por cierto, esta parece ser la única gracia verdadera de *Riding the Bullet*, que tiene apenas 16.000 palabras

(unas 70 páginas en formato clásico) y que seguramente decepcionará a los seguidores de King que habitualmente no se conforman con menos de 400 páginas.

Para leer el libro hay que acudir a las páginas en la red de la editorial Simon & Schuster ([www.simonsays.com](http://www.simonsays.com)). Una vez enviada la información de la tarjeta de crédito se permite descargar un archivo que contiene el texto de la novela. El archivo en cuestión lleva todo el texto codificado de manera que pueda leerse pero no pueda abrirse con ningún procesador, es decir, es imposible copiarlo o imprimirlo; sólo se puede leer sentado delante de la pantalla.



b)

**Vázquez Rial** mussoliniano. Una investigación sobre Mussolini llevó al escritor argentino afincado en España Horacio Vázquez Rial a estudiar las relaciones del dictador italiano con la mafia. De ahí saltó a las ramificaciones que este poderoso grupo criminal tenía en la Argentina, concretamente en Rosario. Este escenario y este tema se encuentran en el centro de su última novela, *Las leyes del pasado* (Ediciones B). "El Duce estaba inquieto por la mafia. Sabía que tenía que enfrentarse principalmente a dos poderes: la iglesia católica, con la que llegó a pactar, y la mafia, que finalmente ayudaría a su destrucción porque colaboró con los aliados en

el desembarco en Sicilia, después de un pacto de Lucky Luciano con el gobierno estadounidense", aseguró Vázquez Rial al presentar su novela en Madrid. "La alianza entre la mafia y la oligarquía se halla en la fundación de los grupos parapoliticales. Es una poderosa alianza que ha llegado hasta nuestros días. Siempre he creído que la Historia con mayúsculas es otro género de ficción. Stendhal dijo que sólo a través de la novela se puede llegar a la verdad y estoy bastante de acuerdo con él", agregó el escritor. *Las leyes del pasado* puede ser leída como una continuación desviada de *Frontera sur*, una de las novelas más conocidas de Vázquez Rial.

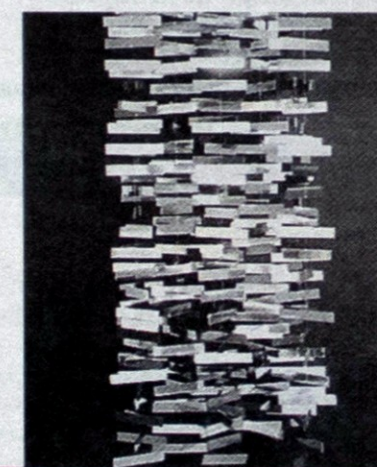


c)

**Le Parc** retrospectivo. Las transformaciones que sufrieron las indagaciones de Julio Le Parc sobre la luz y el volumen a lo largo de los últimos 40 años pueden ser apreciadas en una retrospectiva que desde el miércoles se expone en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires.

La obra de Le Parc está ligada a su postura frente al mundo, la sociedad y el arte: colores primarios —el blanco y el negro—, formas cada vez más elementales y una revalorización de la plástica, pero fundamentalmente la exploración, son los ejes evidentes de su obra. En 1968 Le Parc publicó bajo el título de *Guerrilla cultural* un manifiesto que cuestionaba el sistema cul-

tural vigente y señalaba la necesidad de replantear el papel del artista en la sociedad. Ese mismo año, el Mayo Francés arrastró a Le Parc a la participación activa, lo que le valió la expulsión del gobierno francés. Cinco meses después regresó al país. Entonces comenzó una nueva indagación, orientada hacia la expresión metafórica de la dinámica de los efectos de la luz, el volumen y el movimiento. "Antes que como artista cinético, yo siempre me defino como un artista experimentador, para no limitarme a una técnica o al uso del movimiento únicamente. Creo en la experimentación como búsqueda permanente", aseguró el pintor.



d)

**Bach** marítimo "No debía llamarse Bach (arroyo, en alemán), sino Meer (mar)" proclamó en una ocasión, ensalzando a Juan Sebastián Bach, Ludwig van Beethoven.

Este año, en que se cumple un cuarto de milenio de su muerte, Bach emerge en el panorama cultural alemán como un coloso, omnipresente en, justamente, mares de artículos de prensa, coloquios, conferencias, exposiciones y espacios de radio y televisión.

En los últimos decenios, la investigación musicológica ha enfocado desde todos los ángulos la figura del representante más alto de la música del barroco alemán y que quedó arrumbada

la imagen de Bach como modesto organista y devoto servidor de los príncipes alemanes de la época.

Bach absorbió y elaboró impulsos musicales franceses e italianos, elevó la música coral religiosa a cimas insospechadas, creó la escuela de órgano nortea alemana y abrió nuevos horizontes a todas las generaciones musicales posteriores.

Beethoven, al comparar a Bach con un mar no fue el único genio en reconocer la deuda de las generaciones musicales posteriores. Según Amadeus Mozart, "Bach es el padre; nosotros somos hijos suyos. Si alguno de nosotros sabe algo, lo ha aprendido de él".



Todo para leer

LIBROS

Una saga escandinava, un enigma alrededor de Birmajer, un relato fantástico en Chiclana y J.C.Paz y reflexiones sobre el mundo del trabajo, en las bateas

**LAS HIJAS DE ANNA**  
De Marianne Fredriksson



Marianne Fredriksson tiene el extraño antecedente de haber empezado a escribir tarde. A los 53 años publicó su primera novela y desde entonces sus libros se han instalado regularmente en las listas de los más vendidos, tanto en Suecia, su país natal, como Holanda y Alemania. En *Las hijas de Anna*, la autora se vale de un recurso no por repetido menos eficaz: el de narrar una historia (la de Europa contemporánea) a través de la saga de tres mujeres escandinavas (abuela, madre e hija).

Emecé  
Buenos Aires, 2000  
393 páginas

**NO TAN DISTINTO**  
Marcelo Birmajer



Marcelo Birmajer es un joven escritor argentino sobre el que caen tres opiniones simultáneas: hay quienes dicen que es una de las más sólidas voces de la nueva literatura argentina; otros, por el contrario, sostienen que es el autor de una prosa adocenada y común, desprovista de matices e interés. Finalmente, hay a quienes su estilo les resulta indiferente: no lo halagan, ni lo promueven. *No tan distinto* es una oportunidad para tener opinión propia en tema controvertido.

Norma  
Buenos Aires, 2000  
120 páginas

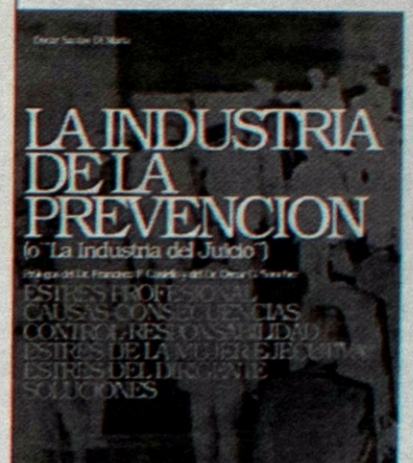
**UN FANTASMA EN ALBERDI**  
De Fernando Martínez



*Un fantasma en Alberdi* es un cuento publicado en forma de libro que narra un suceso acaecido una noche de setiembre del 70 en J.C.Paz y Chiclana. Su personaje principal se llama Krespel y es él quien se ve increíblemente involucrado en una serie de hechos fantásticos: "Krespel extendió las manos intentando tocar la suave llovizna formada, pero al hacerlo notó que parecía nieve, una nieve blanca que cada vez más copiosa caía sobre él aunque no existía en otro lugar de la plaza".

OMA Ediciones  
Rosario, 1999  
58 páginas

**LA INDUSTRIA DE LA PREVENCIÓN**  
De Oscar Santos Di María



En *La industria de la prevención* (o *La industria del juicio*) el abogado Oscar Santos Di María (avalado por los prologuistas Francisco Casiello y Oscar G. Sánchez) presenta sus ideas acerca de la prevención de enfermedades y accidentes de trabajo. Según el autor, su trabajo no es una creación científica, sino una recopilación de ideas, consejos e investigaciones realizadas por prestigiosos estudiosos del tema con el auspicio de universidades extranjeras, la OIT y la OMS.

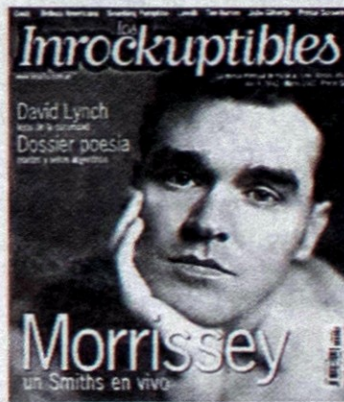
Edición del autor  
Rosario, 2000  
144 páginas

REVISTAS

José Luis Mangieri, Mirta Rosenberg, Jorge Lavelli, Tono Martínez, Adriana Puiggrós, Alejandra Boero y Nora Dottori son los nombres de la semana

LOS INROCKUPTIBLES NÚMERO 41

En su nueva entrega, la versión argentina de la revista francesa *Les inrockuptibles* trae un dossier dedicado a un tema siempre vigente para las revistas culturales: el auge de la poesía. Esta vez, opiniones de Delfina Muschietti, Marina Mariasch, José Luis Mangieri y Mirta Rosenberg. Además: Morrissey a punto de tocar en la Argentina, una entrevista a Jorge Lavelli y otra a David Lynch antes del estreno de "Una historia sencilla", su nuevo filme.



Revista de música, cine, libros  
Director: Philippe Boulter  
Marzo del 2000

LA MAREA NÚMERO 15



Revista de cultura, arte e ideas  
Dirección: Josefina Racodo  
Verano 1999-2000

Decimoquinta entrega de la publicación que dirigen Josefina Racodo, Jorge Brega y Derli Prada. En esta oportunidad, entrevistas a Teresa Parodi, Alejandra Boero y Héctor Bido, un dossier en el 50 aniversario de la Revolución china (con artículos de Bernardo Kordon, Simone de Beauvoir, André Malraux, Carlos Astrada y Otto Vragas) y, entre otras notas, una de Nora Dottori sobre El estado de nuestra industria editorial un recordatorio de Miguel Ángel Asturias.

BARBARIA NÚMERO 19



Revista de Creación e Información del ICI  
Director: Tono Martínez  
Marzo del 2000

En el ICI porteño tuvieron una idea: convirtieron a su programa de actividades en una revista, a la que llaman *Barbaria*. De este modo el público no sólo se entera de que 27 leerán poemas Ariel Schettini, Karina Macció y Vanna Andreini, sino que ya puede ir leyendo en la revista algunos de esos poemas. Así, no sólo se entera de que el 29 Sergio Poujol presentará su libro *Historia del baile*, sino que ya puede leer una reflexión del autor acerca de su obra.

AULA HOY NÚMERO 18

En el nuevo número de la revista que dirigen Norberto Boggino y Fernando Avendaño y edita José N. Pérez se publican entrevistas a Adriana Puiggrós y a Jaume Crabonell y artículos de, entre otros, Beatriz Acti, Norma Pogliotti, Silvina Sappia, Marcela Isaías, Fernando Pisani, Juan Carlos Paradiso, Anice Ilú, Natalia Javkin y Analía Salsa. El habitual "Contame un cuento", esta vez con Octavio Paz y su relato "Maravillas de la voluntad".



La educación bajo la lupa  
Editor: José N. Pérez  
Marzo-abril del 2000

## ...viene de tapa

Pág. 1

JORGE ISAÍAS ESCRITOR

realidad que nadie puede ignorar. Hace poco le regalé a un amigo escritor, radicado hace muchos años en Buenos Aires, los cuentos completos de Mateo Booz, que editó recientemente la Universidad del Litoral. Un trabajo buenísimo hecho por Sergio Delgado, un escritor de Santa Fe que se ocupó de rastrear los cuentos inéditos no publicados en libros y que andaban dispersos en diarios y revistas de la época. El asunto es que mi amigo, por una serie de prejuicios, jamás había leído nada de Mateo Booz y tenía unas referencias más bien vagas: escritor costumbrista, santafesino, esas cosas. Y cuando por fin lo empezó a leer quedó sorprendido por la excelencia de la obra, se devoró los dos tomos de más de mil páginas y me decía que algunos de los cuentos le habían parecido a la altura de lo mejor de Quiroga.

—¿Cómo hay que entender la anécdota? ¿Cómo un ejemplo de que a la larga una obra con peso termina generando sus propias condiciones de lectura o en un sentido escéptico?

—Mirá, hasta hace poco yo estaba convencido de que sí, de que a la larga las cosas valiosas terminaban imponiéndose por su propio peso. Un poco la idea de Saer de que a la larga el libro llega. Pero yo a veces ya creo que no llega nunca. Sobre todo en un contexto cultural como en el que vivimos, donde a la gente tenés que darle las cosas servidas en bandeja y donde hay un marcado desinterés por todo aquello que no llega masticado por los medios. El problema no es solamente de ahora, por supuesto: no nos olvidemos de que Góngora estuvo 300 años olvidado.

—Pero eso forma parte del circuito de recepción y difusión, generalmente impredecible y laberíntico, al que se expone cualquier literatura. Un problema "político" podríamos decir, frente al cual un escritor puede tomar distintas actitudes, cuyos extremos pueden ir desde salir a venderse pragmáticamente, hasta desentenderse y replegarse sobre su propia escritura a la manera de Kafka, por dar un ejemplo.

—Yo pienso que un escritor tiene que dedicarse a escribir. Faulkner lo decía clarito: el tipo que está más ocupado en hacer relaciones públicas que en su propia obra no merece llamarse escritor.

—¿No sería una salida digna intentar buscar un equilibrio entre el trabajo íntimo sobre la propia escritura y su posible salida pública?

—Eso sería lo ideal, claro. Pero por supuesto no todos pueden encontrar ese equilibrio. Yo siempre lo pongo de modelo a Juan L. Ortiz. Tuve la suerte de conocerlo y de tratarlo personalmente en los años setenta, en la época en que sacábamos la revista *La Cachimba*. Y no sería exagerado decir que a mí el contacto con Ortiz me marcó para siempre. Los frecuentes viajes que realizábamos a su casa de Paraná eran como peregrinaciones iniciáticas.



"Yo estaba convencido de que a la larga las cosas valiosas terminaban imponiéndose. Ya no..."

Él nos recibía con una amabilidad extraordinaria, que atemperaba nuestra ansiedad siempre curiosa y a la pesca de algún poema inédito para publicar en la revista. Pero Ortiz había llegado a ese punto donde trascender en el ámbito de los medios, donde publicar no le interesaba para nada. Y eso en él —demás está decirlo— se daba sin imposturas ni contradicciones: vivía, sencillamente, así. Algo que por supuesto sólo se conquista con mucho coraje, ¿no?

—Hace poco en una nota bibliográfica aparecida en un diario de Buenos Aires, el reseñador se refería al Litoral diciendo "nuestro Dublín", a propósito de una serie de autores que en estos últimos años han tenido una influencia notoria en la poesía argentina. Junto a los ya clásicos nombres de Juan L. Ortiz y de Saer, agregaba los de Hugo Padeletti y Juan Manuel Inchauspe. Me gustaría saber si estás al tanto de ese tipo de exhumaciones.

—Todos grandes poetas, sin duda, que fueron madurando su obra en soledad y sin apuro; lamentablemente acá siempre estamos como esperando el permiso de Buenos Aires para valorar una obra. De Inchauspe fui muy amigo y ojalá se hubieran acordado de él antes de que se muriera. De cualquier manera te puedo decir que en ese sentido él no esperaba nada. Pero realmente nada: hay que escribir, me decía, cuando no haya más remedio. Y fijate que toda su obra gira alrededor de esa idea, de que la poesía tiene que ser el resultado de ese encuentro entre la palabra, siempre insuficiente, y una experiencia.

—A propósito de Inchauspe, D.G. Helder decía que en su obra no se encuentra nada o se encuentra muy poco de aquello a lo que el menú del día de nues-

tra poesía nos tiene acostumbrados. Me parece que en relación con tu poesía se podría decir algo semejante.

—Yo creo que la poesía debe ser el resultado de una experiencia. Obviamente, ningún poeta puede desatender el trabajo sobre el propio lenguaje, la importancia de lo fónico, de lo musical. Pero ningún taller literario te puede sacar nunca un escritor.

—¿Cuántas ediciones se hicieron de "Crónica gringa"?

—Ahora sale la quinta edición. Las dos primeras son del 76 y se volvió a editar en el 78 y luego en el 83 y en el 90. A lo largo de las distintas ediciones he ido incorporando nuevos poemas. La idea sería la de una especie de saga en permanente desarrollo. En ésta que sale ahora hay alrededor de cien poemas. Podría decir que hace treinta años que estoy escribiendo este libro. Lo que me parece que ha opacado un poco otras cosas mías quizás más valiosas.

—En los poemas de "Crónica gringa" se advierte la búsqueda de un equilibrio entre musicalidad, imagen y sentido que parece ir en dirección de una poesía eminentemente narrativa.

—En ese sentido el referente es Pavese. El Pavese de *Los mares del sur*. Y Pedroni por supuesto. Y allí también está por cierto mi propia historia personal, el vínculo familiar con una gente y una geografía precisas, que me marcó a fuego. Vengo de una familia de inmigrantes campesinos, arrendatarios y jornaleros pobrísimos. Ningún antecedente literario por ese lado. Pero sí la voz de mi viejo, que era un tipo muy duro y laborador y que tenía una capacidad innata de narrador oral. Y a mí me fueron quedando esas cosas que él contaba cuando estaba de buen humor, sino no hablaba.

—¿Reflexionás en términos "teóricos" sobre tu propia poesía?

—Eso es relativo. Por supuesto que uno siempre se está interrogando sobre el cómo. Pero en mi caso te diría que resulta inseparable del trabajo sobre la propia escritura. Mirá, cuando yo empecé a escribir la discusión estética pasaba un poco todavía por los coletazos del compromiso. Después, en estos últimos años, el debate entre poéticas giró más bien en torno a una serie de rótulos de los que finalmente todo el mundo termina renegando. En ese sentido te respondería con algo que en algún momento D.G. Helder escribió generosamente sobre mí: que yo soy impermeable a las modas.

—¿Cómo fue tu experiencia como librero y editor?

—Nosotros empezamos en el 70 con Guillermo Colussi y Alejandro Pidello, sacando la revista *La Cachimba*; pero ya en el 73 estábamos metidos en la edición y en la distribución de libros, haciendo todo a pulmón. Lo bueno fue que desde acá llegamos a tener un buen rebote a nivel nacional y a establecer una serie de vínculos con escritores de otros países. Fuimos los primeros en difundir en la Argentina la obra de ese poeta magnífico que es el griego Yannis Ritsos, cuyas traducciones nos habían llegado vía Juan L. Ortiz. Era otra época, la del auge de la literatura latinoamericana; y donde a pesar de que poner en circulación un libro resultaba más caro que ahora, lo cierto es que se editaba mucho más.

—¿Y tu actividad de librero poeta, experto en desempolvar libros inhallables?

—Como dice un poema de Macedonio: "Cuando estuvo de todo hizo placer y cuando se fue nada dejó que no doliera".

contesta hoy:  
Patricio Pron  
escritor



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

—No soy bueno para recordar las primeras páginas de los libros, pero difícilmente me olvido de una buena línea inicial. Me gustan los relatos que comienzan con una línea fuerte porque —bien visto— un relato es solamente esa línea o su primera página. En un cuento bien escrito el resto continúa o rebate lo que esa línea inicial había anticipado. Me gusta creer además que soy un buen escritor de primeras líneas y un pésimo continuador de ellas. Hay varias cosas que daría por escribir una tan buena como "Al despertar Gregorio Samsa una mañana, tras un sueño intranquilo, se encontró en su cama convertido en un monstruoso insecto" —Kafka—; o "No hay dos cerros iguales, pero en cualquier lugar de la tierra la llanura es una y la misma" —Borges—; o incluso "Había pensado que ese casamiento, entre todos los casamientos, sería una aventura" —Lawrence—. Las han escrito ya y me tengo que conformar con unas variaciones que ni a mí me satisfacen.

Pero puesto a elegir una primera página me quedo con la de *Sangre sabia* de la norteamericana Flannery O' Connor. En su brevedad condensa el tema del "regreso a casa" que preside el libro y que lo termina en una escena bastante parecida a esta inicial. El lector no puede evitar sentirse identificado con Hazel Motes y de esa forma la confluencia entre un gran personaje y una gran historia está servido como un banquete que hace tiempo nos esperaba.

*Sangre sabia*, de Flannery O' Connor, página 1

Hazel Motes, inclinado sobre el asiento de felpa verde, miraba a veces a lo largo del pasillo y a veces por la ventanilla, como si quisiera saltar. El tren avanzaba veloz entre la espesura, que a intervalos se abría y dejaba ver, muy rojo, un sol quieto sobre el horizonte del bosque. Los campos cercanos de labor se ondulaban hasta desaparecer y entre los surcos husmeaban algunos cerdos, como grandes piedras manchadas. La señora Wally Bee Hitchcock, sentada frente a Motes, dijo que aquel momento de la tarde le parecía lo más...