

Liberaron a Oscar Wilde

Buenos Aires no duerme

Arturo Carrera
Niccolò Ammaniti
Leonardo Da Vinci
Viviane Forrester
Federico Jeanmaire
Jacques Nassif
Néstor Perlongher
Héctor Schmucler
Juan José Sebreli

Antonio Berni
Peter Greenaway

entrevista:
Julian Barnes

agenda

cine y literatura

*cine / plástica / música / teatro / libros / noticias del mundo /
multimedia / tv / revista de revistas / discos / bibliofilia*



be good. be bad. just be.

ck be. The new fragrance for people. Calvin Klein.

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

editorial



presentamos *magazín literario*, *mapa mensual de cultura*. Pensamos, al imaginar esta revista, que no hay un tratamiento a la vez ágil y reflexivo de los hechos fundamentales de la cultura. Nos parece, también, que es posible y necesario lanzar al mercado una revista que, a partir del diseño de ciertos itinerarios culturales, pueda proponer información y crítica, sugerencias y ejes de debate. Confiamos, ¿hace falta aclararlo?, en las potencias del libro tanto en lo que se refiere a la formación de conceptos como a la democratización de los saberes. Pero las intervenciones de *magazín literario* no se agotan en el libro (así como la noción de libro no se agota en la literatura).

¿Tiene futuro la cultura? ¿Vale la pena, todavía, sostener una mirada crítica sobre las diferentes áreas de la cultura en relación con las cuales algún tipo de verdad podría construirse? Creemos que sí. Por más que las realidades latinoamericanas se enrarezcan y cuanto más asfixiantes resulten las condiciones políticas y económicas que gobiernan esas realidades, la cultura permanece. No necesariamente como una herencia, sino sobre todo como un desafío, el mismo desafío que representa hoy la situación (crítica) de la educación en países como el nuestro.

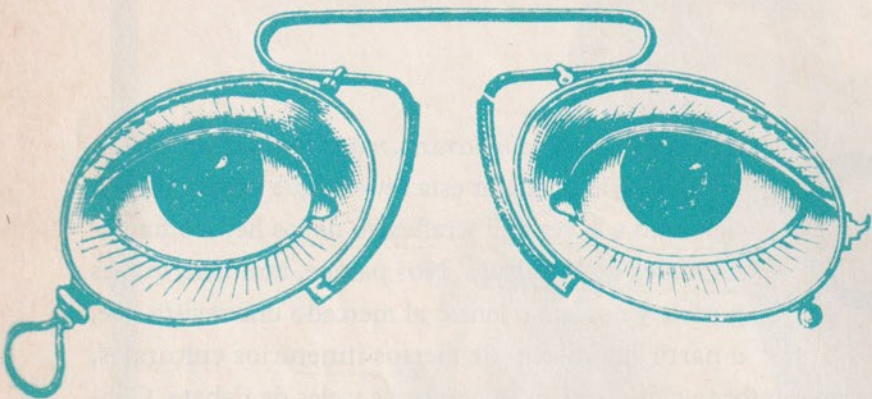
Esta revista mantiene una relación de deuda y gratitud con su antecedente francesa, la ya célebre *magazine littéraire*. Esa relación no debe malinterpretarse: *magazín literario* es (aspira a ser) una revista independiente, tanto en lo que se refiere a los contenidos como a los puntos de vista y a las intervenciones. Si hemos elegido inscribirnos en una tradición es, simplemente, para garantizar una mirada pluralista sobre los acontecimientos culturales y las principales corrientes de pensamiento.

Este número uno expresa nuestras preocupaciones y nuestro entusiasmo. También nuestro agradecimiento: a todos los amigos que se apasionaron con nosotros y especialmente a Jack Batho, consejero cultural, científico y de cooperación de la Embajada de Francia y a Aldo Herlaut, su agregado cultural. ●

La redacción



Buenos Aires no duerme



Entre el 19 y el 27 de julio de 1997, convocados por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, miles de personas (presumiblemente jóvenes en uso de sus facultades vacacionales) perderán el sueño en pos del arte y la cultura. Dos mil quinientos poetas y cuentistas se han inscripto, al cierre de esta edición, para leer sus poemas ante un público que, además de trasnochado, hay que imaginar entusiasta. Talleres de todas las artes, seminarios, trabajos de improvisación teatral, muestras de videos y de humor gráfico, en fin: todo lo que imaginarse pueda, a lo largo de las veinticuatro horas que el inexorable reloj irá marcando.

En horario central (20.00 a 22.30), *magazín literario* auspicia el ciclo "Los escritores y los críticos hablan con el público", en el Microcine del Centro Municipal de Exposiciones. Han confirmado su presencia, por orden alfabético, Eduardo Berti, Arturo Carrera, Fernando Fagnani, Silvia Hopenhayn, Federico Jeanmaire, Tamara Kamenszain, Martín Kohan, Daniel Link, Josefina Ludmer, María Moreno, Jorge Panesi, Matilde Sánchez y Miguel Vitagliano. Las ponencias y debates, así como los mejores trabajos que los jóvenes lean, serán publicados por *magazín literario* en futuras ediciones.

Entre los talleres relacionados con la literatura confirmados hasta ahora, se destacan "Cómo se escribe un poema", coordinado por Delfina Muschietti los días sábado, domingo, martes, miércoles y jueves de 15.00 a 17.00, y "Cómo se escribe un relato policial", coordinado por Silvia Delfino, desde el martes 22 hasta el sábado 26, de 23.00 a 1.00.

Gustavo Álvarez Núñez y Fermín Rodríguez dictarán un seminario sobre "Literatura y rock", y Daniel Link otro, cuyo título, ominoso, es "La belleza". Ambos se dictarán en horarios de trasnoche, como corresponde, todavía no confirmados.

Un encuentro especialmente interesante será la mesa "Arte, cultura y periodismo", que convocará a los secretarios de redacción de las revistas de cultura más importantes (*magazín literario*, *Diario de poesía*, *El amante*, *Los inrockuptibles* y *Con V de Vian*) el sábado 26 de 17.00 a 19.00. Ese mismo día, bien tarde, habrá una fiesta. ☉

magazín literario

Alsina 1131/1088 Buenos Aires
Tel 541 381 8626 / Fax 541 381 9833

DIRECTORA:

Violeta Weinschelbaum

SECRETARIO DE REDACCIÓN:

Daniel Link

REDACTORA:

María Iribarren

GRÁFICA:

Martín y Laura Kovensky

COORDINADORA:

Alejandra Gibelli

TRADUCTORES:

Bruno Guerra (francés),

Angela Bell (inglés).

CORRECCIÓN:

Cecilia Magadán, Diego Bentivegna.

FOTOGRAFÍA:

Betina Hase

COLABORADORES:

Maite Alvarado (Infantiles), Martín Caparrós (Bibliofilia), Marita Chambers (Multimedia), Luis Chitarroni (Barras paralelas), Sandra de la Fuente (Música), Hernán Díaz (Discos), Claudia Gilman (Centenario), Horacio Guido (Cine y Video), Marcelo Pacheco (Plástica), Guillermo Saavedra (Revista de revistas), Ariana Vaccieri (Televisión).

COLABORARON EN ESTE NÚMERO:

Xavier Alcón, Roger-Michel Allemand, Aliette Armel, Rolando Barto, Raymond Belleour, Nicole Brenez, Emile Breton, Oscar Calvelo, Luciana Castagnino, Valérie Colin-Simard, Paula Croci, Gérard de Cortanze, Silvia Delfino, Andrés Di Tella, Bernard Eisenschitz, Federico Fialayre, Claude Gauteur, G.-A. Goldschmidt, Hervé Joubert-Laurencin, Jacques Jouet, Gérard Lenne, Robert Louit, Claudia Kozak, Hernán La Greca, Daniel Larriqueta, Camila Loew, Cecilia Magadán, Carlos Mangone, Graciela Montaldo, Delfina Muschietti, Eduardo Pastor Osswald, Jorge Panesi, Salvador Pazos, Juan Rodríguez Mentasti, Daniel Romero, Serge Sanchez, Ariel Schettini, Martín Schifino, Günter Schütz, Noël Simsolo, Graciela Speranza, Georges Sturm, Max Tessier, Charles Tesson, Marcelo Topuzián, Leandro Valtuille, Sebastián Zubietta.

CORRESPONSALES:

Flavia Puppo (Italia), Ana Becciú (España), Osvaldo Pardo (USA).

DEPARTAMENTO COMERCIAL:

Jaime L. Bruder y Marina Scornik.

IMPRESIÓN:

Editorial Antártica Argentina
Calles 8 y 3. Parque Industrial Pilar
1629 Pilar, Argentina - TE 54322 96590

FOTOCROMÍA:

Películas Centro Gráfica SRL
Reconquista 741-TE: 315 3980

DISTRIBUCIÓN

Buenos Aires: Vaccaro, Sánchez & Cia. SA; Moreno 794, piso 9
Interior: Sadye S.A.; Av. Belgrano 355, piso 9, Buenos Aires

Año 1, número 0 - Junio 1997 - Registro Nacional de la Propiedad Intelectual en trámite.

© *magazín literario* / © *magazine littéraire*

Todos los derechos de reproducción reservados para todos los países.

Nº 1
Julio 1997



EL MES

Editorial	3
Buenos Aires no duerme	4
Barras paralelas	6
Cine	7
Centenario	11
Plástica	12
Música	14
Teatro	14
Noticias del mundo	84
Televisión	86
Bibliofilia	88
Revista de revistas	89
Discos	90
Ricos y famosos	91
Por otro lado	98

AGENDA

Pliego central

DOSSIER

Cine y literatura

El nacimiento de una galaxia, por Pierre Billard	20
--	----

Ser escritor en Hollywood, por Patrick Brion	24
Un siglo de vanguardias, por Noël Simsolo	27
La estación Gutenberg, por Pierre-Henri Deleau	30
Escribir/filmar, cinco testimonios:	
Alexandre Astruc	31
Nelly Kaplan	34
Bernard-Henri Lévy	36
Edgardo Cozarinsky	39
Martín Rejtman (entrevista de Graciela Speranza)	40
Panorama, 35 cinescritores	43

LIBROS

(ver índice detallado de reseñas en la página 66)

Ficción	67
Colecciones	71
Infantiles	73
Poesía	74
Ensayo	76
Testimonio	83

ENTREVISTA

Julian Barnes	92
---------------------	----

Epopeyas no, cuernos sí

Hubo una vez un crítico capaz de profesar la fe sin arrodillarse, de ensanchar el horizonte de la memoria sin acusar a sus semejantes de amnésicos o de miopes, de efectuar la crítica que el olvido se olvida a veces de hacer. Se llamaba William Empson (1906-1984) y escribió para la resurrección dos libros. Los críticos fingen ignorarlo, asiduos, para recaudar, generación tras otra, credulidades ajenas, o para atribuirse, meritorios, el descubrimiento. Esos dos libros son *Seven Types of Ambiguity* y *Using Biography*. En el medio hay otros, por supuesto, pero la importancia de los elegidos sobra, como el prestigio del *Ulysses*. En ninguno incluyó su admirable sospecha de que la gran novela del siglo veinte le debía menos a Homero que a un inimputable verdugo belga de argumentos de segunda mano. La gratuidad de este rencor no nos exime de nombrarlo: Fernand Crommelynck, cuya obra, *Le cocu magnifique*, había tenido un éxito tremendo por los tiempos de Clemente Colling, es decir en la década del veinte, poco antes de que Joyce intentara estrenar en París *Exiles*. Imposible: a las tablas las asustan las simetrías. “El motivo de los celos es de la misma índole en las dos obras”, comentaba Joyce con remordimiento imparcial. “La única diferencia es que en la mía los personajes actúan con cierta reserva, mientras que en la de Crommelynck, el héroe, para mencionar sólo a una persona, actúa como un loco.”

Por una cuestión de honesta economía, en su breve ensayo William Empson descartó la solidez estructural de los paralelismos homéricos para concentrarse en la complejidad temática del *Ulysses*. Veinticuatro horas en la vida de un hombre maduro -i.e., actualmente insatisfecho- suministran infinitas series de pensamientos laterales y una sola preocupación verdadera.

Ahora bien, tal preocupación es subsidiaria de una provincia, si bien siempre invadida por el pensamiento, inaccesible a la razón. Un hombre vagabundea por la ciudad a sabiendas de

que otro ocupará su lugar en el lecho conyugal. Ese conocimiento y esa sustitución suponen o suplican una complicidad añadida a los de la convivencia. Empson razonó, por lo tanto, que el tema central de *Ulysses* era el adulterio de Molly o -mejor dicho- la cornamenta de Leopold.

Lo alentaba una respuesta de Joyce a Frank Budgen. Éste le presentó una vez en clave de enigma la indulgencia o tolerancia de Leopold respecto de ese asunto central, y Joyce le respondió, suficiente y misterioso: “Usted ve una corriente subterránea de homosexualidad en Bloom, así como su soledad de judío que no encuentra calidez ni camaradería entre los que lo rodean, gentiles incluidos, y

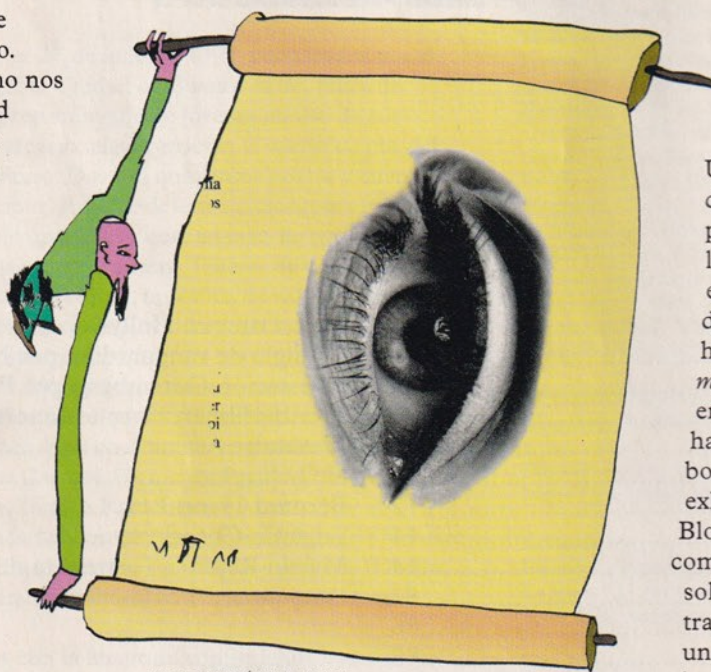
creo que es correcto. Pero hay otro aspecto que no ha tenido en cuenta.” Y a continuación, Joyce recordaba sin ira la prioridad de *Le cocu magnifique* y su semejanza con *Exiles*.

Una vez más, la abnegación de Empson desafía cualquier pereza. Su inteligencia segregaba la celosía solipsista de ese ensayo de drama que es *Exiles* de la exhibición dramática que hace Crommelynck en *Le cocu magnifique*. Al reducir a polvo enamorado las cenizas, no hace otra cosa que acentuar las bocanadas de humo que el exhibicionismo dramático de Bloom lanza contra Dédalos como protagonista solícito, solapado. De modo que la tragedia concierne entonces a uno por vez. El libro de las incertidumbres adultas, adúlteras, el libro de la

insatisfacción mediana y el delirio sin regreso es *Ulysses*; *Portrait of the Artist...*, su interlocutor preocupado o su digno antecesor.

Los argumentos de Empson son más sólidos que los de Joyce. Su pesquisa omite el ensañamiento textual, reúne apenas un puñado de frases que Bruno, el protagonista de Crommelynck -“el magnífico cornudo”-, pronuncia en el abismo de su locura, y que esa respetable institución acústica hace sonar como cuerdas. La última dice: “*Je suis cocu autant qu'on peut l'être.*”

Luis Chitarroni



DIBUJO MARTÍN KOVENSKY

El imperio de los signos

Escrito en el cuerpo (The Pillow Book, 1995)

Dirección y guión: Peter Greenaway
Fotografía: Sacha Vierny
Cámara: Benito Strangio
Dirección artística: Koichi Hamamura, Vincent de Pater
Caligrafía: Brody Neuenschwander, Yukki Yaura,
Minoru Hibino, Hajime Izutsu
Tatuajes: Ryoji Kasumi
Montaje: Chris Wyatt, Peter Greenaway
Elenco: Vivian Wu, Yoshi Oida, Ken Ogata, Hideko Yoshida,
Ewan McGregor, Judy Ongg, Ken Mitsuishi, Yutaka Honda
Productor: Kees Kasander
Duración: 126 minutos



Pillow book (o diario íntimo) cita el título de una pieza clásica de la literatura japonesa (*El libro de cabecera de Sei Shonagon*). En el año 1000 Sei Shonagon, cortesana del imperio, registró allí lo que suelen contener los diarios personales, incluso en occidente (cualquier cosa, todo: listas de objetos o actos placenteros, anotaciones sentimentales, testimonios de la corte, costumbres eróticas). A partir de ese texto, del que en el film no quedan sino huellas, se construye el objeto complejo que es esta película.

Nagiko es una joven criada en Japón en los años 70. El día de su cumpleaños se celebra con un un doble ritual: su padre -que practica el arte de la caligrafía- escribe con un pincel y tinta roja un saludo de aniversario en la cara de su hija; su tía, luego, le lee un fragmento del libro de Sei Shonagon, para que, mil años después, ella escriba también su propio diario. Luego Nagiko crece, se va a Hong Kong, conoce gente, pero busca -previsiblemente- un amante calígrafo que sepa usar su cuerpo como papel; Jerome, traductor inglés, la convence de que es ella quien debe escribir y usar su piel para llevar allí dibujados sus textos al viejo editor de su padre, quien no desdeña el amor de los muchachos. Los elementos para la tragedia están dados, y el destino, además de ciego, es perverso.

Pero hacer películas, según Greenaway, es algo más que contar historias: "si lo que quieres es contar historias, escribe libros, no hagas películas". Los libros: *La tempestad* (*Prospero's Books*) primero, *Escrito en el cuerpo* (*The pillow book*) después; como el agua o el cuerpo humano convertido en fetiche, los libros son obsesiones permanentes en Greenaway. La tradición caligráfica japonesa -parte importante del arte pictórico de esa cultura- es aquí el puente perfecto que le permite pasar de la historia (la literatura) a la construcción de la imagen -el cine-. Perfección que se condensa en la forma del ideograma de la escritura oriental: forma y significado, texto e imagen, están allí unidos por una relación necesaria que contradice a toda la lógica de la cultura occidental. Por eso es que, lejos de toda pretensión de pintoresquismo, el film busca, a través del uso consciente de la técnica, su modo propio de devenir oriental; lo que quiere decir, también, invertir el proceso habitual de tanto cine "literario" y llegar al libro por medio de la imagen: construirlo, como un texto mudo dibujado en el cuerpo.

Hay que recordar que toda la obra de Greenaway es un proceso de experimentación con las condiciones de la percepción, para lo cual no duda en acudir a la técnica disponible. Las pantallas múltiples son un ejemplo -el más vistoso quizá- de esa experimentación, y encuentran aquí un uso preciso en la construcción de un punto de vista descentrado. Los cuadros superpuestos, las modificaciones en el color, los cambios de ángulo, las asincronías en la temporalidad de la acción que cada cuadro registra no dejan de ser parte de ese proceso que busca la ruptura de los códigos tradicionales. De modo más sutil, las alteraciones cronológicas que mezclan pasado y presente destruyen la noción clásica del tiempo lineal y sucesivo en favor de la idea de simultaneidad, que contribuye a su vez a reforzar el efecto de extrañamiento. En suma, una mirada perversa que sólo el humor, un cierto humor tan negro como europeo, logra apenas suavizar para devolvernos por un instante al sentido habitual de las cosas.

Enfrentar un film de Greenaway es siempre un desafío: a la inteligencia, a la erudición, a la capacidad de mirar; esta vez, también a nuestras emociones. Vale la pena, como nunca, aceptarlo. ●

Horacio Guido



El funeral (1996)

Lo último de Abel Ferrara (*El rey de Nueva York*, *Un maldito policía*, *Los usurpadores de cuerpos*), con nombres ya clásicos del cine negro de los 90: Christopher Walken, Vincent Gallo, Chris Penn, Isabella Rossellini. "Tiendo a reflejar la realidad con toda su dureza...Intento buscar las cosas que me excitan. En la vida hay muertes, finales violentos, asesinatos", dicen que dijo Ferrara. Quienes hayan seguido su filmografía, saben que eso no es todo: parte del efecto devastador de su mirada sobre la violencia reside en su punto de vista irreductiblemente moralizador. No en vano esta película ganó, entre otros, el premio de la Organización Católica Internacional de Cine. ●

Pobre gente

Dársena Sur (1997)

Idea, entrevistas y dirección: Pablo Reyero

Producción ejecutiva: Lita Stantic

Dirección de fotografía y cámara: Marcelo Iaccarino

Diseño de sonido: Abel Tortorelli

Edición: Oscar Parajón

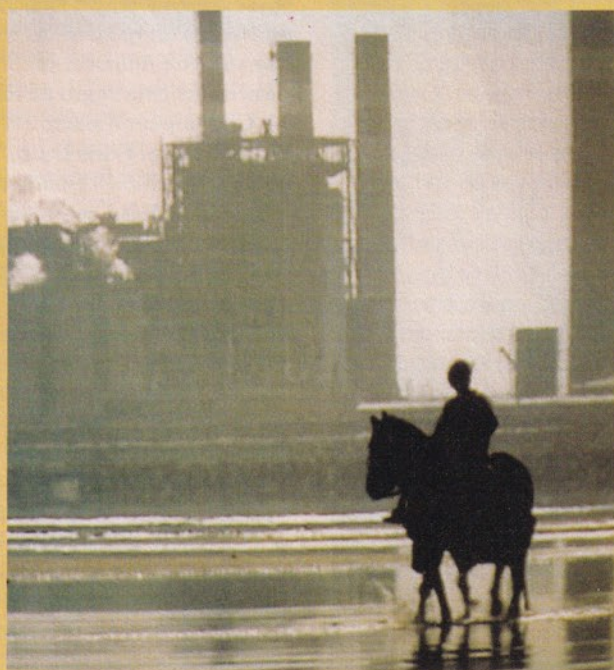
Investigación: Pablo Reyero y María Ester Gilio

Co-producción de Lita Stantic, ARTE y Goethe Institut

Duración: 77 minutos

Este documental, *opera prima* de Pablo Reyero, se propone como investigación sobre la relación entre "juventud, marginalidad y violencia" a partir de la historia de tres jóvenes habitantes del Dock Sud, en las afueras de la ciudad de Buenos Aires. Son tres historias que se desarrollan sucesivamente, de manera independiente, como para resaltar la falta de vínculos entre quienes habitan esos "territorios" diferenciados que apenas pueden ocultar la hostilidad bajo el humor ácido de los nombres (Villa Inflamable es el nombre de la villa miseria que rodea una peligrosa planta petroquímica). Es notable el trabajo de edición, en particular con la banda sonora. Las entrevistas buscan con paciencia el gesto mínimo, el momento revelador. Cierta nerviosismo de la cámara, así como el desbalanceo entre las distintas historias y alguna complicidad insinuada sobre el final, desvían este trabajo respecto de su promesa inicial. Un buen comienzo, no obstante.

Confiando ciegamente en ese buen comienzo auspiciado por el Instituto Goethe, recomendábamos con un signo de exclamación el estreno de esta película. Pero el Diablo, ay, metió la cola, y esa recomendación (en algún momento, pero ¿cuándo, cómo?) se transformó en una calificación, mezquina, de dos estrellas y media. Hoy, ya estrenada, la película merece tres estrellas. 🍷



Queremos tanto a Brecht

¿Ama Ud. a Brecht? (1993)

Dirección: Jutta Bruckner

Cámara: Margit Frank

Fotografía: Gunter Marx

Edición: Andreas Ruit

Elenco: Edda Leesch, Andrea

Grossman, Irm Gandolf, Bárbara

Schuler, Svetlana Askoldova

Duración: 63 minutos

"¿Por qué se es amado?", interroga Grete la moribunda, que fue también, entre otros menesteres, secretaria y amante del aquí recordado Bertolt Brecht. Pregunta-clave que parece organizar, de diferentes formas y en distintos tonos, los recorridos que este breve film de Jutta Bruckner propone alrededor de la figura del gran B.B.. Bruckner asume varios desafíos. Por una parte, el del género: no se trata estrictamente de un documental, pero adopta sus maneras, esa relación inmediata entre quien habla y la cámara que lo interpela, a la que mira de frente. El relato de las actrices -no es un detalle menor el que sean todas mujeres- aparece siempre subordinado a una instancia de interrogación. Brecht interviene "en efígie", como voz en *off* y como *inserts* de fotos fijas, fantasma o esfinge que responde oblicuamente a la pasión de sus mujeres. Éste es el otro desafío: analizar a Brecht, teórico del distanciamiento, investigador implacable de los caminos de la razón, desde la instancia paradójica de la pasión. Los hallazgos formales en la composición de la imagen o el trabajo cuidado de la banda sonora no logran ocultar, sin embargo, el hecho fundamental que guía estos 63 largos minutos: el amor a Brecht. Sólo quien lo ame de veras, quien ya lo ame desde ahora, podrá transitarlos completamente y, quizá, responder, como le responden a Grete: "¿Por qué lo amas así?" 🍷

Los videos del mes

Que hay de nuevo, viejo. Aquí están, éstos son los estrenos de video más importantes del mes. Lo que no pudo, lo que no quiso, lo que no le dejaron ver en el cine.





Fargo (1996)

Dirección, producción y guión: Ethan y Joel Cohen. Elenco: Frances McDormand, Steve Buscemi, Peter Stormare, William Macy. Duración: 98' (Gativideo).

Este film -un tanto sobrevalorado por la crítica local- marca la entrada definitiva de los hermanos Cohen al Olimpo de la industria norteamericana. Ganadora de dos Oscar (mejor actriz y mejor guión) cuenta en clave negra las complicaciones de un marido en apuros que decide extorsionar a su suegro secuestrando a su esposa. El desenlace previsible se sostiene, sin embargo, por cierta distancia irónica que el film logra mantener. Humor negro, sangre roja y nieve muy blanca para las tardecitas de invierno. ● L.V.



Evita (1996)

Dirección: Alan Parker. Escrita por: Alan Parker y Oliver Stone

Elenco: Madonna, Antonio Banderas, Jonathan Price, Jimmy Nail, Victoria Sus, Julián Littman

Duración: 130' (Gativideo)

Con las huellas aún frescas por el revuelo que causaron tanto el rodaje como el estreno en salas locales, aparece la versión en video de *Evita*. Alan Parker armó un cóctel latino con todos los ingredientes para consumo de un espectador razonablemente desprevenido, capaz de asociar a Eva Perón con Carmen Miranda y a Magaldi con un cantante de boleros. Sólo quien ignore todo acerca de la historia argentina y de la cultura rioplatense podrá evitar la risa o la indignación. Pero, aún en ese hipotético caso, preferirá haber dedicado su tiempo a otra cosa. ●

Leandro Valltuille

¡Marcianos al ataque!

Dirección: Tim Burton (1997)

Elenco: Jack Nicholson, Glenn Close, Danny de Vito, Annette Benning, Pierce Brosnan, Sara Jessica Parker

Duración: 106' (AVH)

Los seguidores de Tim Burton de parabienes. A pesar de cierta pesadez, atribuible al guión, en *Marcianos...* Burton logra reunir un conjunto de estrellas hollywoodenses para jugar al *camp*, que tan bien le sale. Una colección de figuritas de ciencia ficción de los años 50 es el punto de partida de este delirio technicolor, con marcianos cabezones, verdes e insolentes que vienen a guiñarle el ojo a los mayores de 30, los que crecieron con *Sábados de Superación* y se aburrían con *Día de la Independencia*. ● L.V.

Para ir con los chicos

Se vienen las vacaciones de invierno. Pero no todo está perdido. Los niños, ya se sabe, son a veces una buena excusa.

El mundo perdido: Jurassic Park (Lost world: Jurassic Park, 1996)

Los dinosaurios de siempre vuelven a las andadas. Un huracán destruyó las instalaciones secretas del laboratorio de la isla Sorna, montado para la fabricación masiva de bichos prehistóricos, y miles de animales de todos los tamaños campearon a sus anchas por la isla. Como no podía ser de otro modo, están los conservacionistas *buenos* que, enterados, quieren estudiar sus costumbres sin alterar el nuevo ambiente, y los cazadores *malos* que urgen en aprovecharse de la situación, organizando safaris prehistóricos. No es una novedad, pero aquí también la protagonista es la tecnología, que a los pocos minutos nos convence de que Godzilla existe y firmó con Spielberg. Si decide ir, cuide de no golpearse la cabeza: en cualquier momento, en la oscuridad del cine, se descubrirá intentando huir de los velocirraptores.

Batman & Robin (1997)

Joel Schumacher insiste con la cuarta secuela del Enmascarado y el Joven Maravilla, esta vez con George Clooney en el papel del hombre-murciélago. Pero, como ya es norma, el impacto de este nuevo capítulo no está en el héroe sino en la *troupe* de villanos que lo enfrentan: ahora, Uma Thurman será Hiedra Venenosa y Arnold Schwarzenegger el escalofriante Capitán Hielo. Tiembla Ciudad Gótica. ●

Primero el libro, después la película, ahora
EN TEATRO

Trainspotting

desde
3
JULIO



teatro**MAIPO**

LA CRITICA ESPAÑOLA DIJO:

"La mejor obra del año..."

- DIARIO EL PAIS

"Un relato crudo, desgarrador, sincero, con humor corrosivo..."

- DIARIO EL MUNDO

"Vibrante, vigorosa ...mezcla de horror humor y poesía..."

- ABC

**"...Sin duda el más bronco relato de la marginación nunca
visto en un escenario..."**

-DIARIO 16



Entradas en venta en el teatro (Esmeralda 443) y



LOCALES: Florida 152 - Florida 725 - Lavalle 663
Av. Santa Fe 2017 - Av. Cabildo 2186 - Av. Rivadavia 5108

VENTA TELEFONICA: 394-0666



Archivo Histórico de Revistas Argentinas www.ahra.com.ar

La balada de la cárcel de Reading

Hace cien años,
Wilde escribía su última obra,
un monumento fúnebre,
un testamento literario.

El 7 de julio de 1896, a las ocho de la mañana, el ex soldado Charles Thomas Woolridge fue ejecutado en la horca, acusado del homicidio de su esposa. Uno de sus compañeros de prisión era un poeta y no lo olvidó.

Hace cien años, el 12 de julio de 1897, Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde escribió una carta en la que decía: "me propongo volver a escribir hoy mismo". Eso hizo. El escritor irlandés comenzó, entonces, a escribir su testamento lírico (y su última obra), dos meses después de su salida de prisión, el 18 de mayo de 1897. En el poema, la ejecución de Charles Thomas Woolridge, el amor, la pasión y la vida carcelaria nos son contados como una experiencia desde dentro mismo del infierno.

La balada de la cárcel de Reading no se refiere a la angustia de las influencias ni nada parecido. Reading es el nombre de la prisión, cercana a Londres, en donde, irónicamente, Wilde no tuvo permiso para escribir hasta pocos meses antes de que se cumpliera su condena.

Como le había confesado a Andre Gide, Wilde se consideraba un escritor que había puesto todo su genio en vivir, y apenas su talento en sus obras. La afirmación puede ser válida para gran parte de su producción, pero, sin duda, no para *La balada...* que es una aterradora bisagra entre talento y genio, entre vida y obra. En una larga carta que escribió durante su reclusión, Wilde se reconoce como "un artista cuya obra depende, para su calidad, de la intensificación de la personalidad".

La cárcel y el escándalo deben haber sido para Wilde una ocasión hartamente penosa para consumir este cruel requisito de sus posibilidades artísticas. Pero la fuerza de una intensidad de experiencia semejante conmovió al yo desde sus mismos fundamentos: Wilde se deshizo de su ya célebre nombre de autor para adoptar el más anónimo del prisionero. Cuando se publicó en febrero de 1898 *La balada...*, el autor firmaba C.33 (número de su celda e identificación de prisionero en Reading). El poema no es sólo un fervoroso alegato contra la



pena de muerte, escrito con los jirones del alma de quien vivió en estado de tensión extrema cada minuto previo de la terrible noche que precedió a la ejecución del soldado, sino también un fraseo de los múltiples modos del amor y del castigo.

Le cupo a Oscar Wilde, como a pocos, la tarea de hilvanar en carne propia el hilo que sujeta amor, exceso y deuda. En 1895, el extravagante amigo de los atuendos llamativos, los lirios y los girasoles, entonces en la cima de su celebridad, fue condenado a dos años de prisión y trabajos forzados por un delito "inventado" apenas diez años antes: las

relaciones íntimas entre personas del mismo sexo.

Su ruina, pasión o "intensificación de la personalidad" comenzaron, quizás, en 1891, cuando conoció a Lord Alfred Douglas ("Bosie"), a la sazón un bello, lánguido y exigente estudiante de Oxford con quien mantuvo una tormentosa relación, que derivó en el aun más tormentoso duelo emocional y jurídico que entabló con Lord Queensberry, padre de Douglas.

Definitivamente, Queensberry no alentaba la relación del escritor con su hijo, y aprovechó todas las ocasiones disponibles para poner en duda la reputación y el honor del escritor. Wilde le inició un juicio por difamación, que acabó convirtiéndose en una verdadera trampa para el querellante. Queensberry fue absuelto y, corroborados sus dichos sobre la conducta "pecaminosa" del artista, el ministerio público condenó a Wilde a dos años de prisión y trabajos forzados.

Según palabras del escritor, había heredado un nombre "altamente distinguido en la literatura y el arte", pero no pudo conservarlo ni para sí ni para sus descendientes. Si tenía oídos finos para divertirse con los deslices del lenguaje, como lo prueba *The Importance of being Earnest* (en castellano, *La importancia de llamarse Ernesto*), se comprende cuánto habrá sufrido las consecuencias de ser Wilde. Al salir de prisión, cambió su nombre por el de Sebastian Melmoth. Su esposa, Constance, elegiría Holland para los hijos del matrimonio. ❶



Claudia Gilman

Antonio Berni, el regreso

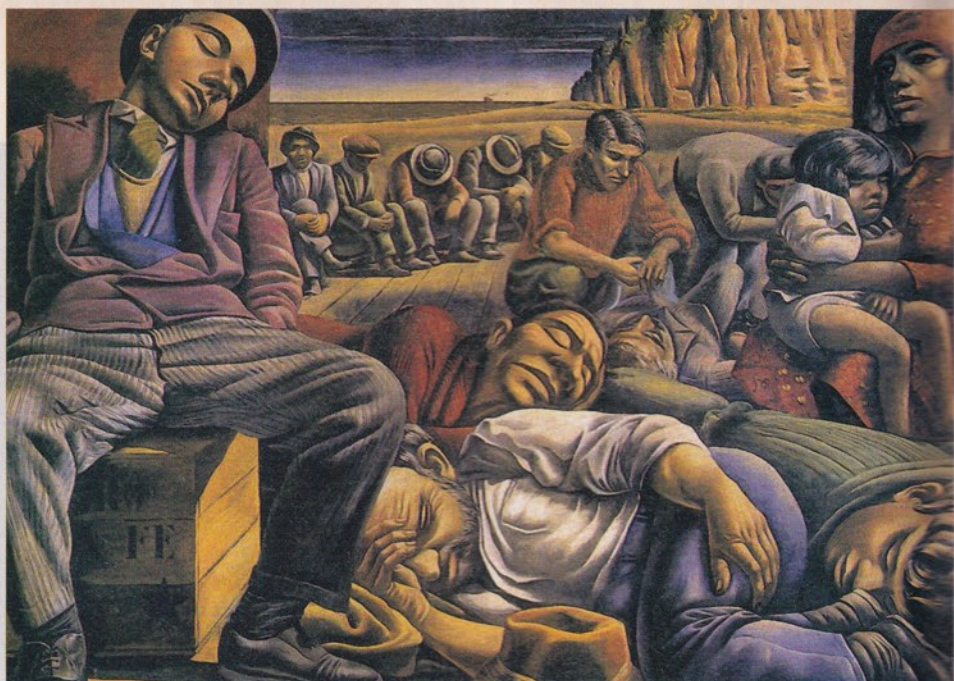
En el Museo Nacional de Bellas Artes se presentará durante el mes de julio una importante exposición retrospectiva de la obra del pintor rosarino fallecido en 1981.

En los últimos años Antonio Berni parece haber alcanzado finalmente el lugar de artista exitoso en la Argentina. Los 800.000 dólares que tres coleccionistas locales pagaron por su famoso cuadro *Desocupados* y los dos precios record obtenidos en Nueva York en remates públicos le aseguraron una circulación en los medios masivos y en el "boca a boca", que iluminaron su producción, siempre poco confortable para el público, la crítica, la historia del arte y los coleccionistas argentinos. Durante su larga carrera de más de sesenta años, Berni apareció como un artista-problema. Su radicalidad en el discurso formal y estilístico y su constante afirmación en el ámbito del gesto político habían asegurado su perfil de artista incómodo. Algunas de las obsesiones de la plástica local, tan pendiente de los lenguajes internacionales y de discusiones formales alrededor de "grandes" temas, como la vanguardia y el nacionalismo, habían rebotado en los trabajos de Berni, que avanzaba filoso en sus planteos artísticos y teóricos.

Niño prodigio en su Rosario natal, llegó a Europa en los años veinte para absorber, simultáneamente, los planteos de movimientos contemporáneos, como el surrealismo, y de momentos de la historia del arte, como la pintura italiana de los siglos XIV y XV. Pintor, grabador, dibujante, muralista y hacedor de objetos e instalaciones, fue uno de los protagonistas de la modernidad rioplatense de los treinta y uno de los principales actores de las tensiones de los míticos sesenta. Rechazado en el Salón Nacional de Bellas Artes en 1935, obtuvo entre 1936 y 1943 los premios más importantes del mismo salón, desplegando una carrera "oficial" acelerada. Polémico durante las siguientes décadas, con sus series dedicadas a los obreros y los peones rurales de Santiago del Estero y el Chaco, creó en los sesenta sus collages con basura y desechos, para narrar la vida de sus dos personajes de ficción: Juanito Laguna, el chico de la villa miseria del Gran Buenos Aires, y Ramona Montiel, la prostituta. Con obras de esta serie, ganó, en 1962, uno de los principales premios de la Bienal Internacional de Venecia, donde presentó además sus xilo-collages, grabados sobre tacos de madera que incluyen desperdicios industriales.

Berni es el prototipo del artista que trabaja preocupado por la relación dinámica que existe entre la definición formal del lenguaje y el contenido. Dentro de su experiencia de los treinta, elige una sintaxis de mural para su pintura de caballete pintando con témpera sobre gigantesca arpillera, una manera de reconvertir las experiencias del muralismo mexicano postrevolucionario en el contexto cultural y político del Río de la Plata, y de aportar una alternativa a la discusión internacional del Nuevo Realismo y a los debates de la situación del arte en la Unión Soviética. Veinticinco años después, superados los planteos del informalismo europeo y en plena explosión del pop, los objetos y la cuestión de lo culto y lo popular, Berni introduce en su narración figurativa maderas, chatarra, telas y todo tipo de desperdicios para construir sus figuras de Juanito y Ramona, con los mismos materiales cotidianos de las villas miserias en las que viven sus personajes. El gesto político de Berni es radical en su postura frente al arte y en su relación con lo comunitario. ①

Marcelo Pacheco



Desocupados, 1934.

El Año Berni

Más de cien obras de Berni (entre pinturas, collages, objetos y grabados) se presentarán en el Museo Nacional de Bellas Artes, a partir del 8 de julio. Se trata del desafío de una nueva retrospectiva del artista, después de la ya "clásica" exposición realizada en la misma institución en 1984. Al mismo tiempo, el Banco Velox presentará un importante libro

sobre Berni con un ensayo de Jorge López Anaya, una cronología de Adriana Lauría y una

selección numerosa de reproducciones color. Se trata del emprendimiento editorial más importante realizado sobre el artista. El Banco Velox completa su aporte con la edición de 20.000 ejemplares de un fascículo de difusión sobre Berni, para distribuir de manera gratuita en colegios secundarios de todo el país. ② M.P.



Sainete criollo

Compro una panera amarilla que parece un casco, una careta, un par de guantecitos taiwaneses y docenas de espejitos de colores. Recobro la alegría en el Once.

Me inspiro en Batato, envuelto entre plaviniles y caireles...

Lo demás es lo que tengo "para decir": la Tía Negra, los amigos de Buenos Aires, los amigos de Santa Fe, la mucama nordestina del Sheraton de Río, un Chevy turquesa en Carlos Paz... En fin...

Tal vez esta cuestión del "Comic-Pop", o del "Latin-Advertising-Mural-Pop", solo sea un artilugio para disimular -con el colorinche- la desazón que me producen los tiempos que corren. ●

Marcos López.
Catálogo. Fundación Banco Patricios, 1997.

Pop Latino

Después de su muestra individual en el Centro Rojas en 1996, López expone murales fotográficos en la Fundación del Banco Patricios

Una tapa de la revista Caras con la foto de Claudia y Diego Maradona y la frase conmovedora "Nos reconciliamos", y, de fondo, un paisaje desolado de La Quiaca y un cartel brillante que declara sin tapujos: "las Malvinas son Argentinas". Marcos López toma sus fotografías en la amplia geografía de la Argentina y en su generosa antropología. Fotos color coloreadas a mano explosivamente. Todo en sus imágenes reluce en colores brillantes (el típico "technicolor") para comentar nuestras vidas. Alguna vista pueblerina, alguna calle de Buenos Aires, algunos retratos, algunas piernas musculosas y su correspondiente bulto, algún taxista cubano acodado sobre su "carro", una botella de Inka Kola, algunos hinchas de Boca: todo un repertorio de quien viaja con su cámara.

Primeros planos, gran angular y el color brillante: fotografías que se mueven entre la publicidad y el comic, entre la imagen televisiva de los noventa y el cine de "maricas", como el de Pedro Almodóvar o Gus van Sant, pero actualizando "la contundencia visual de los murales de Diego Rivera", como declara el propio López. El artista busca, casi desesperado, una imagen actual para atrapar lo que día a día sorprende y provoca en el contexto de Argentina y sus obscenidades. Y siempre por detrás, o siempre por delante, la obsesión por una cierta identidad latina. No se trata de lo "otro" ni de lo "diferente", sino de algo que nos rodea y que se desliza en algunas esquinas de Buenos Aires, Carlos Paz, Santa Fe o La Habana.

Se podría pensar en la ironía, el grotesco, el humor, el kitsch, lo popular, la sátira. Sin embargo, la exposición de López es una mirada tierna y un gesto crispado en busca de imágenes reales. No hay exageración, sino una cámara que recorta el momento exacto para una novela visual costumbrista: colorinches que adornan narraciones cotidianas, una mirilla que funciona como lente de aumento para congelar y para conservar la sorpresa de un Chevy turquesa en Carlos Paz.

En su repertorio, las imágenes son siempre reales, pero con su correspondiente tensión entre retratos domésticos y figuras emblemáticas. En ellas, el color viste y señala el estereotipo, hasta convertir la fotografía en algo artificial y mentiroso, hasta hacer evidente el valor de engaño que siempre

define la fotografía en su relación con la "realidad". Sin embargo, este catálogo de colores es real en su valor y en su presencia, tomada del mundo del cine, la gráfica, la publicidad, la moda, la decoración, la televisión y la historieta de los noventa, y se vuelve posible en los murales fotográficos de López. En su serie de transparencias en cajas de luz, la intención se hace aún más eficazmente berreta.

El artista contrapone a la realidad social argentina, cada vez más (in)tenso en sus desencuentros y fracasos, un catálogo de imágenes diarias, de anécdotas banales que mencionan el deseo de otros tiempos y otros mundos. Una estrategia de simulacro, que encubre con la sensación de "todo es una fiesta" el desgaste de una sociedad dominada por el travestismo de sus lazos solidarios. Marcos López pone en escena la cultura del doble discurso y sus fricciones cotidianas. Utiliza el mismo juego del poder en su encubrimiento y en su manejo del artificio. ● M. P.

Día feliz, 1996



La historia interminable

La reciente exhibición integral de *El Nibelungo* de Fritz Lang permite interrogar la función de la música en relación con las imágenes

Es inusual que el Teatro Colón sirva como escenario para el cine. Esto fue lo que ocurrió el 14/6, cuando se proyectó ante una sala repleta, durante casi 7 horas, gracias a los auspicios del Instituto Goethe, la versión completa de *El Nibelungo*, de Fritz Lang, epopeya compuesta en dos partes: "La Muerte de Sigfried" y "La Venganza de Krimhild", que fueron estrenadas en Alemania en febrero y abril de 1924, respectivamente. "La Muerte de Sigfried" se vio en Buenos Aires, en la misma sala, pocos meses después de su estreno mundial, con música de Wagner, Beethoven y Mendelssohn. En esta ocasión, la película estuvo acompañada por la música original, compuesta por Gottfried Huppertz.

Este compositor nació en Colonia en 1897 y murió en 1937. Estudió en el Conservatorio de esa ciudad y su carrera, que tuvo nula trascendencia más allá de sus colaboraciones con Lang, se interrumpió con el exilio del cineasta, en 1933. Había escrito también la música original para *Metrópolis*, que se vio hace algunos años en los cines de Buenos Aires en una versión coloreada con música a cargo de varios grupos pop del momento, y en el Teatro Colón, en 1996, con música original del compositor argentino Martín Matalón.

La partitura de Huppertz fue bien recibida en ocasión del estreno de la obra en 1924. Funciona como un permanente telón de fondo pero, a diferencia de los grandes telones y tapizados que se ven en el film, no participa más que arbitrariamente del desarrollo dramático, más allá de contribuir en algunos momentos, a los "efectos de sonido", haciendo sonar campanas, o flautas, para representar, por ejemplo, el canto de los pájaros. La partitura da, pues, a casi todo el espectáculo un aire invariable de deslucida melancolía, merced a su poca concisión formal y tímbrica.

Pese a todo, presenta algunos momentos interesantes: los dos silencios, uno en

el punto culminante de cada capítulo, que generan una tensión casi insopportable, y algunos pasajes en los cuales la fuente sonora en la imagen es un rapsoda huno que se acompaña de una pequeña guitarra.

El director de orquesta, Berndt Heller, vive en Berlín y se especializa en la dirección musical de este tipo de espectáculos y en la restauración de bandas sonoras de películas antiguas. La ejecución estuvo a cargo de la Orquesta de la Asociación de Profesores de la Orquesta Estable del Teatro Colón, formada por alrededor de 40 instrumentistas. La ejecución fue en general correcta, pero pobre en matices. ①

Sebastián Zubieta



Sí, perdón

Reconstrucción del hecho

I. Women's white long sleeve sport shirts de Daniel Veronese
 II. La extravagancia de Rafael Spregelburd
 Escenografía, vestuario y puesta en escena: Rubén Szuchmacher
 Actriz: Andrea Garrote
 Voz en off: Juana Hidalgo
 Iluminación: Alejandro Le Roux
 Realización del video: Nicolás di Cocco
 Banda sonora en II: Edgardo Rudnitzky y Pollo Dvoskin.
 Asistencia de dirección: Alejandro Zingman
 Babilonia

La señorita Adela tiene un vecino que tira camisetas nuevas a la calle para que ella las recoja. Tiene, también, una hermana y un cuñado que le exige -y maltrata- a horas inoportunas. Su vecino odia que la maltraten y por eso, con un gesto violento, amenaza con pegarle "en la nuca, en la nuca". Adela, entre preguntas y sugerencias de algún curioso, cuenta su propia historia.

La obra está construida como un relato interrumpido de la señorita Adela. Interrumpido por el teléfono (en la puesta de Szuchmacher, una suerte de híbrido entre teléfono y pantalla de gas que se ilumina cuando alguien llama) y por los recuerdos mismos de la mujer. Esos llamados ponen en evidencia el artificio de la escena, cuestionan la coherencia del relato por momentos y, por otros, ocupan el lugar del espectador amarillo, ávido de detalles.

Andrea Garrote interpreta con gran soltura las voces citadas de todos los personajes involucrados en la historia de Adela. La escenografía, despojada aunque llamativa, construye una atmósfera en la que el espectador no puede dejar de mirar a la mujer, sentada siempre en una misma silla.

El texto de Veronese sostiene la tensión entre el humor y el espanto a lo largo de toda la obra, con líneas inolvidables por su belleza y otras inolvidables por su insistencia: "Sí, perdón", repite Adela cada vez que se enciende el "teléfono". ② I/W

Tanto teatro

Raspando la cruz

de Rafael Spregelburd

Dirección general: Rafael Spregelburd

Con: Ruy Krygier, Alfredo Martín, María Onetto, Alberto Suárez, Gabriela Izcovich, Julia Catalá, Máximo Lazzeri, Pablo Ruiz, Mónica Raiola, María Inés Sancerni, Rafael Spregelburd y María de los Ángeles Salvador.

Iluminación: Rafael Spregelburd

Vestuario: Carolina Valente

Musicalización, sonidos, instalación acústica: Federico Zypce

Operación Técnica: Dana Barber

Asistencia de dirección: Alejandra Cosín

Centro Cultural Ricardo Rojas

Entretanto las grandes urbes

de Rafael Spregelburd

Dirección general: Vilma Rodríguez

Con: Pablo Caramelo, Ana Garibaldi, Irina Alonso y Muriel Santa Ana.

Dramaturgista: Marcelo Bertuccio

Escenografía: Magalí Perel y Liliana Medela.

Iluminación: Alejandro Le Roux

Sonido: Edgardo Rudnitzky y Pollo Dvoskin.

Asistencia de dirección: Geraldine Perel.

Sala Ana Itelman

El nombre de Rafael Spregelburd resuena desde hace tiempo entre las nuevas corrientes teatrales, y éste es un invierno especialmente activo para él, con tres obras suyas en cartel, de tramas aparentemente heterogéneas.

Raspando la cruz. En Praga, días antes de la invasión de los alemanes a Polonia, la situación es muy difícil. El nazismo se instaló "democráticamente" para revertir el orden: el de las lenguas, el de las relaciones, el de la amistad. El alemán y la traición parecen ser la matriz de esta nueva Praga ocupada.

Entretanto las grandes urbes: Una familia baja de un ómnibus en medio de La Pampa, en medio de la nada. Su intención evangelizadora es difundir "los papeles". Milja (la hija embarazada), Milja (la madre) y El Mayor vivirán una historia atroz. Una maestra del pueblo de Luigi, que intentaba censurar a los (creía ella) inexistentes habitantes de esa extensión plana, encuentra a la familia y cuenta su historia.

La extravagancia: Tres hermanas, trillizas, rubias y de molde, como las trillizas. Pero una de las tres es un fraude. Cuando la madre de María Axila, María Brujas y María Socorro dio a luz, una de ellas murió. Fue sencillo reemplazarla con la pieza perfecta: a tal punto es posible hablar de perfección que, con los años, los padres olvidaron cuál de sus hijas era el repuesto. No sólo lo olvidaron ellos, sino que las chicas nunca lo supieron. La situación se complica cuando la familia se entera de una enfermedad congénita que es necesario combatir cuanto antes por medio de quimioterapia. Una de las hijas no necesita el tratamiento y, de un día para el otro, todas ellas querrán ser la hija bastarda.

El trabajo con la linealidad del tiempo y de la historia es el punto de encuentro de estas tres obras. En *Raspando la cruz* el tiempo realiza un camino poco convencional: retrocede en busca de un origen, desdibuja por completo (como borrada por el nazismo) la relación causa y efecto. La puesta de Spregelburd actúa muy bien en ese sentido: la biblioteca del Rojas es el escenario perfecto, casi podríamos decir por inhóspito, de esa confusión. La actuación de los protagonistas, por momentos rozando lo paródico, aumenta la tensión dramática. El orden trastabilla a tal punto que unos personajes se hacen pasar por otros, son esos otros (los actores intercambian papeles). Se destacan la actuación de Gabriela Izcovich, Julia Catalá y Mónica Raiola.

La historia contada por la maestra en *Entretanto las grandes urbes*, así como toda escritura sagrada ha sido siempre interpretada de múltiples maneras, expone las vacilaciones de la memoria. Ese recuerdo desdoblado en diversos relatos pretende, en cada uno de ellos, encontrar El Sentido de la tragedia. La puesta enfatiza la fragmentación de los personajes, que no tienen entidad propia y son una forma que se construye en cada recuerdo. De manera muy lograda, los actores mutan su postura corporal y la impostación de sus voces de acuerdo con las oscilantes lealtades y respetos de los personajes. La Sala Ana Itelman contribuye a la desolación buscada; la escenografía es parca, imperiosa. Es excelente el trabajo de Vilma Rodríguez con los matices que la obra pide.

La extravagancia pone sobre la mesa la gran pregunta de la literatura: ¿se puede crear un clima adentro cuando afuera llueve? La respuesta, claro, es fractal, múltiple e infinita. Andrea Garrote es las tres hermanas. Una de ellas, lingüista y filóloga, tiene un programa de televisión en el que hace de la fonética una expresión corporal. El televisor, en medio de la escena, es un elemento de atracción insoslayable. Uno no puede dejar de mirar la pantalla y reír de las muecas desesperadas de una vocal o una consonante mientras el parlamento de la actriz de carne y hueso dista de lo risible. Una vez más, el desdoblamiento. Szuchmacher, como siempre, juega con la sencillez del decorado, la luz y, sobre todo, la destreza de la actriz. ●

Violeta Weinschelbaum

PATRICIA DI PIETRO



Raspando la cruz

La traducción imposible

Ricardo III, de William Shakespeare

Traducción: Cristina Piña; adaptación, diseño del espacio y dirección: Agustín Alezzo; escenografía y vestuario: Marta Albertinazzi; música: Edgardo Rudnitzky; iluminación: Héctor Calmet; elenco (por orden de aparición): Lydia Lamaison, Osvaldo Bonet, Jorge Mayor, Alfredo Alcón, Graciela Araujo, Nestor Ducó, Nicolás Frei, Willy Barbosa, Gerardo Scherman, Roberto Carnaghi, Jorge Petraglia, Ramiro Vayo, Mágara Alonso, Valeria Lorca, Lizardo Laphitz, Miguel Habud, Luciano Suardi, Miguel Moyano, Manuel Cruz, Ricardo Merkin, Oscar Ferrigno, Bernardo Forteza, María Lorenzutti y otros. En el

Teatro San Martín. Sala Martín Coronado



Cada vez que una obra suya sube a escena en Buenos Aires - pero también en Estocolmo, en Roma o en Londres - una pregunta surge, inevitable e incómoda: ¿se puede *traducir* cabalmente el teatro de Shakespeare? La inquietud alude tanto al escarpado trabajo de dar vida en otra lengua al texto original como a la tarea de convertir en acción dramática el mundo desmesurado y poético que late en la letra de los textos shakespearianos. En el caso de *Ricardo III*, los problemas del teatro de Shakespeare se magnifican. Por un lado, está la necesidad de restituir *algo* de las circunstancias históricas que la obra refiere y que significaban mucho para los contemporáneos del autor, un poco para los ingleses de hoy y nada para el público argentino. Por el otro, las libertades de esta obra respecto de cualquier criterio de verosimilitud son tan grandes que obligan a elegir un camino exasperado y no realista: cómo plantear la exitosa seducción de Ricardo a Lady Ana, en el momento en que ésta escolta los restos de su suegro, asesinado por el propio Ricardo; cómo resolver la irrupción de la depuesta reina Margarita en medio de una discusión de Ricardo con los protegidos de su hermano, el rey Eduardo IV; o la ridícula coronación de Ricardo. El compositor Charles Ives afirmaba que no era un problema de la música el poder ser efectivamente tocada: si a alguien se le ocurre un acorde para catorce dedos, la limitación anatómica del hombre no niega la legitimidad del acorde. *Ricardo III*, como casi todo Shakespeare, pone en evidencia esa distancia entre la extensa posibilidad y la limitada riqueza de lo realizado. Ese intervalo de ausencia se amplifica, en este caso, por la nostalgia de la música intraducible del verso blanco inglés, afilado y brillante, capaz de sostener por su sola belleza la ocasional imposibilidad de actuarlo.

La puesta de Agustín Alezzo naufraga en este mar de sargazos isabelinos. Quizá demasiado consciente de las dificultades, el director eligió un repertorio de soluciones mixtas que lo alejaron no sólo de una supuesta adecuación al espíritu de la obra sino también de una posible autonomía capaz de traicionar la pieza en búsqueda de una integridad más modesta pero autosuficiente. Por dar batalla en todos los frentes, la puesta de Alezzo pierde la espesura trágica de la obra y su lucidez actual, en tanto reflexión sobre el poder como una enfermedad contagiosa que atraviesa todos los niveles de las relaciones humanas. Alezzo no pudo alcanzar la hojaldrada textura de la pieza, gracias a la cual las gruesas astucias de Ricardo, propias de la ópera bufa, se recortan nítidas contra un fondo trágico. A la deriva quedan, así, los buenos actores convocados: incómodos en sus trajes, desafinando en registros alejados de las necesidades de los personajes. Carnaghi, Petraglia, Araujo, Mayor, Bonet, Alonso, Laphitz parecen solistas de orquestas diferentes y, paradójicamente, el único unísono que articulan resulta fallido: aparecen como meras víctimas de la sola maldad de Ricardo, cuando es claro que todos están manchados por la traición y la ambición de poder o de venganza.

Lydia Lamaison es la única voz capaz de dar la nota exacta del trágico horror que le provocan los actos de su hijo Ricardo. Solitario, habitando un paisaje incapaz de recibirlo, Alfredo Alcón se recorta como un emblema de lo que él significa para el teatro argentino. Su cuidada composición de Ricardo se apoya en el cínico humor que Shakespeare le confirió al personaje, pero sus trazos son debilitados por la falta de locura y de grandeza de la puesta y se convierten en un dibujo fuera de contexto. Casi una parábola del destino del actor y una cifra de la dificultad esencial de cualquier teatro: todo el talento y toda la honestidad pueden ser poco frente a un intraducible acorde de catorce dedos. ●

Salvador Pazos

Teatro nuestro

Desde el 11 de junio la sala Cátulo Castillo se llama Teatro Carlos Carella. Allí funciona Teatro Nuestro, un grupo de actores y directores de reconocida trayectoria que se reunió para ofrecer buen teatro a precios razonables.

La primera propuesta es muy original: tres obras cortas, escritas especialmente para este proyecto programadas como una suerte de teatro continuo. El espectador puede elegir entre ver una, dos o las tres piezas. Las obras que integran el lanzamiento del ciclo nacieron como respuesta a un llamado de Carella a tres autores (Carlos Gorostiza, Roberto Cossa y Mauricio Kartún) a fines de 1996: escribir obras de casi una hora de duración que provocaran la participación de un grupo profesional de actores. La primera función se realizará el 10 de julio y luego de miércoles a domingo de 19 a 23: *A propósito del tiempo* de Carlos Gorostiza; intérpretes: María Rosa Gallo, Cipe Lincovsky, Ulises Dumont, Juan Carlos Gené; dirección: Rubens Correa, Javier Margulis. *Años difíciles* de Roberto Cossa; intérpretes: María Rosa Gallo, Cipe Lincovsky, Ulises Dumont, Pepe Soriano, Lito Cruz; dirección: José María Paolantonio. *Desde la lona* de Mauricio Kartún; intérpretes: Alicia Zanca, Ulises Dumont, Pepe Soriano, Fabián Vena; dirección: Roberto Castro. ●



Utopías revisitadas

En la Avenida Corrientes 6131, el grupo El Primogénito presenta *La Fune-rala*, con dirección de Guillermo Angelelli. Con el formato clásico de la vanguardia, este espectáculo recupera restos del arte y la cultura ensamblados de manera más o menos casual. Obligados, al principio, a desplazarse por un espacio que es a la vez "la platea" y "el escenario", los espectadores terminan contemplando, a través de una ventana abierta, un panorama urbano en el que se funden los misterios del teatro y de la vida.

El Primogénito inició sus pasos en 1993, con la presentación de *Estigia* (un agujero en la noche súbitamente invadido por un ángel), y en 1996 estrenó *Nada y Ave* en el Centro Cultural Recoleta. Sus integrantes, provenientes de diversas formaciones en teatro, danza y música, investigan el desarrollo de un lenguaje a partir de un entrenamiento común, que tiene como base el trabajo de Jacques Lecoq sobre el Teatro del Gesto y los principios del Entrenamiento para la Autonomía del Actor transmitidos por Iben Nagel Rasmussen, actriz del Odin Teatret de Dinamarca. ①

Sábados y domingos
a las 21.30

Guillermo Angelelli:

Es actor y director. Fue cofundador de El Clú del Claun. A partir de 1986 comienza su trabajo con Iben Nagel Rasmussen, del Odin Teatret de Dinamarca dirigido por Eugenio Barba. "El teatro -afirma Barba- se encuentra en la base de los diferentes géneros, estilos y papeles, y de las tradiciones personales o colectivas. Por esto, al leer la palabra 'actor', se deberá entender 'actor-y-bailarín', sea mujer u hombre; y al leer 'teatro', se deberá entender 'teatro y danza'."



Mirar el fuego

Asterión

Un acto de Guillermo Angelelli

Música compaginada por: Sergio Bulgakov

Ejecución: Eduardo Argüelles

Supervisión: Iben Nagel Rasmussen

Avenida Corrientes 6131 - Te. 855-8496

Una habitación de paredes y pisos blancos, sin huellas. A la izquierda, unas bolsas de papel maderosa sobre un montón de tierra. Atrás, grandes globos de colores, como lámparas chinas todavía sin luz. Contra la pared derecha, de espaldas, apoyado sobre el canto de su cuerpo, un personaje descalzo, despojado. Sólo viste un delantal tableado y azul.

El cuerpo inclinado del actor, que la pared sostiene, es la síntesis de la obra misma. La posición que sólo es posible mediante el artificio, la alteración del equilibrio.

Si bien no es éste un espectáculo de danza, su aspecto más impactante es, sin dudas, el manejo corporal. Se trata de una manera particular de mover el propio peso en el espacio, de poner en primer plano una presencia física que, en todo momento, es el centro. El cuerpo siempre en tensión, se mueve o se detiene en función de una lógica lejana.

Sin embargo, la palabra no es rechazada: el relato y el canto constituyen otro espacio. Los textos de este acto son muy heterogéneos (Jacques Rigaut, Boris Vian, Henry Miller), más aún las voces que hablan. Así, el equilibrio inicial cuestionado por el cuerpo es seguido de un constante balanceo: entre la vida y la muerte, entre "la gente de Aquí y la de Allí", entre el adulto y el niño, entre el espasmo y la risa, entre Oriente y Occidente. Las múltiples voces hablan o cantan, además, en varias lenguas (latín, hebreo, castellano, inglés) sin importar más que el impacto de cada una de ellas. El eco de las lenguas, se sabe, son las culturas.

Como Asterión, Angelelli está solo en el laberinto. Sin embargo, la sensación que produce es la multiplicidad. Tal vez sea el impecable manejo de los objetos el que reproduzca los focos de la escena, porque las bolsas de papel y los globos coloridos son, en definitiva, la más extravagante piñata. Guardan (o esconden) bolitas plateadas, lágrimas de papel, un abanico, una cajita de música, sangre, bombitas de aire, un megáfono, sombrillas de cotillón, un violín. Algo más: el fuego.

Guillermo Angelelli tiene en su cuerpo todas las voces y todos los gestos. Mirarlo es, efectivamente, como mirar el fuego: turbador y fascinante. ①

Violeta Weinschelbaum

Cin



e y literatura

“El objetivo de la ficción –escribía Joseph Conrad– es dar para ver.” Y Stevenson –notó Marcel Schwob– “vierte su relato alrededor de la imagen que ha creado”. Desde sus orígenes, la novela moderna buscaba algo que el cine iba a realizar. Ya las famosas descripciones de Balzac, al vincular personajes y actos a un escenario que actúa en forma reveladora, prefiguraban de cierto modo la dirección cinematográfica. Mucho más tarde, en un famoso artículo, Alexandre Astruc reivindicaría para esta última el estatuto de una verdadera escritura. El debate (diálogo, conflicto, fusión) entre lo escrito y la imagen dominó nuestro siglo y continúa haciéndolo. En el cine, la presencia inmediata del mundo; en la literatura, todo el campo de lo imaginario.

A menudo los escritores han tomado la gramática del cine para su uso propio. Inversamente, el cine buscó en la literatura no sólo temas, sino también modos de relato. La circulación entre ambos fue intensa. Muchos escritores escribieron para el cine, y eso también es escribir. Este *dossier* se centra en los creadores que, según los casos, realmente pasaron detrás de la cámara o por la máquina de escribir (o la computadora); en los creadores que, en una breve incursión o en la construcción de una obra doble, practicaron el arte de la ficción bajo las dos formas: en los “cinescritores”. De todas las épocas y de todos los países, están reunidos aquí por primera vez. No es una lista completa: el tema está lejos de agotarse y los desdoblamientos de personalidad continúan.



El nacimiento de una galaxia

Jean Herman, alias Jean Vautrin, en 1975.



COL. CAHIERS DU CINÉMA

POR PIERRE BILLARD*

A partir de los años 70 se rompe la barrera que separa lo escrito de la imagen y son cada vez más los escritores franceses que se dedican al cine. Cineastas del relato, cineastas del lenguaje, y multicomunicadores: inventario de una nueva y abundante galaxia.

Resumen de los capítulos anteriores. Al principio, estaba Louis Delluc. Hasta los años 50, el escritor-cineasta sigue siendo un fenómeno de feria: poeta (Cocteau) o aventurero (Malraux). En los años 50, algunos "escritores" anuncian al cineasta-autor (Roger Leenhardt) y lo teorizan (Alexandre Astruc). De 1958 a principios de los años 60: el golpe de fuerza Nueva Ola abre puertas hasta el momento blindadas. Aparecen nuevas posibilidades y ambiciones. Gente de letras franquea el portal.

Los años 70 son en principio y por definición post-mayo del 68... Nouvelle Vague condujo al poder (de la creación) una nueva banda. No institucionalizó realmente su victoria. La conmoción del 68 traerá más consecuencias en este terreno. La creación de la S.R.F. (Sociedad de Realizadores de Films) marca la capitulación de los sindicatos sobre la reglamentación del acceso a los oficios del cine y a las famosas tarjetas profe-

sionales. Esta evolución concreta y necesaria acompaña una evolución ideológica. Pasar de lo escrito a la imagen parecía una exploración de alto riesgo para ciertos artistas superdotados o aventureros inconscientes. El riesgo sigue siendo elevado, pero la aventura se hizo banal y la vía está libre.

Así, en los veinte años posteriores, se verán creadores de los campos más diversos hacer una incursión (para algunos una simple excursión) en el campo de ejercicios que se abrió a ellos. Artistas, pintores o escultores como Martial Raysse (*Le Grand Départ*, 1971) o Nikki de Saint Phalle (*Un Rêve plus Long que la Nuit*, 1976) gente de teatro como Ariane Mnouchkine (*Quatre Vingt Neuf*, 1973 *Molière*, 1977), Georges Wilson (*La volonté*, 1988) o Roger Planchon (*Louis, L'En-*

* Cronista de *Point*, Pierre Billard publicó también *Vamps*, *Grémillon* (CIB Editeur), *L'Âge Classique du Cinéma Français* (Flammarion), *D'Or et de Palmes - Le Festival de Cannes* (Gallimard - Découvertes, acaba de aparecer). Es coautor de la película *Les enfants de Lumière*.

fant Roi, 1991). Coreógrafos como Jean-Claude Gallota (*Marianne*, 1986 - *La Légende de Kreuls*, 1990). Recordar este entorno no significa irse de tema. Porque hay que entender que si vamos a citar a un número importante de personas de letras que se dedicaron a la cámara, no es, o no solamente, o no en un principio, que el cine se haya vuelto más “literario”, o que de repente haya ejercido una fascinación más intensa en el mundo de lo escrito, sino en principio porque se rompió una barrera de protección, autorizando a todos un acceso más libre.

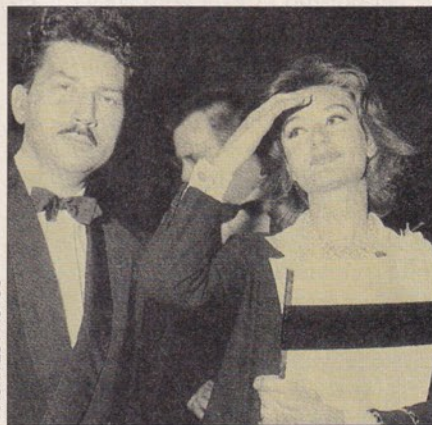
De las estrellas fugaces de esta pequeña galaxia cineastas-escritores, uno solo franqueó la frontera para continuar por otros medios las investigaciones sobre el lenguaje y el material novelesco que empezó con el libro. Pero las dos películas de Georges Perec, *Un Homme qui dort* (1973, con Bernard Queysanne) y *Lieux d'une Fugue* (1976, para la TV) adaptadas de escritos anteriores, prometen más de lo que brindan. En la pantalla, Michel Mardore (*Le Sauveur*, 1970 - *Le Mariage à la Mode*, 1973) se mantiene fiel a su universo novelesco, en la misma medida en que Arrabal transpone sus delirios agotando su energía onírica (*Viva la Muerte*, 1971 - *J'irai comme un cheval fou*, 1973 - *L'arbre de Guernica*, 1975) antes de seguir, más apaciguado, con sus adaptaciones para la televisión. Dividido entre sus creaciones literarias y cinematográficas, François Weyergans entrecorta sus diez libros con dos películas (*Aline*, 1966 y *Couleur chair*, 1978); pero es sólo en su genial novela *La Démence du bo-xeur*, que su pasión cinefila encontrará su expresión más convincente. Seis realizadoras van a hacer un paso rápido detrás de la cámara. Todas presentan la particularidad de haber atacado seriamente al cine antes de involucrarse directamente con él. Nicole de Buron (*Vas-y Maman*, 1978), con el guión. Françoise Sagan (*Les Fougères bleues*, 1975), al seguir las adaptaciones de sus novelas a la pantalla. Régine Deforges (*Contes Pervers*, 1980), al escribir para el cine. Catherine Breillat (*Une Vraie jeune fille*, 1975 - *Tapage nocturne*, 1979), como hermana de una actriz. Raphaëlle Billetdoux es montajista y comediente al mismo tiempo que novelista cautivante antes de rodar su única película (*La Femme-Enfant*, 1980). Ma-



COL. CAHIER DU CINEMA

François Weyergans en rodaje.

rie-France Pisier, actriz experimentada, publica una novela autobiográfica que adapta a la pantalla (*Le Bal du Gouverneur*, 1989). Estas experiencias van de lo desolador (Sagan, Deforges) a lo estimable. Por el momento permanecieron sin futuro. Se puede agregar el caso de Nina Companeez, hija de un gran guionista. Es guionista y montajista de las primeras once películas de Michel Deville, realizadora de tres películas desabridas (*Fausti-*



ARCHIVES PHOTOS

Alain Robbe-Grillet y Anouk Aimée, en 1962.

ne et le Bel Été, 1971 Colinot Trousse *Che-mise*, 1973 (*Comme sur des roulettes*, 1976) antes de encontrar su camino en la tele-novela. También podemos agregar a estos autores-actores del mundo del espectáculo el caso atípico de Roger Hanin, actor de teatro, cine y televisión, pero también autor de obras de teatro, de novelas (*Les Gants blancs d'Alexandre*, *Les Sanglots de la fête*) y de varias películas desde *Le Protecteur* (1973) hasta *La Rumba* (1987), sin olvidar *Train d'enfer* (1984).

Todos los autores que acabamos de

evocar tienen en común el estar relacionados con la escritura y el haber realizado, uno, dos o tres películas. En nuestra historia juegan al menos un papel estadístico. Pero no se puede decir que como escritores-cineastas o como cineastas-escritores hayan construido una obra o una carrera.

Abordaremos entonces los auténticos escritores-cineastas. El recorrido de cada uno es tan específico, la relación que en ellos mantienen lo escrito y la imagen es tan personalizada, que sería necesario considerarlos uno por uno, como especímenes únicos. Para facilitar esta exposición, vamos a repartirlos en tres grupos que llamaremos, con las resevas de costumbre: “Cineastas del Relato”, “Cineastas del Lenguaje” y “Multicomunicadores”.

Nuestros tres primeros representantes de los Cineastas del Relato (es decir, de los que cuentan historias) tienen en común el hecho de que serán cineastas –y es la excepción– antes de ser escritores. Nacido en 1928, Pierre Schoendoerffer se enrola como voluntario para Indochina y lo toman como prisionero en Dien Bien Phu. Joseph Kessel y su experiencia en el Servicio Cinematográfico de la Armada lo alientan para hacerse periodista. En 1964, *La 317^e Section* (relato y película) revela al mismo tiempo al escritor y al cineasta potenciales, cosa que se corrobora en el reportaje *La Section Anderson* en 1967 para “*Cinq Colonnes à la Une*”. En 1969, *L'Adieu au Roi* seduce a la pantalla y gana el *Prix Interallié*. *Le Crabe Tambour* (1976), *L'Honneur du Capitaine* (1982), *Dien Bien Phu* (1991), novelas y películas mezcladas,



Rosa Furman, Lino Ventura y José Giovanni en 1968 (*la Rapace*)

constituyen raros y preciosos testimonios de los problemas de conciencia de los militares.

Otros dos escritores-cineastas, Jean Herman y Philippe Labro, a la inversa que Schoendoerffer, casi separaron sus vidas en dos periodos distintos, el del cine y el de la novela. Jean Herman sigue una clásica carrera de futuro cineasta, IDHEC, asistente (Rossellini), cortometraje; empieza su carrera con una adaptación en media tinta de Queneau (*Les Dimanches de la Vie*, 1966), sigue con dos películas sólidas sobre gánsters con Delon (*Adieu l'Ami*, 1968 *Jeff*, 1969). Desaparece de pantalla bajo una adaptación de Félicien Marceau (*L'Œuf*, 1972) para transformarse en guionista (*Flic ou vous*, *Rue Barbare*, *Urgences*, *Garde à vue*, César al Mejor guión 1982) y resurge con el nombre de Jean Vautrin como un contundente escritor de novelas negras (*À Bulletins rouges*, en 1973) y sobre todo, en 1974, con *Billy-Ze-Kick*, cruel versión de los suburbios de *Zazie*. La invención verbal, la imaginación vengadora revelan a un auténtico escritor que dejará su género preferido por dos libros excepcionales, *La Vie Ripolin* (Grand Prix du Roman 1987) y *Un Grand pas vers le Bon Dieu* (Prix Goncourt 1989). El nacimiento de un niño anormal cuya supervivencia dependerá de una atención permanente de los padres explica la rabia inspirada que dimaniza la obra de Vautrin y que la de Herman no mostraba.

Se produce una ruptura similar, pero por causas muy diferentes, en la carrera de Philippe Labro, gran periodista de *France Soir* y para "*Cinq colonnes à la Une*", que se vuelca al cine en 1969 (tiene treinta y tres años) con una película torpe y atrapante, muy personal, *Tout peut arriver*. El fracaso radical de la película convence a Labro de intentar el cine de costumbres, lo que hace con éxito inspirándose de sus

cineastas preferidos, Jean-Pierre Melville y del cine de acción americano (*Sans mobile apparent*, 1971 - *L'Heritier*, 1973). La grandilocuencia lo amenaza en *Le Harsard et la violence* (1974) y la rutina en *L'Alpagueur* (1975). Después de una fase de periodismo (TV), Labro vuelve al cine de costumbres (*La Crime*, 1983), y luego a un estudio ambicioso de las costumbres (*Rive Droite-Rive Gauche*, 1984) cuyo guión escribe con su mujer. Desde entonces, se repartió entre sus altas responsabilidades de director (RTL) y una obra de escritor autobiográfica donde encontró una precisión, una simplicidad de tono que en el cine sólo había dejado traslucir en su primera película, y una consagración de autor que el cine le había escatimado.

Estos Cineastas del Relato no necesariamente son indiferentes a los problemas de la forma. Pero en el cine privilegian el desarrollo dramático de una acción, la psicología de los personajes: proponen en la pantalla la versión filmada de su universo novelesco. La situación es diferente para Labro, por ejemplo, porque los modos de expresión se suceden en lugar de mezclarse y sólo entablan relaciones lejanas. Notaremos por ejemplo que aunque se hicieron tres películas de las novelas de Philippe Labro (*Des feux mal éteints*, *Le Petit garçon*, *L'Étudiant étranger*) el autor se abstuvo de participar en ellas.

Los "cineastas del lenguaje" no son in-

diferentes al relato, pero privilegian formas de estructuras, de construcciones nuevas y los más importantes pertenecen al grupo más o menos heterogéneo conocido bajo la etiqueta de *nouveau roman*. Alain Robbe-Grillet y Marguerite Duras naturalmente son las figuras que encabezan esta corriente. Emprendieron el desdoblamiento de su expresión literaria recurriendo al cine en los años 60: en 1962 (*L'Immortelle*) de Alain Robbe-Grillet; en 1966 (*La Música* con Paul Seban) o en 1969 (*Détruire, dit-elle*) de Marguerite Duras. Pero lo desarrollaron ampliamente más allá de esa década (Duras, hasta 1978, Robbe-Grillet, hasta hoy en día).

Ambos tienen en común como iniciador a Alain Resnais, que realizó sus dos primeras películas con los guiones de uno y otro: *Hiroshima mon amour* (Duras) y *L'Année dernière à Marienbad* (Robbe-Grillet). La fuerte personalidad de ambos escritores permite valorizar su aporte en esas dos circunstancias. Esta experiencia sin duda los marcó. E incluso en forma cruzada: hay planos y encañamientos de planos en *India Song* que provienen directamente de *Marienband*.

Para entender la etiqueta "Multicomunicadores", lo mejor es considerar de inmediato el caso de la figura emblemática de dicha categoría. Cuando Cyril Collard muere en marzo de 1993 a los treinta y cinco años, se convirtió en el símbolo casi mítico de una juventud descentrada por los peligros propios de nuestra sociedad (la pérdida de los puntos de referencia y de las utopías, la droga, el sida), pero al mismo tiempo dopada por una energía anárquica. Si bien el éxito de *Noches salvajes* (la novela en 1989, la película en 1992) es el acontecimiento alrededor del cual se organiza la consagración de Cyril Collard, el brío de sus prestaciones multimedia también le procura un eco fuera de lo común. Todo esto responde a la aventura personal de Cyril Collard, juguete poético y trágico de los transes de fin de siglo de nuestra sociedad. Para el problema que aquí nos interesa, lo emblemático está dado por su trayecto. Cyril Collard huye. Viaja. Escribe. Fotografía. Toca la guitarra. Compone. Es asistente de René Allio, de Maurice Pialat en tres películas. Hace un repotaje, escribe temas de ficción, canciones, graba clips, publica una novela (*Condamné Amour*, 1987) y después *Noches salvajes*.

ARCHIVES PHOTOS



Christopher Frank en 1972

¿Cineasta-escritor? Sí, por supuesto. Pero también periodista-poeta, formulador de preguntas, animador de vida. Dénle una máquina de escribir, un micrófono, una cámara, una lapicera, un mouse, una computadora portátil: siempre tiene algo para decir y ninguna técnica lo intimida. Más allá del propio alcance de su obra, que sólo le pertenece a él, Cyril Collard simboliza el estallido de las fronteras y ridiculiza de repente la cuestión de los escritores-cineastas: él era uno admirable pero tal vez no fuera ni escritor ni cineasta...

Menos rimbombante y menos trágico, sin duda Gérard Mordillat es el mejor ejemplo del creador en la encrucijada de las técnicas mediáticas. Documentalista para la televisión (*La Voix de son maître*, 1978), autor de canciones con Jean-Claude Petit, crítico literario en *Libé*, asistente de René Allio, se consolida con *Vive la Sociale*, notable novela popularista parisina (1981), y con su adaptación cinematográfica (Prix Jean Vigo 1983). Desde entonces, Mordillat mantiene un equilibrio entre lo escrito y la imagen: cinco novelas (la última, *Béthanie*, escrita en 1996) y seis películas (tres adaptaciones de Vautrin, Simenon, Lewino y dos guiones personales, *Cher Frangin* en 1989 y *Toujours seuls* en 1991), antes de dedicarle, junto con Jérôme Prieur, entre 1992 y 1995 dos películas (cine y TV) a Antonin Artaud. Una encuesta sobre Cristo, *Corpus Christi*, difundida en la Semana Santa de 1997, da cuenta de la

diversidad de sus cuestionamientos así como de sus medios de expresión. Aunque esta diversidad hace incierta su especialización profesional, eso no le impide tomar sus responsabilidades sociales. En 1995, fue elegido presidente de la Société des Réalistes de Films.

Semejante actividad multiforme y fecunda evidentemente no está muy difundida. También podemos inscribir en esta categoría de Comunicadores Multimedia, que probablemente tenga que desarrollarse más aún, a Vincent Ravalec, escritor picaresco del *rock and roll* de treinta y cuatro años, autor de numerosas *nouvelles* sobre las afueras de París (*Les Clés du bonheur*, 1993) *Un cantique de la racaille*, 1994) y de una novela optimista y dinámica sobre los perdedores y los pobres tipos (*Wendy*, 1996). Paralelamente (¿simultáneamente, al mismo tiempo?), Vincent Ravalec rodó varios cortometrajes de ficción (*Portrait des hommes qui se branlent*, *Joséphine et les Gitans*, con Miou Miou) que se ubican en el mismo universo que sus escritos.

El popularismo de suburbios no tiene el monopolio de los pequeños genios multimedia. Alexandre Jardin (hijo del escritor-guionista Pascal Jardin) nos ofrece con su advenimiento fulgurante, la versión "zona residencial" del fenómeno. Primera novela, *Bille en tête* (1986)

a los 21 años, *Prix Femina* a los 23 años (*Le Zèbre*, adaptada a la pantalla por Jean Poiret), Alexandre Jardin duplica la apuesta con *Fanfan*: novela en 1990 y película en 1993. Dos novelas más (*Le Petit sauvage*, *L'Île des gauchers*) y una película (*Oui*, 1996) que es un fracaso, le dan tiempo para retomar fuerzas. En cuanto a la creación, por el momento solo estamos frente al escritor-cineasta nato. Pero a Alexandre Jardin le va muy bien en la televisión...

Desde los años sesenta hasta hoy, la evolución del cine con los dos impactos Nueva Ola y Sesenta y Ocho, modificó su relación con la escritura. La invasión de la televisión engendró un territorio de lo audiovisual donde la especialidad de los aportes aún se esfumaba. El despliegue de la publicidad y de la promoción, la multiplicidad de las fuentes de información y de los medios de transmisión instauraron un reino de la comunicación donde la originalidad de las especializaciones, de los dominios de las disciplinas se encuentra sumergida por el despliegue multimedia para quien la distinción entre el cineasta y el escritor está perdiendo su sentido. ¿Cuál será el sentido de la expresión cineasta-escritor para los futuros artistas-poetas de la Internet Universal? ●

Cyril Collard



Ser escritor en Hollywood

POR PATRICK BRION*



William Faulkner en Hollywood, 1944.

De Faulkner a Chandler, muchos escritores trabajaron para Hollywood. La mayoría, como guionistas; en raros casos, como cineastas. Historia de una fascinación cargada de ambigüedades.

"Hollywood es el único lugar del mundo donde un hombre corre el riesgo de que lo golpeen por la espalda cuando sube una escalera." William Faulkner

Las relaciones entre los escritores de Hollywood siempre fueron ambiguas. Fascinados por los salarios que les ofrecían, los escritores temían, al mismo tiempo, perder su personalidad y fundirse en

una industria esencialmente colectiva.

En la época del cine mudo, los productores, preocupados por promover un arte menos conocido, se precipitaron por utilizar los clásicos novelescos o dramáticos para beneficiarse con su notoriedad. D.W. Griffith adaptó a Shakespeare y a Jack London, a Edgar Allan Poe y a Guy de Maupassant, a Stevenson y a Dickens. En una profesión particularmente masculina las mujeres jugaban un papel curiosamente importante: Frances Marion, Bess Meredyth, June Mathis y Anita Loos eran algunos de los nombres de los principales guionistas. La notoriedad de Frances Marion fue lo suficientemente importante como para poder dirigir, en 1920, *The Love Light* con Mary Pickford, cuya acción, muy melodramática, se desarrolla durante la guerra, y *Just around the Corner*, basada en la novela de Fannie Hurst. Este doble paso hacia la dirección resultó una experiencia única y Frances Marion, lastimada por ciertas críticas, comprobó con tristeza que si los movimientos de liberación femenina hubieran sido más fuertes, la situación habría sido diferente.

Pero en el momento mismo en que las firmas empiezan a organizarse, los principales productores comienzan a buscar con el mismo interés tanto a autores como a actores. Los nuevos capitanes de industria hollywoodense admiran visiblemente a los escritores que, vestidos de *tweed* o de traje de franela, escriben en sus Remington, con una pipa en la boca. Gracias a ellos los productores se dan el barniz de cultura que no pudieron tener.

Samuel Goldwyn crea entonces, en 1919, la Eminent Authors Inc. Rupert Hughes, Elmer Rice y Rex Beach forman parte de ella, y Goldwyn está persuadido de que tomando autores reconocidos asegurará la calidad de su producción frente a la de sus competidores. A tal efecto le entrega 100.000 dólares —¡de la época!— a Maeterlinck para que le escriba un guión y descubre horrorizado que el héroe de la historia imaginada por el autor de *El pájaro azul* ...es una abeja. Goldwyn en persona se contacta con Sigmund Freud para pedirle que escriba un guión sobre psicoanálisis.

* Patrik Brion es director de la programación de las películas en FR3 y ha escrito muchas obras sobre cine. La más reciente es *Le film de guerre* publicada en Éd. La Martinière.



Raymond Chandler

En 1921, Adolph Zukor hace escribir —sin gran éxito— a Joseph Conrad, a Sir James Barrie y a W. Somerset Maugham. En los folletos publicitarios que editan, las grandes firmas anuncian con el mismo placer su escudería de actores y su semillero de escritores o de directores.

Los salarios ofrecidos a los escritores no tienen ninguna relación con sus derechos de autor habituales. Contratado por la Paramount, Herman J. Mankiewicz gana 400 dólares por semana con la garantía suplementaria de que le comprarán cuatro de sus obras a 5.000 dólares cada una. Entusiasmado, incita a Ben Hecht, a Gene Fowler, a Laurence Stallings y a Nunnally Johnson a que trabajen en Hollywood. Éste último llegará incluso a ser cineasta y a dirigir, entre otras películas, *La viuda negra* (1954), *Los tres rostros de Eva* (1957) y *The Man who understood Women* (1959), basada en la obra de Romain Gary. Autor de varias docenas de *nouvelles*, aparecidas en *The Smart Set*, en *The Saturday Evening Post* y en *American Mercury*, y de seis obras de teatro, Johnson sólo debe su paso hacia la dirección a la fidelidad de Daryl F.

Zanuck, que aceptó que un escritor se convirtiera en cineasta en agradecimiento por los guiones escritos para la 20th Century-Fox.

Robert Benchley, Scott Fitzgerald, Nathanael Parker, Marc Connelly, Donald Ogden Stewart y muchas decenas de escritores toman también el camino de Hollywood. La crisis de 1929 provoca una baja en la actividad teatral en el mismo momento en que, al contrario, la industria cinematográfica alcanza un nuevo auge gracias al

desarrollo del cine parlante. En los años treinta un guionista conocido gana aproximadamente 1.000 dólares por semana, mientras que Ben Hecht —como muchos otros— gana 3.500 dólares por día por su trabajo en *Lo que el viento se llevó*.

Los escritores también empiezan a organizarse para protegerse de los productores. El Writers Club, cuyo presidente es Roger Hughes, también se incorpora a la Authors League of America en 1920. En 1933 se crea la Screen Writers Guild con John Howard Lawson como presidente y Joseph L. Mankiewicz como secretario. Más a la izquierda que el Writers Club, la Screen Writers Guild no esconde su simpatía por la ideas de Roosevelt, elegido unos meses antes.

Las razones que llevaban a los escritores a ir a trabajar a California podían ser muy diferentes. Para algunos, Hollywood era la oportunidad para escapar de las dificultades financieras, para esperar un éxito después de una zaga de fracasos o, simplemente, para huir provisoriamente de su familia: Dos Pasos, acosado por problemas de dinero, aceptó entonces trabajar para la Paramount; William Faulkner, al mismo tiempo, ganaba más con sus guiones que con sus novelas y vivía fácilmente con Meta Carpenter. Para otros, Hollywood simbolizaba la dicha de estar al borde de una pileta, al sol y cerca del Pacífico; sólo iban al estudio para las conferencias de producción y habían entendido con rapidez que en el Hollywood de los años treinta se habían hecho más intercambiables que los productores. Mientras los nombres de éstos estaban grabados en lujosas placas de metal, los de los guionistas aparecían en simples cartones, fáciles de sacar.

En la Warner Bros, el ala reservada a los escritores era llamada *The Ward* (¡como si se tratara de un barrio de detenidos!). Sin embargo, James M. Cain, W. R. Burnett o Raymond Chandler fueron a trabajar para Hollywood, allí donde se encontraban quienes huían del nazismo: Salka Viertel, Thomas Mann, Franz Werfel, Lion Feuchtwanger, Max Reinhardt y muchos otros.

La guerra de España, la creación de la Anti-Nazi League, la Segunda Guerra Mundial y luego la caza de brujas llamaron la atención sobre la toma de posición de los guionistas hollywoodenses,



Clifford Odets.

a menudo más comprometidos que los actores y que los realizadores. Al favorecer a otra organización, la Screen Playwrights, los estudios intentaron oponerla a la Screen Writers Guild, descontentos con el poder que había obtenido. Los dos sindicatos, la Screen Writers Guild, en la izquierda, y la Screen Playwrights, más en la derecha, se opusieron con cierta regularidad.

Algunos de los que habían conocido la guerra, como Samuel Fuller o Richard Brooks, deseaban transmitir nuevas ideas en sus guiones y terminaron al poco tiempo siendo cineastas. La sociedad norteamericana había cambiado. Como siempre, el cine hollywoodense reflejó ese cambio. Pero, una vez más, se invita a los escritores a seguir siéndolo, y ya no tienen la facilidad de la que gozaban para convertirse en realizadores. Brooks y Aldrich eran sobre todo ex periodistas y guionistas más que escritores, y aquéllos que les permitieron dirigir se aferraban mucho más a la virulencia de sus ideas y a la calidad de sus guiones que a la de las novelas que, de seguro, no habían leído.

Pocos guionistas y escritores de Hollywood se convirtieron en cineastas. Existen varias razones para esta ausencia de "pasajes" entre las dos profesiones. Reconozcamos que, generalmente, la situación en otros países fue semejante o peor. Muy bien pagados, los guionistas eran llevados a Hollywood para escribir y no para otra cosa. Los que lo deseaban, tarde o temprano, casi siempre lo lograron. Joseph L. Mankiewicz es un ejemplo perfecto de esto. Aún cuando nunca fue un novelista, es uno de los que más cuidó sus intrigas y, sobre todo, sus diálogos. Su carrera es un modelo de ascensión hollywoodense: de la escritura de títulos de películas mudas a la escritura de guiones, de la producción a la dirección.

Considerado como un gran ejecutante en una orquesta donde el productor es el director, el guionista no tenía muchas razones para querer adueñarse de la batuta. En la época de los grandes estudios —período que duró hasta fines de los años cincuenta—, la repartición de las tareas imponía a cada uno quedarse en su lugar. Los actores que deseaban convertirse en directores tenían que pasar por la producción. Menos "indispensables" que las estrellas, a los escritores les parecía

normal conformarse con crear guiones por los que les pagaban excelentemente bien, sin invadir el campo de los cineastas. Esto no se debía tanto a una falta de ambición como a un real respeto por su función de autor. ¿Qué interés podía tener un autor extremadamente conocido en arriesgar su notoriedad al cambiar de función y ponerse así en tela de juicio? Su celebridad podía tambalear, y ni el productor que lo había contratado a un alto costo en Hollywood ni el escritor estaban listos para semejante desafío. Sólo más tarde, cuando los estudios habían desaparecido —o casi— y los escritores ya no estaban bajo contrato, algunos corrieron el riesgo de dirigir. Es el caso de Norman Mailer.

El hecho de que el guionista haya mantenido su lugar con fidelidad en el concierto hollywoodense no limita su importancia, y los que piensan que Hollywood quebró a los grandes escritores que allí trabajaron se equivocan en parte.

Si bien es cierto que las relaciones entre Fitzgerald y Mankiewicz fueron espantosas durante la preparación de *Tres camaradas* de Frank Borzage, es evidente que, incluso reescrito el guión por el futuro autor de *La condesa descalza*, la película de Borzage lleva, al igual que la del cineasta, la marca de la sensibilidad de Fitzgerald. Tal vez los guiones de Faulkner no tengan la densidad de sus novelas, pero no podemos negar la existencia, a lo largo de varias películas, de una verdadera ósmosis entre Howard Hawks y William Faulkner.

A partir del momento en que quedaban pocas razones para que un escritor se dedicara a la dirección, la mayoría de las excepciones fueron, sobre todo, ejemplos inconexos, difícilmente comparables unos con otros. ¿Cómo establecer un lazo entre las obras realistas de William S. Hart (*Pinto Ben*, en verso, y *El salvaje*) —ambas escritas antes de que se convirtiera, con Tom Mix y Harry Carey, en el *cow-boy* más conocido del cine mudo y en el director de muchas de sus propias obras— y el hecho de que James Edward Grant, novelista y guionista, se convirtiera finalmente en director para un productor llamado John Wayne (*El ángel y el hombre malo*, 1947)?

Que Marc Connelly figure como coautor, con William Keighley, de *Los verdes pastos* (1936), y George Abbot,

con Stanley Donen, de *Picnic en pijama* (1957) y *Damn Yankees* (1958), prueba sobre todo que los autores se habían vendido al mismo tiempo que su obra, y exigían ser los codirectores cinematográficos, al lado de cineastas más fogueados que ellos.

En dos oportunidades Clifford Odets —*Un corazón en peligro*, en 1944, basado en la novela de Richard Llewellyn, y *Crimen en primera plana*, en 1960— fue director cinematográfico. Ninguna de las dos valen las adaptaciones de sus propias obras hechas por otros, como Robert Aldrich (*El gran cuchillo*), Fritz Lang (*Clash by night*) o Rouben Mamoulian (*Golden Boy*).

Tampoco es convincente el caso de Richard Sale, autor de novelas policíacas (*Lazare n° 7*, *Verdes y no maduras*, en la serie negra), de guiones para Clifton Webb y Jane Russell y de comedias musicales. Su descripción de los medios hollywoodenses tiene todos los defectos del *best-seller* destinado a los viajes largos en colectivo o en tren. La única que nos sorprende es *Strange Cargo*, basada en *Not too Narrow, not too Deep*, que Frank Borzage llevó a la pantalla: una historia de fuga de presidiarios con algo de misticismo.

Es más interesante la personalidad de Garson Kanin, el autor de *Born Yesterday* y *The Rat Race*, que, antes de convertirse en un oportunista memorialista hollywoodense, fue un curioso director de comedias que dirigió a Ginger Rogers (*Bachelor Mother*, 1939), a Carole Lombard (*They knew what they wanted*, 1940) y a Irene Dunne y Cary Grant (*My Favorite Wife*, 1940). A la inversa de otros, que intentaron pasar de la escritura de guiones a la dirección, Garson Kanin empezó como director y luego abandonó por mucho tiempo la dirección para dedicarse a la escritura, como si, una vez que conoció la dirección, no hubiese querido hacer de ella la totalidad de su carrera.

"Usted me preguntó cómo se puede sobrevivir en Hollywood. Y bien, debo decir que personalmente allí me divertí mucho", notaba finalmente en 1951 Raymond Chandler, después de haber sido cruelmente decepcionado por su trabajo en *Extraños en un tren* y en *Perdición*. Como si los escritores nunca hubiesen tomado muy en serio el mundo del cine... ●

SERGUEI EISENSTEIN



De izquierda a derecha: Vladimir Maiakovski, Boris Pasternak, Lili Brik, Serguei Eisenstein.

Un siglo de vanguardias

POR NOËL SIMSOLO*

Las vanguardias literarias que marcaron este siglo quedaron tímidas frente a la maquinaria del cine, salvo contadas excepciones. De los futuristas rusos al grupo Pánico, algunas secuencias de un cine experimental.

Casi todos los escritores pertenecientes a los diversos movimientos de vanguardia que marcaron al siglo veinte escribieron para defender cierta concepción del séptimo arte. El cine les interesaba, pero rara vez dirigieron; se conformaban con colaborar con los decorados de escenarios, con los guiones de las obras que rodaban sus amigos o a veces, simplemente, con aparecer como actores.

De hecho, de todos los escritores fran-

ceses de vanguardia de la primera mitad de siglo, el único que realmente hizo cine fue Jean Cocteau. Era un caso aislado, simultáneamente integrado y descentrado de todos los movimientos artísticos y, por sobre todo, un

creador hoscamente independiente. También era pintor y dramaturgo. Por otro lado, notamos que, en los grupos apegados a las vanguardias, los pintores (o los fotógrafos) fueron los que menos dudaron en rodar su propia película porque la imagen era un concepto que les era familiar y les parecía que el cine les ofrecía un campo nuevo de investigaciones: Fernand Léger, Marcel Duchamp, Man Ray, Hans Richter y algunos otros trabajaron en este sentido. Estos artistas encontraban más fácilmente dinero para rodar pequeñas películas experimentales destinadas a una elite. Estas películas formaban parte indirectamente de su obra pictórica y los directores de galerías o los mecenas osaban entonces tomar el riesgo de producirlas... No ocurría lo mismo con los poetas y los novelistas inscriptos en esos movimientos, ya que, por supuesto, no se trataba de hacer películas comerciales y las necesidades de tener acceso a capitales privados (autofinanciamiento o mecenazgo) tal vez puedan explicar por qué rodaron tan pocas películas.

Además, podemos preguntarnos sobre la timidez de esos escritores que experimentaban frente a la maquinaria del cine. Las limitaciones técnicas debían representar un freno a su imaginario o al extremismo de sus teorías. Sin embargo, la audacia de sus escritos podía encontrar con facilidad una correspondencia en las posibilidades de montaje y de trucaje ofrecidas por el cine.

Hubo entonces muchas citas frustradas con los escritores de vanguardia para la realización de películas. Lo que no significa que ninguno se haya aventurado.

En las fronteras de todas esas vanguardias, alguien como Blaise Cendrars realizó una película de reportaje sobre la filmación de *La Rueda* de Abel Gance. Pero su *Alrededor de La Rueda* ¿es realmente una obra personal y una película de vanguardia?

Futurismo

En Rusia, el dramaturgo y poeta futurista Vladimir Maiakovsky (1893-1930) fue el que más creyó en la posibilidades que ofrecía el séptimo arte. Bajo la dirección de Vladimir Kassianov, y en el seno del grupo "Cola del burro", participó (con David Bourluk y Vadim Cherchenevitch) en el *Drama en el cabaret futurista n° 13* y luego escribió guiones para Nikandre Tourkine (*No por dinero, La dama y el ladrón, Encadenado por el film*). Muy comprometido políticamente, colaboró luego con la realización de un Aguit Film, *En el frente*, e intentó, después en vano, realizar *Benz 22*, un poema cinematográfico. Escribió numerosos guiones para la FEKS, de los cuales sólo dos fueron rodados: *Tres* y *Octubrina* y *Decembrina*. Aunque no haya dirigido películas, por así decirlo, Maiakovsky marcó de todas maneras con su "excentricismo" el cine ruso y soviético.

Del lado de los futuristas italianos, Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) no realizó filmes, pero muchos miembros de su equipo lo hicieron.

Escritor de textos "oníricos" que cali-

* Noël Simsola es novelista, cineasta, historiador del cine y productor de radio y televisión. Último título publicado: *Un Trávelo nommé désir* (Ed. Baleine).

ficaba de "convulsiones cerebrales", Anton Giulio Bragaglia (1889-1960) se hizo cineasta en 1916 con *Perfido Incanto*, en el que juega con la descomposición de imágenes. Después de otros intentos de ese tipo (*Thais*, 1916), abandonó la vanguardia por el melodrama (*Vèle ammainate*, 1931).

El poeta y novelista Bruno Ginanni Corradini, llamado Corra (1892-1976), participó de igual modo en algunas aventuras cinematográficas (*La vida futurista*), mientras que su hermano, el pintor Arnaldo, llamado Ginna (1890-1972), dirigía películas abstractas.

Si el futurista milanés Filippo Masoero se dirigió directamente a la foto y al cine, el poeta romano Ennio de Concini (nacido en 1923) fue tentado en primer lugar por la literatura futurista antes de convertirse en el asistente director de Vittorio de Sica. Luego fue guionista para King Vidor, Antonioni y Pietro Germi y dirigió algunas películas interesantes, pero muy alejadas del futurismo.

La vanguardia entre las dos guerras

En Inglaterra, al lado de las experimentaciones de la escuela documental de vanguardia, el pintor y poeta Len Lye realizó varias películas experimentales: *Colour Box* (1934), *Rainbow Dance* (1936), *Tra-de Tattoo* (1937). Pero los dos países eu-

ropeos que produjeron más películas de vanguardia antes de la Segunda Guerra Mundial fueron Alemania y Francia.

Aunque en Alemania el expresionismo convocó a todas las categorías de artistas, no hubo propiamente ningún escritor expresionista tentado por la realización de películas. Carl Mayer (1894-1944), autor del guión de *El Gabinete del Doctor Caligari* con el Checo Hans Janowitz, sólo fue guionista. Sus hallazgos eran realizados por otros: Robert Wiene y F.W. Murnau para "el expresionismo", Lupu Pick, para el *Kammerspiel*... De hecho, la única película íntegramente expresionista (según las teorías defendidas por *Der Sturm*) fue *De la mañana a la medianoche* (1920), la adaptación cinematográfica de una obra de Georg Kaiser por el creador del teatro expresionista, Die Tribüne, Karl-Heinz Martin.

En cuanto al movimiento de Agit-Prop, proveniente de *Aktion*, sus partidarios se limitaron a los folletos de fotomontaje, a la caricatura corrosiva y al teatro. Erwin Piscator (1893-1966) fue el único en rodar una película en la U.R.S.S., *La rebelión de los pescadores* (1934).

Sin embargo, al margen de los movimientos de vanguardia, el escritor, poeta y guionista Bertold Viertel (1885-1953) dirigió *Historia de un billete de diez marcos* (1926), basada en el guión de Béla

Balazs, y continuó con una carrera de guionista y de director en Gran Bretaña y en Hollywood.

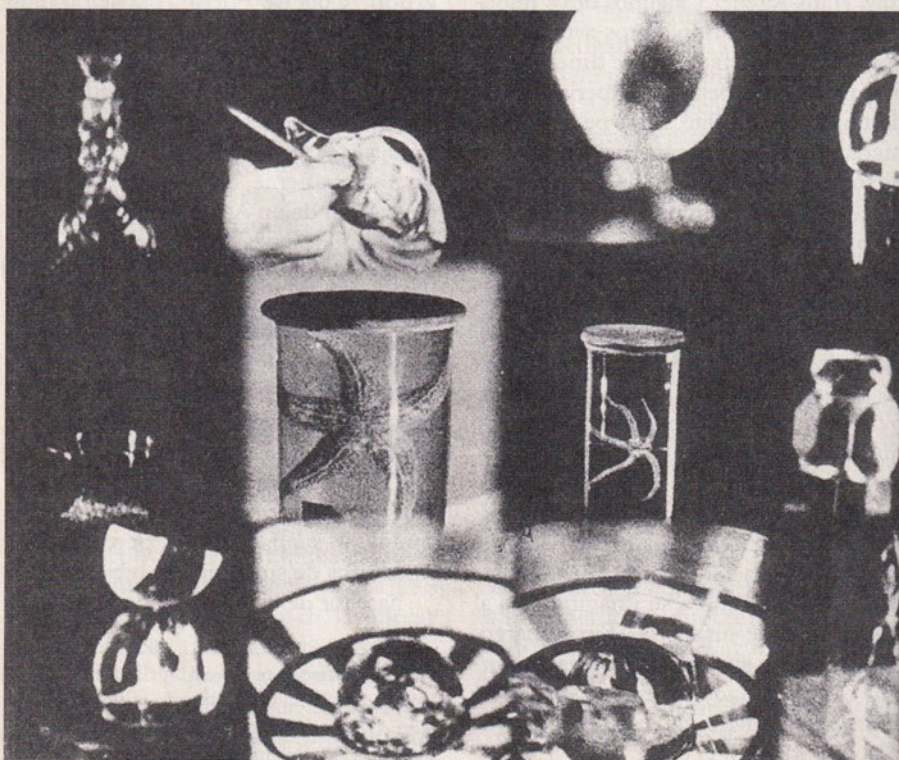
El caso de Francia es más complejo. Si algunos nombres de escritores de vanguardia están inscritos en fichas técnicas, es en calidad de co-realizadores del producto o, más a menudo, como autores del guión. Aunque los dadaístas y los surrealistas amaran el séptimo arte y lo consideraran como el medio ideal de expresión del arte moderno, nunca se aventuraron a rodar una película solos. Francis Picabia se apoyó en René Clair para *Entreacto*; Antonin Artaud confió su guión de *La Coquille et le Clergyman* a Germaine Dulac; Georges Hugnet dejó firmar a Henri d'Ursel *La Perle* y André Breton se conformó con escribir el comentario del *Gustave Moreau* de Nelly Kaplan y el de *Pierre Molinier* de Raymond Borde.

El ejemplo más chocante es el de Robert Desnos, quien, a pesar de sentir un amor desenfadado por el cine, no produjo en absoluto realizaciones surrealistas personales. Es bastante sorprendente ya que los montajes radiofónicos de sueños que concebía para la emisora Radio Paris estaban directamente inspirados en el cine. Pero cuando Man Ray (*La estrella de mar*, 1928) o Roland Tual (*Bonsoir Mesdames, Bonsoir Messieurs*, 1943) llevaban sus guiones a la pantalla, la fuerza particular de su poesía perdía mucho de su poder. Robert Desnos era el que pensaba mejor como cineasta entre todos los surrealistas. Pero nunca realizó una película en persona.

La posguerra

Se piensa que del grupo surrealista de posguerra, Georges Goldfayn habría rodado películas (invisibles hoy). Por otro lado, Ado Kyrou (1923-1985) y Robert Benayoun (1926-1996), más ensayistas que novelistas, se convirtieron en directores de cine y de televisión. Ado Kyrou realizó cortometrajes inspirados en el surrealismo (*La Déroute, Le Palais idéal, La Chevelure*) y largometrajes (*Bloko*, 1965 y *Le Moine*, 1972), y Robert Benayoun filmó *Paris n'existe pas* (1969), *Sérieux comme le plaisir* (1975), *Bonjour Monsieur Lewis* (TV, 1981). En cuanto al grupo *Cobra* satélite del surrealismo, por más apasionados por el cine experimental que fueran sus miembros, parece que no han realizado películas.

Después de la Segunda Guerra Mun-



La estrella de mar de Man Ray.

dial la mentalidad de los escritores de vanguardia con respecto al cine cambió un poco. Si se acepta considerar al *Nouveau Roman* como una vanguardia, Alain Robbe-Grillet, Marguerite Duras y Samuel Beckett fueron (en el ocaso de sus vidas) escritores cineastas con todas las letras, pero, ¿es esa escuela literaria una vanguardia?

De hecho, el letrismo es el primer movimiento que condujo simultáneamente literatura y cine. Fundado en 1945 por Isidore Isou y dándose a conocer a través de exhibiciones de poesías sonoras, el letrismo se dedicó al cine en 1951 con la ayuda de Henri Langlois. Las obras "conceptuales" de Isou (*Traité de bave et d'éternité*, 1951), de Gil Wolman (*L'anticoncept*, 1952), de Guy Ernest Debord (*Hurlément en faveur de Sade*, 1952) o de Dufrêne (*Tambours du Jugement Dernier*, 1952) se oponían al cine tradicional y hasta llegaban a negar la imagen en favor del sonido. Al margen de Isou, el poeta Maurice Lemaître sigue siempre en esta línea de la vanguardia. Sus películas son la quintaesencia de cierta forma de cine experimental: *Le film est déjà commencé* (1951), *Moteur* (1967), *Une copie mutilée* (1973), *Projection privée* (1978).

En los años cincuenta se hicieron en el mundo numerosos intentos experimentales. El festival de Knoke Le Zout lo probó, pero al igual que Andy Warhol, la mayoría de los nuevos cineastas "independientes" eran al mismo tiempo pintores, poetas y escritores con la misma intensidad "destructora" y el rechazo de las estructuras clásicas de la narración. El cine se había convertido en uno de los medios de sus experimentaciones.

Ninguna película salió del movimiento literario de la *Beat Generation*, salvo documentales sobre los escritores y su *performance*. Como en la mayoría de las vanguardias contemporáneas, cada uno trabajaba en su disciplina: los pintores pintaban, los escultores esculpían, los escritores escribían y los cineastas filmaban. Los poetas, deseosos de concebir películas, no sabían qué hacer con la poesía escrita. En el curso de estas tres últimas décadas, la idea del "cine independiente" o "underground" fue correlativa con la facilidad de acceso económico a las filmadoras. La emergencia de una noción de "cineasta poeta" revolu-



Traité de bave et d'éternité de Isidore Isou.

cionó las cosas. Es la aplicación de las teorías de Dziga Vertov, que justamente se llamaba a sí mismo *cinépoeta*. Los que deseaban expresarse lo hacían directamente a través de la imagen.

La excepción: Pánico

Hacia fines de los años sesenta, un movimiento literario cohesionado por el humor negro y la irrisión produjo tres cineastas cabales. Fue el grupo *Pánico*, fundado por Roland Topor, Fernando Arrabal y Alejandro Jodorowsky.

Si bien el escritor y pintor francés Roland Topor nunca realizó películas (escribió guiones para René Laloux y fue comediante), sus dos cómplices se convirtieron en auténticos directores de cine. Proveniente del teatro, el español Arrabal concibió una expresión plena de provocación y de barbarie con sus películas insólitas: *Viva la muerte* (1971), *J'irai comme un cheval fou* (1973), *L'arbre de Guernica* (1975). Por su lado, el chileno Alejandro Jodorowsky se impuso como un cineasta visionario y brillante de gran importancia. Empezó con la adaptación de una obra de su amigo Arrabal, *Fando y Lis* (1968), continuó con un western cruel e iniciático; *El Topo* (1970), y con una adaptación muy personal del *Mont analogue* de René Daumal, *La montaña sagrada*, antes de intentar la realización de *Duna*, de Frank Herbert, que terminó por abandonar después de cuatro años de trabajo. La película se hizo

(muy diferente) con David Lynch.

Desde entonces, Jodorowsky filma de vez en cuando una película (*Tusk, Santa Sangre*), pero su actividad principal es el guión de (buena) historieta.

Las mutaciones de un fin de siglo

Hoy en día, el individualismo de los creadores nos impide descubrir el surgimiento de grandes movimientos de vanguardia artística. La multitud de productos audiovisuales presentados en los festivales prueba que los creadores modernos consideran la imagen como el soporte principal de una actividad de experimentación artística. Lo escrito les parece poco necesario para su inspiración poética.

Paradójicamente, casi todos los escritores que se dicen *de vanguardia* filman películas (en video, en super 8 o en 16 mm), pero eso no significa que sean cineastas (ni escritores). El papel de agitador cultural pasa ahora por alteraciones que nada tienen que ver con el arte y la creación tal como se la definió en los siglos anteriores.

Sin embargo, quedan algunos francotiradores como el escritor, poeta y músico punk Jean-François Ossang que rodó dos películas admirables: *Les divisions Morituri* y *Le Trésor des Îles Chienne*.

En cuanto a los creadores experimentales, hoy en día abordan nuevas herramientas a través de "lo virtual". Pero esto es otra historia (que se está haciendo)... ●

La estación Gutenberg

Los *Cahiers du Cinéma* agruparon a críticos y a escritores cuya motivación principal era el cine y las reflexiones nuevas que podía inspirarles. Historia de una aventura en la que lo escrito se puso al servicio de la imagen.

POR PIERRE-HENRI DELEAU*

Cahiers du cinéma, diciembre de 1962. Número dedicado a la "Nouvelle Vague".



Muchos directores se afirmaron primero a través del relato. Abel Gance, poeta visionario y crítico en *Prisme*, prologado por Elie Faure (Samuel Tastet, 1986), Jean Epstein o Louis Delluc, todos novelistas y críticos, fueron primero teóricos de su propio arte. Hoy agrupados, sus numerosos artículos muestran una profunda reflexión y un combate permanente para imponer el cine en el mismo plano que la literatura o como un nuevo medio de expresión de pleno derecho. Los *Écrits sur le cinéma* de Jean Epstein (2 vol., ed. Seghers, 1945), pero sobre todo las numerosas obras de Louis Delluc —por otro lado, notable novelista—, tienden a demostrar a través de lo escrito la evidencia de una imagen cinematográfica que tomaría la literatura como fuente de inspiración o simplemente como una continuación lógica y una especie de prolongación natural. Para Delluc literatura y cine eran uno, como las dos facetas de una misma inspiración.

En 1951 Kast crea, con Lo Duca y André Bazin, los *Cahiers du Cinéma*. Los *Cahiers*, porque el formato era el de los cuadernos escolares, y *Cinéma* porque sólo debía tratarse de cine y de un acercamiento crítico, tal como habían hecho con la literatura la revista del *Mercur* de France o *La Nouvelle Revue Française*. A través de un trabajo en profundidad sobre el cine reubicado en una perspectiva histórica, se inscribirá definitivamente en la modernidad natural que artísticamente debía ser la suya.

Amateur de la pintura, pintor en su momento, crítico, amigo de Cocteau —el instigador del Festival del Film maldito de Biarritz (donde se encontraron André Bazin, Henri Langlois, Georges Franju pero también Pierre Kast, Eric Rohmer, Jean Douchet)—, Jacques Doniol-Valcroze agrupó alrededor de sí a gente de letras, críticos o escritores, pero cuya motivación principal, más que la literatura,

a la que estaban profundamente apegados y a la que se encomendaban, era el cine y las reflexiones nuevas que podía inspirarles.

Es lógico, pues, encontrar entre los primeros colaboradores de Jacques Doniol-Valcroze en los *Cahiers* a futuros cineastas que ya habían publicado. Es el caso de Eric Rohmer, cuya novela *Elisabeth* (1946) ya había publicado en Gallimard con el seudónimo de Gilbert Cordier; él será el primero en escribir un ensayo crítico con Claude Chabrol sobre *Hitchcock* (1957), o también el de Alexandre Astruc con *Les Vacances*, que también había aparecido en Gallimard en 1945. Astruc, crítico brillante y teórico preciso, será el inventor de una frase que se hará famosa, "La Cámara Lapicera", que reivindica la misma libertad artística del novelista. "El cine —escribía— simplemente se está transformando en un medio de expresión."

El mismo Jacques Doniol-Valcroze, quien fue primero crítico, no escapó a esta regla. *Les Portes du baptistère*, su primera novela, publicada en Denoël en 1955 antes de convertirse en director, fue seguida más adelante por los *Fiancés de l'Empire* (1980).

En cuanto a Pierre Kast, crítico durante mucho tiempo en los *Cahiers* y colaborador en muchas otras revistas, también se inclinó hacia la literatura cuando se le hizo difícil el financiamiento de sus películas.

François Truffaut, que se consideraba "escritor de cine", ¿no es acaso el inventor de la célebre "política de los autores", biblia de los *Cahiers du Cinéma*, que reivindicaba para el realizador la paternidad completa de las películas, como la del escritor con su novela?

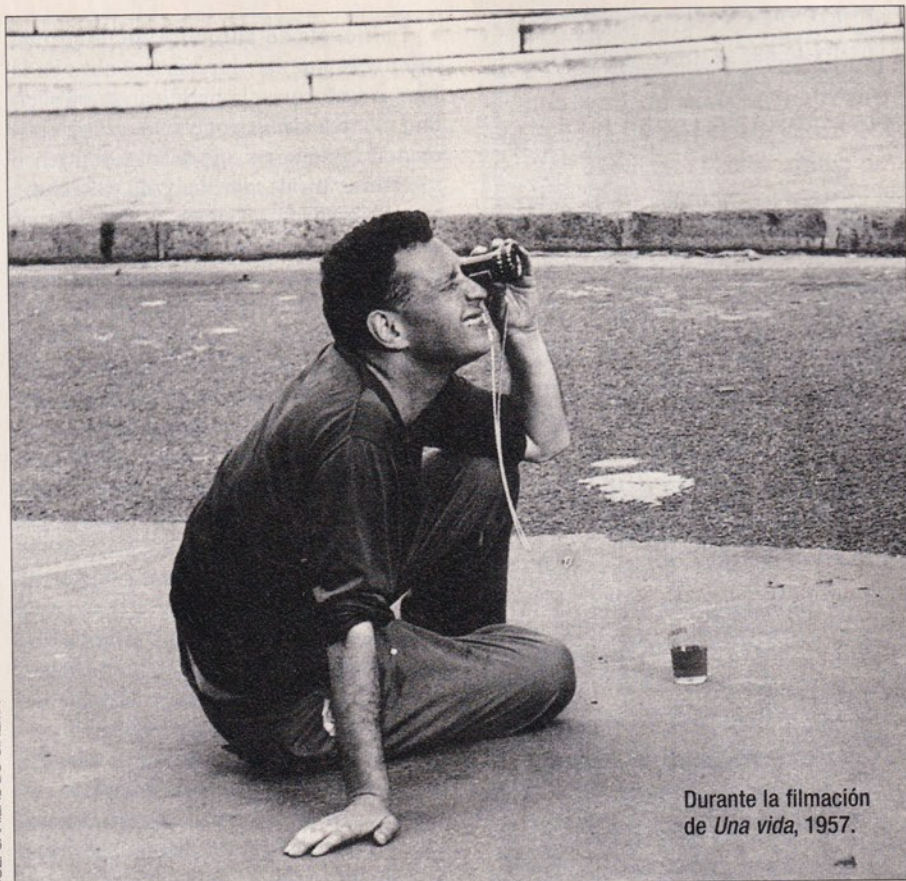
Para terminar, no olvidemos al realizador que los *Cahiers* adoraban y al que llamaban, después de Jacques Rivette, "el Patrón": Jean Renoir. Su obra literaria les trazaba un camino que nunca negaron: entre literatura y cine, no hay diferencia. Es la misma inspiración que se expresa en forma diferente y complementaria. Imágenes y palabras están ligadas indisolublemente. Siempre hay que partir de la Estación Gutenberg. ●

* Pierre-Henri Deleau es delegado general de la Quincena de los realizadores (Festival de Cannes) y del FIPA.

escribir / filmar

Cinco testimonios de escritores-cineastas. Diferencias y, también, acercamientos sutiles entre la literatura y el séptimo arte.

COL. CAHIERS DU CINÉMA



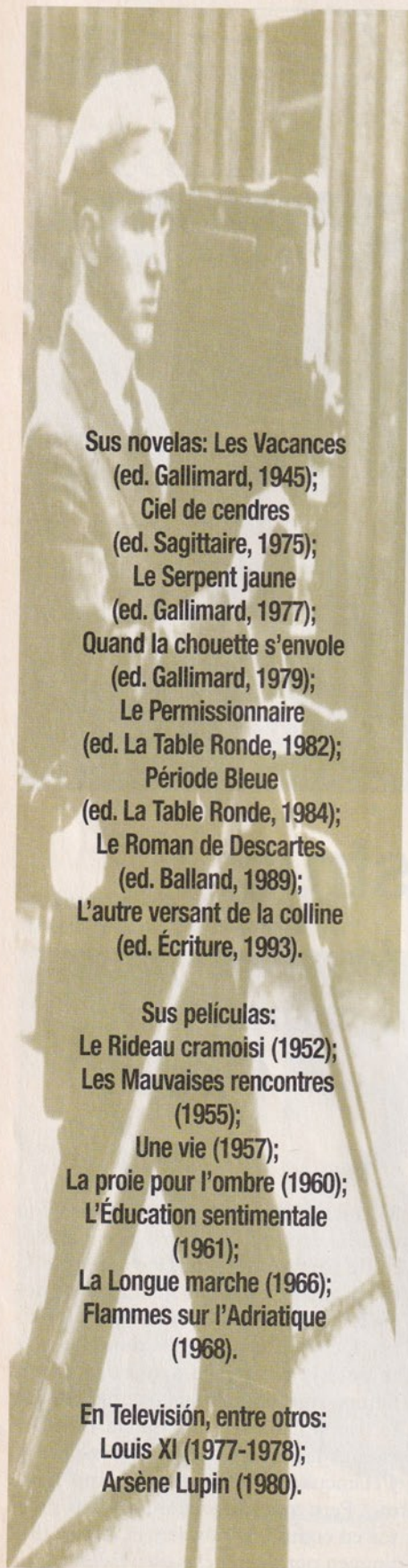
Durante la filmación de *Una vida*, 1957.

Alexandre Astruc:

“Persigo acá y allá la misma presa, el pan real de lo imaginario.”

Digan lo que digan, el arte de la novela y el de la dirección cinematográfica no son incompatibles. A partir de Louis Delluc, cineasta y autor de la novela *Fièvres*, las pasarelas entre estas dos formas de expresión se multiplicaron. A pesar de lo que decía Claude Mauriac, es cierto que el cine no es un arte específico (lo que no significa que no tenga su originalidad ni sus propias disciplinas). El cine apareció a principios de siglo, en una época en que la novela bri-

llaba hacia más de trescientos años con todo su esplendor. El cine es el heredero de todas las formas de arte que lo precedieron: es, como genialmente decía Malraux, el heredero de toda la tierra. De la novela, tomó la duración. Arte del espacio, llega a su auge en un tiempo que, en definitiva, anula porque lo transforma en imaginario y en ficción. A la pintura le debe la perspectiva y el encuadre. De la música, tomó el ritmo. Pero aunque tengan muchos puntos en común, la novela y el cine se distinguen por diferencias esenciales.



Sus novelas: Les Vacances
(ed. Gallimard, 1945);

Ciel de cendres
(ed. Sagittaire, 1975);

Le Serpent jaune
(ed. Gallimard, 1977);

Quand la chouette s'envole
(ed. Gallimard, 1979);

Le Permissionnaire
(ed. La Table Ronde, 1982);

Période Bleue
(ed. La Table Ronde, 1984);

Le Roman de Descartes
(ed. Balland, 1989);

L'autre versant de la colline
(ed. Écriture, 1993).

Sus películas:

Le Rideau cramoisi (1952);
Les Mauvaises rencontres

(1955);

Une vie (1957);

La proie pour l'ombre (1960);
L'Éducation sentimentale

(1961);

La Longue marche (1966);
Flammes sur l'Adriatique
(1968).

En Televisión, entre otros:

Louis XI (1977-1978);

Arsène Lupin (1980).

La novela se alimenta de palabras, mientras que la materia del cine es la imagen, no como la practican la publicidad y la televisión —que sólo es una chorrera de imágenes, un derrumbamiento intestinal, un desperdicio, un desecho—, sino la imagen que evoca la idea, la imagen-fuerza, como fue ilustrada por los grandes poetas de la pantalla: Murnau, Mizoguchi, Rossellini, Visconti, Renoir, Ophuls, Hawks, Ford o Welles. Incluso antes de que el cine naciera, Balzac ya había definido esta imagen en su artículo sobre *La Cartuja de Parma*, crítica de creador, homenaje único de un escritor a otro escritor: “Hay tres estilos: el estilo de imágenes, que es el estilo de M. De Chateaubriand, el estilo de ideas, que es el de Stendhal, y —agrega con genialidad— existe un tercer estilo, aquél en el que la imagen evoca la idea: el mío.” Habría que acercar esta frase profética a la de Welles, creador de formas si los hay: “Lo que me interesa en el cine es la abstracción.”

En mi caso, nunca tuve dificultades para pasar de una de esas formas de expresión a la otra. Escribí mi primera novela, *Les Vacances*, a los diecinueve años, más de diez años antes de hacer mi primera película, *La cortina carmesí*, sacada como al azar de una *nouvelle?* de un estilista: Barbey d'Aurevilly. Mi meta de honor era integrar en lasuntuosas imágenes de mi operador Shuftan la no menosuntuosa prosa del hidalgo de Cotentin. Después de esto, encadené película tras película, pero siempre arrastraba conmigo, en mis cajones, principios de novelas leídas hasta la página cincuenta, hasta el día en que, excedido por la ociocidad en la que me mantenía una revista de reportajes de televisión, volví, unos treinta años más tarde, a la creación novelesca con *Ciel de Cendres*.

Repito, paso de una a otra de estas disciplinas porque persigo acá y allá a la misma presa: el pan real de lo imaginario. Esto explica mi poco interés por el documental, social o no, o los asuntos de cama de los bajos fondos que representan lo esencial de la producción adolescente del cine francés de hoy —al igual que mi repulsión natural por esos ensayos pseudofilosóficos con los que lo moderno se relame. Soy alérgico tanto a Flaherty o a Depardon como a Foucault, a Barthes o a Derrida. Lo confieso aquí humildemente: el cine que hago, al igual

que las novelas que escribo, se parecen o quieren parecerse a las obras de los que tomé como maestros —Murnau por aquí, Balzac por allá—, y están más cerca de la gran tradición novelesca del siglo XIX (Maupassant, Flaubert) que de la dimisión de la creación novelesca de este siglo, que ante la inspiración de la ficción termina poniendo como excusa a un Proust al que quieren convertir en un precursor de Lacan, con sus “*intermittents du cœur*”. Por eso me incliné hacia los novelistas ingleses: de Thackeray a Meredith, de Stephenson a Conrad. En ellos encuentro lo que siempre me obsesionó: el gusto de la aventura combinado con un profundo conocimiento del alma humana. Y me parece significativo que una de las más bellas películas de estos últimos años sea *Barry Lyndon*, justamente basada en la novela de Thackeray.

Del mismo modo en que en mis novelas huyo, como de la peste, de la literatura llamada “moderna”, nunca la llevé a la pantalla porque está hecha de decadencia y de introspección enfermiza, incompatible con los grandes aires que corren detrás de la más mínima roca de los *westerns* de Hawks o de Ford. Allí me encuentro más cómodo que con Antonioni, Duras, incluso Alain Resnais. Tal vez se extrañarán de que nunca haya querido llevar mis propias novelas a la pantalla, pero considero que, al escribirlas, les di su forma propia que es, como me han reprochado a menudo, barroca y desbordada, y no tengo ganas de volver a empezar con una cámara el trabajo que ya hice con una lapicera. No obstante, mi obra novelesca alimentó mi creación cinematográfica, cosa que no ocurrió a la inversa, aunque el narrador de *Ciel de Cendres*, al igual que el héroe de la última novela que estoy escribiendo, *Voyage au centre de la France*, sea un cineasta. Desconfío como de la peste de la influencia del cine en la novela —imágenes de choque, frases sin sintaxis— sobre todo cuando se trata de ese cine malo, de ese cine que se dice objetivo, de la intrusión, por ejemplo, del “ojo de la cámara” en las novelas de Dos Passos, que Sartre, que entiende tan poco de cine como de política, puso por las nubes.

Se escribieron muchas tonterías sobre el texto que, de joven, me dio cierta celebridad: el *Manifiesto de la cámara-lapicera*. Simplemente quería decir a la luz de

esas dos películas guía, *Les Dames du Bois de Boulogne* de Bresson y *La Splendeur des Amberson* de Welles (ambas tomadas de una obra literaria, pero que son joyas del cine en las que el tiempo no surte efecto), que no había ningún campo, ni siquiera el más abstracto, que estuviera prohibido al cine: metafísica o psicología. De allí en adelante, cada uno debía hacer su propia película como un escritor escribe sus libros, y agregué, (pero esto fue lo primero que olvidaron), que lo que contaba era sobre todo la dirección —esa “mirada activa”, como dijo Mizoguchi.

Considero como un título de gloria el haber llevado a la pantalla grandes novelas, ya sea *Una Vida* de Maupassant o *La Educación Sentimental* de Flaubert (y *nouvelles* de Balzac en la televisión). Aunque me hayan reprochado el haberlas traicionado, las hice respetando lo que yo consideraba su tenor secreto. Pero, una vez del otro lado de la cámara, mi mayor preocupación era hacer una película, es decir, la dirección.

El problema de la adaptación no es en realidad un problema. Son necesarios a la vez, un gran amor por el texto y una preocupación constante por el cine. Renoir me contó que cuando rodaba *La Bête Humaine* tuvo un presentimiento, releyó Zola a la noche y se detuvo, maravillado, en la escena en que Lantier-Gabin va a extrangular, en un terraplén de ferrocarril, a la deliciosa Blanchette Brunoy — con el antecedente de la sangre podrida de los Rougon-Macquart— e interrumpe su gesto, desilusionado, sólo barrido por el soplo potente de un tren que pasaba. A partir de esa imagen toda la película se le impuso en la mente. Pienso que cuando uno adapta una película hay que ir a lo esencial y encontrar el hilo conductor en el cual colgar las imágenes

como pañales de bebé.

No tengo miedo de los grandes autores porque, al ser yo mismo escritor y considerarme un poco abusivamente de su propia raza, pienso que puedo apropiármelos. No hay que tenerle miedo a Virginia Woolf. Agradezco al cielo el haberme dado ambos: el gusto de las imágenes, que no se aprende en ninguna escuela de cine, y el de las palabras, nacido del contacto con el libro. En mi bibliocinemateca guardo a Balzac al lado de Murnau, y a Borges, a Céline, a Ezra Pound cerca de Hawks y de Mizoguchi. Me brindaron lo más precioso que hay en el mundo: el acceso a ese jardín encantado donde se abren, desafiando el fétido aliento del puritanismo y del criticismo que reina en todos lados, las ricas y exuberantes flores de la imaginación.

Su polen, diseminado a los cuatro vientos, no ha terminado de caer sobre nuestras cabezas en bienaventurados chaparrones, en ese delirio barroco en el que Rabelais, Cervantes, Diderot —y Rossellini— son vecinos y en el que coexisten, indisolublemente ligados, la ficción y la abstracción, el saber y lo imaginario. ●



ÚLTIMOS TÍTULOS PUBLICADOS

La utopía arcaica
José María Arguedas y las
ficciones del indigenismo
Mario Vargas Llosa

Medusario
Muestra de poesía neobarroca
latinoamericana
Echavarren - Kozar - Sefamí

La tierra y los ensueños
de la voluntad
Gastón Bachelard

Acto de presencia
La escritura autobiográfica en
Hispanoamérica
Silvia Molloy

El horror económico
Viviane Forrester

DE PRÓXIMA APARICIÓN

Jorge Luis Borges Bibliografía
general
Nicolás Helft



Fondo de Cultura Económica
Suipacha 617 - Tels. 322-0825 / 7262 • Bs. As.

EL AMANTE

C I N E

La crítica de cine independiente

Todos los meses en su kiosco

Nelly Kaplan:

"Hacer malabarismo con la Luz y con el Verbo."



M. GINIES/SIPA PRESS

Una imagen vale mil palabras", dice el proverbio chino. ¿Tiene razón? Ciertamente...

Pequeño *flash-back* hasta los mandamientos perentorios de Elohim: "Haya luz", y hubo luz. Lo dice la Biblia, fuente digna de fe... Esto es todo para la imagen.

Pero el Evangelio, otra fuente que tiene sus seguidores, proclama un poco más tarde: "Al principio era el Verbo". Vaya uno a entender...

Pequeño *flash-forward* con la llegada estruendosa de los creadores (esta vez sin mayúscula), polvo de estrella rabiosa, hijos de Saturno que intentan devorar a su padre. Algunos de estos aspirantes demiurgos deciden jugar con la Luz para que lo imaginario se haga real; otros adoptan el Verbo, para que el choque de las palabras pueda valer mil imágenes. Algunos incluso llevan la desfachatez hasta el punto de hacer malabarismos con la Luz y con el Verbo. Éste es mi caso.

Contrariamente a lo que piensan algunos, no veo ninguna dicotomía en el ejercicio de estas dos actividades, sentidas como una carrera de obstáculos lúdica y exaltadora, felicidad y angustia que se confunden.

Así empezó todo: nacida en Argentina, llegué a Francia por una breve esta-

día que dura ya más de cuarenta años. Fiel a los principios de Darwin, abandoné rápidamente mi lengua materna, el español, para arremeter contra el verbo tricolor. La transición no fue fácil en esa *no-lengua's-land* donde me parecía ya no poder dominar el español cuando todavía no manejaba el francés.

Luego, un buen día me di cuenta de que podía nadar sin salvavidas. Fue el poeta Philippe Soupault, a quien conocí por casualidad y que hoy es un amigo muy querido, el que me alentó a escribir en francés. "Con las locas ideas de las que es capaz, ¡ni dudarlo!", exclamó en un arranque frenético como sólo él podía tener. Entonces, me zambullí. ¡La alquimia del verbo era mía! Para mi gran maravilla, los textos gustaron.

Mi fascinación por el cine empezó muy temprano. Sobre pasada por mi vitalidad exuberante, mi madre solía enviarme a las matinés de los cines de barrio. Empezaban a las catorce y terminaban a las veinte; lo que daba un promedio de cuatro películas por matiné.

Digería esa avalancha de imágenes en

un estado de trance total y decía a quien quisiera escucharme: "Cuando sea grande, voy a hacer cine."

Poco a poco, con el paso de los años, de cinéfila pasé a ser cinéfila.

Mi encuentro con Abel Gance en la Cinemateca Francesa fue decisivo. Creador de inspiración convulsiva y técnico sin igual, me inició en los arcanos de su arte, desde la escritura del guión hasta la realización y el montaje.

Me acuerdo del momento exacto —en 1959, en Zagreb, durante el rodaje de *Austerlitz*— en que, en un deslumbramiento (tal vez porque el otro asistente de dirección se llamaba Pascal), tuve la *revelación* del cine: para cada plano sólo existe *un solo* lugar adecuado para la cámara (aunque dos o tres fórmulas de reemplazo puedan satisfacer a algunos) de la misma manera en que en una novela no puede existir más que *una sola* palabra correcta en cierto lugar del texto, mal que le pese al diccionario de sinónimos.

Pierre Reverdy escribía: "La imagen es una creación pura del espíritu. No

puede nacer de una comparación sino del acercamiento de dos realidades más o menos alejadas. Cuanto más lejanos y justos sean los lazos de las dos realidades, la imagen será más fuerte –tendrá más poder emotivo y más realidad poética–. Y su corolario, pronunciado por Jarry: “La búsqueda de lo lejano extremo conduce a lo Absoluto.”

Esto me parece tan válido para el cine como para la literatura. Si pienso en lo que escribo y en lo que filmo, creo que es justamente este acercamiento de realidades y de imaginarios, que nada predisponía a encontrarse, lo que guió mis elecciones. A eso podríamos agregar mi gusto por la provocación, “el placer aristocrático de disgustar”, a menudo subconsciente y que a veces me condujo directamente al paredón.

Me gusta apartar las palabras de su primera función, jugar y gozar con ellas. Esto quizá se deba al hecho de que abordecí la escritura en una lengua que no era la de mis orígenes y que me concedía una libertad más grande en sus “giros”, porque nada en ella me parece prohibido de antemano.

Esto no juega de la misma manera en mis dos medios de expresión. En un libro, el lector tiene el tiempo de detenerse en un juego de palabras para apreciarlo o incluso para detestarlo. En el diálogo cinematográfico (a menos que sea insistente y pesado) temo que lo que considero como hallazgos exquisitos se pierda a veces en los limbos de la cruz de Malta. Sea como fuere, perseveraré.

Abordemos otra cara del prisma: la financiera. En la escritura literaria, “el presupuesto de producción” ocupa un lugar menos preponderante. En una novela, nada impide describir el apareamiento de mil unicornios violetas con panteras aladas en los jardines colgantes de Babilonia. Nada lo prohíbe tampoco en una película. Pero dudo que se pueda encontrar con facilidad al productor dispuesto a afrontarlo, aun cuando las nuevas técnicas empiezan a facilitar el acceso a lo maravilloso.

También soy consciente de que, desde un punto de vista *formal*, mi escritura cinematográfica es más “clásica” (¿será la influencia de Gance?) que la de mis textos. En lo que al *fondo* respecta, sigo fiel a mi regla de juego: llegar hasta

las últimas consecuencias, en todos los terrenos. ¿Acaso los libros no dicen que el cantar de-los-sexos-apareados es el más bello cantar?

Si desmenuzamos un poco más mi método analítico, encontramos un punto de encuentro suplementario entre mis creaciones literarias y cinematográficas: una voluntad obsesiva de que un guión esté bien redactado, no sólo en lo que se refiere al diálogo sino también en las precisiones artísticas o técnicas. Puedo pasar mucho tiempo buscando una equivalencia para evitar la repetición de una palabra, aunque ese texto no sea leído más que por un puñado de colaboradores.

Entonces, cuanto más pienso, más se afirma mi íntima convicción janística: cine y literatura sólo forman en mí una entidad. Una imagen –física o mental– es una encarnación: tal espíritu fue llamado, tal espíritu aparece. Y no es casual que cada vocal posea un color diferente.

Al igual que Fernando Pessoa, corté la naranja en dos y saboreo las dos partes con idéntico fervor; y la esperanza secreta (porque un libro está hecho para ser leído, una película para ser vista) de que los lectores y los espectadores puedan recoger el jugo que corre de mis comisuras para compartir una parte de mi placer y de mi exaltación.

Y como en el fondo soy bastante “buena chica”, la angustia, me la guardo para mí. ●

Sus novelas: (con el nombre de Belén): *La Géométrie dans les spasmes* (ed. Eric Losfeld, 1959); *La Reine des Sabbats* (ed. Eric Losfeld, 1960); «...et délivrez-nous du Mâle» (ed. Eric Losfeld, 1960); *Le Réservoir des sens* (ed. La jeune Parque, 1966; reed. aumentada J. J. Pauvert, 1971); *Le collier de Ptyx, cinéroman* (ed. J. J. Pauvert, 1974).

Sus películas: Serie de cortometrajes a partir de 1961 (*Gustave Moreau, Dessins et merveilles*, etc.); *Le Regard Picasso* (1967); *La Fiancée du pirate* (1969); *Papa les petits bateaux* (1971); *Néa* (1976); *Charles et Lucie* (1979); *Abel Gance et son Napoléon* (1983); *Pattes de velours* (1985); *Plaisir d'amour* (1991).

COL. CAHIERS DU CINEMA



La Fianza del pirata con Julien Guiomar y Bernadette Lafont.



Bernard-Henri Lévy

“¿La ventaja del cine para un escritor? El cuerpo de sus actores.”

Basta con ver las dos películas de Gary para entender cómo llega el cine a un escritor. Pero, ¿quién ha visto realmente *Les oiseaux vont mourir au Pérou*? Y, por otro lado, ¿dónde la habrá visto? ¿En qué pantalla? ¿En qué museo? Estas dos películas, ¿acaso no han sido olvidadas, borradas como si no hubieran existido? ¿Acaso, sombra de dos películas míticas hechas invisibles por un sistema que cada año difunde en todas las televisiones del mundo miles de películas nulas y que entierra vivas estas obras de un escritor cuyo pecado habría sido variar sus registros y su mirada?

En resumen, vi *Les oiseaux*. Vi *Kill*. A fuerza de paciencia logré ver una de las raras copias supervivientes de este naufragio organizado. Y tengo mi pequeña idea del “amor” del que estaba hecho el deseo del autor. Una mujer, por supuesto —la

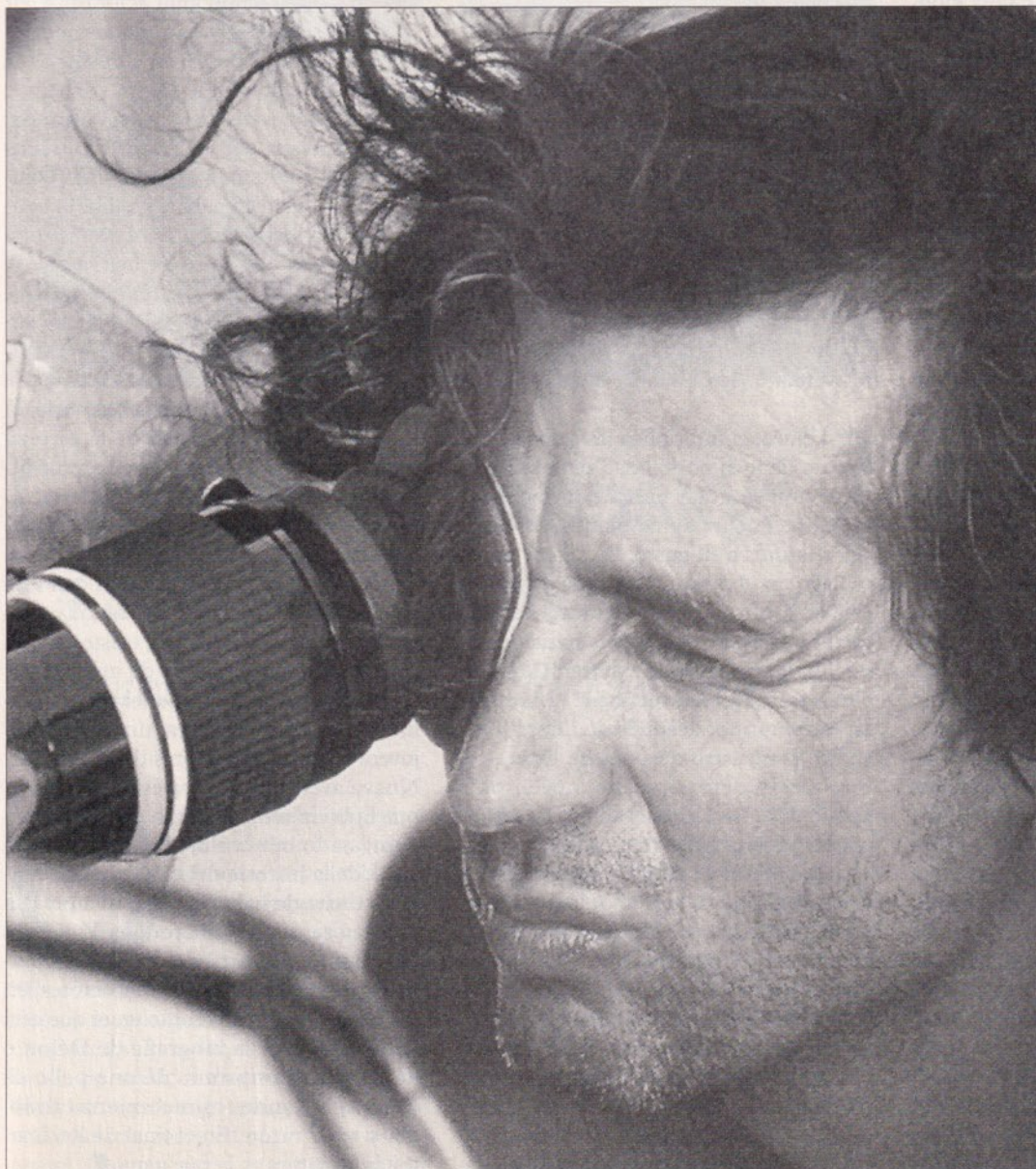
suya—, a la que pretendió ofrecerle, dos veces, el papel más bello de su vida. El cine, forzosamente —o al menos a sus “ilustres pioneros”— al que no deja de homenajear con respeto, con John Ford a la cabeza. Pero sobre todo, también y más que nunca, a la literatura misma: la de *Grand vestiaire*, de las *Racines du ciel*, de las grandes novelas líricas y sombrías que están allí claramente para que la nueva narración retome, haga jugar de otra manera, profundice sus obsesiones. ¿La literatura? Una guerra a cada instante, en todos los frentes, por todos los medios: si es necesario, hasta los medios del cine estarán involucrados. ¿Un escritor? Un gue-

rrero con mil rostros, desde los más clásicos hasta los más inesperados. ¿Y por qué no el del cineasta, si es bajo esa máscara donde se siente más cómodo para hablar en un momento dado? Vivir su obra. Escribir su vida. Para esta clase de escritor, para aquel cuya obra y vida se responden menos de lo que se relevan, la cámara retoma al testigo —tercera vía, tercera voz, que hay que escuchar con la misma oreja que la de la biografía o la de las novelas. Todo el secreto está ahí. El desafío. Y, por supuesto, también el posible fracaso, el único que realmente daña: cuando la oreja de repente se hace más sorda y se recibe a *Les Oiseaux*, por ejemplo, como si no

fueran una continuación de *Éducation européenne* o de *Tulipe*.

¿ La ventaja del cine para un escritor? El cuerpo de sus actores. El de su luz. La suerte de tener en su paleta el azul de los ojos de Jean Seberg, el gris luminoso de esa playa de arena, el tinte de una puesta de sol en Mallorca, toda esa gama de colores que un Dios generoso le ofrece misteriosamente. O más aún ese alfabeto milagroso, poblado con letras inauditas, con el que hasta ahora ningún cineasta había podido beneficiarse y que está ahí, delante de él, esperando que haga sus secuencias y sus frases. Cálculo

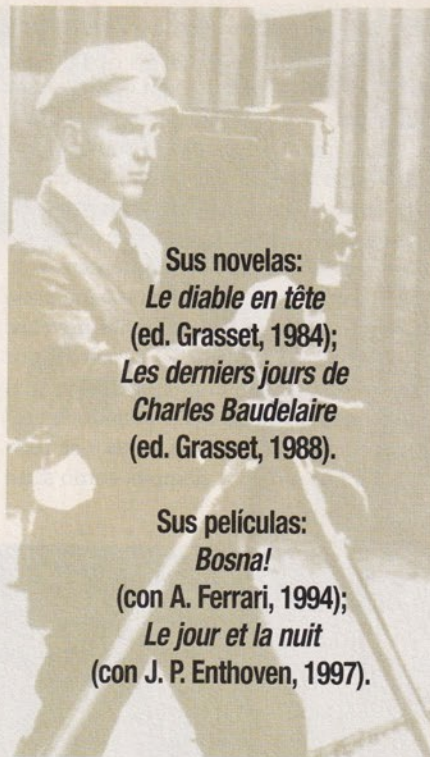
simple. ¿Cuántas palabras serían necesarias para expresar un *look* de Lauren Bacall? ¿Cuántas páginas para una sonrisa de Delon o para su forma de aparecer en “la” gran escena de la oficina? ¿Y en la escena del boxeo? ¿Y en la de la pileta? ¿Y ese momento bendito en que, sin palabras, en el patio principal de la hacienda, un intercambio de miradas con Xavier Beauvois, un aire de incompreensión cansada y casi desesperada expresan las concepciones rivales de la Revolución, de la Historia, de las distintas maneras como podrá terminar el mundo? ¿Y ese otro instante, tan bendito que se lo robé, en que ve a la mujer de su vida pero no la reconoce y en que, en lugar de pasmar-se como tal vez lo hubiera querido el romanticismo literario, baja los ojos, se da vuelta y se aleja antes de volver pero para advertirla contra “el sol despiadado de México”? Entonces, ¿cuántas palabras me hubiesen sido necesarias para poner en escena este instante, este antiflechazo, este repudio mudo a todas las ele-



Henry-Levy durante el rodaje de *Le jour et la nuit*, 1996

gías de pacotilla, cuando un paso de Delon y una mirada desconsolada de Arielle fueron suficientes? “Diez días ganados”, decía Stendhal con respecto al papel de la belleza en el proceso de cristalización amorosa. Diez líneas, diez páginas, diez volúmenes ahorrados en el gran libro de la comedia humana en la que películas y libros quieren contribuir idénticamente, cuando se dispone de un buen actor y de su gama de expresiones. Los cineastas no conocen su felicidad. Los escritores, cuando se convierten en cineastas se dan cuenta de su dimensión. Es el de Marco Polo que juega, con sus piezas vivientes, su famoso partido de ajedrez. Es el de un artista a quien le caería el don de todas las lenguas. La de lo real y la de la ficción, de los cuerpos y de las palabras, significantes de carne y sintagmas de papel, prodigioso architekto donde las frases se forman por acomodación de letras encarnadas así como por movimientos u opresiones dialogados.

El defecto del cine para un escritor? Lo mismo. Pero al revés. Esa mirada que no quiso. Ese movimiento de la cabeza que en realidad no escribió. Esa tormenta repentina. Ese capricho del cielo o de la estrella. La obligación de rodar en la capilla la escena que había previsto en el patio. La vuelta al patio cuando el *script* indicaba “en la habitación”. Ese extra magnífico. Ese otro que se ve mucho. Ese gesto bienvenido pero que no concuerda con el desplazamiento de la gente: ¿Elegiremos el gesto o el desplazamiento? ¿La gente o el extra? ¿Y cómo arbitrar cuando, al cortar por lo sano, se corta también el sentido? En resumen, el azar. El accidente. Toda esa parte de la obra que el artista deberá ya no a su talento sino a la suerte. Todos esos palmos de ficción fijados en una misma toma donde lo que programó es solidario con lo que lo sobrepasó: tomarlo o dejarlo en bloque sin selección posible, el gesto fiel con el infiel, el color exacto con el tinte equivocado, las bellas lágrimas de Marianne con el parásito eterno de ese detalle del decorado que se arregló a último momento. Y ni hablar de la situación inversa. Cuando uno ya no tiene demasiado sino que le es insuficiente, cuando un actor se va, o hay que dejar un decorado; entonces es como si le sacaran a uno un color de la paleta o como un libro que



Sus novelas:
Le diable en tête
(ed. Grasset, 1984);
Les derniers jours de
Charles Baudelaire
(ed. Grasset, 1988).

Sus películas:
Bosna!
(con A. Ferrari, 1994);
Le jour et la nuit
(con J. P. Enthoven, 1997).

habría que escribir sin usar una letra, o dos, o sin usar las vocales. Eso es lo que sentí cuando se fue Delon. O cuando hubo que ir del Pacífico a Cuernavaca y reinventar el océano en la tierra.

El cineasta multiplica las tomas. Pero no tiene la posibilidad de retocarlas. Situación singular para el que siempre fue libre, en su página blanca, de llevar sus criaturas a su gusto. Rey en el papel, esclavo en el plató. Soberano entre sus Golems, que le obedecen ciegamente, perdido cuando los Golems toman cuerpo y lo llevan adonde quieren. Algunos cineastas dijeron a menudo: “Maestros en este mundo, después de Dios.” ¡Qué error! El maestro después de Dios es el escritor. El demiurgo es el novelista. Y apoderarse de una cámara ya es expropiarse. Miseria de la imagen.

¿Qué prevalece sobre lo otro? Y lo que el cine me aporta, ¿me lo quitan sus incidentes de trayecto? Hechas las cuentas, creo que no. Considero que el balance es positivo. Y todos los escritores que, como yo, tomaron este desvío confirmarán esa admiración de cada instante que procura el hecho de escribir con un alfabeto de rostros, de gestos y de cuerpos. Experiencia única. Ebriedad sin igual. Una euforia que nunca me había dado el clá-

sico ejercicio literario y cuya nostalgia nada pudo hacer mermar. Porque éste es el último privilegio de los cuerpos sobre las palabras. Por supuesto, todos envejecen. Todos se desgastan con el uso que los artistas les dan. Salvo que, en materia de palabras, *uso* equivalga a *usura*. Una palabra que uno utilizó es una palabra que perdió sus poderes. Hay que reiventarla, resucitar sus encantos. Hay que ir contra la corriente de esta erosión de las palabras que los poetas siempre supieron es la contrapartida de su empleo. Mientras que con el cuerpo ocurre lo contrario. Sin duda a ellos también hay que volver a darles otra vida. Sin lugar a dudas, la primera tarea de un director confrontado al cuerpo de un gran actor es quitar la leyenda, hacer olvidar una parte de lo que la historia depositó en el rostro de la estrella, descamarlo de alguna manera, y con sus jirones de piel, ya sea desnuda, ya sea marcada por la historia misma del arte del que es una figura eminente, componer el personaje para el cual se lo convocó. Pero justamente, nunca se apunta a la perfecta desnudez. Nunca se pierde de vista el hecho de que, para un actor, la memoria también es fuente de su actuación. Y en lugar de que el tiempo fatigüe la verdad de las palabras, en lugar de que la pátina de una lengua sea también lo que la agota, la verdad de la estrella está en ese doble secreto de su eterna juventud y de su vejez sin edad. Este secreto es lo que se filma. Los que al menos intentaron una vez seguir los pasos de los “ilustres pioneros” se encantan con este misterio. Y sobre todo, sobre todo (y aquí es el escritor quien habla), existe en esta extraña mezcla explosiva de invención y de memoria con la que se forman los ritmos de la lengua nueva, una fuente de juventud para las palabras de la anterior. Nueva aventura. Nueva escritura. Aunque hubiera rodado, como dijo un crítico demasiado benévolo, “la peor película –sic– de la historia del cine”, me quedaría la dicha de haberme puesto a prueba con esa retórica y sus rodeos. Y al final del camino, esta experiencia: en mis antiguos personajes como en mis actores, en mis textos de antaño como en el que está compuesto por la biografía de Delon o de Bacall, la impronta de una película que, en el fondo, lo recomienza todo. Gary tenía razón. En el final de los finales, la literatura es la que gana. ●



D.B.

En la filmación de *Le Violon de Rothschild* (1995).

Edgardo Cozarinsky:

“A la literatura y al cine les conviene guardar sus distancias.”

Cuando escribí mi primer ensayo de cine, decidí terminar mi película (...) (*Puntos suspensivos*) con una lectura a dos voces del poema de Cavafy “En attendant les barbares” y una panorámica muy larga de los techos de Buenos Aires al amanecer. Este plano y su banda de sonido me vienen a la memoria cuando me piden un testimonio personal sobre las relaciones entre el cine y la literatura. Como alguien que pasó su infan-

cia leyendo y frecuentando cines de barrio, siempre tuve la sensación de que a la literatura y al cine les conviene guardar sus distancias. Sólo se desea lo que es diferente, por eso no hay que asombrarse de que uno codicie al otro. Pero las mejores expresiones de ese deseo siempre reconocieron una alteridad fundamental: Joyce y Eisenstein, por ejemplo.

Con el cine sonoro, las nociones de “adaptación”, de “puesta en imágenes” tuvieron cierta importancia. Pero hace ya cincuenta años la película de Bresson ba-

Sus novelas: *Vaudou urbain* (ed. Bourgois, 1989).

Sus películas: *Les Apprentis sorciers* (1977); *La Guerre d'un seul homme* (1981); *Guerriers et captives* (1989); *Boulevard du crépuscule* (1992); *Citizen Langlois* (1995); *Le Violon de Rothschild* (1996).

sada en *Le Journal d'un curé de campagne* de Bernanos, había resuelto definitivamente la cuestión: la banda de imagen y la banda de sonido de la película se respondían, se ignoraban, se comentaban mutuamente sin ninguna preocupación por la “dramatización”. Reconozco que allí encontré uno de los grandes nutrientes de mi trabajo, sobre todo cuando filmé *La Guerre d'un seul homme*.

Cuando uno escribe “La marquesa salió a las cinco”, estas palabras sólo pueden evocar una cantidad inagotable de asociaciones; pero el poder de lo escrito está en no tener que darle un rostro al personaje, un color a sus cabellos, una vestimenta o un andar determinado. (Además: ¿salió de dónde?, ¿caminando? ¿con sol o con lluvia?, y así *ad infinitum*.) Cuando uno filma a una mujer que sale (¿de dónde?), su mirada, la manera de mirar (o de no mirar) la calle, la arquitectura, enriquecen en la misma medida en que recargan.

Además, al ser todo rostro el palimpsesto de una vida vivida, el mismo encuadre, la misma luz, el mismo escenario, la misma disposición en el montaje estarán siempre sometidos al misterio —que ninguna semiología agotará jamás— de la diferencia entre, por ejemplo, Catherine Deneuve y Françoise Dorléac.

El cine no puede impedir mostrar. Sus grandes momentos son entonces las elipsis, lo despojado. La literatura está hecha de acercamientos, siempre verbales, a una ausencia central: esboza los contornos, sin llegar a tocarla. En este sentido no hay nada más literario que *Otra vuelta de tuerca* de James. Y tengo muchas dificultades para imaginar una “versión” cinematográfica cuya fidelidad al relato no trivialice el resultado. ●

Martín Rejtman:

“Las mismas tensiones, la misma intensidad”

FOTO LAURA KOVENSKY

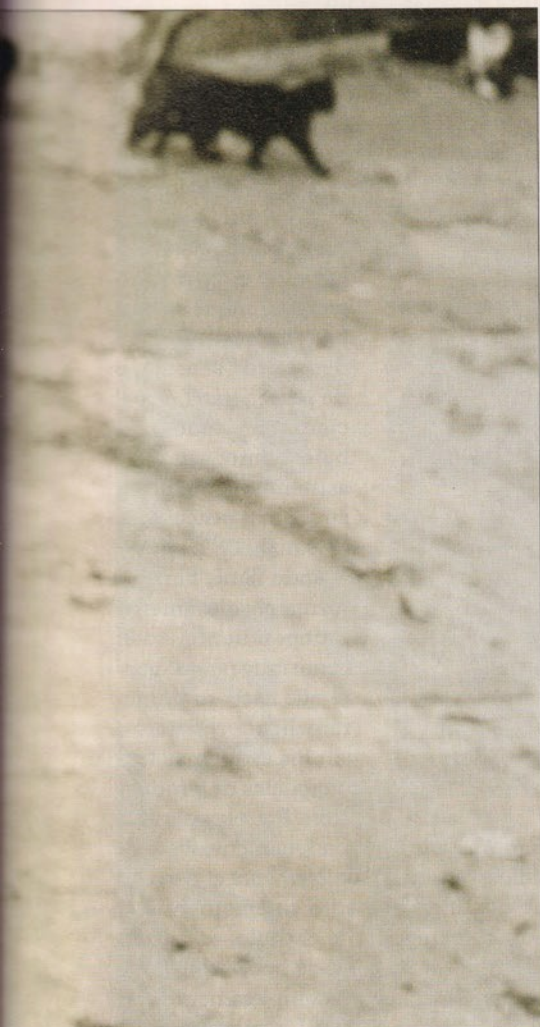


ENTREVISTA DE
GRACIELA SPERANZA

Rapado es el nombre de su primera colección de cuentos y, también, el título de su primer largometraje. A juzgar por esa primera coincidencia, Martín Rejtman, escritor y director, parece dispuesto a demostrar que es posible el encuentro entre literatura y cine, contrariando esa historia de traiciones y malos entendidos. Lejos de subrayar diferencias, sus películas prolongan el mundo de sus cuentos. En su literatura hay una precisión y un despojamiento heredados del cine, y, en su cine, una atención a la palabra y una sensibilidad por los tonos robada a la literatura. Lo que cuenta -parece decir la voz que los reúne- es darle un espesor al presente. *Vélcro y yo* es el título de su segunda colección de cuentos y, quizá como un signo o una declaración de independencia, no coincide esta vez con el de su próxima película, *Silvia Prieto*.

- ¿Cómo te ves a vos mismo con más facilidad, como escritor o como director de cine?

- Probablemente porque no tengo una formación académica que me haya obligado a tomar un camino u otro, nunca tuve la necesidad de hacer demasiadas distinciones. Entré a Filosofía y Letras, hice dos materias de la carrera de Historia. Después estudié cine aquí y en la Universidad de Nueva York, pero no tengo una formación que derive naturalmente en la literatura o en el cine. La mayoría de los directores de cine, en la Argentina por lo menos, viene del mundo de la publicidad y, por lo general, están muy cerrados a otras formas de expresión. No es exactamente así en mi caso. Estudié cine, pero también estudié historia, música, estuve en el taller de Guillermo Kutica durante más de un año. Empecé por ver el arte como un continuo y no como compartimentos que no pueden comunicarse. Debe ser



por eso que busco lo mismo en una película, en un cuento, en un cuadro, en una canción. Me interesa la mirada del autor que está detrás, sea cual fuere el lenguaje.

- ¿El escritor y el director, entonces, conviven con naturalidad?

- A lo mejor, recién ahora se produce cierta esquizofrenia. En marzo hice un viaje a Europa, invitado por la Secretaría de Cultura. En Madrid iba a presentar *Rapado*, la película, y en París participaba de una mesa redonda junto con otros escritores argentinos. Me vi en una situación un poco extraña, como si en el avión de Madrid a París tuviera que cambiar de personalidad, ponerme anteojos o algo así y, de repente, convertirme en escritor. Pero también es cierto que mi primera "vocación" - si se puede hablar de vocación- fue el cine. Empecé por el cine, llegué a la literatura por el cine, pero después los caminos empezaron a cruzarse, y uno ya no decide. Mi segundo li-

bro de cuentos, *Velcro y yo*, está escrito casi todo en primera persona. Ahí ya hay un cambio muy grande con respecto a *Rapado*, que era un libro donde la influencia del guión cinematográfico era mucho más evidente. Después de *Rapado*, por ejemplo, siempre me hablaban de Carver. Admiro a Raymond Carver, realmente, pero, a decir verdad, en el momento de escribir ese libro yo no lo había leído. No lo digo para defenderme. Al contrario, me hubiera encantado haberlo conocido antes. Pero algunas de las marcas de estilo de *Rapado* venían mucho más de la escritura de guiones que de cualquier influencia literaria. Es más, venían mucho más de mis influencias cinematográficas, creo, de Bresson o de Ozu, que de las lecturas. *Rapado* es un libro que descende indudablemente del cine. *Velcro y yo*, en cambio, no está tan conectado con un origen cinematográfico, tiene una mayor independencia.

- Hay una marca de presente en todos los cuentos, sin embargo, que parece asociarse al presente continuo del cine.

- El presente es, sin duda, el tiempo cinematográfico. Creo que, si hay algo que reúne todo lo que hago, justamente, es ese presente. Una necesidad de ser contemporáneo, no en el sentido de ser contemporáneo de mi época, sino de ser yo mismo contemporáneo de lo que escribo y de lo que filmo. Un estar ahí en el momento de filmar una escena, pero también en el relato que escribo.

- A pesar de esa insistencia en el presente y esa especie de realismo obligatorio que implica el paso de la literatura al cine, tus películas evitan el costumbrismo, que parece ser el mayor riesgo del cine argentino.

- Los lugares y los objetos que busco tienen algo de atemporales, en realidad. Hay indicios concretos de un tiempo, un presente como detenido en el tiempo. La casa del protagonista de *Rapado*, por ejemplo, es una casa como conservada en los años 60. Pero, al mismo tiempo, hay una especie de deterioro de las cosas por el paso del tiempo que hace que sean presentes.

- Llegado el momento, recurrís a dos lenguajes diferentes. ¿Qué buscás en el cine que no te ofrece la literatura, o viceversa?

- Hay un punto en el que el resultado me da exactamente lo mismo. Son distintos los métodos y los caminos, pero en el momento de tomar distancia y ver lo

que hice, que es lo que más me interesa, no hay diferencias. Trato de producir las mismas tensiones, la misma intensidad, me cuido de las mismas cosas. De hecho, el único momento en que tengo una idea completa de la película es el momento en que termino el guión. El resto del proceso en el cine implica siempre limitarse al fragmento, trabajar en una pequeña parte de un todo mayor que nunca termino de ver por completo. Estoy tan empapado del material y perdí tanta objetividad que nunca puedo ver la película como un todo acabado. A lo mejor sólo voy a poder ver mis películas dentro de diez años.

- En el momento de la escritura, guión o cuento, ¿dónde aparece la diferencia?

- Un guión es siempre un instrumento. Pienso en función de lo que sé que puedo hacer después. La literatura, en cambio, es siempre un "ya está". Eso que uno escribió tiene que poder decirlo todo. Yo empecé escribiendo guiones, y de ahí, tal vez, el estilo seco y muy descriptivo. Sin embargo, los cuentos en sí no son cuentos filmables. *Rapado* no es un guión que después filmé. Tuve que adaptar el cuento como si fuera ajeno, con las ventajas y desventajas que implicaba ser su autor. En realidad, el libro fue escrito con esa intención. Me resultaba más fácil que las ideas surgieran de la fluidez y la continuidad de un texto que pensar ideas específicas para construir escenas de un guión.

- Se dice generalmente que el guión es una escritura sin estilo. ¿Es también así en el caso en que el director y el guionista coinciden con el escritor?

- Justamente por el hecho de que el guión terminado es el único momento en que veo la película hecha, cuido bastante el estilo en la escritura del guión. Necesito escuchar el tono justo en cada escena, en cada diálogo, en cada descripción. Y también por eso, después necesito escuchar que los actores repitan ese mismo tono. Insisto mucho en ese aspecto con los actores. Quiero que cada palabra sea respetada: no dejo cambiar una coma, no trabajo con la improvisación. Soy un tirano en eso. Quiero traducir el guión al cine. Parto de la base de que el guión es la película que quiero filmar.

- Más allá de esa continuidad, hay algo muy específico de cada uno de estos lenguajes.

- Si hay algo que no hago es pensar en imágenes. No me interesa la imagen en

FOTO LAURA KOVENSKY



el cine, sino las situaciones. Me importa visualizar una situación, pero no me importa una imagen determinada. Odio las imágenes. Esa idea de que en el cine todo tiene que entenderse por la imagen y de que si uno le saca el sonido a la película debe entenderse exactamente lo mismo, me parece una terrible reducción. Es una de las grandes mentiras del siglo. El cine no es imagen, el cine es otra cosa. Pensemos en Rohmer...

- Una imagen no vale mil palabras.

- Puede valer mil palabras, o ninguna, y una palabra puede valer mil imágenes. Me da lo mismo. Tal vez por eso en esta película que estoy terminando, *Silvia Prieto*, todo gira alrededor del diálogo. Y tal vez haya ahí una reflexión involuntaria sobre la relación entre el lenguaje y las cosas. De alguna manera, estoy hablando en el cine de mi relación con la literatura: las palabras, los significados, la propiedad de las palabras. Los personajes se corrigen unos a otros cuando hablan. Muchos personajes y objetos se nombran de la misma manera. Hay una especie de obsesión mía en la elección de las palabras cuando escribo cuentos o guiones. Hay palabras que odio, que nunca me gustaría escuchar ni leer en algo que escribí. Me parece que no soy yo quien las dice. Muchas

veces hablo de drogas en los cuentos, por ejemplo. Pero nunca diría "porro": siempre voy a escribir "cigarrillo de marihuana". Tal vez un personaje puede decirlo, pero inmediatamente hay una distancia crítica mía. Eso mismo sucede con la descripción: no acepto una complejidad que vaya mucho más allá de mi propia economía de la descripción. Si no es así, siento que es otro el que escribe.

- El escritor seguramente le da al director mucha mayor conciencia del lenguaje.

- Y otro tratamiento de la palabra. A veces los actores tratan de darle una naturalidad al texto a fuerza de repeticiones o simplificaciones, cuando por ahí uno busca el efecto contrario. Creo que se responde de esta manera a la cuestión del costumbrismo. La improvisación, por lo general, tiende a eso, y fatalmente aparece un dejo costumbrista. Por supuesto, se puede trabajar con la improvisación y obtener resultados totalmente diferentes, como en el caso de Cassavetes.

- Esa situación de no pertenencia exclusiva a un medio -el hombre en el avión, digamos- parece ideal. En todo caso, ¿a cuál de esos medios te cuesta menos pertenecer?

- Hasta hace poco, yo sólo había escrito un libro y filmado una película que se llamaban igual, y entonces, para los de-

más y para mí mismo, era bastante fácil. Yo, simplemente, estaba en otra parte. Ahora, ya con un segundo libro y una segunda película a punto de terminarse, me parece ir ganando pequeños espacios, aunque en ambos medios no tengo demasiada sensación de pertenencia. En el cine, sobre todo. Trabajé como segundo asistente de dirección en algunas películas de Desanzo, en los 80, y cuando filmé, filmé en forma absolutamente independiente, con gente muy nueva -gente que hacía su primera película conmigo-, sin los esquemas tradicionales de producción. Por otra parte, a

Rapado se le negaron totalmente los subsidios, se le negó directamente el derecho de existir en el medio cinematográfico. Seguramente, desde el título, se trataba de empezar de cero, de hacer cine en la Argentina cortando completamente con el cine argentino. Pero la respuesta fue muy clara. Fue una de las pocas películas calificada por el Instituto "sin interés", junto con *Policía corrupto*. Después, en las críticas, en las encuestas y en las nominaciones, aparecía otra respuesta. Pero esa negación del Instituto fue una toma de posición muy fuerte por parte del medio cinematográfico.

- Ya que hablamos de medios, seguramente es más fácil encontrar un editor que un productor.

- Nunca encontré un productor. Mis producciones fueron bastante atípicas, por eso esta película decidí producirla yo mismo con el dinero que ganaba mes a mes. Encontrar un editor, en cambio, nunca significó un problema.

- Ese lugar de propio productor también es más próximo a la literatura.

- Sí. Más artesanal, en todo caso.

- ¿Y es posible?

- No sé si es posible. Quiero creer que en el futuro podré trabajar de otra manera. Espero habérmelo ganado. ●



Un siglo de cine. Una multitud que pasó la frontera entre lo escrito y la imagen. Panorama, el primero del género, del territorio de los cinescritores.

WOODY ALLEN (nacido en 1935)

Comenzó escribiendo. Incluso antes de leer sus textos en el escenario de cabarets, Woody Allen era un escritor de humor provocativo y absurdo. A los 18 años redactaba textos cortos, los vendía a gente del espectáculo y terminaba presentándolos en el escenario.

A la inversa de muchos cómicos, lo que escribía estaba más cerca de la literatura que de los simples juegos de palabras y cuentos graciosos que entonces estaban de moda en los *stand up comedians*. Fue autor antes de ser actor. Su fuerte no era aparecer delante del público. Muy a su pesar, cede a esto y encuentra el éxito.

Sus juegos de lenguaje y su sentido de las organizaciones verbales lo conducen a desarrollar largas tesis partiendo de premisas voluntariamente absurdas como: "Si los impresionistas hubieran sido dentistas..." Así se convierte en el primer "intelectual de variedades".

A partir de 1969, su actividad creadora se reparte entre el teatro, la escritura y las películas. Al dominar pronto las técnicas y los modos de producción, abandona las facilidades del *slapstik* y compone obras en las que el amor por las palabras

está siempre al servicio de su personaje Joseph K, hipocondríaco y moderno. Es uno de los pocos autores del cine norteamericano que integra todas estas cosas y busca filmar el alcance del lenguaje hablado.

Los libros que publicó (*Para acabar de una vez por todas con la cultura; Dios, Shakespeare y yo*) contienen largas *nouvelles*, ensayos diversos, monólogos de comicidad absurda y obras de teatro.

Según su propia confesión, primero era un escritor. A pesar suyo, lo empujaron al escenario, delante (y detrás) de la cámara.

El éxito internacional que tiene, filmando sólo lo que quiere, prueba que supo seguir siendo un autor antes que nada, un enamorado del verbo y de lo escrito. ●

Noël Simsolo

PEDRO ALMODÓVAR (nacido en 1947)

Originario de "un lugar de La Mancha", Almodóvar empezó escribiendo guiones de historietas. Después del fracaso de la compañía de teatro "Los Goliardos", crea un grupo de pop-rock, "Almodóvar y Macnamara", y luego se vuelca al cine rodando películas en super 8. Su primer éxito es de 1980: *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*. Pedro Almodóvar siempre dijo que se sentía muy atraído por la literatura y que algún día le gustaría escribir una novela. Mientras tanto nos dio un conjunto de textos iconoclastas recopilados con el título de *Patty Diphusa* (Anagrama). Documentos de "primera mano" de los años ochenta en España, las aventuras rocambolescas y eróticas de Patty, "Estrella porno internacional", nos invitan a recorrer la noche del Madrid de los bares de moda y las discos, de los taxis nocturnos y de los amaneceres que nunca llegan. En esa época nostálgica de la Movida, nos dice Almodó-

var, “el tiempo dio mucho de sí mismo, entonces ya no existía un sentimiento de solidaridad, de familia política, de pertenencia social y de generación”. Del mismo autor podemos leer *Fuego en las entrañas*, una historietita realizada con Milo Manara, en la que un comerciante chino con mal de amores decide vengar sus penas del corazón haciendo un hechizo a todas la madrileñas para que se conviertan en ninfómanas. ●

Gérard de Cortanze

MICHELANGELO ANTONIONI (nacido en 1912)

Quien se acuerde del ante último plano-secuencia de cuatro minutos y medio en *El pasajero* de Antonioni corre el riesgo de ser sorprendido leyendo las *nouvelles* que escribió. En la película, la cámara parte de una habitación donde un hombre acaba de recostarse y, después de hacer un largo paneo de una plaza llena de sol y de polvo, vuelve a encontrar a ese hombre, muerto. Movimiento de cámara que no es sólo acrobacia pura: habrá permitido ver, con mayor o menor detalle, la evolución de todos los protagonistas del drama que se urde en ese “tiempo real” del movimiento. Existe allí una fluidez de escritura, la de todas la películas de Antonioni, cuyo equivalente no encontraremos en sus *nouvelles*, reunidas en una antología en Italia con el título *Quel Bow-*

ling sul Tevere, algunas de las cuales sirvieron en 1995 de trama de episodios de su película *Más allá de las nubes*. No hay un equivalente y, sin embargo, hay un estilo: nervioso, rápido, con imágenes breves, lo opuesto del tiempo cinematográfico. Estas *nouvelles* tienen otro objetivo.

Antonioni procede aquí como en “puestas a punto” fotográficas que más tarde animaría en el cine. ¿Un ejemplo de esta nitidez de escritura? En las primeras líneas de “*La ragazza, il delitto*” Antonioni describe de la siguiente manera a la joven que en *Más allá de las nubes* será la heroína del episodio de Portofino (Sophie Marceau): “También me gusta la posición del cuerpo ligeramente inclinado a la derecha, con una cadera apoyada en el mostrador, los brazos cruzados en el pecho, una larga y blanca mano en el antebrazo, inmóvil pero lista para moverse por cualquier gesto que no podría pasar inadvertido.” Agudeza de la mirada que en ese “lista para moverse” capta la espera del cine. En un prólogo muy breve al álbum *Las imágenes de Antonioni* de Carlo di Carlo (ed. Cinemittà International, 1992) el cineasta notaba: “Para nosotros, realizadores, ver es una necesidad, al igual que para un pintor. Pero mientras que para el pintor se trata de descubrir una realidad estática, o si se quiere, un ritmo, pero un ritmo que está fijo, para el director el problema es captar una realidad

que madura y se consume, y proponer este movimiento, este vaivén como una nueva percepción.”

Por esto el “pintor” Antonioni, cuyas *nouvelles* pretenden ser, en primera instancia, notas para futuras películas, se revela escritor con pleno derecho. ●

Emile Breton



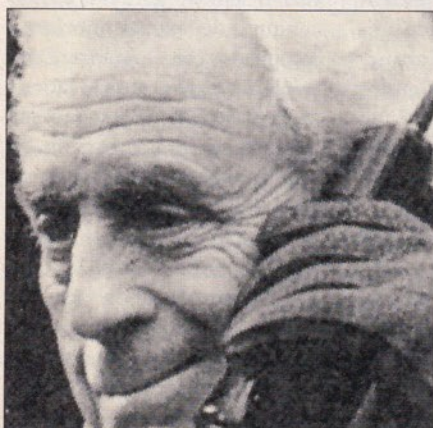
Paul Auster (a la izquierda)

PAUL AUSTER (nacido en 1947)

Paul Auster mantiene una muy larga relación con el cine. Cuando era joven, dice, era un cinéfilo avisado. Sus directores preferidos cuentan historias con “tanto cuidado y paciencia” como lo haría un novelista: “No lo bombardean a uno con imágenes. No se enamoraron de la imagen por la imagen”. Son: Renoir, antes que nadie, Ozu, Bresson, Satyajit Ray... En 1967, después de un viaje a Italia, España y Dublín, siguiendo los pasos de Joyce, llega por segunda vez a París. Realiza un profundo trabajo poético pero también se presenta al concurso del IDHEC y no lo pasa... Tiene veinte años y escribe guiones, que hoy ya no existen, para películas mudas: “Eran largos y muy detallados, setenta u ochenta páginas de movimientos elaborados y meticulosos donde cada gesto estaba descrito. Una comicidad extraña, de aspecto serio. Buster Keaton reinterpretado.”

Treinta años después, aunque el interés de Auster por el cine en tanto espectador haya decrecido, se torna muy activo al abordar *Smoke* y *Brooklyn Boogie*: “Yo era el autor, Wayne Wang el realizador, pero era nuestra película, y siempre nos consideramos como *partenaires* iguales en esa empresa.” Acuerdo poco habitual, que condujo al éxito que conocemos y que vio a Auster pasar del otro lado de la cámara. Presente en el rodaje y en la sala de montaje de *Smoke*, las condiciones particulares de realización de *Brooklyn Boogie*, y una pequeña indisposición de Wayne Wang obligaron a Auster a abandonar su oficina de Park Slope por la tabaquería de Auggie Wren. Se sabe que el proyecto de *Brooklyn Boogie* no tenía nada de premeditado, nacido de un deseo de los actores y de los técnicos de continuar una experiencia humana interesante, y que la película, sin guión y sin ensayos, fue filmada en dos veces: tres días a mediados de julio y tres días a fines de octubre. “Era una locura, reconoce Paul Auster, un caos puro de principio a fin.” Auster, ¿se habrá “contagiado el virus”? Tal vez... Aunque la imprevisibilidad del cine, la atmósfera de catástrofe cotidiana le haya enseñado, reconoce, “a aceptar mejor la adversidad”, y aunque prefiera la calma de su oficina de Brooklyn, se prepara a rodar su primera película como guionista y director. El primer giro de manivela será el próximo septiembre en Nueva York. Auster, además, fue jurado del festival de cine de Venecia en 1996. Este año lo fue en Cannes y tiene un proyecto de guión con Wim Wenders. ●

Gérard de Cortanze



Michelangelo Antonioni

SAMUEL BECKETT (1906-1989)

Samuel Beckett realizó para el cine una película de 22 minutos, *Film* (1965, con Alan Schneider), interpretada por Buster Keaton, y, para la televisión (inglesa y alemana, en colaboración o solo), siete películas en video, que van de 31 a 12 minutos: *Eh Joe, Pas moi, Trio du fantôme, ...que nuages..., Quad, nacht und Traüme, Quoi où* (1965-1983). Sobre esta película y sobre cuatro de las obras de televisión, Gilles Deleuze escribió en tres ocasiones páginas que se encuentran entre lo más bello que se haya pensado sobre Beckett en particular y sobre las imágenes en general. En un texto fechado en los años 50 (que publica en 1988), *L'image*, Beckett intentaba en diez cortas páginas llevar la lengua, la que hablamos y el órgano de la boca, hacia la imagen: "ahora ya está, hice la imagen". Esta imagen surgida de las palabras, porque es su secreto, es la que construye (con cada vez menos palabras y sin palabras) en sus obras de visión, para poder destruirla pacientemente o, como dice Deleuze, agotarla. Retener las palabras una vez hechos los gestos, ensayadas las posturas, desgarrar a veces una por una las palabras, una esencia fugitiva: lo tangible que subsiste en el momento de desaparecer sólo comienza para ir hacia su desaparición, pero crea la impresión de suspenderse, sólo para ser plenamente, más plenamente de lo que es posible, en el silencio y el insomnio y la noche.

¿Qué vemos, por ejemplo, en *Nacht und Traüme*? A un soñador tal como se sueña y las manos con las que sueña. Un viejo abatido, a la izquierda, abajo del encuadre, en una mesa apenas visible; arriba a la derecha, en el lado opuesto, en una aureola pálida que recuerda buenos momentos del cine

mudo, un joven espera que manos de mujer lo calmen y vengán a él, como sólo puede ocurrir en los sueños o en el deseo del alma. "Regresa, noche bendita, dulces sueños, regresen también", dice la letra del *lied* de Schubert del que Beckett retiene los últimos siete compases de música pura.

Se habrá entendido que estas obras no son exteriores a la obra escrita o ejecutada. Al contrario, su fuerza más interna se realiza entre las palabras para suspender la tensión. Acaban la obra, la calman. Son realmente *la imagen*, en su posibilidad de calmarlo todo, la percepción y el movimiento, y la potencia misma que la hacen visible. ●

Raymond Bellour

ANDRÉ CAYATTE (1909-1989)

¿Quién recuerda hoy la tragedia dedicada a la justicia francesa de André Cayatte, abogado que se hizo cineasta? Y sin embargo *Justicia cumplida* (1950), *No matarás* (1952),

Avant le déluge (1953) y *Le Dossier noir* (1955), en su momento, dieron mucho de qué hablar. El hombre de los *dossiers* (de cine antes que de televisión), lo sabemos, tenía que abordar las grandes cuestiones de nuestra sociedad: *Riesgos del oficio* (1967), *Morir de amor* (1971), etc.

Cayatte había empezado con poemas, *Écrits en marge de l'almanach* (1926), *Mesures pour rien* (1927), *Les Plans sur la comète* (1930), que según se dice eran apreciados por René Char. En 1932 imagina *Les aventures de Julien Cazalis*, en colaboración con Robert de Ribon; después, un tríptico junto con Philippe Lamour, periodista y abogado como él: *Un dur* (1933), *L'Affaire Peyrières* (1934) y *Un monstre* (1935), editados en Nouvelles Éditions Latines.

"Leí *Un dur* con un placer sin límites. Es un libro bello. Tan bello como *Les Copains* de Jules Romains", sostiene, no sin razón, Giono. Algunos reservistas pasan un período en el campo Larzac. Un hombre, que

nunca aparecerá, no acude al llamado: el soldado Peyrières. Ciertamente invisible pero presente, en los confines de lo real y de lo imaginario, un muerto vivo, pronto convertido en un mito que origina tanto hazañas como fechorías.

Luego Cayatte se dirige hacia el cine. Escribe *Entrée des artistes* (Marc Alligret, 1938) con Henri Jeanson, la adapta y escribe los diálogos. El año siguiente adapta con Charles Spaak *Remorques* de Roger Vercelet para Jean Grémillon, antes de la entrada en carrera de Jacques Prévert. Al mismo tiempo firma sólo sus dos últimas novelas, *Les Marchands d'ombres* y *Le Traquenard*, en Albin Michel. ●

Claude Gauteur

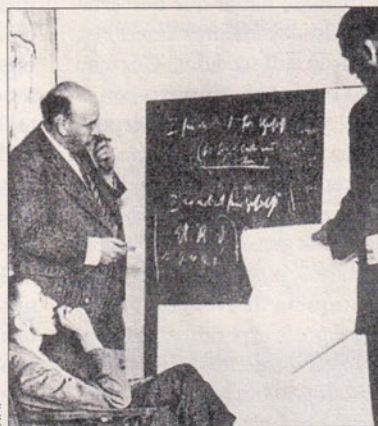
RENÉ CLAIR (1898-1981)

En la efervescencia de los años 20 en que Satie, Dulac, Picabia, Léger se frecuentan, nada se pierde, todo se transforma. El joven René Clair, hermano del director Henri Chomette, fue alternativamente poeta, periodista, actor y cineasta (*Paris qui dort*, *Entreacto*, etc.) antes de dar a Grasset, en 1926, su novela *Adams*.

La historia es una farsa desesperada al estilo de Pirandello en la que los personajes salen del relato para ocupar otros lugares y usar otras vestimentas. Un ídolo, mezcla de Valentino y de Chaplin, cansado de la admiración frenética de sus millones de *fans*, decide huir con los trajes de los siete papeles anteriores en su valija. Así, recorre el mundo de punta a punta, viviendo sucesivamente la existencia de cada uno de sus héroes. Luego, cansado de tanta futilidad, elige redimirse a través de una película llamada *Dios*, obra faraónica que será proyectada gracias a una invención genial en la bóveda celeste. Su productor se apodera de este éxito, crea una

BERTOLT BRECHT (1898-1956)

En febrero de 1923, Brecht gana el premio Kleist. Trata de ganar dinero vendiendo guiones "comerciales". Con el joven director de teatro Erich Engel y el gran cómico de Munich Karl Valentin, improvisan en algunos días *Los misterios de una peluquería*. "Nos reímos tanto que nos caíamos de las sillas", contó Engel. "Nunca me divertí tanto en mi vida." El cortometraje se distingue de las otras películas de Karl Valentin por su sentido del absurdo y su crueldad grotesca, que encuentran ecos hasta en *Mahagonny*. Al menos debería contribuir a que se revele la idea preconcebida de un Brecht indiferente al cine. El dramaturgo también siguió de cerca (en una primera fase) la realización de *Kuhle Wampe* (Slatan Dudow, 1932), única experiencia cinematográfica que haya reivindicado por completo. ●



Bertolt Brecht (sentado)

Bernard Eisenschitz

nueva religión y se hace millonario. Adams, desesperado, se refugia en un retiro monacal donde encuentra "La Verdad".

Curiosa y endeble novela, con momentos interesantes y pasajes vacíos, al mismo tiempo grave y superficial. Estéticamente, podríamos incluir a Adams en la corriente formalista de los años 20 y sólo ver en su construcción por escenas sucesivas una contribución a las innovaciones de la vanguardia francesa. Sin embargo, aquí se encuentra el germen del estilo de René Clair: momentos de aceleración que anuncian el carácter chispeante de *El último millonario*, predilección por los héroes de paja (*Las maniobras del amor*), gusto malicioso por lanzar a sus personajes fuera del relato (*Mujeres soñadas*), escapadas hacia el onirismo (*La belleza del Diablo*). Gracias al cine, René Clair se liberó de una seriedad algo pretenciosa en la que la literatura lo hubiera sumido, pero que lo alcanzará en la última parte de su vida. El académico fallecerá en 1981, en Neuilly-sur-Seine, cinco años después de haber publicado en Gallimard una antología de trece *nouvelles* y cuentos. ●

Stéphane Lévy

JEAN COCTEAU (1889-1963)

Jean Cocteau suele ser definido como un genio multidisciplinario, pero su obra está petrificada en un vago purgatorio. Él, que inventaba las modas y que reconocía que "la moda es lo que pasa de moda", ahora pasó de moda.

No es una situación reciente. Ya en el décimo aniversario de su muerte en 1973, Henri Langlois decía: "El rostro de Jean Cocteau sólo reaparecerá para nuestros nietos. Para nosotros es invisible, y sobre todo para los que creen en la leyenda Cocteau: la leyenda Cocteau tal como él mismo la comen-

zó... Y después, la otra leyenda, la de los surrealistas, la de los anti-Cocteau, la moda, la frivolidad, la Academia Francesa. De todo eso no quedará nada. Cocteau lo sabía perfectamente y nunca se molestó en escribirlo, en subrayarlo, en precisarlo. Más adelante se descubrirá un autor detrás de sus máscaras y sus alambros, que fue durante mucho tiempo arrebatado a Francia, porque Cocteau era simplemente Francia. Una Francia que ya no existe y que merecería vivir. Pusieron en su tumba un monumento con forma de tubo y de cubo y atrás, las rejas de una prisión. Era el único hombre que desde 1920 había previsto el futuro."

Desde muy temprano atraído por el cine (Pierre Braunberger sostenía que hizo ensayos en 1925), debutó con un pedido del Visconde de Noailles: *La sangre de un poeta*, originalmente previsto para ser un dibujo animado que el mecenas quería montar solamente en sus salones. Cuando nació el cine sonoro, Cocteau inventó una manera de filmar que descartaba todos los intentos anteriores. Pasaron quince años. Cocteau sólo conservó contacto con el cine como guionista. Después vinieron *La Bella y la Bestia*, *Los padres terribles*, *El águila de dos cabezas* y *Orfeo*, que marcaron a toda una generación de futuros cineastas, pronto reunidos bajo la etiqueta de *Nouvelle Vague*. Allí el poeta experimentaba nuevos acercamientos al relato cinematográfico. Luego, después de un autorretrato singular, *Villa Santo-Sospir*, rodó el incalculable *Testamento de Orfeo*.

En este registro, su fuerte era tratar de utilizar el cine como una potencialidad expresiva específica, alejada del teatro, de la escultura, de la pintura y de la literatura, aún cuando esas formas de arte lo alimentaran.

Durante toda su vida, Cocteau siguió una sola línea mo-



Jean Cocteau (izquierda)

ral y artística: unir fondo y forma a través de la expresión poética. Con el objeto de no traicionar esta ética se ubicó sin prudencia y sin pretil institucional entre el clasicismo y el modernismo, que en aquel entonces chocaban muy de frente. Él velaba, atento, instalado en la zona opaca de los misterios laicos, bárbaros y sagrados que daba la orden de los actos de creación.

El público lo adoraba. Conocían su nombre, su rostro, una parte de su teatro, sus películas y sus chistes. Varias generaciones sucesivas de la juventud leyeron con pasión sus poemas, sus novelas y sus ensayos. Mucho antes que Jacques Prévert, Cocteau fue un poeta popular, el único cuya fotografía era publicada por las revistas entre la de una actriz de cine y la de un deportista.

Algunas de sus obras siguen maravillando. Se admiran sus obras de teatro, se leen *Los niños terribles* y *Tomás el impostor* y

sus películas seducen sobre todo por su originalidad.

Jean Cocteau sigue siendo una molestia. Frustra, raspa el paladar de los actores, roe el idealismo de los directores e instala un mosaico de signos inquietantes que desfasa cada símbolo de las mitologías de la cultura griega, romana y medieval con un mismo rechazo por las claves explicativas.

En él, la escritura se dibuja, la música se pinta, el gesto se abstrae, la palabra se convierte en imagen y la pintura grita a todo pulmón. Un estructuralista perdería con Cocteau sus boyas de salvataje lingüístico. El historiador dudaría del acontecimiento innegable. Los universitarios se romperían la cabeza con el uso de un método de acercamiento susceptible de ser seguido por sus códigos. Pero un niño no se asombraría de nada y viajaría con una dicha perfecta en los meandros cosquilleantes de ese hermoso *trompe l'œil* donde gente perdida-

j u l i o

Bla, bla, bla

magazín literario se presenta en sociedad.

Hablarán sobre *Arte y Cultura hoy* Ricardo Piglia, Luis Felipe Noé, Daniel Veronese y con la coordinación de María Iribarren. Se exhibirá además un video relacionado con el dossier del número uno de la revista, sobre Cine y Literatura y las actrices Ingrid Pellicori y Cristina Banegas leerán fragmentos de Manuel Puig. Al final, brindis. Estaremos *tan felices*. El jueves 10 de julio a las 19.30 en el Auditorio de la Alianza Francesa.

De generar la literatura. Las lesbianas no son mujeres.

Amora, de Rosamaria Roffiel (México). Lectura y comentario de textos. Coordinador: Carlos Schroder. 19/7, de 18 a 20. Lugar Gay.

La légende de la ville D'Ys. Leyenda celta. Conferencia a cargo de Alain Gouëlle. 3/7, a las 19. Alianza Francesa, Centro Morón.

La voz del erizo.

Coordinado por Delfina Muschietti. Leen poemas: Reynaldo Jiménez, Bárbara Belloc, Liliana Ponce y Roberto Cignoni. Presentación de la revista *Tsé-Tsé*. 25/7, 20 hs. C.C. Rojas.

Meditación Zen.

Con monjas del Dharma Realm Buddhist Association (Asociación Budista Chino-Americana). 26, 27 y 28/7, de 15 a 19. Museo de Arte Oriental.

Presentación del libro *Agua*, de Eduardo Berti.

Ver reseña en la página 67. Estarán presentes Eduardo Berti y Juan Martini. Música de jazz *ballad* en vivo, interpretada por Lito Nebbia, Roberto "Fats" Fernández y Virgilio Expósito. 17/7, a las 19. ICI.

Presentación del libro *El futuro de los artistas*, de Cecilia Szperling.

Ver reseña en la página 68. Estarán presentes Cecilia Szperling, Laura Ramos y Silvia Hopenhayn. 22/7, a las 19. ICI.

Presentación del libro *El París de Rayuela*, de Héctor Zampaglione.

Fotografías en blanco y negro y textos de *Rayuela*. Estarán presentes Héctor Zampaglione, Vicente Batista y Leonardo Castillo. 23/7, a las 19. ICI.

Reflexiones sobre el concepto de "apropiación".

Taller dictado por el Prof. Jacques Revel (Director de Estudios y Presidente de la Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales) 7 y 8/7. Centro de Estudios Franco-Argentino.

Exposiciones

Guillermo Agostini.

Esculturas. Hasta el 12/8. C.C. San Martín, Plaza de las Américas.

Aguafuertes de L. Spilimbergo.

A partir del 22/7. Museo Nacional del Grabado.

Arte erótico fractal.

De Eduardo Plá. Hasta 13/7. Filo.

Arte Negro Africano.

200 piezas (máscaras, fetiches, instrumentos musicales, etc.), provenientes de Mali, Zaire, Camerún, Nigeria, Costa de Marfil, Sierra Leona, Gabón, Guinea. Hasta el 31/7. C.C. Borges.

Bahía Amada Amado.

40 fotografías de Maureen Bisilliat y 21 textos de Jorge Amado. A partir del 17/7. De lunes a viernes, de 10 a 20. Galería Portinari.

Antonio Berni. ****

Cien obras del gran maestro. Ver reseña en la página. A partir del 8/7 De martes a domingos, de 12.30 a 19.30; sábados, de 9.30 a 19.30. Museo de Bellas Artes.



IV Bienal Internacional de Grabado de Orense.

222 obras que formaron parte de la bienal patrocinada por la Caixa Ourense. A partir del 15/7, a las 19. C.C. Borges.

Julián Bosch.

Oleos y acuarelas. A partir del 11/7, hasta el 22/7. Manzana de las Luces.

Cerámicas y porcelanas de China.

Lunes a domingos, de 15 a 19. Museo de Arte Oriental.

Gregorio Cerrolaza.

Hasta el 27/7. Museo Sívori.

El gato Félix.

Historieta. Desde el 22/7. C.C. Recoleta, sala Espacio Historieta.

Fotografías en blanco y negro y gris.

Diego Ortiz Mugica. Hasta el 13/7. Lunes a sábados, de 14 a 19. Museo de Arte Decorativo.

Homenaje al Che Guevara.

Fotografías de Alberto Korda. Del 16/7 al 10/8. C.C. Recoleta, sala 3.

La herencia de lo sagrado.

Imaginería y orfebrería del Museo de Arte Sacro de San Pablo. Desde el 17/7. Lunes a sábados, de 14 a 19. Museo de Arte Decorativo.

Esta agenda se confecciona de acuerdo con los datos que llegan a nuestra redacción. Toda modificación en los horarios y contenidos de las programaciones escapa a nuestra responsabilidad. La oferta cultural se presenta por orden alfabético y por rubro. "Bla, bla, bla" incluye eventos ligados exclusivamente con la palabra (conferencias, presentaciones de libros, seminarios, lecturas públicas, recitales). En los rubros restantes se privilegia el original y no el soporte. Por ejemplo, bajo el título "Películas" aparecen tanto aquellas que se exhiben en salas cinematográficas como las que programan los canales de televisión (cable y aire). Lo mismo sucede con "Teatro" y "Música". Cada vez que se ha podido "calificar" una obra de teatro, una película o un concierto lo hemos hecho de acuerdo con el sistema (convencional) que va de cinco a dos estrellas. El lugar de una sola estrella aparece ocupado por un pavo. Aquellos estrenos o inauguraciones que la Redacción recomienda pero no califica aparecen señalados con un signo de admiración (!). Todas las direcciones figuran en la última página de esta agenda.

La metamorfosis.

Dibujos de Luis Scafatti.
Hasta el 26/7. Atica.

La sensación de otro arte.

Filo en el Living. Trajes y máscaras venecianas.
10/7. Living.

Las mil y una Evita. Una mujer que cambió la historia.

Fotos, objetos personales, pinturas, recreaciones escenográficas, charlas, conferencias, documentales y una película especialmente realizada por Eduardo Mignona.
Hasta el 27/7. Palais de Glace.

Libertad, igualdad y fraternidad.

Homenaje a Francia en conmemoración de su Fiesta Nacional. Exposición colectiva de pintura y escultura.

Curadores: Arq. María T. Poletto y A. Andrés.
Hasta el 18/7. Alianza Francesa, Centro Fortabat.

Liricografías.

Dibujos, acuarelas y litografías ("liricografías" y "liricogramas") de Rafael Alberti.
Hasta el 31/7. ICI.

Los futuros del pasado (ciencia, universidad y modernización 1870-1920).

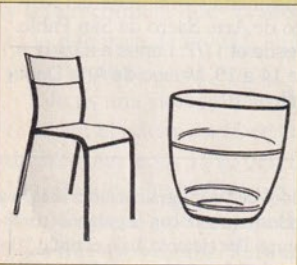
Colecciones de distintos museos de la Universidad de Buenos Aires: relevamiento del territorio, las comunicaciones y la salud pública. Miércoles a domingos, de 14.30 a 18.30. Museo Etnográfico.

Luces de la ciudad.

Fotografías de Cristiano Mascaro (Brasil).
Hasta el 3/8. C.C. Recoleta, sala 11.

Meubles d'en France.

41 sillas entre las más célebres del diseño francés.
Hasta el 10/7. Alianza Francesa, sede Central.

**Fabio Miniotti.**

Esculturas.
Desde el 28/7. Atica.

Montreal Buenos Aires.

Muestra de artistas canadienses comentada por críticos argentinos.
Desde el 10/7. C.C. Recoleta, sala C.

Mundus Elementaris.

Tintas de Selma Gürbüz.
Hasta el 10/7. Alianza Francesa.

Música nocturna. !

Pinturas de Alfredo Prior.
Hasta el 26/7. Lunes a viernes, de 11.30 a 20; sábados de 10.30 a 13.30. Ruth Benzacar.

Claudia Parral.

Pinturas
Hasta el 12/7. Alianza Francesa, Centro Flores.

Pérsico-Xilografías.

A partir del 31/7, a las 19. Museo Nacional del Grabado.

Pintores de la Boca.

Hasta el 3/8. Museo Sivori.

Liliana Porter. !

Fotografías.
Hasta el 26/7. Lunes a viernes, de 11.30 a 20; sábados, de 10.30 a 13.30. Ruth Benzacar.

Liliana Prebisch.

Esculturas.
Hasta el 21/7. C.C. San Martín, Patio Cubierto.

Roque Pronesti.

Historieta.
Desde el 23/7. C.C. Recoleta, sala Espacio Historieta.

Andrés Serrano.

24 fotografías realizadas en cybchrome.
Del 12 al 27/7. Martes a domingos, de 10 a 19. Fundación Proa.

Trenes y ciudades en miniatura.

Hasta el 10/8. Todos los días de 15 a 20. Museo Histórico Sarmiento.

Marcos Zimmermann.

Fotografías.
Hasta el 3/8. San Martín, Fotogalería.

Fiestas

Buenos Aires no duerme.
26/7, a las 23. Centro Municipal de Exposiciones.

Make Underground

Con Baronesa Ditra y Conchita MacArthur.
Todos los sábados a las 0. El Dorado

Morocco in the Air.

Revista. Dir: Marito Filgueira. Con La Cacho, La Colo e invitados.
5, 12, 19 y 26/7, a las 0.30. Morocco.

Música House.

Todos los jueves, a la 1. Ave Porco.

Show de Santa Gabriela y Mosquito Sansineto.

Todos los sábados, a la 1. Ave Porco.

Un día en los '80.

La mejor música de la década del '80. Recopilación de films, videos y documentales de esa época.
11/7, a las 0.30. Living.

Viernes universitarios

Universitarios gratis.
Todos los viernes a las 0. El Dorado

Infantiles

La calificación de los programas infantiles ha sido realizada por nuestros colaboradores Eugenia (13) y Tomás Link (11).

Aquarium Mar del Plata.

Delfines, lobos marinos, ski acuático, cine tridimensional, acuario, patio de comidas.
Todos los días. Faro Punta Mogotes (Mar del Plata).

Batman. *1/2**

Serie animada.
Lunes a viernes, a las 7.30 y 19.30. Cable: The Warner Channel.

**Bibliotecando.**

De Sebastián Pajoni.
Dir: Sebastián Pajoni. Con Verónica Mackinlay, Claudia Pasanú y Diego Alcalá.
Sábados y domingos, a las 15.30 y 17.30. Vacaciones de invierno, todos los días. La Plaza, sala Roberto Art.

Bobo y tonto. ****

Dibujos animados.
Lunes a viernes, a las 12.30 y 19.30. Cable: Cartoon Network.

Clarissa. **1/2**

Teleserie.
Lunes a viernes, a las 13.30, 21.30 y 5.30. Cable: Nickelodeon.

Corasoles.

Obra futurista para niños.
Dir: Rubén Landín.
Domingos, a las 16. M. Xirgu.

Cybernet. ****

Dibujos animados.
Lunes a viernes, a las 9, 15, 21 y 3. Cable: Cablín.

Dos perros tontos. *1/2**

Dibujos animados.
Lunes a viernes, a las 11 y 2.30. Cable: Cartoon Network.

El circo de los animales. !

De Camille Saint-Saëns.
Argumento y dirección: José Varona. Coreografía: Carlos Tunsky.
6/7, a las 11. Colón.

El Chavo. ***

Teleserie.
Domingos, a las 9.30, 15.30, 21.30 y 3.30. Cable: Cablín.

El Fausto.

Dir: Claudio Gallardou. Con La Banda de la Risa.
Sábados y domingos, a las 16.30. Fundación Banco Patricios.

El gran circo. *1/2**

De Ariel Bufano.
Dir: Adelaida Mangani. Por el Grupo de Titiriteros del TGSM.
Sábados y domingos, a las 16. Desde el 23/7, martes a domingos, a las 16. San Martín, sala Martín Coronado.

El príncipe feliz.

Dir: Soledad Silveyra.
A partir del 19/7, a las 14.30. Auditorium (Mar del Plata).

Felinos cósmicos. ***

Dibujos animados.
Lunes a viernes, a las 7 y 16. Cable: The Warner Channel.

Fenomenoide. ****

Dibujos animados.
Sábados, a las 11. Cable: The Warner Channel.

Johny Quest. ****

Dibujos animados.
Lunes a viernes, a las 18, 0 y 4.30. Cable: Cartoon Network.

Juego de Reyes.

De Hugo Midón.
Con La Comparsa.
Sábados, a las 16; domingos a las 15.30 y 17. Fundación Banco Patricios.

Jugando con el arte.

Muestra ideada por Eduardo Plá. Cada niño podrá colorear, recortar, deformar y rehacer obras de Leonardo Da Vinci, Caravaggio, Kandinsky, Warhol, Xul Solar, Berni, entre otros artistas. Los fines de semana, de 9 a 19. C.C. Borges.

La Tempestad.

De William Shakespeare. Versión y dirección: Claudio Hochman. Música: Cuatro Vientos. Escenografía: Alberto Negrin. Vestuario: Mini Zuccheri. Iluminación: Jorge Pastorino. Acrobacia aérea: Gerardo Hochman, Gustavo Silva. Con Daniel Casablanca, Julia Calvo, Matías Hacker, Esteban Pico y elenco. Sábados y domingos, a las 15.30. Desde el 22/7, martes a domingos, a las 15.30. San Martín, sala Casacuberta.

Las aventuras de Pete y Pete. ****

Teleserie. Lunes a viernes, a las 13, 21 y 5. Cable: Nickelodeon.

Las aventuras de Tintín. ****

Dibujos animados. Lunes a viernes, a las 14.30, 22.30 y 6.30. Cable: Nickelodeon.

¿Le temes a la oscuridad? ****

Teleserie. Lunes a viernes, a las 14, 22 y 6. Cable: Nickelodeon.

Leyendas.

Por el Grupo Teatrantres. A partir del 19/7, a las 14. Auditorium (Mar del Plata).

Los autos locos. **

Dibujos animados. Lunes a viernes, a las 9. Cable: Cartoon Network.

Los caballeros del Zodiaco. **1/2**

Dibujos animados. Lunes a viernes, a las 7.30, 13 y 19.30. Cable: Cablín.

Los cuatro fantásticos. ***

Dibujos animados. Sábados, a las 6, 12, 18 y 0. Cable: Cablín.

Los hechos de la vida. **1/2**

Teleserie. Lunes a viernes, a las 16.30 y 4. Cable: The Warner Channel.

Los problemas de papá. **1/2**

Dibujos animados. Lunes a viernes, a la 1. Cable: Cartoon Network.

Luisa y Clark, las aventuras de Superman. ***

Dibujos animados. Martes, a las 20. Cable: The Warner Channel.

Meteoro. **

Dibujos animados. Lunes a viernes, a las 16 y 23.30. Cable: Cartoon Network.

Parque de la Costa.**Circo de la Costa. ******

Dir: Gabriela Ricardes.

Buenos Aires 2067. ***

Efectos especiales y coordinación: Federico Cueva.

Pantalla de agua. ****

Puesta de José Luis Massa. Otras atracciones de menor encanto. Miércoles a domingos y feriados. Funciones continuadas desde las 11.

**Patas cortas.**

Por el Grupo Teatrantres. A partir del 19/7, a las 11. Auditorium (Mar del Plata).

Pedro y el Lobo.

Una realización de la Asociación Festivales de Ópera (muñecos, títeres, músicos en vivo y narrador), basado en el cuento popular ruso, con música de Prokofiev. Domingos, a las 15. C.C. Borges.

Pinky y Cerebro. ***

Dibujos animados. Sábados, a las 10.30. Cable: The Warner Channel.

Rugrats. ****

Dibujos animados. Lunes a viernes, a las 10, 18 y 2. Cable: Nickelodeon.

Stan y Oliver. ****

Dir: Hugo Midón. Música: Carlos Gianni. Coreografía: Ricki Pashkus. Con Omar Calicchio, Gustavo Monje, Cristina Girona, Debora Kepel y elenco. Sábados, domingos y feriados, a las 15 y 17. La Plaza, sala Pablo Neruda.

Titiricantos.

Espectáculo de música y títeres. Con Graciela Plancic, Marcelo Sanjurjo, Matías Rodríguez, Coro de Niños de la UNMDP y el coro "Son del sur". 6/7. Auditorium, sala Astor Piazzolla (Mar del Plata).

Feria del Libro Infantil

Entre el lunes 14/7 y el domingo 3/8, tendrá lugar la 8ª Feria del Libro Infantil y Juvenil que organiza la Fundación El Libro. Como es habitual, la Feria funcionará en el Pabellón Anexo del Centro Municipal de Exposiciones (detrás de la Facultad de Derecho). Del 14 al 18/7, de 9 a 17. Del 19/7 al 3/8, de 14 a 20.

Música**Albinoni, Haendel, Telemann.**

Orquesta de Cámara de Lanús. Dir: Elvio Di Rito. Solistas: María Cecilia Muñoz (flauta) y Cristian Cocchiararo (oboe). 20/7, a las 18. C.C. Borges.

Antígona II (Marta Lamberti-ni), Concierto N° 1 para piano y orquesta, Op. 1 (Rachmaninov). Solista: Sylvia Kersenbaum. Sinfonía N° 9 D.944, "La Grande" (Schubert).

Orquesta Filarmónica de Buenos Aires. Dir: Guillermo Scarabino. 7/7, a las 20.30. Colón.

Argentina, mi amor.

Recital de tangos, poemas y canciones a cargo de Amanda Lucero. 9, 12, 19 y 26/7, a las 20.30. La Scala de San Telmo.

Beethoven, Brahms, Debussy, Ginastera, Ravel y otros

Ralph Votapek (piano). 15 y 16/7, a las 20.30. Mozarteum.

Bernardo Baraj Quinteto Acústico.

Además del repertorio habitual, se presentarán temas inéditos de Milonga Borgiana. Sábados, a las 21.30. C.C. Borges.

**Brahms y Piazzolla un solo corazón.**

Trío de cámara: Fanny Suarez (piano), Néstor Tomassini (clarinete) y Guillermo Mariconda (cello). Obras de Brahms, Piazzolla y Ferguson. 5/7, a las 23. La Scala de San Telmo.

Brian Barthe.

Gaitero Escocés. Miércoles y jueves, a las 22. Druid In.

Canciones de Cabaret.

Obras de Kurt Weill, Shoenberg, Satie, Poulenc y Britten. Dir: Alejandro Ullúa. Con Susana Moncayo, Graciela Oddone, Marcelo Lombardero, Pablo Limarzi, Diana Schneider. Sábados, a las 19. Margarita Xirgu, salón Blanco.

Pedro Chemes Cuarteto y Presencia Tangera.

18/7, a las 20. Biblioteca Nacional.

Concierto N° 1 para piano y orquesta, Op. 23 (Tchaikovsky). Solista: Mark Zeltser, Sinfonía N° 1, Op. 93 (Shostakovich).

Orquesta Filarmónica de Buenos Aires. Dir: Hansa Graf. 14/7, a las 20.30. Colón.

Concierto N° 2 para piano y orquesta, Op. 83 (Brahms). Solista: Nelson Goerner. Sinfonía N° 2, Op. 73 (Brahms).

Orquesta Filarmónica de Buenos Aires. Dir: Simón Blech. 28/7, a las 20.30. Colón.

Contrabajando.

Ciro Daniel Buono (contrabajo y bajo eléctrico) y músicos invitados. Obras de Gardel, Troilo, Piazzolla y Buono. 13 y 19/7 a las 17.30. La Scala

Divinos miércoles con Divina Gloria.

Miércoles, a las 0.30. Morocco.

Doble concierto en Re menor (Mendelssohn). Solistas: Aldo Antognazzi (piano), Jorge Risi (violin). Sinfonía N° 2, Op. 61 (Schumann).

Orquesta Filarmónica de Buenos Aires. Dir: Hans Graf. 21/7, a las 20.30. Colón.

Donde tallan los recuerdos.

Show musical de tango. Con Luis Cardei y elenco. Jueves, viernes y sábados, a las 23.30. La Plaza, sala Roberto Arlt.

Don Giovanni (obertura, Mozart), Concierto para piano y orquesta en Re mayor (Haydn). Solista: Bruno Gelber. Obertura sinfónica (Tauriello), Concierto para piano y orquesta N° 2 (Rachmaninov).

Orquesta Filarmónica de Buenos Aires. Dir: Simón Blech. 26/7, a las 20.30. Colón.

El Tranvía y El Arranque.

Ciclo Musical "La Joven Guardia del Tango".

11/7, a las 20. Biblioteca Nacional.

En alas de la sonrisa.

El humor en la música de todos los tiempos. Ana María Osorio (soprano) y Jorge Ugartamendía (piano). Obras de Rossini, Offenbach, Rondano, Cosachov y otros. 18 y 25/7, a las 22.30. La Scala.

Entre las montañas (Floro Ugarte), Variaciones sobre un tema rococó Op. 33 para celo y orquesta (Tchaikovsky), Pavana para una Infanta Difunta (Ravel), El Mar (Debussy).

Orquesta Sinfónica Nacional. Dir: Mario Benzecry. Solista: Sol Gabetta (celo). 23/7, a las 21. Auditorio de Belgrano.

La flauta mágica (Mozart). Producción de Glyndebourne. 10/7, a las 16.30. Cable: Film&Arts.

El mesías (Haendel).

5/7, a las 23. Cable: Film&Arts.

Homenaje a Piazzola.

Cuarteto Nuevo Siglo (instrumental). 25/7, a las 21. C.C. Borges.

Keith Jarrett: Standards 1. ****

24/7, a las 2. Cable: Film&Arts.

La Montaña Esmeralda.

De Christian Basso y Diego Chemes.

Espectáculo audiovisual: música instrumental y relato visual compuesto de pinturas, ilustraciones, collages y poesías. 3, 10 y 17/7, a las 22. C.C. Rojas.

La Música de Cámara a través del tiempo.

Piano a cuatro manos, obras del Clasicismo y el Romanticismo. Marcela Fiorillo, Alejo Pérez Pouillieux, Inés López de la Rosa, Leandro Mulatero y Feng-Yi-Xing. 20/7, a las 19.30. La Scala.

Rodolfo Mederos y su Quinteto. 5/7, a las 23. Teatro de la Comedia.

Merengue, rumba y bolero.

Matilda y sus muchachos. 24 y 31/7, a las 0.30. Morocco.

Mozart, Schumann, Manuel de Falla y otros.

Raúl Mercadas, de Cuba (guitarra).

13/7, a las 18. C.C. Borges.

Música tradicional escocesa, gallega e irlandesa.

Viernes y sábados, a las 23.30. Druid In.

Pájaros en el aire.

Con Laura Albarracín (canto), Oscar Cardozo Ocampo (piano) y Galo García (canto y guitarra). Relatos y textos: Ismael Hase. Viernes, a las 23. Margarita Xirgu, salón Blanco.

Recital.

James Morris (bajo-barítono) y Warren Jones (piano). 18/7, a las 20 y 22. Colón.

Resurgiendo el jazz.

Graciela Cossery, Javier Mattano, Mariano Domínguez y Marcos Baggiani. 10 y 17/7, a las 0.30. Morocco.

Sansón y Dalila.

Música de Camille Saint-Saëns. Libreto de Ferdinand Lemaire. Director de orquesta: Miguel Angel Veltri. Régie, escenografía y vestuario: Beni Montresor. Coreografía: Julio López. Director del coro invitado: Aldo Danieli. Con Cecilia Díaz, Bárbara Dever, Plácido Domingos, Carlo Cossutta, Alain Fondary, Dimitri Kavakos. 27/7, a las 17; 29 y 30/7, a las 20.30. Colón.

Tango joven.

Cuarteto Nuevo Siglo, Daniel Valente (canto), Hernán Ojeda y Laura Pelazas (danza). 11/7, a las 21. C.C. Borges.

Tengo para darte.

Basado en poemas de Elsa Bornemann. Adaptación escénica y regie: Betty Gambartes. Asistencia escénica: Jorge Ponzone. Música original y dirección musical: Estela Ojeda. María de los Angeles Daneri (soprano), Sergio Cattaneo (barítono), Giselda Mastango (flauta traversa), Alejandra Ochoa (sintetizador), Estela Ojeda (piano). 20 y 27/7, a las 17.30. La Scala de San Telmo.

Variaciones sobre un tema de tango (Luis Gnanne), Concierto para viola d'amore y orquesta (Karl Stamitz), Misa en Do, Op. 48 (Schubert), con la participación del Coro Nacional de Jóvenes que dirige Néstor Zadoff.

Orquesta Sinfónica Nacional. Dir: Andrés Spiller. Solista: John Antony Calabrese (viola d'amore). 11/7, a las 19. Abadía de San Benito. 16/7, a las 21. Auditorio de Belgrano.

Weill-Gershwin Café.

Marta Blanco (mezzosoprano) y Alicia Mazzieri (piano), interpretan canciones de cabaret de Kurt Weill y melodías de Gershwin. 12, 19 y 26/7, a las 23. La Scala.

Willy Croock.

Presentación en vivo. Acid Jazz. 24/7, a las 1.30. Living.

Películas

Adiós a los niños. ****

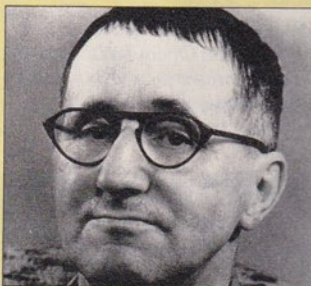
(1987, 104')

Dir: Louis Malle. Con Gaspard Manesse y Raphael Fejto. 29/7, a las 13.45. Cable: Supercine.

¿Ama Ud. a Brecht? ***

(1993, 63')

Dir: Jutta Brückner. Documental sobre la sinuosa relación de Brecht con sus mujeres. Proyección y diálogo con la directora a cargo de Olga Cosentino y Daniel Link. 3/7, a las 19.30. Goethe.



Angel. ** (1937, 91')**

Dir: Ernst Lubitsch. Con Marlene Dietrich, Herbert Marshall, Melvyn Douglas. Ciclo Manuel Puig. 5/7, a las 14.30 y 19.30. San Martín sala Lugones.

Ausencia de malicia. ****

(1982, 116')

Dir: Sydney Pollack. Con: Paul Newman, Sally Field y Melinda Dillond. Un clásico de los '80. 23/7, a las 10.45. Cable: Multiplex.

Aventurera. (1959)

Dir: Alberto Gout. Con Ninón Sevilla, Tito Junco, Andrea Palma. Ciclo Manuel Puig. 7/7, a las 14.30 y 17.30. San Martín, sala Lugones.

Backbeat. ** (1994, 100')**

Dir: Iain Softley. Con Stephen Dorff, Sheryl Lee y Ian Hart. Banda de sonido realizada por músicos de Nirvana, Soul Asylum, REM y Sonic Youth. 22/7, a las 0.30. Cable: Supercine.

Beldades nocturnas. (1952, 95')

Dir: René Clair. Con Gérard Philipe, Gina Lollobrigida, Martine Carol. Ciclo Manuel Puig. 8/7, a las 14.30 y 19.30. San Martín, sala Lugones.

Bellísima. ** (1951)

Dir: Luchino Visconti. Con Anna Magnani. Ciclo Manuel Puig. 6/7, a las 17 y 22. San Martín, sala Lugones.

Boquitas pintadas. **1/2 (1974, 90')

Dir: Leopoldo Torre Nilsson. Con Alfredo Alcón, Luisina Brando, Marta González. Ciclo Manuel Puig. 8/7, a las 17 y 22. San Martín, sala Lugones.

Cautivos del mal. **1/2 (1952, 118')**

Dir: Vincent Minnelli. Con Lana Turner, Kirk Douglas y Dick Powell. 8/7, a las 20.30. Mazana de las Luces, sala de Representantes.

Costa Brava. ! (1995)

Dir: Marta Balleto-Coll (España). Mejor Film en el Gay/Lesbian Film Festival de L.A. y de San Francisco. Ciclo Mujeres tras las cámaras. 21/7, a las 21. C.C. Rojas.

Criaturas celestiales. ** (1994, 99')**

Dir: Peter Jackson. Con Melanie Lynskey y Kate Winslet. Dos adolescentes neozelandesas conspiran para matar a la madre de una de ellas. 11/7, a las 22. Cable: Supercine.

Diez indiecitos. ** (1989, 99')

Dir: Alan Birkinshaw. Con Donald Pleasence y Brenda Vaccaro. La celeberrima novela de Agatha Christie en la peor de sus tres adaptaciones. 25/7, a las 6. Cable: Supercine.

¿Dónde están nuestros sueños de juventud? (81')

Dir: Yazujiro Ozu. Con Egawa Ureo y Tanaka Kinuyo. Retrato de la juventud japonesa a través de una comedia dramática y sentimental.
20/7, a las 14. Cable: Bravo.

El amor brujo. ** (1986, 100')

Dir: Carlos Saura. Con Antonio Gades, Cristina Hoyos y Laura Del Sol. Basada en la obra musical de Manuel De Falla.
6/7, a las 0.30; 7/7, a las 2.
Cable: Bravo.

El bosque de los abedules. ** (1970, 99')**

Dir: Andrzej Wajda. Con Daniel Olbrychski y Olgierd Lukaszewicz. Conmovedora historia entre dos hermanos en el campo polaco.
12/7, a las 0 y 4; 13/7, a las 2.
Cable: Bravo.

El boulevard del crimen. ** (94')**

Dir: Marcel Carné. Con Jean Louis Barrault y María Casares. La vida secreta de una compañía teatral en la Francia del siglo XIX.
19/7, a las 22.30 y 2.30; 21/7, a las 18.30; 24/7, a las 9.
Cable: Bravo.

El gran salto. ** (1994, 111')**

Dir: Joel Coen. Con Tim Robbins, Jennifer Jason Leigh, Paul Newman y elenco.
28/7, a las 23.30. Cable: Supercine.

El hombre que cayó a la tierra. ** (1976, 140')**

Dir: Nicolas Roeg. Con David Bowie, Rip Torn, Candy Clark y Buck Henry. Ciencia ficción fría y bizarra.
6/7, a las 20. Repite el 7/7, a las 4. Cable: Film&Arts.

Emma Zunz. * (1992, 53')

Cuentos de Borges. Dirección: Benoit Jacquot. Guión: Benoit Jacquot y Sophie Filliers. Con Stephanie Cotta, Sandrine Kiberlande y Claude Brosset.
12/7, a las 22; 14/7, a las 17.30; 18/7, a las 18.45 y 24/7, a las 23.30. Cable: Cinemax.



Farinelli. ** (1994, 110')

Dir: Gerard Corbiau. Con Stefano Dionisi y Enrico Lo Verso. La vida del célebre castrato italiano del siglo XVIII.
17/7, a las 22. Cable: Bravo.

Gertrud. **1/2 (1963, 116')**

Dir: Carl Theodor Dreyer. Con Nina Pens Rode, Bendt Rothe. Ciclo Manuel Puig.
6/7, a las 14.30 y 19.30.
San Martín, sala Lugones.

Gothic. * (1986, 90')

Dir: Ken Russell. Con Gabriel Byrne, Julian Sands y Natasha Richardson. Mary y Percy Shelley, lord Byron y una constelación de criaturas horribles reunidas en una noche de 1816.
12 y 17/7, a las 22.
Cable: Supercine.

Historia de dos ciudades. ** (1935, 121')**

Dir: Jack Conway. Con Ronald Colman, Basil Rathbone, Edna May Oliver, Elizabeth Allan. Versión de la novela homónima de Dickens.
27/7, a las 9 y 17. Cable: Films&Arts.

Historia de Tokyo. ** (1953, 139')**

Dir: Yazujiro Ozu. Con Chishu Ryu y So Yamamura. Una dura exploración en las relaciones familiares.
20/7, a las 15.30. Cable: Bravo.

Hombre blanco. ** (81')**

Dir: Marcel Carné. Con Jean Louis Barrault y María Casares. Segunda parte de *El boulevard del crimen*.
26/7, a las 22 y 2; 28/7, a las 18.30; 31/7, a las 9. Cable: Bravo.

Hook. **1/2 (1991, 137')

Dir: Steven Spielberg. Con Dustin Hoffman, Robin Williams, Julia Roberts y elenco.
15/7, a las 9; 20/7, a las 12.30; 24/7, a las 22.15 y 28/7, a las 19.30. Cable: HBO Olé.

Juegos prohibidos. ** (1952, 87')**

Dir: René Clement. Con Brigitte Fossey y Georges Poujouly.
23/7, a las 20.30. Manzana de las Luces, sala de Representantes.

La bestia humana. **1/2 (1938, 99')**

Dir: Jean Renoir. Con Jean Gabin y Simone Simon.
23/7, a las 0; 24/7, a la 1.30.
Cable: Bravo.

La escolta. * (1994, 92')**

Dir: Ricky Tognazzi. Con Claudio Amendola, Enrico Lo Verso, Carlo Cecchi y Riccky Memphis.
16/7, a las 17 y 19.30. San Martín, sala Lugones.

La mujer de la próxima puerta. **1/2 (1981m 106')**

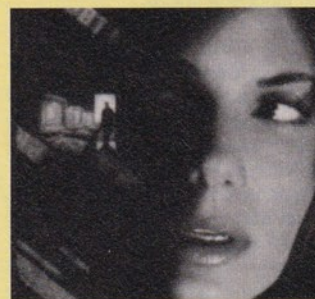
Dir: François Truffaut. Con Gérard Depardieu, Fanny Ardant, Henri Garcin. Una película sobre la culpa y la pasión. Con debate.
16/7, a las 15. Alianza Francesa, Centro Flores.

La muerte y la brújula. * (1992, 57')

Cuentos de Borges. Guión y dirección: Alex Cox. Con Peter Boyle, Christopher Eccleston y Miguel Sandoval.
5/7, a las 22; 8/7, a las 23.15; 11/7, a las 17 y 17/7, a las 0.45.
Cable: Cinemax.

La red. * (1995, 112')

Dir: Irwing Winkler. Con Sandra Bullock, Jeremy Northam y elenco. Una película de suspense que fascinará a los macintoshmaniacos.
27/7 y 30/7, a las 22. Cable: HBO Olé.



La rosa púrpura del Cairo. ** (1985, 85')**

Dir: Woody Allen. Con Mia Farrow, Jeff Daniels y Danny Aiello.
12/7, a las 15. Cable: Supercine.

Los amigos de Peter. *1/2 (1993, 102')**

Dir: Kenneth Branagh. Con Kenneth Branagh, Emma Thompson, Alphonisia Emmanuel y Hugh Laurie.
6/7, a las 18.30. Cable: Supercine.

Los chicos de Tokyo. (86')

Dir: Yazujiro Ozu. Con Tatsuo Saito.
20/7, a las 12.30. Cable: Bravo.

Los gozos y las sombras. ***

Adaptación de la trilogía escrita por Gonzalo Torrente Ballester.
7 y 14/7, a las 18. Oficina Cultural de la Embajada de España.

Mapa del corazón humano. ** (1993, 95')**

Dir: Vincent Ward. Con Jason Scott Lee, Anne Parillaud, Patrick Bergin y John Cusack. Aventura épica de pasión y traición. Estreno exclusivo.
26 y 31/7, a las 22. Cable: Supercine.

Maridos y esposas. *1/2 (1992, 107')**

Dir: Woody Allen. Con Mia Farrow, Judy Davis, Sydney Pollack, Juliette Lewis y Liam Neeson.
6/7, a las 12.30; 11/7, a las 10; 26/7, a las 9.30. Cable: Multiplex.

Moulin Rouge. ** (1952, 123')**

Dir: John Ford. Con José Ferrer, Zsa Zsa Gabor y Suzanne Flon.
30/7, a las 20.30. Manzana de las Luces, sala de Representantes.

Muerte de un matemático napolitano. (1992, 101')

Dir: Mario Martone. Con Carlo Cecchi, Anna Bonaiuto, Renato Carpentieri, Antonio Neiviller y Toni Servillo.
23 y 30/7, a las 17 y 19.30. San Martín, sala Lugones.

Olivier, Olivier. ** (1992, 110')**

Dir: Agnieszka Holland. Con François Cluzet, Brigitte Rouan y Jean-François Stevenin.
9/7, a las 23.45. Cable: Supercine.

Pulp Fiction. ** (1994, 153')**

Dir: Quentin Tarantino. Con John Travolta, Samuel L. Jackson, Uma Thurman, Harvey Keitel, Rosanna Arquette, Bruce Willis y elenco.
15/7, a la 1.45. Cable: Multiplex.

Quiz show. ** (1994, 130')**

Dir: Robert Redford. Con John Turturro, Rob Morrow, Ralph Fiennes. Una mirada examinadora del escándalo de la TV de los '50 sobre la corrupción en los programas de entretenimientos.
9/7, a las 23.45; 26/7, a las 16.30. Cable: HBO Olé.

Reina Cristina. ** (1933, 97')**

Dir: Rouben Mamoulian. Con Greta Garbo y John Gilbert. La obra más memorable de la diva de los años '30.
22/7, a las 8; 23/7, a las 18 y 25/7, a las 14.
Cable: Bravo.

Rouge. *1/2 (1994, 99')**

Dir: Krzysztof Kieslowski. Con Irene Jacob y Jean-Louis Trintignant.
8/7, a las 22. Cable: Supercine.

Sensation. * (1994, 103')**

Dir: Brian Grant. Con Eric Roberts, Kari Wuhrer, Ron Perlman y Ed Begley Jr.
11/7, a las 0.15; 14/7, a las 2.30; 19/7, a la 1 y 23/7, a las 3.45.
Cable: Cinemax.

Ser o no ser. **1/2 (1942, 99')**

Dir: Ernst Lubitsch. Con Carole Lombard, Jack Benny, R. Stack.
Ciclo Manuel Puig.
5/7, a las 17 y 22.
San Martín, sala Lugones.

Si... ** (1969, 111')**

Dir: Lindsay Anderson. Con Malcolm Mc Dowell y David Wood.
26/7, a las 0 y 4; 27/7, a las 2.
Cable: Bravo.

Tal como somos. **1/2 (1956, 108')

Dir: Robert Aldrich. Con Joan Crawford, Cliff Robertson, Vera Miles. Ciclo Manuel Puig.
7/7, a las 17 y 22.
San Martín, sala Lugones.

Taxi Driver. *** (1976, 113')**

Dir: Martin Scorsese. Con Robert De Niro, Jodie Foster, Harvey Keitel y Cybill Shepherd.
9/7, a las 16.30 y 13/7, a las 23.30. Cable: Cinemax.

Un tropiezo llamado amor. ** (1988, 120')**

Dir: Lawrence Kasdan. Con William Hurt, Kathleen Turner y Geena Davis.
28/7, a las 22. Cable: Warner Channel.

Viva Zapata. **1/2 (1952, 113')**

Dir: Elia Kazan. Con Marlon Brando y Anthony Quinn.
16/7, a las 20.30. Manzana de las Luces, sala de Representantes.

Wonderful. Horrible Life of Leni Riefenstahl. **1/2 (1993, 181')**

Dir: Ray Müller
28/7, a las 4 y 12.
Cable: Films & Arts.

Teatro

Adicto a bobadas.

Con M. Barassi y R. Frangipani.
Sábados, a las 0. Remember.

Alma en pena.

De Eduardo Rovner.
Dir: Alejandra Boero.
A partir del 12/7. Jueves a sábados, a las 21; domingos, a las 20.30. Cervantes, sala María Guerrero.

Años difíciles.

De Roberto "Tito" Cossa.
Dir: José María Paolantonio. Con Cipe Lincovsky, María Rosa Gallo, Lito Cruz, Ulises Dumont y Pepe Soriano.
A partir del 10/7.
Miércoles a domingos, de 19 a 23.
Teatro Carlos Carella.

A propósito del tiempo.

De Carlos Gorostiza.
Dir: Rubens Correa y Javier Margulis. Con María Rosa Gallo, Cipe Lincovsky, Ulises Dumont y Juan Carlos Gené.
A partir del 10/7. Miércoles a domingos, de 19 a 23.
Teatro Carlos Carella.

Arlequino. ****

De Carlo Goldoni.
Dir: Claudio Gallardou. Por La Banda de la Risa.
Viernes y sábados, a las 21.30.
Fundación Banco Patricios.

Barada.

De Jorge Leyes.
Dir: Daniel Marcove. Con Catalina Speroni y Diego Peretti.
Viernes y sábados, a las 21; domingos, a las 20.
Payró.

Bola de Nieve. !

Autora y directora: Cecilia Rossetto. Con Cecilia Rossetto y actores y músicos de Cuba.
Miércoles a viernes, a las 21; sábados, a las 22; domingos, a las 20.
Teatro Metropolitan.

Boquitas pintadas. !

Espectáculo de teatro, danza y música, basado en la novela de Manuel Puig. Idea, adaptación y dirección: Renata Schussheim y Oscar Araiz.
Escenografía: Alberto Negrin. Vestuario: Renata Schussheim. Coreografía: Oscar Araiz. Iluminación: Roberto Traferri. Banda de sonido: Edgardo Rudnitzky. Con Tony Lestingi, Inés Vernengo, Pedro Segni, Mausi Martínez, Andrea Chinetti, Cecilia Elías, Mario Filgueira y el Ballet Contemporáneo del TGS.M.
A partir del 10/7. Miércoles a sábados, a las 21.30; domingos, a las 20.30.
San Martín, sala Casacuberta.

Caviar en bikini. ***

François Casanovas y su compañía.
Viernes, a las 23 y sábados, a las 23.30.
Ave Porco.

Ceremonia de hombres solos.

De H. Rivas.
Dir: L. Laphitz. Con M. Churba, A. Fain, G. Jordán y F. Sureda.
Jueves, a las 21.30. Payró.

Cercano Oriente.

Creación colectiva. Dirección y dramaturgia de Omar Fantini.
Con Luis Machin y Alejandro Catalán.
Viernes, a las 21. C.C. Rojas

Chau Misterix.

De Mauricio Kartum.
Dir: Gustavo Fraga.
6 y 13/7, a las 20.30. Auditorium, sala Gregorio Nachman (Mar del Plata).

Chejov Chejova. !

De Françoise Nocher. Adap: Kado Kostzer.
Dir: Manuel Iedvabni. Con Pablo Alarcón y Rita Terranova.
A partir del 3/7. Jueves y viernes, a las 21.30; sábados y domingos, a las 19. Cervantes, sala Orestes Caviglia.

Cocinando con Elisa.

De Lucia Larangione.
Dir: Villanueva Cosse. Con Norma Pons y Ana Yovino.
Jueves, a las 21; viernes y sábados, a las 21.30; domingos, a las 20. Teatro del Pueblo.

Cuesta abajo.

De Gabriela Fiore.
Dir: Luis Longhi. Banda sonora y música original: Federico Mizrahi. Vestuario: Mario Pera y Alicia Vera. Escenografía e iluminación: Alicia Vera. Diseño gráfico: Javier De Ponti. Asistencia de Dirección: Adriana Ferrer. Con Jorge Nolasco y Gabriela Fiore.
Viernes y sábados, a las 21.
La Ranchería.

Desde la lona.

De Mauricio Kartum.
Dir: Roberto Castro. Con Alicia Zanca, Ulises Dumont, Pepe Soriano y Fabián Vena.
A partir de 10/7. Miércoles a domingos, de 19 a 23. Teatro Carlos Carella.

Desfile argentino.

Dir: Leandro Rosati.
Mutantes, trajes y máscaras.
Jueves, a las 21.30. Fundación Banco Patricios.

Dos mujeres con Federico.

Sobre textos de Federico García Lorca. Con María Rosa Gallo y Alejandra Da Passano.
12/7, a las 21.30. Auditorium, sala Astor Piazzolla (Mar del Plata).

El corte. ****

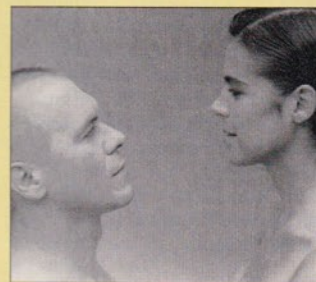
Dir: Ricardo Barts. Con el Grupo Sportivo Teatral: María Inés Aldaburu, Analía Couceyro, Omar Fantini y Alfredo Ramos.
Espectáculo realizado en el Teatro Cervantes.
18/7 y 22/7, a las 22. Cable: Bravo.

El desconcierto de Laurel.

El Trío Laurel.
Viernes y sábados, a las 23.15.
Fundación Banco Patricios.

El diario de Adán y Eva.

De Mark Twain.
Adaptación y dirección: Manuel González Gil. Música original: Martín Bianchedi. Escenografía: Alberto Negrin. Vestuario: Nelson Mancebo. Maquillaje: Mariana Puig. Con Miguel Angel Solá y Blanca Oteiza.
Jueves, viernes y sábados, a las 21.30; domingos, a las 20.30. La Plaza, sala Pablo Picasso.



El gato y su selva. ***

De Samuel Eichelbaum.
Dir: Francisco Javier. Con Rubén Stella, Genoveva Rodríguez, Alicia Bellán, Atanasia Makantassiss, Héctor Nogués, Alicia Schilman.
Viernes, sábados y domingos, a las 18. Margarita Xirgu, sala Miró.

El monstruo está vivo.

Autor y director: Merpin. Efectos especiales: Richard Forcada. Iluminación: Raúl Nogueira.
Viernes y sábados, a las 0.30.
Fundación Banco Patricios.

El perro que lo pario y Boster Kivlok.

De y con Favio Posca.
De jueves a domingos, a las 21.
La Plaza, sala Roberto Arlt.

En la jabonería de Vieytes.

De Helena Tritek y Gonzalo Demaria.
Dir: Helena Tritek y Paco Giménez. Con Luis Herrera, Gustavo Lista, Damián Dreizik, María Ibarreta y elenco.
A partir del 17/7. Jueves y viernes, a las 19; sábados y domingos, a las 21.30. Cervantes, sala Orestes Caviglia.

**En los zaguanes
ángeles muertos.**

Autor y director: Alberto Félix Alberto. Con Alejandro Caprile, Rodrigo Cameron y César Repetto. Sábados, a las 19.30. Teatro del Sur.

**Entretanto las grandes
urbes. ******

De Rafael Spregelburd. Ver reseña en la página 15. Viernes y sábados, a las 23. Sala Ana Itelman.

Esperando a Godot.

De Samuel Beckett. Dir: Leonor Manso. Con Patricio Contreras, Mario Pasik, Perla Santalla, Natalio Hoxman, Pablo Messiez.

Jueves y viernes, a las 21; sábados, a las 22; domingos, a las 19. Margarita Xirgu.

Futbolitis.

De Rodrigo Cárdenas y Gabriela Moreno.

Dir: Luciano Cazaux. Con Lucas Montana y Rodrigo Cárdenas. Miércoles, a las 21. La Plaza, sala Roberto Artt.

Historia de un caballo.

De León Tolstoi. Dir: Máximo Salas. Sábados, a las 23. Teatro Payró.

Konojeras The Formadas.

Grupo Kinkinivelas. Viernes, a las 23. Remember.

La Funerala. ***

Dir: Guillermo Angelelli. Creación e interpretación: Grupo El Primogénito. Ver reseña en la página 15. Sábados y domingos, a las 21.30. Corrientes 6131.



La liturgia de las horas.

De y por la Compañía Buster Keaton. Dir: Pablo Bontá. Viernes, a las 21.30. El Callejón de los Deseos.

La noche.

Sobre textos de Alejandra Pizarnik. Dir: Sergio D'Angelo. Por la Compañía Fantasma Argentina. Miércoles y jueves, a las 21. Fundación Banco Patricios.

La Remolaucha.

Con Paula Sensottera. Viernes, a la 1. Remember.

**Las visiones de
Simone Machard. !**

De Bertolt Brecht. Dir: Robert Sturua. Escenografía y vestuario: Graciela Galán. Con Soledad Silveyra, Elsa Berenguer, Raúl Rizzo, Rubén Stella y elenco. Jueves y sábados, a las 20; viernes y domingos, a las 20. Alvear.

Los derechos de la salud.

De Florencio Sánchez. Dir: Julián Caverio. Jueves, a las 21. La Ranchería.

Luhí ha desaparecido.

Autor y director: Alberto Félix Alberto. Con Marta Riveros, Clarisa Quiroga, Luis Tenewicki, Adrián Caram, Alejandro Alvarez y elenco. Viernes, a las 20.30; sábados, a las 21.30. Teatro del Sur.

Máquina Hamlet. *1/2.**

De Heiner Müller. Puesta en escena e interpretación: El periférico de los objetos. Dir: Daniel Veronese, Ana Alvarado y Emilio García Wehbi. Viernes y sábados, a las 23. El Callejón de los Deseos.

Martha Stutz.

De Javier Daulte. Dir: Diego Kogan. Escenografía y vestuario: Oria Puppo. Música: Edgardo Rudnitzky. Iluminación: Alejandro Le Roux. Con Alejandro Awada, Leticia Bredice, Luis Campos, Rita Cortese, Horacio Roca, Alejandro Urdapilleta y elenco. Miércoles a sábados, a las 21.30; domingos, a las 20.30. San Martín, sala Cunill Cabanellas.

Master Class. ***

De Terence Mc Nally. Versión de Federico González del Pino y Fernando Masllorens. Dir: Agustín Alezzo. Con Norma Aleandro y elenco. 26 y 27/7, a las 21.30. Auditorium, sala Astor Piazzolla (Mar del Plata).

¿Mintió la flor?

Dir: Emilio Tamer. Grupo El Farabute. Viernes, a las 23.30. El callejón de los deseos.

Neptuno cabalgando.

Autor y director: Luis De Mare. Con Carina Zelaschi, Daniel Lambertini y Guillermo Castiñeiras. 5, 12, 19, 26 y 27/7, a las 21.30. Auditorium, sala Gregorio Nachman (Mar del Plata).

Raspando la cruz. ****

De Rafael Spregelburd. Ver reseña en la página 15. Viernes y sábados, a las 22.45. C.C. Rojas.

**Reconstrucción
del hecho. ****1/2**

De Rafael Spregelburd y Daniel Veronese. Ver reseña en las páginas 14/15. Viernes, a las 22.30. Babilonia.

Retorno al hogar.

De Harold Pinter. Dir: Ulises Pasmadjian. Sábados, a las 21. Manzana de las Luces, sala de la Ranchería.

Ricardo III. **

De William Shakespeare. Ver reseña en la página 16. Miércoles a sábados, a las 21; domingos, a las 20. San Martín, sala Martín Coronado.

Salsipuedes.

De Ciro Zorzoli y José María Muscari. Dir: Ciro Zorzoli. Con José María Muscari, Florencia Sacchi y Leonardo Saggese. Grupo La Brebis Galante. Domingos, a las 20. Liberarte.

Trainspotting. !

De Irvine Welsh. Traducción, adaptación y dirección: Eduardo Fuentes. Con Nacho Cano, Roberto Cairo, J.A. Palomeque y Alexandra Fierro. Martes a viernes, a las 21; sábados, a las 20 y 23; domingos, a las 20. Maipo.



Tango Varsoviano.

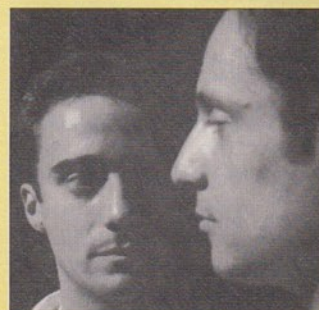
Autor y director: Alberto Félix Alberto. Con María Alejandra Figueroa, Adriana Díaz, Luis Tenewicki y Osvaldo Peluffo. Domingos, a las 21. Teatro del Sur.

Tres conchitas en apuros.

Con Jean F. Casanovas, Eduardo Solá, Jorge Valmont, Rodolfo Altamirano. Sábados, a la 1. In Vitro.

Un cuento alemán. ****

De Alejandro Tantián. Puesta y dirección: Alejandro Tantián. Música original: Edgardo Rudnitzky. Escenografía: Alicia Leloutre. Vestuario: Oria Puppo. Iluminación: Alejandro Le Roux. Con Rubén Szuchmacher y Javier Lorenzo. Sábados, a las 21. El Callejón de los Deseos.



Vincent y los cuervos.

De Pacho O'Donnell. Dir: Daniel Lambertini. Taller de Arte Dramático de Madrid. 27/7, a las 20. Payró (Mar del Plata).

Vita y Virginia.

De Eileen Atkins. Dir: Oscar Barney Finn. Escenografía y vestuario: María Julia Bertotto. Iluminación: Félix Monti. Con Elena Tasisto y Leonor Benedetto. A partir del 10/7. Jueves y viernes, a las 20.30; sábados, a las 20 y 22. British Art Centre.

TV/Radio

Batalla sobre Citizen Kane.

14/7, a las 22.30. Cable: Films&Arts.

**Cha, cha, cha. La parrilla del
señor. *****

Humorístico con Alfredo Casero, Fabio Alberti, Diego Capusotto y Lito Ming. Miércoles, a las 22. TV: América.

El Banquete. Un programa por amor al arte. ****

Idea y conducción:
Guillermo Saavedra.
Sábados, de 18 a 20.
Radio: FM La Isla (89.9).

Fallen Angels II. ****

Thriller.
Escasos treinta minutos de logrado suspenso.
17/7, a las 3. Repite 19/7, a las 3.15. Cable: HBO Olé.

Infómanas. ***

Conducen Elizabeth Vernaci, Claudia Fontán y Paula García.
Viernes, a las 22 y domingos, a las 0. Cable: El Canal de la Mujer.

Inside the Actors Studio: Glenn Close. ****

30/7, a las 12. Cable: Films&Arts.

Inside the Actors Studio: Dennis Hopper. ****

8/7, a las 20. Repite el 13/7, a las 23.30.
Cable: Films&Arts.

Inside the Actors Studio: Jessica Lange. ****

23/7, a las 12. Repite 28/7, a las 15.30.
Cable: Films&Arts.

Las patas de la mentira. ***

Conducción: Lalo Mir.
Miércoles, a las 23.
TV: América.

Los palabristas. ****

Un programa cultural de Esteban Peicovich. Producción: Jorge Zunino.
Martes a viernes, de 23 a 0.
Radio: AM Municipal (710).

Lumière and Company. (1995, 88')

Documental.
Dir: Sarah Moon. Cámara creada por Philippe Poulet. Cuarenta directores (Spike Lee, Wim Wenders y David Lynch, entre otros) componen con breves filmaciones este documental sobre lo que se puede hacer con la cámara de los Lumière.
26/7, a las 22. Repite 28/7, a las 20.30 y 31/7, a las 23.45.
Cable: Cinemax.

Mary Tyler Moore.

Documental biográfico.
9/7, a las 18 y a las 23. Cable: Mundo Olé.

O.J. Simpson.

Documental biográfico.
14/7, a las 18 y a las 23. Cable: Mundo Olé.

The Kids in the Hall. ****

Serie humorística.
7/7, a la 1.45; 10/7, a la 1.15; 23/7, a la 1.15; 30/7, a las 3.15; 25/7, a las 2 y 29/7, a las 4. Cada capítulo repite en varios horarios.
Cable: HBO Olé.

U2: A year in pop. !

8/7, a las 23.15. Repite 25/7, a las 19.15 y 30/7, a las 0. Cable: HBO Olé.

Verdad/Consecuencia. ***

Teleserie con Fabián Vena, Andrea Pietra, Damián De Santo, Carlos Santamarina y Alejandro Awada.
Martes, a las 22. TV: Canal 13.

Lugares

Abrío sus puertas la remozada confitería La Paz, sita en la tradicional esquina de Corrientes (la calle que nunca duerme -y lo mal que, a su edad, le cae) y Montevideo. Signo de otros tiempos, muchos quisieron ver en su remodelación los efectos del neoliberalismo, el neoconservadurismo y el postmodernismo. Muchos quisieron que La Paz se conservara tal cual. Tal vez el efecto de esas trasnochadas campañas en pro de la monumentalización del "café de la izquierda (de café)" sea un estilo discretamente moderno, bastante lejos del cromo, el bronce y el mármol que dañó definitivamente lugares de Buenos Aires tan entrañables como el Bar Suárez o el Politeama (afectado recientemente por una segunda remodelación que agregó un encanto falsamente kitsch a la nadería de su estilo). La Paz (una mala traducción del gálico Café de la Paix) quedó feo. No menos cierto es que siempre lo fue. El conservacionismo, legítimo en ciertos casos, difícilmente pueda aplicarse a la perpetuación del horror urbano. Tímidos signos del espíritu modernizador se han observado recientemente en el Florida Garden y en Exedra. Mucho más graves (más hirientes, más intolerables al ojo) nos parecen los atentados visuales que perpetran los decoradores contratados por las concesionarias de los subterráneos. En una época que se jacta de carecer de estilo, nada puede esperarse de las magias parciales de la remodelación. D.L.

Direcciones

Abadía de San Benito:

Villanueva 905, TE: 773-4605
Alianza Francesa: Córdoba 936, TE: 322-0068

Alianza Francesa (Centro Fortabat):
Billinghurst 1926, TE: 822-5084

Alianza Francesa (Centro Flores):
Granaderos 61, TE: 631-5166

Alianza Francesa (Centro Morón):
Mendoza 86, TE: 627-5930

Aquarium: Martínez de Hoz 5600
(Faro Punta Mogotes), Mar del Plata,
TE: (023) 67-0700

Atica Galería de Arte: Libertad 1240
P.B. "9", TE: 813-3544

Auditorio de Belgrano: Virrey Loreto
2348, TE: 783-1783

Ave Porco: Corrientes 1980,
TE: 953-7129

Babilonia: Guardia Vieja 3360,
TE: 862-0683

British Arts Centre:
Suipacha 1333, TE: 393-0275

Centro Cultural Borges: Viamonte y
San Martín, TE: 319-5449

Centro Cultural Recoleta:
Junín 1930, TE: 803-1041

Centro Cultural Ricardo Rojas:
Corrientes 2038, TE: 953-0390

Centro Cultural San Martín:
Sarmiento 1551, TE: 374-1251

Centro de Estudios Franco-Argentino:
Marcelo T. de Alvear 1541 1º piso, TE: 813-8770

Centro Municipal de Exposiciones:
Figueroa Alcorta y Pueyrredón
Complejo La Plaza: Corrientes 1660,
TE: 372-7314

Complejo Teatral Margarita Xirgu:
Chacabuco 875, TE: 300-2448

Druid In: Reconquista 1040,
TE: 312-3688

El Callejón de los Deseos:
Humahuaca 3759, TE: 862-1167
El Dorado: Hipólito Yrigoyen 947,
TE: 334-2155

Filo: San Martín 975, TE: 311-3303
Fundación Banco Patricios: Callao
312, TE: 372-9197

Fundación Proa: Pedro de Mendoza
1929, TE: 303-0584

Galería Ruth Benzacar: Florida 1000,
TE: 313-8480

Galería Cándido Portinari, Fundación
Centro de Estudios Brasileiros:
Esmeralda 965/69, TE: 313-5222

Instituto Cultural Iberoamericano
(ICI): Florida 943, TE: 312-3214

Instituto Goethe:
Corrientes 319, TE: 311-8964

In Vitro:
Azcuénaga 1007, TE: 824-0932

La Ranchería: México 1152, TE:
383-7887

La Scala de San Telmo: Pasaje

Giuffra 371, TE: 362-1187

Liberarte Bodega Cultural:

Corrientes 1555, TE: 375-2341.

Living: Marcelo T. de Alvear 1540,
TE: 815-3379

Lugar Gay de Buenos Aires: Libertad
443 3º "A", TE: 384-8555

Manzana de las Luces: Perú 222, 272
y 294, TE: 342-4655

Morocco: Hipólito Yrigoyen 851,
TE: 342-6046

Mozarteum Argentino: Rodríguez
Peña 1882 P.B. "A", TE: 814-0903

Museo de Artes Plásticas Eduardo
Sívori: Pasaje de la Infanta 555,
TE: 778-3899

Museo Etnográfico "Juan B. Ambrosetti":
Moreno 350, TE: 345-8196/97

Museo Histórico Sarmiento: Cuba
2079, TE: 783-7555

Museo Nacional de Arte Decorativo:
Libertador 1902, TE: 801-8248

Museo Nacional de Arte Oriental: Av.
del Libertador 1902 1º, TE: 801-5988

Museo Nacional de Bellas Artes: Av.
del Libertador 1473, TE: 803-0802

Museo Nacional del Grabado:
Defensa 372, TE: 345-5300

Oficina cultural de la Embajada de
España: Paraná 1159, TE: 802-6031

Palais de Glace: Posadas 1725,
TE: 804-1163

Parque de la Costa: Estación Delta,
Tren de la Costa, TE: 732-6000

Remember Pub: Corrientes 1983,
TE: 953-0638

Sala Ana Itelman: Guardia Vieja
3783, TE: 866-3655

Teatro Auditorium: Boulevard
Marítimo 2380/2280, Mar del Plata,
TE: (023) 936001

Teatro Carlos Carella: Bartolomé
Mitre 970, TE: 345-2744

Teatro Colón: Libertad 621,
TE: 382-5414

Teatro Corrientes 6131: Corrientes
6131, TE: 855-8496

Teatro de la Comedia: Rodríguez
Peña 1062, TE: 812-4228

Teatro del Pueblo: Diagonal Norte
943, TE: 326-3606

Teatro del Sur: Venezuela 1286,
TE: 383-5702

Teatro General San Martín:
Corrientes 1530, TE: 371-0111/9

Teatro Maipo: Esmeralda 449,
TE: 394-5521

Teatro Metropolitan: Corrientes
1343, TE: 371-1064

Teatro Nacional Cervantes: Libertad
815, TE: 816-4224

Teatro Payró: San Martín 766,
TE: 312-5922

Teatro Payró de Mar del Plata:
Edificio Casino, Piso de Deportes

Teatro Presidente Alvear: Corrientes
1659, TE: 374-6076

mente enamorada atraviesa los espejos, chicos mueren por el golpe de una bola de nieve, Bellas aman a Bestias, padres asesinan la felicidad de sus hijos, una esfinge salva a sus víctimas, niñas americanas tienen miedo de los ascensores que le abren a uno el vientre y lo vuelven a coser vacío, amantes se casan durante una caza de avestruz en la Torre Eiffel y las mentiras siempre dicen la verdad.

La obra de Cocteau no constituye un continente. El hombre pasa de una tierra a otra, de un vehículo a otro, con la única preocupación de convencernos de que nuestro mundo necesita poetas, aunque ignore por qué son indispensables.

Sus trabajos plásticos, literarios y cinematográficos toman la forma de las piezas de un rompecabezas. La ventaja ordinaria de los rompecabezas es que el jugador conoce la figura original que siempre está impresa en la tapa de la caja y que debe reconstruir. En Jean Cocteau, eso es imposible. La imagen de conjunto no está presente en el juego. Es la única regla. Querer hacer coincidir las piezas del rompecabezas a cualquier precio para penetrar un misterio es una actividad destinada al fracaso.

La constante de estas actividades de despliegue considerable es la poesía. ¿Qué es para Cocteau la poesía? "Es una religión sin esperanza", ha declarado. Y si para él "la genialidad es la locura domesticada", el término inspiración le disgusta. Prefiere hablar de expiración. Sacar de uno alguna cosa inesperada y necesaria. Nunca hacer poesía al servicio de un arte. Hacer poesía de ese arte. Y sólo poesía. La definición de la actividad de Cocteau excluye las palabras dibujante, novelista, pintor, libretista, dramaturgo o cineasta. Es un poeta. Un insumiso. ●

Noël Simsolo

MICHAEL CRICHTON (1942)

Salió de Harvard envuelto en diplomas (antropología, luego medicina): antes de escribir *best-sellers* mundiales como *Jurassic Park*, Crichton ya era un prodigio. Empezó escribiendo policíales mecánicos con el seudónimo de John Lange, antes de pasar a la velocidad máxima con *El misterio Andrómeda* (que se convirtió en una buena película de Robert Wise). Después decidió pasar detrás de la cámara para *Mondwest* (1973), historia bastante original de una toma de poder por robots en una especie de Disneylandia ubicada en algo así como el lejano oeste de Estados Unidos. Otras dos películas interesantes (*Muertes sospechosas*, *Looker*) también flirtean con la ciencia ficción como metáfora política. En seis películas no ha manifestado hasta ahora, sin embargo, una verdadera personalidad de cineasta, mientras que sus *best-sellers* están siempre impecablemente concebidos. ●

Robert Louit

MARGUERITE DURAS (1914-1996)

La historia de Marguerite Duras con el cine empieza a fines de los años cincuenta. *Un dique contra el Pacífico* es adaptada por René Clément en 1958. Duras no queda del todo satisfecha: "Estaba bien contada, todos los acontecimientos figuraban en su debido tiempo, pero la escritura había desaparecido. Y nada podía reemplazarla."

En 1957, Marguerite Duras cofirma con Gérard Jarlot la adaptación de Peter Brook de su novela *Moderato Cantabile*, pero sobre todo acepta, en la primavera de 1958, la propuesta de la productora de Alain Resnais. Escribe el guión de *Hiroshima mon amour*, descubre el cine como una práctica colectiva. Del mismo modo, afirma su concepción: "no se ve nada en Hiroshima, nada". Es imposible hacer ver, hacer sentir mediante imágenes de archivo, o a través del museo que representan las reconstrucciones. Es imposible conservar la memoria de Hiroshima sin pasar por el olvido.

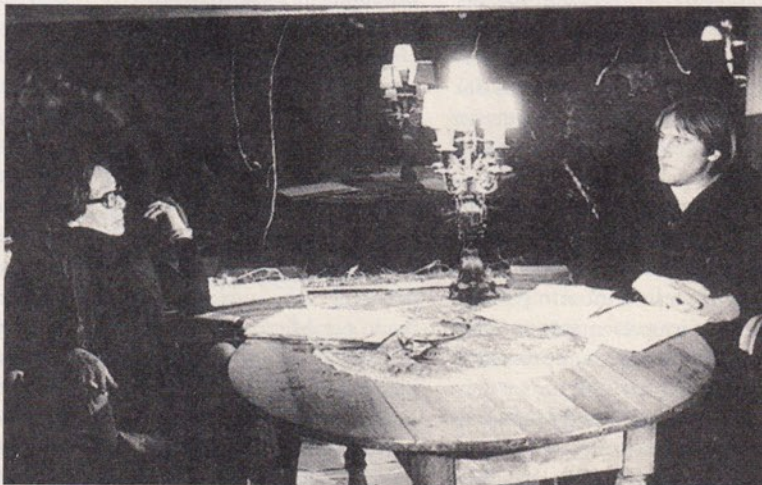
Marguerite Duras

siempre se manifiesta decepcionada con las adaptaciones de sus propios libros, colabore o no en ellas. Rechaza el principio mismo de cierto cine. "Quiero dar muy poco que ver. Mucho menos de lo que doy que pensar, que escuchar." Después de 1968, decide lanzarse sola a la aventura. Su primera película *Destruir, dice*, se construye a partir de un libro que lleva el mismo título (1969). Filma ella misma, con medios costosos pero con actores y operadores que, para algunos, ella descubrió: la primera aparición de Gérard Depardieu se hace al lado de Jeanne Moreau y de Lucía Bosé en *Nathalie Granger* (1972). Delphine Seyrig y Michaël Lonsdale serán por mucho tiem-

po la Anne-Marie Stretter y el vicecónsul de *India Song* (1975).

Desde 1969, se considera como "una escritora que hace películas". La escritura ocupa y seguirá ocupando el primer lugar. La escritura contiene todo. Incluso el cine. "Antes de los libros no hay nada. Pero antes de las películas, hay libros. No, no puedo decir que los libros me den la misma felicidad que las películas. Pienso que abandoné un poco la literatura por el cine por ese desierto que es el libro, por esa aridez. Veo al cine como un soporte de lo escrito, es decir que en lugar de escribir sobre blanco, uno escribe sobre imagen. Uno habla y luego deposita lo escrito en las imágenes." Frente a sus películas, es imposible dejarse guiar, llevar por la imagen y por la historia. El trabajo personal de interiorización, de recomposición es el mismo que el que reclama la lectura de un libro.

Cuando la literatura la abandona al igual que ella la abandonó, después de la publicación de *El amor* (1971), su ejercicio del cine se inscribe con naturalidad en la óptica militante de algunos cineastas procedentes de la *Nouvelle Vague*: se trata de probar que se puede hacer cine sin medios. Duras opone su cine, hecho con algunos millares de francos y que llegan a tener diez



Marguerite Duras y Gérard Depardieu

mil espectadores, al cine cuantitativo que se cifra en millones. Sin embargo, es esta misma austeridad financiera la que la hace renunciar: "Me dije que así era suficiente, con mis películas en jirones, dispersas, sin contrato, perdidas", escribe en *L'Été 80* (recopilación de artículos aparecidos en *Libération*, 1980) y vuelve a la escritura de textos que ya no están directamente relacionados con el cine. Después de un último intento en 1985, *Les Enfants*, concluye definitivamente: "para mí, el cine se pudo".

Aunque todo quede de lado, dio obras de arte reconocidas por todos. *India Song* (1975), película sobre la imposibilidad del amor, en la que un plano del seno de Delphine Seyrig cristaliza la tensión erótica, revela una escritura cinematográfica nueva. Marguerite Duras retoma la banda sonora de la adaptación radiofónica y filma luego imágenes en las que circulará esa masa de sonidos hecha de músicas, rumores de la recepción, gritos y una melopea lancinante: la canción de la pequeña mendiga. Es fiel a su proyecto de partida: "*India Song* se construirá primero con el sonido y luego con la luz." Los personajes bailan con la música de Carlos d'Alessio, con las palabras que se mezclan quedando a veces en el límite de lo inaudible, la narración se desmorona y sin embargo nunca pareció más clara. Por la invención de esas "vías exteriores del relato", la escritora Marguerite Duras se gana un lugar en la historia del cine.

El camión (1977) propone una vía más radical aún. Para Marguerite Duras, filmar no es mostrar, es un intento para figurar lo irrepresentable por otra vía diferente de la representación. Marguerite Duras y Gérard Depardieu están sentados en los lados opuestos de una misma mesa. El actor descubre

el texto delante de la cámara. El espectador asiste a la primera lectura de un texto escrito en potencial, el de la película que podría haber sido rodada y de la cual se ven ciertas imágenes: un camión azul que recorre las rutas de una de las regiones más desheredadas. La misma Marguerite Duras lee ante la cámara el texto del personaje principal: la dama del camión, una mujer de edad, que recorre la vasta superficie de Auchan, caracterizada por un único adjetivo, "marginal", y cuyas palabras, con una total soltura, afirman posiciones muy fuertes: "que el mundo vaya a su perdición, esa es la única política". En cierto modo, *El camión* es al cine político lo que *India Song* es a la película de amor.

La historia de Marguerite Duras con el cine termina, sin embargo, de manera ambigua. El éxito de *El amante* de Jean-Jacques Annaud coincide con el del *best-seller* y, a veces, lo eclipsa: a pesar de sus dos millones de lectores, muchos espectadores sólo conocen *El Amante* por la película. Ahora bien, el film nunca se postuló como una adaptación que buscara la exactitud histórica, la semejanza de la actriz con el personaje principal, claramente identificado con su autora. Su acento en el erotismo fue el gancho para llegar a millones de espectadores y a los créditos que hicieran posible un presupuesto colosal. El cine cuantitativo se apoderó de la obra de Marguerite Duras.

Después de haber intentado dialogar con Jean Jacques Annaud, abandona la película a su realizador, y escribe "el libro libre del cine", el texto de la película tal como hubiera sido filmado por Marguerite Duras en persona: es *El amante de la China del norte* (1991). Para Marguerite Duras todo empieza y termina en la escritura. ●

Aliette Armel

SAMUEL FULLER (1912)

Si hay un escritor-cineasta, no cabe duda de que Samuel Fuller es uno de los pocos autores completos de la postguerra.

Fuller debutó como periodista y novelista. Sus primeros libros, de poca tirada, datan de la segunda mitad de los años treinta y tocan temas polémicos: "Había una cuestión que me interesaba mucho: ¿es legal, es moral ejecutar a una condenada a muerte si lleva un bebé en su vientre? Entonces escribí *Burn, Baby, burn* como respuesta. Inmediatamente después un segundo editor me pidió otro libro. Fue *Test Tube Baby*. Tomé como punto de partida una entrevista que había hecho al doctor Alexis Carrel, premio Nobel e inventor del corazón artificial. Trabajaba en el niño 'ectogénico'. Le pregunté qué era. Me había explicado: se toma el esperma, etc... La inseminación artificial. (...) Luego escribí *Make up and Kiss*, sobre los productos de belleza y todo el dinero que hay detrás."

Estas tres novelas interesaron a los productores de cine. Samuel Fuller escribe entonces guiones propios y hace de escritor fantasma en los ajenos. Su cuarto libro, *The Dark Page*, aparece mientras combate a los nazis con el uniforme de la Big Red One.

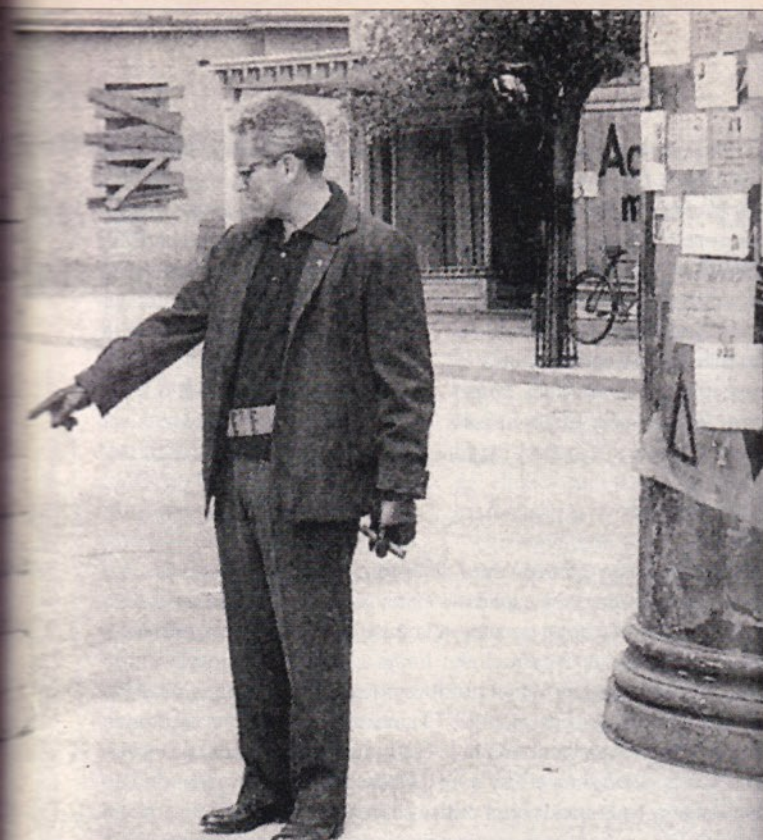
Después de su desmovilización, abandona el periodismo y la literatura para dedicarse al cine como guionista y realizador. De 1948 a 1964 filma 16 películas. La mayoría están concebidas a partir de una premisa subversiva: la historia del hombre que mató a Jesse James, la biografía de un estafador que se declaró barón de Arizona, una descripción candente de las ambigüedades de la intervención norteamericana en Corea, las angustias de un oficial cobarde que tiene miedo de to-



COL. CAHIERS DU CINEMA

mar el mando de un pelotón, la creación de la prensa libre en Estados Unidos, las dudas de un carterista frente a una red de espías comunistas, la elección de un soldado sureño que se une con los indios después de la guerra de Secesión, la continuación de las redes nazis después de la caída de Berlín en 1945, los amores de una norteamericana con un asiático, la ambición de un periodista que se hace encerrar entre locos para obtener el premio Pulitzer, el calvario de una prostituta que quiere cambiar de vida. Obras contundentes que su admirador Jean-Luc Godard resumirá en una fórmula de choque: "Películas pesimistas y americanas como las de Samuel Fuller."

Este hombre que proviene de lo escrito es un genio de la imagen. Al igual que un Otto Preminger, compone planos-secuencia tanto más pasmantes cuanto que la mayoría de sus películas se filman en quince días. Técnico sin par, se pone a prueba en las escenas de violencia y de amor, las interpreta a menudo con audacia y sabe



Samuel Fuller

cómo jugar la complejidad de sus temas con una escritura cinematográfica paradójicamente tumultuosa y límpida. Visionario y moralista, anarquista y humanista, nunca querrá plegarse a lo “políticamente correcto” ni a lo “cinematográficamente chato”. Su mal humor sólo se compara con su talento.

A partir de 1965, las mutaciones de la industria del cine norteamericano le impiden continuar con su papel de agitador. Entre dos películas difíciles de financiar, vuelve a la escritura pensando que sus novelas se convertirán en películas. El estilo nos lo revela. Samuel Fuller piensa sus nuevos libros en términos de planos, ajustes, movimientos de cámara, elipsis e iluminación, con una escritura, no obstante, de una elaboración perfecta. A veces adapta las pocas películas que llegó a rodar en el curso de este período, pero sobre todo busca hacer de ellas otra cosa que una “novelización” trivial. Por ejemplo, en *The Big Red One*, su propia historia de soldado de infantería durante la Segunda Guerra

Mundial, donde desarrolla con precisión todo lo que le fue imposible poner en su película.

Desde 1970, cada vez que se le ocurre una idea de guión, hace una novela sin por eso renunciar a hacer una película. Instalado en París, trabaja permanentemente en la escritura de historias llenas de ruido y de furor. Ninguno de sus libros puede causar indiferencia. *La gran intromisión* (1984) y *Cerebro choc* (1993) nos ofrecen una resplandeciente panoplia de psicópatas enamorados, mujeres fatales o aterradoras, políticos cobardes, hombres de negocios sin escrúpulos y gangsters pintorescos o espantosos, ejemplos dignos de los personajes que ya ha hecho vivir y morir en la pantalla. Estas dos novelas negras y anarquistas prueban que este último gigante del cine norteamericano es también un escritor notable.

Vuelto recientemente a los Estados Unidos, continúa la exploración de su universo y ennegrece páginas y páginas sin haber renunciado a hacer cine. ●

Noël Simso

JEAN GENET (1910-1986)

Un canto de amor (1950) es la única realización cinematográfica de Genet. Igual que *Film* de Beckett, esta película es el lugar de una investigación fundamental sobre los poderes de la imagen. Pero si *Film* busca agotar las imágenes de la percepción, *Un canto de amor* totaliza las imágenes del cuerpo. Un guardia, un preso enamorado, otros presos como tantos íconos del deseo: intercambios de miradas, de golpes y, sobre todo, de fantasías. La prisión libera las imágenes. El cuerpo masculino multiplica sus modos de aparición: aparece como silueta escultural o como detalle anatómico, forma bella o carne “marcada”, realista u onírico, violento e idílico. Tratado tanto en su concreción material como en la abstracción de su contorno ideal, es ídolo y blasfemo visual. “Cuando dibujes un desnudo -prescribía Leonardo Da Vinci- ten cuidado de hacerlo por completo.” Genet, por su parte, trabaja con lo integral de los registros de la presencia corporal en la pantalla. El guardia sale de una celda, sueña, vuelve a la realidad, pone su revolver en la boca de un preso que ya había dejado y, muy lentamente, con los ojos cerrados por el placer, expulsa del encuadre el rostro de su víctima en primer plano. Por medio de una crisis de montaje (co-presencia indebida de los cuerpos), el proyecto figurativo de la pe-

Jean Genet



lícula acaba en una erotización intensa de la desaparición. Aquí se afirma el carácter experimental de *Un canto de amor*: agotar las propiedades de la imagen cinematográfica ligada al deseo figurativo. Tal vez sea por eso que, como escribe Edmund White, el film “revela en su forma pura las técnicas que Genet utilizó en sus novelas y en sus obras de teatro” (*Le cinéma de Jean Genet*, París, Mactula, 1993). ●

Nicole Brenez

JEAN GIONO (1895-1970)

Giono en el cine, es como... ¡Pagnol! Sea *Angèle* (1934, basada en *Un de Baumugnes*) y *Regain* (1937), *Jofroi* (1934, basada en una *nouvelle* incluida en *Solitude de la pitié*) y *La Femme du boulanger* (1938, basada en algunas páginas de *Jean le Bleu*). La Provenza del novelista poco tiene que ver con la del dramaturgo-cineasta: el éxito duradero y universal de estas películas sólo irritó (la palabra es débil) al que las había inspirado. De allí vienen los intentos teatrales de Giono: *Le Bout de la route*, *Lanceurs de graines*, y *La Femme du boulanger*. De allí su adaptación cinematográfica del *Chant du monde* en 1942, que no llegó a rodar. Pequeñas revanchas con el guión de *L'Eau vive*, realizada en 1958 por François Villiers y muy elogiada por Jean-Luc Godard. Luego, con su propia adaptación de *Un Roi sans divertissement* llevada al cine por François Leterrier en 1963. *Crésus*, que Jean Giono escribió, realizó y produjo mientras tanto a los sesenta y cinco años, llegó demasiado tarde. No son ideas de películas lo que le faltó al ermitaño de Manosque, sino colaboradores de su envergadura.

Los *Cahiers du Cinéma* y Gallimard publicaron en 1980 sus *Œuvres cinématographiques I 1938-1959*, y Ramsay, en

1990, una edición aumentada del estudio exhaustivo de Jacques Meny (*Jean Giono et le cinéma*). ●

Claude Gauteur

D. W. GRIFFITH (1857-1948)

En 1907, algunos meses antes de rodar su primera película, *Las aventuras de Dollie*, D. W. Griffith, que ya actúa en teatro desde los diecisiete años, todavía no ha elegido el cine y se destina más bien hacia la carrera dramática, al decidir ser autor al mismo tiempo que actor. Escribe entonces *The Fool and the Girl*.

También vende un poema, *The Wild Duck*, al *Leslie Weekly* y trabaja en una futura obra, *The War*. Su amigo Max Davidson lo incita a inclinarse hacia el cine. Va a dirigir más de cuatrocientos cincuenta cortometrajes y será el guionista de la mayoría de ellos. Es evidente que si el teatro perdió a un dramaturgo —tal vez con talento—, el cine en todo caso ganó a su primer genio.

The Fool and the Girl ya anuncia algunas películas del cineasta, al presentar a un héroe que se llama Albert, que es poeta y soñador al mismo tiempo —¿como Griffith?— y que está enfrentado a dos hermanas que simbolizan los dos extremos de la visión de la mujer de la época: por un lado, una chica de mala vida, por el otro, un ángel virginal con una ternura excepcional.

En lo que a *The War* respecta, la obra está ambientada en la revolución norteamericana. Su héroe es alternativamente valiente, cobarde, de nuevo valiente. Anuncia *América* (o *Por la independencia*) la película de Griffith y, al mismo tiempo, algunos de los elementos dramáticos de *El nacimiento de una nación*. ●

Patrik Brion

PETER HANDKE (1942)

La escritura visual de Peter Handke está totalmente de acuerdo con su trabajo cinematográfico que, por otro lado, lo condujo a la realización de cuatro películas donde la imagen y el guión toman la misma fuente que la obra literaria sin ser, no obstante, una adaptación de esta última.

En noviembre de 1970, Peter Handke escribe y filma para la cadena de televisión de Alemania Occidental WDR *La crónica de los acontecimientos corrientes*. Se trataba de darle a lo trivial su poder poético y de evocación.

En octubre de 1976, filma en Clamart y en Meudon *La mujer zurda*, adaptada de su propia novela. Gérard Depardieu y Michael Lonsdale hacen “apariciones amigables”.

En 1985, *La enfermedad de la muerte*, basada en el relato de Marguerite Duras.

En 1992, realiza, a partir de su propio relato *La ausencia*, la película del mismo nombre.

Todas sus películas sitúan a los personajes en su relación con el espacio, el paisaje que los rodea. Formas, colores y trayectos vividos son la materia del trabajo cinematográfico de Handke. ●

G.-A. Goldschmidt

NEIL JORDAN (1950)

El realizador de *Michael Collins* (su vuelta a un tema irlandés, un proyecto madurado a lo largo de trece años) es también un escritor bastante considerado en su país, donde su primer libro, *Night in Tunisia* (una antología de *nouvelles*), se llevó un premio. Le siguieron tres novelas. En ellas encontramos temas presentes en una filmografía que, a primera vista, podríamos tachar de un poco heteróclita. Hay un interés por lo fantástico, ilustrado en sus pe-

lículas *La compañía de los lobos* (de Angela Carter) o *Entrevista con el vampiro* (de Anne Rice). La novela *The dream of a beast* (1983) cuenta una pasión que vira a la metamorfosis animal —una historia de amor donde todo sale mal y destinada al fracaso, como en *Mona Lisa* y *El juego de las lágrimas*. También está

el peso de la historia en su novela más reciente, *Sunrise with sea monster* (1995), en la que una rivalidad amorosa entre padre e hijo se mezcla con los recuerdos de la guerra de independencia irlandesa. A los cuarenta y siete años, Neil Jordan sigue construyendo una obra doble. ●

Robert Louit

ELIA KAZAN (1909)

El compromiso contiene uno de los mejores pasajes de su escritura, lo que sin duda explica su éxito: las dos páginas sobre el sexo masculino (para el que encuentra la misma variedad de expresiones que para designar el pañuelo en *En los andenes*), que juzga ser “lo más honesto que hay” en el hombre porque “no apunta a ninguna moral” y es “incapaz de mentir”. El cineasta instalaba una dicotomía entre el director y el autor. Con la escritura, liberada por el psicoanálisis, Kazan abandona el “tú” o el “él” (según la clasificación de Roger Taillieu, en la mejor obra crítica sobre él) y pasa definitivamente al “yo”. Esto se confirma con la película extrañamente fría que realiza a partir de *El compromiso*. La saga de los Topouzoglou (donde hay que reconocer a los Kazanjoglou) es abordada por primera vez en la película *América América*, cuyo guión, significativamente, se convirtió en su primera “novela”. Volvemos a encontrar a los miembros de la tribu en el centro o en los márgenes de otras novelas. En el filtro de la autobiografía, la “novela americana” es inseparable de esta novela familiar: “Sucede que [*El compromiso*] se parece mucho a lo que sienten muchos hombres. Tiene un impacto emocional intenso en los hombres que triunfaron sin triunfar, cuyo triunfo los deja insatisfechos.”

Sus novelas tienden a dar un autorretrato oficial. Pone en primer plano lo que se place en llamar su “ambivalencia” y su energía de joven inmigrante, dispuesto a todo para integrarse. Si consideramos la carrera y la vida de Kazan, vemos que este “dispuesto a todo” no es una fórmula retórica.

Lo que Kazan recordó al cine norteamericano es que un cineasta trabaja con cuerpos, voces, miradas, lugares. “El tema de las últimas películas de Elia Kazan es el tiempo”, escribía Jacques Rivette en una crítica memorable. El de sus libros es más bien la crónica. “No creo ser un gran escritor, —dice además Elia Kazan— pero prefiero ser un escritor de tercera categoría que un realizador de primera.” Algo que sostiene, en efecto, hasta su último libro, un gran texto aún cuando no es una novela. Kazan sólo se convierte en el escritor que soñaba ser con su autobiografía (*Una vida*). Allí observa, con una satisfacción poco caritativa, el bloqueo con el que se enfrenta su colega Joseph L. Mankiewicz en la misma tarea. Describe, sobre todo, en un largo requiem, la agonía de sus allegados (Harold Clurman), amigos (Nicholas Ray), contemporáneos (John Steinbeck), su amada mujer (Barbara Londen), como si lo único a lo que le importara aferrarse fuese la última réplica: “¡Estoy vivo!” ●

Bernard Eisenschütz



Elia Kazan

STEPHEN KING

(1948)

A menudo llevado al cine (y a la televisión), el más prolífico de los best-sellers contemporáneos en materia de terror siempre siguió de cerca los rodajes. Con frecuencia presente en el plató, aprovechó en algunas ocasiones para aparecer como intérprete: en *Creepshow 2* (1987) y *Sleepwalkers* (1992) y también en la miniserie *The stand* (1994). En 1986, quiso intentar él mismo la aventura y realizó un largometraje: *Maximum overdrive*, basado en *Trucks* (*nouvelle* de su antología *Night shift*). Luego de una obertura divertida, un grupo de personas se encuentra sitiado en una estación de servicio por un batallón de camiones sin conductores, animados por una vida demoníaca. Un suspenso convencional, personajes arquetípicos, una realización trivialmente funcional. King no reincidió, y en general se considera que es mejor así. ●

Gerard Lemme

FRITZ LANG

(1890-1976)

A fines de 1918, Lang llega a Berlín con su novela *Las arañas*. Erich Pommer lo llevó a la DECLA para que la adaptara en cuatro episodios. El 3 de octubre de 1919, cuando se estrena cinematográficamente el primer episodio (*El lago de oro*), el diario *Film Kurier* termina su publicación en forma de folletín. Cuando se estrena el segundo episodio (*El embarque de diamantes*), se reeditan las dos primeras partes de la novela en una versión abreviada. En competencia con *El gabinete del doctor Caligari*, *El embarque de diamantes* no conoce el éxito de *El lago de oro*. Los dos episodios siguientes, *El secreto de la Esfinge* y *La conquista de la corona de Asia*, no son filmados y no quedan huellas de esas partes de la novela.

Popurri de clichés de relatos

populares provenientes del *Kolportage-Roman*, de Karl May, inspiradas en el *Fu Manchu* de Sax Rohmer y en las *Lost-race-tales* victorianas, *Las arañas* ponen en escena al aventurero dandy Kay Hoog; la "Inteligencia", en combate contra el "Instinto"; Lio Sha, hermosa aventurera a la cabeza de una organización criminal. La lucha del Bien contra el Mal también es una guerra de sexos.

En marzo de 1921, se estrena en París *Mystéria*, una película en nueve episodios, sin ficha técnica. Es la versión francesa de *Las arañas*. La *Lanterne* publica en folletín la novela de la película, editada en julio en una versión acortada. El autor, que sin duda no conoce el original de Lang, retoma fielmente lo que ha visto, pero, esta vez, encuentro sorprendente, se trata de un especialista de la novela de folletín, Gustave Le Rouge.

En 1922, Lang le vende a May los derechos de una novela de aventuras de la que sólo queda el título y que nunca será adaptada, *La condesa negra*.

En Estados Unidos, Lang escribe sinopsis y relatos. Las más destacadas me parecen *Escándalo en Viena* y *Muerte de un trepador*, cuya estrella debía ser Jeanne Moreau. ●

Georges Sturm



Fritz Lang

NORMAN MAILER

(1923)

Hacia fines de los años sesenta, Mailer se encuentra en un giro decisivo: en *Ejércitos de la noche* intenta una fusión muy personal entre periodismo y literatura, que influirá toda su obra futura. Sólo le falta incursionar en el cine, al que se dedica a su manera, repentinamente y fuera de todas las normas. En veladas donde el alcohol no faltaba, Mailer y algunos amigos juegan a hablar y a moverse como mafiosos.

En 1968, deciden hacer una película. Mailer llama a Pennebaker, cineasta independiente, para que se encargue de la cámara. Durante cuatro noches, sin tener una sola línea escrita, Mailer y sus amigos improvisan dos horas y media de película. Luego de ocho meses de trabajo, Mailer la reducirá a noventa minutos. De allí el título: *Wild 90*, descripto por su autor como "los hermanos Marx improvisando sobre *Little Caesar*, con una corriente de obscenidad comparable al *Almuerzo desnudo*".

Siempre con Pennebaker como camarógrafo, Mailer se entusiasma con una segunda película: *Beyond the law*. Esta vez, la consigna es una noche de interrogatorios en una comisaría de Nueva York. Tres cámaras filman simultáneamente tres interrogatorios en tres habitaciones vecinas: permanentemente, se escucha lo que ocurre al otro lado. Seis horas de improvisación que serán llevadas a dos: Mailer escribe su "guion" en el montaje. La tercera experiencia consecutiva es *Maidstone* (1969), sobre una sinopsis mínima de política-ficción: en un futuro cercano, todos los líderes políticos son asesinados; ya no hay parti-

dos sino cincuenta candidatos a la presidencia.

Estas tres películas fueron brevemente expuestas en Estados Unidos y nunca reaparecieron desde entonces. Es el final, provisorio, de la experiencia de productor-realizador-actor de Norman Mailer. Sin embargo, volverá a la dirección (en una producción más clásica) en 1987, adaptando su propia novela "neonegra", *Tough Guys don't Dance*. ●

Robert Louit

CURZIO MALAPARTE

(1898-1957)

Malaparte es conocido por su verdadero nombre, Kurt Erich Suckert, gracias a sus obras de teatro, ensayos (*Italia bárbara*, *Técnica del golpe de estado*) y novelas, entre las que se encuentran *Kaputt* y *La Pelle* (esta última llevada al cine por Liliana Cavani en 1981). Autor multiforme que escribe tanto en italiano como en francés o en español, llevó una existencia aventurera que lo contó en las filas del fascismo antes de convertirse en opositor. Incesante viajero, apasionado por las nuevas experiencias, tuvo un solo contacto con la dirección cinematográfica cuando escribió y dirigió en 1950 *Cristo prohibido* (película para la cual también compuso la música). En esta obra, ideológicamente ambigua, Malaparte desarrolla un punto de vista provocador, en el cual el sacrificio de Cristo, actualizado, se transforma en metáfora de la imposible desaparición del mal ("¿Por qué nada se hace sin derramar sangre inocente?", dice el protagonista, quien renuncia a vengar a su hermano fusilado por los nazis como consecuencia de una denuncia). La película, violenta y apasionada, vale, sobre todo, por la interpretación febril de Raf Valone y Alain Cuny y por el trabajo fotográfico de Gabor Pogany. ●

Jean A. Gili

ANDRÉ MALRAUX (1901-1976)

Interpretada generalmente como una brillante excepción en la carrera de su autor, *Sierra de Teruel* es mucho más que eso: fue concebida como un gesto de apoyo a la España republicana (se filmó en Barcelona de julio de 1938 a ene-

ro de 1939). Con las últimas escenas indispensables, "filmadas con los disparos de Franco detrás de las colinas" (según consta en una carta a André Bazin), cuando se había convertido en "un canto fúnebre para los muertos de la guerra", la película se estrenó después de la liberación. Por entonces,

había adquirido otra actualidad; pero fue, sobre todo, tomada como un testimonio.

Sierra de Teruel no es ni un documental reconstituido ni la simple adaptación de un episodio de la novela *La esperanza*. Es un emprendimiento cinematográfico muy maduro, aun cuando no haya dejado

más testimonio que la propia película y un ensayo, *Esquisse d'une psychologie du cinéma* (que Malraux define, en 1976, como un conjunto de "reflexiones nacidas de la experiencia que había adquirido rodando los fragmentos de *La esperanza* con los que intentamos hacer una película"). Esto muestra

PIER PAOLO PASOLINI (1922-1975)

Llegado al mundo en el año de la "marcha sobre Roma" y asesinado tres años antes que Aldo Moro, Pier Paolo Pasolini vivió y creó entre el inicio del mussolinismo y los "años de plomo" del brigadismo.

De allí proviene el inmenso entusiasmo que puso durante la postguerra y la liberación de su país, iluminada por lo que él llamó la "Luz de la Resistencia", período que corresponde a su ingreso en la república italiana de las Letras y del que surge la honda negrura que invade su palabra de cineasta y de intelectual mundialmente reconocido. Su teatro condena la mercantilización brutal y aterradora de la sociedad de los años sesenta. Es un teatro fulgurante que se desarrolla entre 1966 y 1968 (*Orgía*, *El chiquero*, *Bestia de estilo*, *Calderón*, *Píldas*), que está deliberadamente afiliado a la tragedia clásica y que se acerca a lo que en el cine son sus máquinas narrativas más implacables: *Teorema*, *El chiquero* y *Saló*.

Este "nuevo fascismo" de la sociedad falsamente tolerante fue descrito por Pasolini en *Trasumanare e organizzare* (1971), *La nueva juventud*, *Petróleo* (la gran novela de lo inacabado, irónicamente interrumpida por la muerte e injustamente maltratada por la posteridad) y *Saló* (1975).

Pasolini, embarcado a los cuarenta años en la carrera de cineasta (a partir de *Accattone*, 1961), con el único conocimiento técnico que le dieron siete años de actividad, más o menos rentable, como guionista, filmó sin interrupción hasta su muerte: veinticuatro filmes en quince años, doce largometrajes de ficción, comedias, cortos, documentales, películas de intervención política y ensayos filmados. Muchas adaptaciones de grandes textos literarios, es cierto, pero siempre reinventadas "con la libertad que procura una relación particular y concreta entre cine y literatura" (*La experiencia herética*): de Sade a San Mateo, pasando por San Pablo (nunca realizada), Dante, Boccaccio y Chaucer, Shakespeare y *Las mil y una noches* y los trágicos griegos —que él mismo traducía. Al contrario de lo que podía pensarse mientras vivía, en este tiempo nunca interrumpió su actividad de escritor: poesía antes que nada, pero también novela, teatro y crí-

tica, Pasolini fue también un polemizador sin tregua, que intervenía en los grandes diarios italianos (*Escritos corsarios*, las *Cartas luterianas*, la serie *El Caos*, de los años sesenta, y los menos lúdicos *Diálogos con Pasolini* del semanario *Vie Nuove*).

A esta realidad objetiva se agrega un proyecto artístico más bien singular y, en definitiva, muy coherente, que impide limitar a Pasolini a la categoría de "poeta que hace cine" o reducir su experiencia cinematográfica a una etiqueta como la de "cine de poesía", que usó en una conferencia célebre. Tendríamos mucha dificultad para encontrar en las películas de Pasolini el funcionamiento de la "subjetividad indirecta libre", o los efectos voluntaristas del "nuevo cine" de los años 1960-1970 ("hacer sentir la cámara"), al menos en tanto sistema coherente y en una película en particular. Con el paso de los años, se puede ver claramente que los momentos de triunfo poético en las películas de Pasolini corresponden más a ese sentimiento difuso que él proponía ("cine poético", el de Chaplin, Dreyer o Mizoguchi, a quienes admiraba), que al más gramatical y deliberado "cine de poesía", cuyo surgimiento detectó entre sus contemporáneos con una

lucidez que da prueba de la agudeza crítica de su mirada.

Andrea Zanotto es el que enunció con más transparencia el plan poético global de Pasolini. Según él, Pasolini continuó, a través del cine, el proyecto vanguardista: "la expansión del campo de la poesía más allá de su relación específica con el hecho lingüístico". Dicho de otra manera, se propone "apuntar a la «poesía total»", a la "unidad superpoética" del campo artístico. Pasolini habría encontrado la fuerza para "ubicarse a la cabeza de las vanguardias, en ese más allá de la lengua, en esa totalidad que es el cine".

Así se ven negadas las clasificaciones habituales y se afirma la inutilidad de afiliarlo en un campo u otro de la creación. La reivindicación de unidad, sin embargo, está acompañada en Pasolini por una fuerte reafirmación ortodoxa ("luteriana") de las especificidades de cada disciplina artística y de las divisiones que suponen. La deportación del conflicto prosa/poesía hacia el cine, esencia del "cine de poesía", es un ejemplo chocante de esto: ésa es la herejía. ●

Hervé Joubert-Laurencin



Pier Paolo Pasolini

COLL. CAHIERS DU CINEMA

hasta qué punto el pensamiento de Walter Benjamin le era familiar y cercano.

El film lleva la marca tanto del cine norteamericano (las secuencias del avión prefiguran *Air Force*, de Howard Hawks) como del cine soviético (el descenso de la montaña es una reescritura de *La rebelión de los pescadores*, de Piscator). Pero el trabajo de Malraux sirve para otra causa, que tiene que ver ya no con un mensaje ideológico sino con la función del cine. La hormiga que corre por la mira de la ametralladora ("Si hiciera otra película, las imágenes esenciales serían [de ese] tipo", escribe Malraux a Bazin) representa una nueva percepción de la guerra. Del mismo modo, el momento decisivo en que el campesino, desde el cielo, no puede reconocer el campo donde vivió toda su vida.

Si la película tiene lagunas no es, como se creyó, porque está inacabada, sino por su propia lógica: "Destruir la posibilidad de un sentido, introducir la nada entre los objetos y los instantes" (Bazin, citando a Magny). Primera película de una guerra que todavía no había estallado, *Sierra de Tèruel* es también —junto con *La Règle du jeu*— la primera película del cine moderno. ●

Bernard Eisenschitz

YUKIO MISHIMA (1925-1970)

Fascinado por el cine (a menudo adaptado a la pantalla), Mishima apareció varias veces como actor en películas de los años cincuenta y sesenta. Entre ellas figuran *Karakkare yaro*, de Yasuzo Masumura (1960), en la que tuvo el papel principal (un yakuza); *Kuroto-kage*, de Kenji Fukasaku (1968), donde aparecía como "estatua humana"; y *Hitokiri*, de Hideo Gosha (1969, un año antes de

su muerte programada), en la que actuaba de samurai.

Su experiencia como realizador se limitó a un mediometraje mítico cuya proyección fue prohibida por su viuda y herejeros: *Yūkoku* (1965). En *Yūkoku*, Mishima encarnó, en persona, al teniente Takeyama, uno de los oficiales que cometieron el "seppuku" (hara-kiri) en el golpe de estado abortado en febrero de 1936. En un blanco y negro despojado y al son de la música de Wagner, Mishima, sin saberlo aún, ensayaba su propio suicidio.

La controvertida película fue proyectada en algunos festivales, en la Cinemateca Francesa, antes de desaparecer para siempre luego de la muerte del escritor-cineasta, que, en ella, había confundido realidad y ficción. ●

Max Tesier

ALBERTO MORAVIA (1907-1990)

Moravia, escritor prolífico, impulsó con *Los indiferentes* (1929), su originalidad estilística. Muchos de sus libros fueron adaptados al cine por directores tan diferentes como

Mario Soldati (*La provinciana*), Mauro Bolognini (*La giornata balorda*), Vittorio De Sica (*La cuchara*), Damiano Damiani (*El aburrimiento*), Jean-Luc Godard (*El desprecio*) y Bernardo Bertolucci (*El conformista*).

Moravia, al que a menudo se asocia con la escritura de guiones no necesariamente adaptados de sus obras, en rigor de verdad no intentó dedicarse a la realización. Sólo dirigió un cortometraje de ficción en 1951 (*Colpa del sole*), cuyo *decoupage* aparece en el número 205 (abril de 1978) de *L'Avant-Scène Cinéma*. Esta película de cinco minutos sería el primer "documento mensual" producido por Zavattini, Ferreri y Riccardo Ghione, a principios de los años cincuenta, con la intención de proponer un cine alternativo (los otros "documentos" son de De Sica y Visconti). *Colpa del sole* pone en escena a una pareja que, desde una ventana, observa con "indiferencia" un asesinato.

Por otro lado, Moravia mantuvo una actividad regular como crítico cinematográfico en *L'Espresso*. ●

Jean A. Gili

SATYAJIT RAY (1921-1992)

“Mi padre y mi abuelo eran ambos pintores, escritores y poetas, de manera que sentí la necesidad de un medio de expresión que ellos no hubieran explorado.” Al explicar su elección, Satyajit Ray mantiene el cine al margen del mundo artístico que heredó, inscribiéndolo, al mismo tiempo, en una tradición ligada con la efervescencia intelectual del Renacimiento bengalí en el siglo XIX. En 1961, Ray, con cuarenta años, y autor de ocho largometrajes, vuelve a editar la revista *Sandesh* (la palabra significa "información" y designa, al mismo tiempo, una golosina bengalí), fundada en mayo de 1913 por su abuelo Upendrakishore, amigo íntimo de Rabindranath Tagore, que había dejado de salir en 1927. India y Bengala celebran por entonces el centésimo aniversario del nacimiento de Tagore. Ray participa de los festejos realizando una adaptación para la pantalla de tres *nouvelles* de Tagore (*Tres hermanas*). Además, por pedido oficial del gobierno de India, realiza un retrato del escritor.

Con la revista, Ray hace re-



Satyajit Ray (izquierda)

vivir la empresa familiar y vuelve a contactarse con el oficio de ilustrador, proyectista y diseñador gráfico, que fuera su primer trabajo (de 1943 a 1956). A partir del segundo número se vuelca a la escritura: "Me ocurrió que escribía *nouvelles* tanto durante la realización de una película como en mi tiempo libre entre dos películas —que normalmente duran unos seis meses."

Ray reanuda una tradición mitológica que creció bajo el ala del *Mahabharata* ("Kha-gam" en *La noche del indigo*, es el relato de un hombre transformado en serpiente), como lo prueban las numerosas investigaciones del detective Feluda o del profesor Shonku (sabio y aventurero, mezcla de Conan Doyle y de los héroes de Jules Verne), lecturas todas de la infancia del cineasta.

En las *nouvelles* de Ray hay un arte del retrato, del croquis, propio de su universo de escritor. Allí fustiga con mucha fineza, ternura y humor rasgos de carácter tales como la codicia o la incredulidad. Cuando el cineasta se prueba en las películas (*La Piedra Filosofal*, *El santo*), la cámara se hace más pesada que su pluma. En regla general, el universo de sus *nouvelles* no coincide con el de su obra filmada. Es por el desvío de la escritura que Ray da testimonio de su profundo apego al espíritu y a la fantasía del *Ramayana* y del *Mahabharata*. Sin embargo, sus películas se mantienen al margen de esos dos pilares de la cultura india.

Asimismo, su acentuado gusto por lo fantástico en cualquiera de sus formas (lo maravilloso, lo insólito, lo espectral) se expresa en los relatos, mientras que en los filmes Ray no se aventura en dicho terreno. El éxito creciente de *Sandesh* lleva a Ray a adaptar sus *nouvelles* para la pantalla, en el cuadro de las producciones sun-

tuosas solicitadas por el público. Como contrapartida, inicia el rodaje de películas más personales y exigentes. Ray comienza con una *nouvelle* de su abuelo (*Las aventuras de Goopy y Bagha*, 1968) y luego adapta a la pantalla dos historias del detective Feluda (*La Fortaleza de oro*, de 1974, y *El Dios Elegante*, de 1978). Finalmente, prolonga las aventuras de los dos héroes imaginarios en *El reino de los diamantes* (1980).

Quedará pendiente el proyecto que más le interesaba: la filmación de su *nouvelle* *El amigo de Banku Babu* (en *Otras historias de Bengala*). Es la historia de un extraterrestre que aterriza en un pueblito alejado de Bengala y se hace amigo de un niño. Con las quince páginas iniciales, Ray escribe a mediados de los años sesenta un guión titulado *The Alien*, que pretende rodar en Estados Unidos. El proyecto se presenta a la Columbia, donde queda archivado en un cajón. Tiempo después, Ray descubre *E. T.*, de Steven Spielberg, que lo sorprende por las similitudes con su guión.

Si Ray cineasta se inspiró en todos los grandes escritores bengalíes, su obra escrita sigue siendo un mundo aparte. ●

Charles Tesson

JEAN RENOIR (1894-1979)

Cansado de tener que vencer, una y otra vez, a los productores, Jean Renoir se vuelca hacia la escritura a principios de los años cincuenta: una biografía de su padre (*Pierre-Auguste Renoir, mon père*), que empezó a pensar en 1942, y una novela, *Les Cahiers du Capitaine Georges*, dos libros geniales dignos de sus mejores películas. Se ha dicho todo, o casi, sobre el primero, que se convirtió en un clásico desde su aparición en 1962. Ese canto de amor

de un hijo a su padre un testimonio de primera mano sobre Pierre-Auguste Renoir y, particularmente, sobre sus últimos años. Y ese retrato de un pintor revolucionario en su tiempo hecho por su hijo, considerado también como un maestro revoltoso en su disciplina, es un autorretrato en filigrana, lo que enriquece el encanto del libro.

Descripción de una educación sexual en la alta y la media sociedad de la Belle Époque, evocación de la guerra (del esplendor de una carga de caballería al horror de la carnicería de las trincheras), pero también, y sobre todo, historia de un amor loco entre un oficial y una prostituta, *Les Cahiers du Capitaine Georges* hace pensar en Georges Du Maurier, pero con esa mezcla de lo licencioso y lo pudoroso, de crudeza y espiritualidad, de truculencia y tragedia, que sólo pertenecen a Renoir.

Esta "Gran ilusión sexual" está tan presente que la adapta a la medida de Jeanne Moreau, pero no llega a reunir el capital necesario para rodar *Julienne et son amour*, su último proyecto de largometraje (1967-1969), del que se publicó una versión.

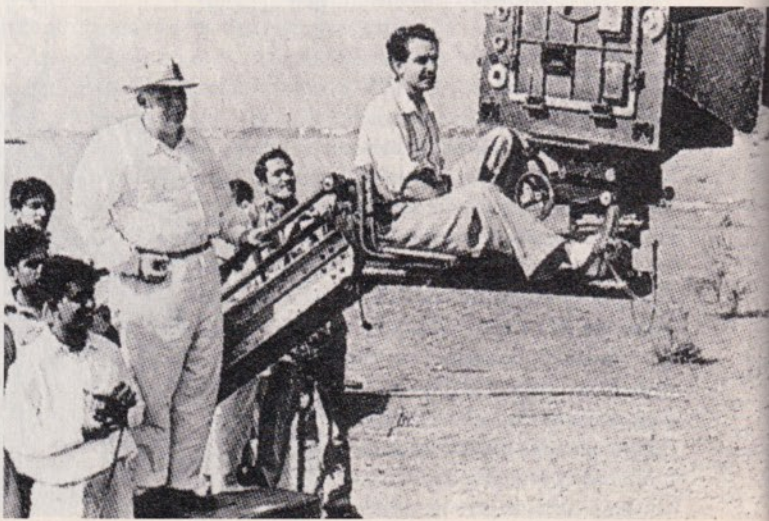
La aparición de sus memo-

rias en la editorial Flammarion en 1974, *Ma vie et mes films*, abrió la puerta a otras cuatro publicaciones, tres de ellas póstumas, indispensables para el conocimiento del hombre y del cineasta. Dos volúmenes dan testimonio de su actividad periodística (también tuvo a cargo una sección semanal en 1937 en *Ce Soir*, dirigido por Aragon): *Écrits 1926-1971*, completado por *Le Passé vivant*.

Otros dos volúmenes dan cuenta de una actividad epistolar no menos sostenida: *Lettres d'Amérique*, de 1941 a 1949, y, sobre todo, *Letters*. Entre sus destinatarios privilegiados, sus correspondientes regulares: sus dos grandes amigos norteamericanos, el guionista Dudley Nichols y el dramaturgo Clifford Odets; cuatro mujeres, Dido, su compañera y luego esposa, Ginette Doyne, su *script-girl* y después su socia, Ingrid Bergman y Leslie Caron, dos de sus musas intérpretes. Y François Truffaut, al que considera como su heredero cinematográfico.

Cuentista incansable, Jean Renoir dejó sus últimas fuerzas en la composición de tres relatos: *Le Cœur à l'aise*, *Le Crime de l'Anglais* y *Geneviève*. ●

Claude Gautéur



Jean Renoir

COL. CAHIERS DU CINEMA

ERICH VON STROHEIM

(1885-1957)

Fueron necesarios unos diez años y nueve películas mutiladas, recompaginadas, incluso refilmadas, para descubrir la incompatibilidad fundamental entre von Stroheim y Hollywood. Le pedían que deslumbrara, y estaban dispuestos a gastar la suma necesaria para que lo hiciera, pero él tenía mucho para ver y para “hacer ver” después y más allá de su maestro Griffith, que había tomado la expresión de Joseph Conrad. Sin la posibilidad de hacer películas, con sus tres novelas Stroheim realizó películas de papel, algunos de los sueños que no pudo llevar a la pantalla. Entre los proyectos y las novelas, al menos éstas tenían una realidad pública, al menos no estaban sometidas a la censura (no hubo código Hays en la literatura) ni a los horarios del viernes a la noche (una película de tres horas es un monstruo, una novela de 600 páginas es normal).

La influencia de Sade en la obra de von Stroheim se pone en evidencia en sus novelas: mostrarlo todo, hasta el paso tangible del tiempo, hasta el horror insostenible. *Paprika* (al igual que *Poto-Poto*), éxito escandaloso en los Estados Unidos de 1935, describe la violación de su heroína por un lisiado al lado del cadáver mutilado de una ahogada. Su última novela dedica cinco páginas a la extracción de un feto muerto del vientre de su madre. Pero también confirman hasta qué punto von Stroheim era un puro cineasta, hasta qué punto el universo desaparecido, cuya realidad sensible quería reconstituir, pasaba por clichés literarios, personajes estereotipados, situaciones ocurridas, para adquirir, solamente en la pantalla, una fabulosa riqueza. ●

Bernard Eisenschitz

ALAIN ROBBE GRILLET

(1922)

Iniciada en 1961 con el guión y los diálogos de *El año pasado en Marienbad*, la carrera de Robbe-Grillet como cineasta se desarrolla con la realización de una pequeña decena de películas. Siguen en otro terreno las investigaciones emprendidas en el campo de la novela a partir de los años 50, como ya lo señalan las cinenovelas publicadas con motivo de *Marienbad*, de *L'immortelle* (1963) y de *Glissements progressifs su plaisir* (1978).

Tributarios de un sentimiento de inquietante extrañeza en el mundo, los personajes no están regidos por la psicología de las motivaciones sino que evolucionan en las esferas inmateriales de la pesadilla, particularmente vivaces en *Souvenirs du triangle d'or* (1978) o en *La Belle Captive* (1982), y no tienen otra existencia más que la de la página o la del acetato que revela sus espectros, sin “más allá” o sin “de este lado” de la expresión.

Al reposar en un esfuerzo de distanciamiento, este formalismo declarado trabaja con el vaciamiento de los clichés y con la subversión de los procedimientos de inteligibilidad inmediata. Robbe-Grillet, en efecto, destituye la ilusión referencial en favor de un acercamiento fenomenológico donde el sueño y la conciencia clara se confunden en una especie de realidad absoluta (*Le Voyeur*, 1955). El arte no busca ser el mimo del mundo sino inventarlo, porque el “único contacto que el hombre pueda tener con las cosas, es imaginarlas” (*Por un nouveau roman*), es decir, poner en imágenes su subjetividad. El autor da así el primer papel a la instancia diegética, que, al exhibir sus artificios, tiende a la autorrepresentatividad (*L'Homme qui ment*, 1966).

La acción es subsidiaria de la pluralidad y de la relatividad de las focalizaciones, porque todo se ve en la instantánea de la vida psíquica. Como en *Las gomas* (1953), la ficción cinematográfica procede de un doble movimiento de creación y de borrado, que lo emparenta con la imagen-tiempo de Deleuze. El realismo subjetivo opera por dislocaciones, metalepsis, interferencias y otras colisiones internas (*Trans-Europ-Express*, 1966). Esta toma de partido estructural, amplificada por la técnica del falso ajuste, confunde las perspectivas no sólo entre pasado, presente y futuro, sino



Alain Robbe-Grillet

también entre los diferentes niveles, pronto intercambiables, del funcionamiento mental, donde sabemos, a partir de Bergson que lo actual y lo virtual concurren inseparablemente. La creación avanza hacia capricho de escenas aparentemente repetitivas (*La Celosía*, 1957), donde, de una variante a la otra, el hiat y la recurrencia reemplazan el *continuum* narrativo como modo y material privilegiados de fábulas minadas por una vacuidad central.

El arte no revela verdad: constituye la aventura de una libertad que se forja en la imprevisibilidad de significaciones inciertas.

Las combinatorias así propuestas hacen de la hipótesis el motor mismo del intercambio cultural: el juego de cartas en *Marienbad* o los partidos de mah-jong de *Un bruit qui rend fou* (1995), así como la referencia al ajedrez en *Un regicida* (1949) o al tarot en *Las Gomas*, metaforizan en *abyss* la multiplicidad de los recorridos eventuales, correlativos de un espíritu que se está pariendo a sí mismo a través del vagar de personajes víctimas del delirio (*Dans le labyrinthe*, 1959).

La angustia fundamental de la muerte está circunscripta al simulacro (*Djim*, 1981) y preparada indefinidamente para una partenogénesis que confirma que sólo la imaginación es inmortal, pero también que el arte, para permanecer vivo, debe repetir sus propios rituales de sacrificio (*Projet pour une révolution à New York*, 1970). Como el fénix que renace de un perpetuo *feu avec le feu* (1975), la obra encuentra entonces su completud en el movimiento mismo de su inacabamiento. ●

Roger-Michel Allemand

RAOUL WALSH

(1916-1982)

Este maravilloso cineasta (director de más de cien películas) es también el autor de una autobiografía sabrosa, *Each Man in His Time*, y de una novela escrita en el final de su vida, *La ira de los Justos*. El interés de esta última obra reside sobre todo en su papel de complemento de la obra cinematográfica, en el sentido de que Raoul Walsh introduce en ella todo lo que la censura americana le prohibía mostrar de manera cruda y directa en sus películas: violencia y sexualidad. Aquí se fornicaba mucho, se mata salvajemente, se denuncian crudamente los sucios arreglos entre los hombres de negocios en el fin de la Guerra de Secesión. Detrás de este "verde" picaresco, aparece igualmente el otro rostro de Walsh: el poeta, el hombre culto, el adorador de Shakespeare (a menudo citado a lo largo de las páginas), el aventurero (se ven elementos de su propia biografía, como el encuentro con Marc Twain) y el visionario de la épica. ●

Noël Simsolo

PETER WEISS

(1916-1982)

En 1935, Peter Weiss abandona Alemania para emigrar a Inglaterra, Checoslovaquia y, finalmente, Suecia (1939). No tiene ningún éxito con su pintura, y sus textos literarios en sueco pasan casi inadvertidos. Para él los años cincuenta están marcados por el cine. En 1952 es miembro del *Svensk Experimentalfilmstudio*, que agrupa a un pequeño número de estudiantes amateurs de la universidad de Estocolmo. Las películas realizadas por Peter Weiss son, al principio, un complemento de su pintura. Busca la continuidad pictórica, lo visual transferido al movimiento, en lugar

de la imagen estática. Entre 1952 y 1961 filma seis cortometrajes surrealistas, entre 1956 y 1958 documentales sobre temas sociales y en 1960/1961 dos retratos fragmentarios de artistas. Su obra principal, intitulada *Hägringen*, data de 1959. Como considera el resultado demasiado comercial, Weiss toma distancia con respecto a su colaboración en la película *Svenska flickor i Paris*. Después del éxito fulgurante de la obra *Marat/Sade* en 1964/65 se publica su novela autobiográfica *Punto de fuga*, "una larga y titubeante encuesta en el laberinto de los años de aprendizaje", *Marat/Sade*, y *La Instrucción*, transcripción escrupulosa de los juicios orales del tribunal de Francfort, ante el cual estaban acusados responsables del campo de concentración de Auschwitz. Aparece luego *Canto del fantoche lusitano*, teatro de agitación sobre el colonialismo portugués en Angola, y *Discurso sobre la génesis y el desarrollo de la muy larga guerra de Vietnam...*, versión dramática de la historia de Vietnam. Finalmente, entre 1989 y 1993, Klincksieck osa publicar tres tomos de la novela *La Estética de la resistencia*. La obra transgrede el género de la novela: historia del movimiento obrero desde la República de Weimar hasta 1945, historia de las utopías decepcionadas, "historia de los estigmas que una cultura ridiculizada por la barbarie totalitaria lega al presente". La novela es también una poética y una estética que apunta a demostrar que el arte también puede ser un medio de resistencia a la desaparición de la historia y a la ocultación de la política.

Convertido en un dramaturgo célebre, Peter

Weiss abandona totalmente el cine. Sin embargo, en 1980, escribe en una carta que eso no significa que ya no le interese. "Me parece posible encargar algún día la realización de una película, cuando haya terminado mi trilogía novelesca (*La Estética de la resistencia*)." Peter Weiss muere en 1982. ●

Günter Schütz

ORSON WELLES

(1915-1985)

Una tarde, Orson Welles llega a una pequeña ciudad para dar una conferencia. Observa que la sala está casi vacía y declara: "Me llamo Orson Welles. Soy actor, periodista, escritor, hombre de radio, director de teatro, dibujante, prestidigitador, conferencista, guionista y cineasta... Y estoy asombrado de ser tantas personas cuando ustedes son tan pocos."

La anécdota, real o no, es

reveladora del humor particular de Orson Welles, pero también de la multiplicidad de sus dotes. No hay que demostrar su genio cinematográfico, como tampoco su asombrosa modernidad. En el campo de la radio escribió obras excepcionales y podemos lamentar que el escándalo de *La Guerra de los mundos* esconda un poco sus otras producciones en esta disciplina: *Drácula*, *Rebecca*, *El corazón de las tinieblas*, *The Hitch-Hiker...*

Es en el plano de la *nouvelle* y de la novela donde este Prometeo del siglo veinte fue menos activo. Una *legumbre gruesa* es su única novela publicada. Aparecida en Francia en 1953 en la editorial Gallimard, nunca fue editada en Estados Unidos. Se trata de un cuento en forma de sátira, un relato que se parece al resumen de una posible película y no tiene la más mínima invención literaria. Aunque en-



Orson Welles

contremos en ella la temática y el humor socarrón del autor de *Sed de mal*, es difícil ubicarla en el mismo nivel de importancia que sus trabajos para la radio, el teatro o el cine. En Orson Welles, lo escrito no era más que una base a partir de la cual hacía un espectáculo para el oído y para los ojos. ●

Noël Simsolo

Ed Wood

(1922-1978)

Los estudios sobre Wood nunca estarán completos si no toman en cuenta la carrera literaria de aquél al que calificaron, sin duda muy apresuradamente, como al “peor realizador de todos los tiempos”. Ed Wood escribió mucho. Se cuentan 57 obras redactadas entre 1963 y 1978, fecha de su desaparición, aunque es difícil fijar un número definitivo, porque Ed Wood usó muchos seudónimos y la mayoría de las editoriales desaparecieron sin dejar archivos. Los títulos que conocemos no dejan ninguna duda sobre el destino de esas publicaciones. Se trataba de novelas sexualmente explícitas, producidas a la ligera. *Dag Trade* cuenta la historia de Raymond Gómez quien, después de haber pasado su infancia con un vestido rosa, se convierte en un criminal con el nombre de Sheila Gómez. En *It takes one to know one*, Dan es violado en un campus. Siguiendo los consejos de una lesbiana que conoció haciendo dedo, se transforma en Donna. Glen Marker, el personaje de *Death of a Travestite*, acepta confesar su crimen a cambio del privilegio de ser ejecutado travestido. *Bye-bye Brodie*, *Raped in the Grass*, *The Perverts* siguen, con algunas variantes, el tema predilecto del director. Para Ed Wood estas tareas sólo le daban de co-

mer. Algunos años llegó a producir cinco novelas de 200 páginas aproximadamente. Al evocar algunos títulos como *Sex*, *Shrouds and Caskets*, *Devil Girls*, uno piensa en qué podría haberse convertido el realizador si la industria cinematográfica le hubiese permitido expresar su delirio total. ●

S. L.

Cesare Zavattini

(1902-1989)

Conocido sobre todo por su actividad de guionista, que lo llevó a filmar, principalmente para Vittorio De Sica, algunas de las más grandes obras del cine italiano, Zavattini hizo una carrera proteica de escritor, ensayista, periodista, pintor, hombre de radio: en resumen, de agitador de ideas. Antes de dedicarse prioritariamente a su oficio de guionista, Zavattini escribió novelas cortas donde invención y reminiscencias autobiográficas se mezclan con humor (*Parliamo tanto di me*, 1931; *I poveri sono matti*, 1937; *Io sono il diavolo*, 1941; *Totò il buono*, 1943).

Como consideraba al guión como un coito interrumpido, Zavattini a menudo fue tentado por la dirección cinematográfica. Sin embargo, durante mucho tiempo se conformó con coordinar empresas colectivas como *El amor en la ciudad* (1953), *Nosotras las mujeres* (1953), *Las mujeres acusan*, (1961), *I misteri di Roma* (1963), antes de dirigir a los ochenta años su primera película, *La veritàaaa* (1982), panfleto lleno de humor y de invención sobre un viejo loco –interpretado por él mismo– que es el único personaje capaz de denunciar las aberraciones del mundo contemporáneo. ●

Jean A. Gili



COL. CAHIERS DU CINEMA

Andrzej Zulawski

Andrzej Zulawski

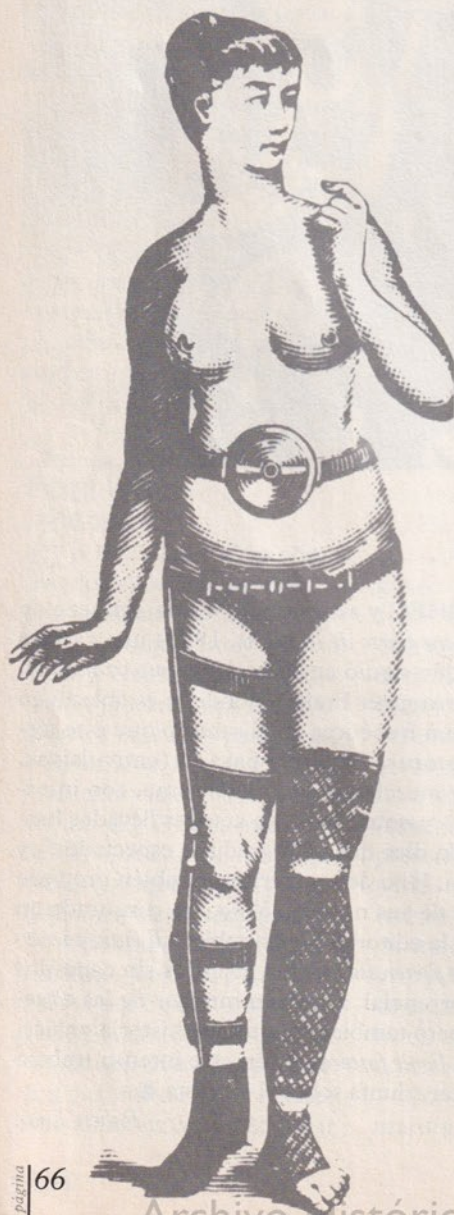
(1940)

Ex alumno del IDHEC y asistente de Wajda, empezó en Polonia (*La Tercera parte de la noche*, 1970) una carrera de director de cine que siguió en Francia (*L'important c'est d'aimer*, 1974, de Christopher Frank), donde se estableció en 1981. Sus películas son frenéticas en el sentido que este término tenía en la literatura del siglo pasado (convulsivas, “dostoievskianas”) y mezclan sexo y misticismo, con interpretaciones de actores y, sobre todo, de actrices llevados hasta la histeria. Zulawski dice querer “agredir al espectador”, y lo logra bastante bien. Hijo de un escritor, también proviene de la literatura. Una de sus novelas, *Kino*, fue censurada en Polonia. En Francia, la editorial Stock publicó *Il était un verger* (1987) y *La Forêt forteresse* (1993). Escritos sin capítulos en un solo chorro torrencial, arrastran muchas de las obsesiones del cineasta, pero también bloques de historia polaca, muy presente en *La Forêt forteresse*. En este intenso trabajo de memoria, el escritor triunfa sobre el cineasta. ●

Robert Louit



Los libros del mes



Ficción

Catástrofes naturales, Ana Kazumi Stahl	67
Agua, Eduardo Berti	67
El futuro de los artistas, Cecilia Szperling	68
En deuda con el placer, John Lanchester	68
La última nochevieja de la humanidad, Nicolò Ammaniti	69
Montevideo, Federico Jeanmaire	69
Melgarejo, Juan Carlos Martelli	70

Colecciones

Mate	71
------	----

Infantiles

Lo único del mundo, Ricardo Mariño	73
La piedra que se quería rascar, Franz Hohler	73

Poesía

Poemas, Federico García Lorca	74
El vespertino de las parcas, Arturo Carrera	75
Una mano tumó l'otra, Dina Rot	75

Ensayo

El horror económico, Viviane Forrester	76
Cuerpos de papel, Oscar Traversa	77
De ironías y silencios, Mónica Virasoro	77
La religión, Jacques Derrida y otros	78
Memoria de la comunicación, Héctor Schmucler	78
Suspender toda certeza, Noé Jitrik	79
Un buen casamiento, Jacques Nassif	79
Tratados sobre Néstor Perlongher, Nicolás Rosa	80
Prosa Plebeya, Néstor Perlongher	81
Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades, Juan José Sebreli	82

Testimonio

Partes de guerra, Graciela Speranza y Fernando Citadini	83
--	----

FOTO: SUDAMERICANA



Anna Kazumi Stahl

Catástrofes naturales

Anna Kazumi Stahl

Buenos Aires, Sudamericana, 1997, 254 págs.

Catástrofes naturales recoge tres colecciones de relatos. Una de ellas lleva un título igual al del libro entero; otra guarda un cuento homónimo. La insistencia (o la táctica) no es inexplicable. Anna Kazumi Stahl multiplica una misma indagación por un número indefinido de situaciones y personajes: logra, como resultado, una nómina asombrosamente heterogénea. En sus historias siempre sucede algo inevitable y azaroso, ya sea en lo personal o en lo climático. Es un momento. Luego se sigue adelante hasta que todo vuelve a ser familiar. Pero la autora no está dispuesta a que aquella admiración o aquel desequilibrio pasen tan campantes ante nosotros. Tales estados de ánimo -los del extranjero, los del turista y los de cualquier individuo que no arregla sus percepciones al hábito- han sido siempre materia predilecta del arte. Y laboratorios ideales para su estudio son, en este sentido, las geografías y los momentos que Stahl persigue: bor-

deando vidas de inmigrantes -japoneses en los Estados Unidos, norteamericanos y japoneses en la Argentina-, puede exponernos a encrucijadas culturales, rejos lingüísticos y delicadas observaciones costumbristas. Los temas son los esperables. Pero a medida que los relatos se suceden, el acento narrativo recae con tenue contenido en la riqueza y los enigmas de las diferencias. Si en esto hay un riesgo, el de descuidar la fábula en favor del asombro, no es menos necesario señalar que aquél ha sido medido con la minucia de quien lo conoce perfectamente.

Unas palabras sobre la autora. Como pocos, goza del privilegio de pertenecer a tres culturas. Criada en el

sur de los Estados Unidos, de ascendencia japonesa, entró en contacto con Buenos Aires hace diez años, donde vive desde hace dos. La anécdota se traduce en su agilidad para evocar la obsesiva ternura de un Capote, parodiar a Felisberto Hernández (a quien, intuyo, admira) o deslizar dentro de la carta de una prostituta japonesa perplejidades propias de un haiku ("mi nombre ya no pasa por ninguna voz salvo la de la piedra").

Anna Kazumi Stahl eligió escribir su libro en español. Esa epopeya personal nos es demasiado ajena. Lo que no podemos ignorar son estas otras voces, estos otros ámbitos que sabe traernos con el encanto anónimo del contrabando. ●

Martin Schifino

Agua

Eduardo Berti

Buenos Aires, Tusquets, 1997, 238 págs.

Agua es la primera novela de Eduardo Berti y Agua es el nombre de uno de los personajes (no del protagonista) de una historia que se desarrolla a comienzos de siglo en una aldea perdida en el

territorio portugués. Agua es un emisario de la luz, tanto porque trabaja para una compañía de electricidad de Lisboa y lleva la propuesta de electrificar todos los ricones del país, como porque funciona (para la economía del relato) como testigo de los hechos.

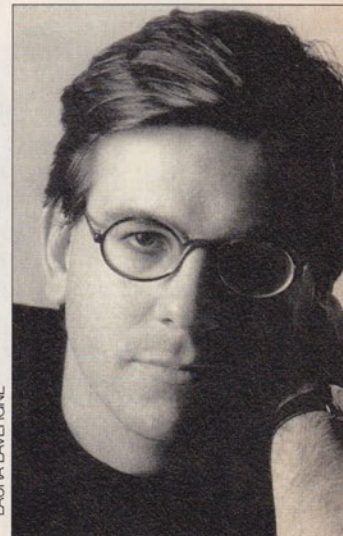
El marco de la historia es un momento de cambios contundentes en la vida europea. El texto trata de registrar los distintos aspectos de esos cambios.

La trama se organiza a partir de espacios y tiempos enfrentados: la tradición oscurantista representada por los miembros de la Iglesia, contra la luminosidad moderna representada por los que se muestran animosos ante los inventos; Vila Natal, una aldea casi medieval, con el castillo como punto de referencia, contra las grandes ciudades (Coimbra o Lisboa); la ciencia notablemente adelantada, y la medicina con escasos recursos y respuestas ante una epidemia. Pero estos enfrentamientos hablan, en realidad, de la oposición entre el siglo XIX y los comienzos tumultuosos del XX.

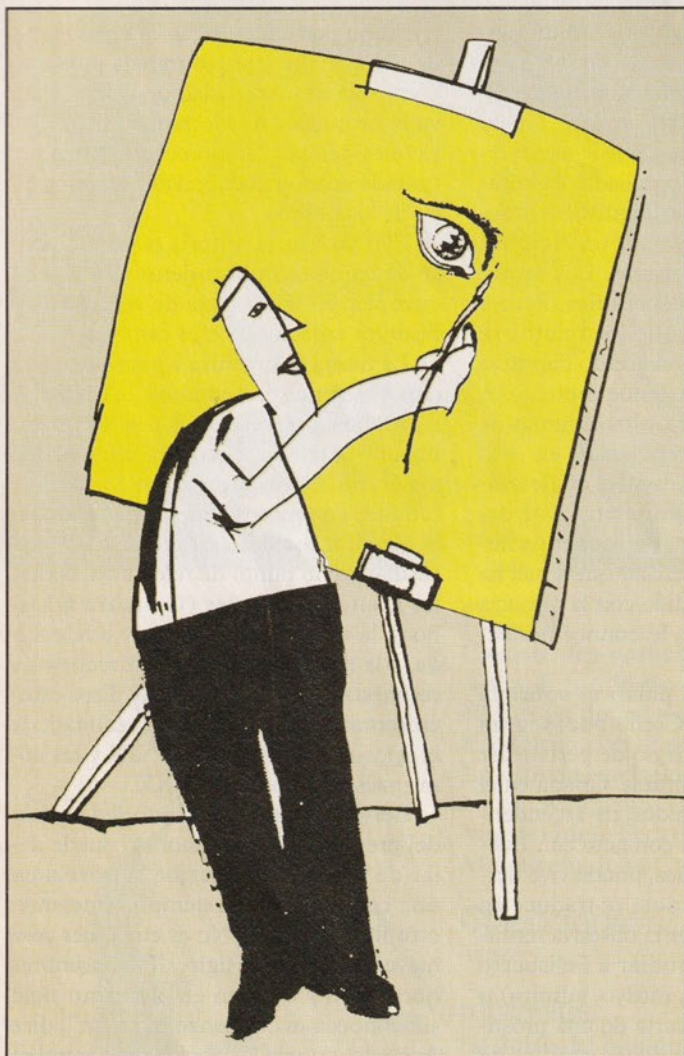
Berti elige un marco histórico alejado del presente, pero el lector no puede dejar de pensar que escribe la novela en una composición de tiempo semejante: otro final de siglo. "No es cualquier cosa bienvenido un nuevo siglo... Hay hombres que nacen y mueren en el mismo siglo sin conocer su comienzo ni su fin", dice Acevedo, uno de los personajes centrales.

El estilo narrativo del joven escritor, aunque de ninguna manera novedoso, es correcto. La tensión de la novela se acelera hacia el final, y en el último capítulo la historia se vuelve a contar (y, por lo tanto, a explicar) en "una carta extraída a último momento de la manga" del narrador, cosa que coloca la novela cerca de la tradición de los policiales en los que aparece una confesión como cierre. ●

Paula Croci



Eduardo Berti



El futuro de los artistas

Cecilia Szperling

Buenos Aires, Ediciones de la Flor,
1997, 92 págs.

Por delante o por detrás de estos cuentos hay una ciudad. Así como alguien dijo que en una *road movie* lo que menos importaba era el camino, se puede decir que en estos relatos de Cecilia Szperling lo que menos importa es en qué ciudad ocurren. Se trata de una imaginación contemporánea sobre cierta vida bohemía juvenil en la que se juega constantemente a la precariedad de los lazos, la fugacidad de los contactos o la desesperación que provoca en estos artistas la inestabilidad de los lugares que ocupan. Esa especie de retrato sentimental de una generación se organiza en rela-

ción con los viajes. En todos los relatos hay una mirada detallista y minuciosa —esa especie de obsesión de coleccionista en la que se puede poner una escritora cuando intenta capturar una experiencia—, y son contados en una primera persona tan autorreflexiva que nos da la sensación de que más que como una serie de cuentos estos textos pueden ser leídos como crónicas de la vida privada o como retazos de un diario íntimo.

El material con el que se trabaja de cerca —la vida de los artistas— es lo suficientemente rico como para que aparezca aquí una galería de personajes extra-

vagantes, curiosos, que ponen en escena su peculiaridad sin mucho prejuicio, aunque con cierto asombro. No en vano uno de los cuentos, “Sonia”, comienza con una descripción de un *talk show* televisivo donde, como en este libro, se exhibe la distinción solamente si ésta es al mismo tiempo una rareza. Así también el resto de los personajes, que no dejan de circular por el mundo modestamente alucinatorio de la droga o de convertir en relato domesticado cualquier experiencia onírica porque la época nos informa que semejante operación es legítima.

El futuro de los artistas tiene una prosa ágil y es tan ligero en su lectura que incluso en aquellos relatos donde aparece un retrato moral de la época (la descripción de la vida de una mujer que prefiere dedicarse a la prostitución para no contaminar su arte con la experiencia mun-

dana del mercado) el humor o el sarcasmo con los que se mira la situación permiten una salida amable.

El último cuento plantea un viaje imposible hacia el pasado. Se trata de reconstruir una vida, o su final, a partir de una serie de datos históricos y otros familiares. La clave es la circularidad del libro. La imposibilidad de volver a aquel pasado empuja a la protagonista hacia este libro sencillo y encantador: *El futuro de los artistas*. ●

Ariel Schettini

En deuda con el placer

John Lanchester

Barcelona, Anagrama, 1996, 224 págs.

Traducción de Javier Lacruz.

La vida de John Lanchester está marcada por la diversidad, tanto de espacios (desde Brunei y Calcuta hasta Reno y Oxford) como de ocupaciones (desde el periodismo deportivo hasta la redacción de necrológicas). De allí, tal vez, provenga la elección para éste, su primer libro, de una estructura poco transitada. Para describirla, sin duda, habría que pensar en un libro de cocina: mezclar con partes iguales de novela, autobiografía y ensayo, agregar una cucharadita de relato de viajes, sin olvidar una pizca del infaltable policial.

El narrador, Tarquin Winot (que en

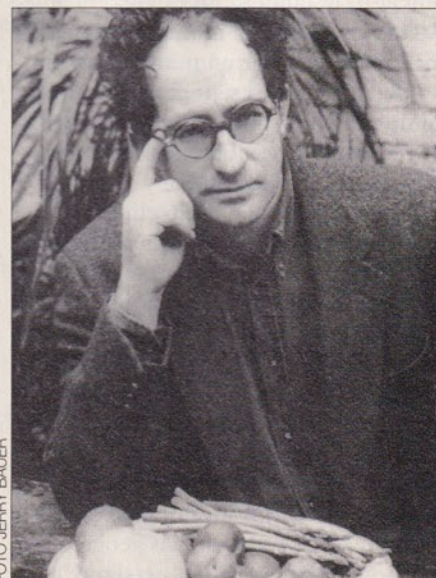


FOTO: JERRY BAUER

John Lanchester

inglés suena a *why not*, por qué no), cínicamente, impertinente, exquisito, se propone, durante un viaje por el sur de Francia, escribir un atípico libro de recetas. Pero los menús no son más que una excusa, una matriz que funciona como punto de partida para toda una serie de elucubraciones y anécdotas. La cocina, “ciencia sensual de la vida cotidiana: la aplicación de la inteligencia al placer”, en un universo que reconoce a Proust como uno de sus fundadores, activa la memoria, dispara asociaciones de ideas en la mente. Estas imágenes parten siempre de lo sensorial o sensual: los recuerdos surgen por asociaciones de colores, sabores, texturas, perfumes. En este universo es más valioso saber si las ostras se pueden comer con salsa de tabasco que conocer el resultado de la batalla de Waterloo. La receta funciona a modo de aglutinador, como la manteca o los huevos: fusiona escenarios y personajes dispares en una narración consistente.

En deuda con el placer es un libro para exquisitos, desde sus extravagantes platos hasta las referencias y citas. Esta edición cuenta con la ayuda del traductor Javier Lacruz, quien consideró necesario proveer al lector de notas que no obedecen sólo a problemas de traducción, sino que también explican, por ejemplo, en qué consiste el *koulbiac*. *Bon appétit*. ●

Camila Loew

La última nochevieja de la humanidad

Niccolò Ammaniti

Barcelona, Mondadori, 1996, 306 págs.

Traducción de Juan Vivanco.

El libro de Niccolò Ammaniti que comentamos es uno en italiano y otro en castellano. Efecto natural de una traducción correctísima (con las dificultades que supone traducir lenguaje oral y giros prácticamente dialectales), que misteriosamente resulta comprensible, en su coloquialidad, a cualquier lector latinoamericano y que milagrosamente ignora el leísmo y el laísmo extendidos como la peste en la madre patria. Y efecto, también, de un notable cambio de título. En su versión original, el libro se llama *Fan-*

go, como uno de los cuentos que incluye. En su versión española, el libro se llama *La última nochevieja de la humanidad*, como otro de los cuentos que incluye. Nada más comprensible que la palabra “fango” para cualquier hispanoparlante, de modo que en el cambio de nombre hay que leer el *charme*, la fineza y la perspicacia de las que los editores de Mondadori no cesan de hacer gala. Porque, efectivamente, “Fango” es un cuento bastante deleznable, lleno de mafiosos y traficantes de heroína, que atraviesan fronteras o pretenden engañar a sus padrinos engullendo pelotas rellenas de droga que recuperan, luego, mediante la ingesta de algú laxante y la posterior deposición. “La última nochevieja de la humanidad”, plagado de lugares comunes narrativos (incluso, de lugares comunes propios de los telefilms), por el contrario, es un cuento mucho más digno (y mucho más largo: 120 páginas), y los lectores de Mondadori lo supieron. Muchas historias más o menos aisladas (más o menos conectadas) van a parar, como en algunas recientes superproducciones de Hollywood, a un instante decisivo que les da sentido: en este caso, una batalla pirotécnica, una gigantesca explosión que elimina un edificio, o un barrio, de Roma, la noche de un 31 de diciembre. Probablemente, Ammaniti esté confundido. Lo que él quiere hacer es cine y no literatura. Sus pueriles historias ligán bien, como en

efecto proclama la solapa, con Tarantino y con Altman. Ni siquiera la talentosa y calculada edición española conseguirá disimular la desolación (literaria) que estos seis cuentos, plagados de chistes fáciles, provocan. ●

Rolando Barto

Montevideo

Federico Jeanmaire.

Buenos Aires, Norma, 1997, 198 págs.

En *Montevideo*, Federico Jeanmaire se muestra como un maestro. Así, el que escribe “para no sentirse tan feo, para olvidarse de su desgraciada suerte fisiológica” es Domingo Faustino Sarmiento.

En 1845, tras la edición chilena del *Facundo*, el “rinoceronte sanjuanino” es enviado a estudiar *in situ* la organización de la enseñanza primaria en Europa y Estados Unidos. En el camino, mientras piensa en ser presidente, en “impresionar a las mujeres”, Sarmiento llega a Montevideo (solo, aunque acompañado de *Facundos*). Allí conoce, una mañana, a la señora Sánchez de Mendeville, viuda del capitán Martín Thompson. Entonces, sentados en un sofá, hablando ella, “yo tengo (cuenta Sarmiento en sus cartas, y reproduce Jeanmaire) una erección in-



FOTO: ED. NORMA

Federico Jeanmaire

controlable, una erección impresionantemente...Quiero tirarme encima de ella y hacerla mía". En otras palabras, Sarmiento se vuelve loco por Mariquita.

Con una estructura ternaria, la quinta novela de Jeanmaire remite en sus epígrafes al *Infierno* del Dante, pero, a diferencia de aquél, nuestro héroe nunca sale del infierno. Así, Sarmiento va a cumplir treinta y cinco años, está solo, pelado; se siente feo; las mejillas le "caen a lo dogo" y sabe perfectamente que está enamorado de la señora del cónsul francés en el Río de la Plata. "La puta madre que los parió."

Montevideo no intenta armar un reverso de la trama oficial, ni descubrir la pequeña historia frente a la Historia. En *Montevideo* Jeanmaire hace lo contrario de Sarmiento: se divierte.

En adelante, el Padre del Aula aprenderá a convivir con su dureza, aprenderá todo sobre el amor: "Mariquita es hermosa porque sí y porque yo quiero que lo sea." *Montevideo* es una novela hermosa porque es así y no porque yo quiero que lo sea. ●

Hernán La Greca

Melgarejo

Juan Carlos Martelli

Buenos Aires, Perfil Libros, 1997, 223 págs.

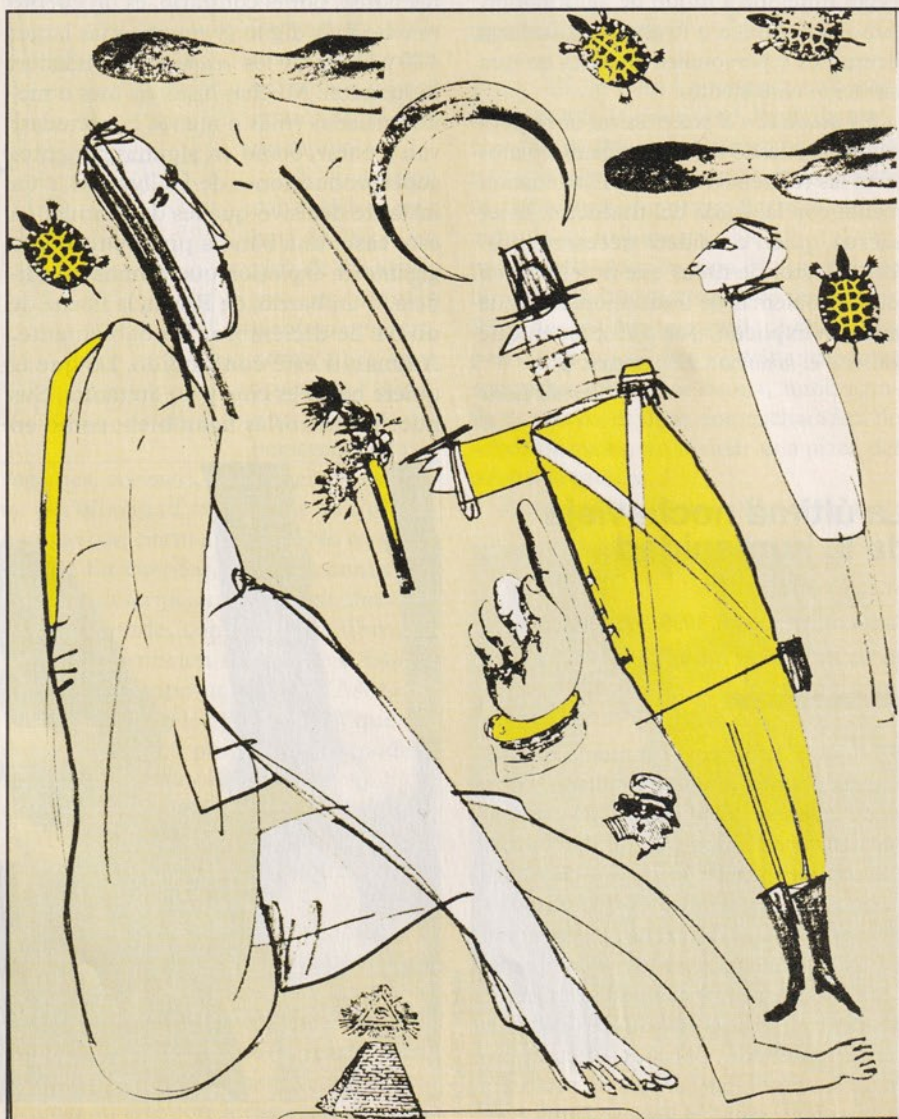
“-Señores, sacudid el pismo. Muchos de vosotros me habéis comparado con Napoleón, el amo de Francia. Señores, me han dicho que Napoleón amó a una mujer americana. Yo amo a doña Juana Sánchez y quien no la admire en su augusta desnudez, se quedará sin párpados. Hay un Napoleón en Europa y uno en América. Y como sabéis, gracias a mí, ya no hay fronteras en América. Tampoco habrá líneas matemáticas en Europa. Las fronteras, señores, son dibujitos. He decidido que acudamos a defender a Napoleón contra un pueblo salvaje que lo ataca: los prusianos.” La Paz, Bolivia, 1870. Mariano Melgarejo fulmina a sus ministros con esa declaración que les obligará a jurar sobre el cuerpo de su Doña Juana, que es “la verdad desnuda”. Y nosotros estamos allí, perplejos y fascinados, gracias a Juan Carlos Martelli.

Melgarejo es el prototipo del poder loco: un personaje histórico, paradigma de la decadencia boliviana que aun hoy avergüenza a los memoriosos del Alto Perú. Pero es un loco incandescente, apocalíptico y, por lo mismo, inaprehensible. De él es posible hablar con puros sustantivos o con puros adjetivos, pero la mezcla puede ser indigesta.

En esta novela, Martelli la ha logrado. Las montañas, los galopes, las degollinas, las platerías, los hedores, las traiciones, las cabezas, los coitos, las leyes, los doctores y las adivinas se amontonan y se deslijan con un orden milagroso, que va conduciendo al lector por un ambiente de historia y delirio sin hiatos. Lo de Martelli es una crónica de lo mágico. El autor se ha metido con libertad y coraje en hechos verdaderos y los ha masticado,

soboreado y digerido para después escribir una historia de lo inaudito como si la estuviera imaginando. Ha conseguido un libro trepidante, que tanto puede leerse de un solo tirón, como si se tratara de un relato de aventuras, o parándose en cada página para retener una metáfora o saborear los hallazgos de su prosa poética. Aunque también es difícil evitar algunos altos más reflexivos, tratando de comprender las contradicciones americanas y los pasos siniestros de la ruina de Bolivia. Melgarejo es una novela que ilumina cegadoramente algunas pasiones tenebrosas del alma humana que se encaraman al poder en los tiempos, lugares y circunstancias más diversos. Y la luz que utiliza Martelli es, afortunadamente para la literatura, bella y vital. ●

Daniel Larriqueta



Para el bolsillo del caballero

Mate

Colección de literatura dirigida por Arturo Carrera y editada por Juan Lagomarsino, Buenos Aires, 1997

“En un tiempo de amordazamientos, Pasolini nos quita las mordazas; en un tiempo de *vendetta* reivindica para la poesía ese aspecto que debería volver a situarla en los fundamentos de la humanidad: único vínculo crítico entre el hombre y su entorno”, dice Arturo Carrera en el tercer prólogo a *Quién soy*, de Pier Paolo Pasolini. El derredor histórico emparenta la época de Pasolini con la de Carrera (la nuestra), y Carrera (nuestro poeta) replica al gesto que atribuye al poeta del Friuli.

Nada menos verosímil que una biblioteca insensata o una antología azarosa. Carrera lo sabe, y, en pleno uso de sus facultades deseantes, elige (traduce y/o comenta) versos, ensayos y novelas de otros. No son otros porque sí. Habitan el único estante que tiene principio y tiene fin: el de los libros que proporcionan recetas de vivir (o de morir o de callar o de ser poeta).

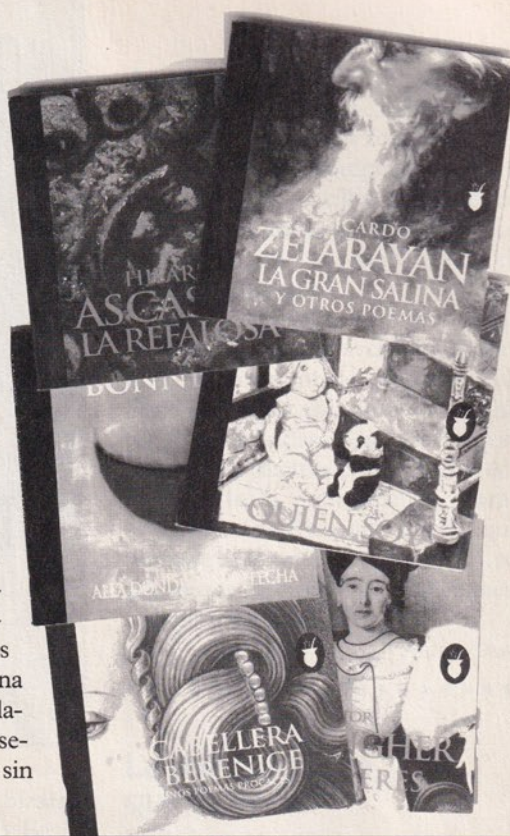
A través de un mapa inaudito, la colección imagina (propone) cierta tradición literaria que conviene al lector rioplatense. Desde ese plan, se recuperan títulos desiguales en su intensidad física y en su corrección del mundo: así son las bibliotecas personales, y también los mapas y las tradiciones.

Doce nombres, doce textos, en páginas de (casi) doce centímetros de lado. Por orden de aparición: Hilario Ascasubi, César Aira, Yves Bonnefoy, Baldomero Fernández Moreno, Cayo Valerio Catulo, Guillermo Enrique Hudson, Paul Groussac, Salvadora Medina Onrubia, Pier Paolo Pasolini, Néstor Perlongher, Osvaldo Lamborghini y Ricardo Zelarayán.

“Pocos signos -anuncia Carrera en el poema que sirve de prólogo a *Allá donde cae la flecha*, de Yves Bonnefoy-, como to-

mados de un alfabeto recién inventado; el poema es el arca que compromete en su levedad el transporte de las palabras que pasaron, para la conciencia del poeta, la prueba del sentido”. Páginas más adelante, el texto de Bonnefoy, en espejo con la traducción de Carrera, confirma el augurio: “Deja el libro, y guardará en su mente, no sabe aún por qué, el matrimonio de las frases y de la ceniza”.

Mate es una cómoda colección (¿de bolsillo?, ¿de cartera?) que reclama ser leída (y manipulada) desde esa minuciosa brevedad. No obstante, merecería emproljar sus rebordes ortográficos y editoriales. Se sabe, “los poetas no hacen una obra sino una experiencia”, o, como espera Zelarayán, “habrá que ver lo que es seguir... Pero que siga, que siga... sin detenerse”. ●



DIARIO DE POESÍA

Nº 42 / Julio de 1997

- Dossier: “Poesía concreta brasileña” •
- Reportaje: Valerio Magrelli • Ensayo de Juan José Saer • Poemas de Jean Luc Godard • “Los privilegios de Stendhal” •
- Inéditos de Baldomero Fernández Moreno • Finalistas del Segundo Concurso Hispanoamericano de Diario de Poesía •
- Críticas • Concursos • Agenda •

TOMO

RESTAURANT

COCINA ADA CONCARO

RESTAURANT TOMO I



CROWNE PLAZA*
PANAMERICANO
Buenos Aires

Carlos Pellegrini 521 EP t. 326 6698/ 6695



Lo único del mundo

Ricardo Mariño

Bogotá, Norma, 1997, 176 págs.

Col. "Torre de papel".

Ilustraciones de Marcelo Meléndez

Desde las utopías espaciales de los 60 hasta las contrautopías informáticas de los 90, la ciencia-ficción viene haciendo proyecciones y alimentando el ejercicio especulativo de sucesivas generaciones. Los niños y jóvenes de los 60 y 70 leían relatos de ciencia-ficción en los que la incomodidad con que enfrentaban a la sociedad de consumo y la mecanización modernista tomaban cuerpo en tramas novelescas de carácter profético. En los 80 se da un vuelco hacia lo visual: el *comic* y la pantalla se vuelven soportes privilegiados para un género en el que la representación del mundo es esencial. El desarrollo de la tecnología vinculada a efectos especiales permite crear mundos de pesadilla que superan en mucho el poder de imaginar que las abundantes descripciones de la literatura de ciencia-ficción ponían a prueba.

En este contexto, Ricardo Mariño recuperó la ajenidad con que un niño del tercer mundo, década del 60, rodeado de fórmica y cuerina, mira embelesado *Los*

supersónicos y escucha la lengua bizarra, inexistente, del doblaje mejicano. En *Lo único del mundo* vuelve a la ciencia-ficción, que ya había ensayado en *Recuerdos de Locosmos*. Y como ocurre con las novelas que no le esquivan el cuerpo a la narración, el lector -joven o adulto- la lee toda, del principio al fin, y en lo posible -ya que es corta- en un día. La ciencia-ficción impone su recorte y provoca una primera distorsión o un primer extrañamiento: un futuro en el que las computadoras organicen la vida cotidiana, los robots reemplacen a los hombres en el trabajo, las razas se corrijan por medio de experimentos genéticos, la hibernación permita prolongar artificialmente la juventud y la vida... ¿cómo sería *acá*? La pregunta lleva inevitablemente a una mirada periférica y desencadena la parodia.

La historia transcurre en Buenos Aires, rápidamente identificada por su toponimia: Retiro, la Multitienda Once, el delta que forman el Río Paraná y el Río de la Plata, donde está ubicado el cementerio de autómatas. En ese Buenos Aires hipotético, el género tropieza con el escepticismo local, que se expresa a través de la ironía y la hipérbole: el portero del edificio donde vive Psíquica López Cornejo considera que triunfó en la vida porque ya hace veinte años que tiene ese puesto; hay niños mal corregidos genéticamente, con ocho brazos, con los que se

dan puñetazos y pegan chicles en el tapizado del taxi que maneja Buck Ferraguto; las computadoras funcionan mal y, más que facilitar, complican los trámites cotidianos más sencillos, como concertar una cita; los ancianos añoran el tiempo pasado, cuando se pasaban todo el día mirando televisión.

Como *La conjura de los necios*, a la que rinde homenaje a través del nombre de uno de sus personajes, Ignatius Tul, *Lo único del mundo* es un mosaico de historias entrecruzadas cuyos relatos se alternan en la estructura por capítulos. Al respecto vale la pena aclarar, para los seguidores de Ricardo Mariño, que, al humor que caracteriza su literatura, se suma en este caso un impecable manejo de la técnica narrativa. ●

Maite Alvarado

La piedra que se quería rascar

Franz Hohler

Buenos Aires, Sudamericana, 1997, 57 págs.

Col. "Pan Flauta". Ilustraciones de Juan Deleau.

Traducción de Gabriela Adamo

Este volumen reúne doce relatos breves del escritor suizo Franz Hohler, con reminiscencias de cuentos de hadas y apólogos orientales. Por ellos desfilan, entre otras curiosidades, pájaros de mal agüero, hongos de pie, gatos que hablan y obsequian cajitas mágicas que sirven de poco, pollos que en realidad son princesas y heladeras tan enamoradas que son capaces de largar glaciares por la chimenea para llamar la atención de sus dueños. Con un humor delicado y desprovisto de mohines, los relatos de Franz Hohler proponen otra vuelta de tuerca a los cuentos tradicionales, cruzando el mundo mágico en el que aquellos transcurren con las preocupaciones de este fin de siglo. Así, el héroe prefiere dedicarse a las tareas del hogar mientras la princesa ejerce su profesión de otorrinolaringóloga, y la bella durmiente lo es por una sobredosis de píldoras que le receta el hada buena. Argumentos ecologistas, feministas y pacifistas subyacen a estos cuentos que sorprenden por su sencillez y su agudeza. ● M.A.

Qué Lorca

Dos antologías de poemas de Federico García Lorca colocan la obra del andaluz en lugares bien distintos.



Federico García Lorca

Yo pronuncio tu nombre

Buenos Aires, Planeta, 1997, 114 págs.

Sonetos del amor oscuro...

Madrid, Ediciones Altera, 1997, 224 págs.

La aparición de *Yo pronuncio tu nombre* de Federico García Lorca, “una selección de los más bellos poemas de amor”, en Poesía Planeta justifica algunas reflexiones acerca de las antologías. El libro que nos ocupa reúne poemas marcados por esa doble pertenencia: son poemas del poeta granadino dedicados al amor, correspondientes a poemarios publicados entre 1921 y 1936, es decir, a la totalidad del período de la vida del autor que va desde la aparición de su primer li-

bro (*Libro de Poemas*) hasta su salvaje ajusticiamiento. El orden de los poemas no es, sin embargo, cronológico. En el anónimo prólogo no se da noticia de las razones de ese orden, ni del criterio de selección de los poemas, más allá del de su temática común.

Un lector atento puede preguntarse, para poner un ejemplo, por el motivo por el cual composiciones pertenecientes a los *Poemas del Cantejondo* o a las *Primeras canciones*, separan las “Casidas” de *Diván del Tamarit* de las “Gacelas” del mismo poemario. Si además de atento el lector es paciente, podría reconstruir, con la ayuda del doble índice que el texto provee, algún hilo conductor que lo guíe en la maraña inexplicable en que los poemas se suceden, aunque esto es dudoso.

Una antología debería poder justificarse no sólo, como en este caso, por el evidente afán de divulgación de la valiosísima obra de Lorca. A ese afán de divulgación deberá, tal vez, imputarse la falta de poemas de *Poeta en Nueva York*, una obra de mayor dificultad de comprensión, según dominante opinión. ¿Divulgación de la obra “fácil”, esto es, de la obra más digerida, de aquella en la que las dificultades de la poesía ya han sido simplificadas por el reiterado consumo de Lorca? ¿Divulgación de lo ya divulgado? ¿Reinstalación de Lorca en la injusta acusación de Borges acerca de su presunto profesionalismo andaluz?

Otra antología, esta vez de 1995, cuya tercera edición se distribuye ahora, acomete, a su vez, el trabajo de selección de los poemas de García Lorca. La edición de Javier Ruiz-Portella comprende tres partes bien diferenciadas, que quedan explicitadas en el nombre del libro: *Sonetos del amor oscuro*, *Poemas de amor y erotismo*, *Inéditos de madurez*.

Los once *Sonetos del amor oscuro*, escritos en los últimos años de la vida del poeta, pasaron por vicisitudes de publicación que sólo terminaron con su edición completa en Aguilar, en 1986 (cincuenta años después de su escritura), lo que habla claramente de esa segunda muerte a la que se quiso someter a Lorca: la de una censura que se efectivizó no solamente en la España franquista. El fusilamiento y la mordaza muestran en este caso una cara común: la incomodidad que al fascismo y a la mendacidad burguesa produce el ver la liber-

tad poética sobreponerse a los cánones de la sexualidad consagrada en los textos y en la vida.

Ese medio siglo debió pasar para que la “boca rota de amor y alma mordida” pudiera al fin decir:

“La aurora nos unió sobre la cama, las bocas puestas sobre el chorro helado de una sangre sin fin que se derrama.”

El conjunto de los sonetos, alto lugar poético de la poesía en lengua española, se ofrece en la apertura antológica.

La cuarta sección del texto comprende doce poemas inéditos. Se reproducen los manuscritos originales de dos de ellos, con correcciones del autor. Entre la primera y la cuarta sección, ambas valiosas por poner a disposición de un público extenso importantes poemas poco publicados, se abren las más convencionales secciones segunda y tercera. Estas últimas obedecen a una dudosa clasificación, que depende de la “intensidad erótica de los diferentes poemas”, según se dice en las notas a la edición.

Nos encontramos, nuevamente, con una selección temática (amor y erotismo, graduados por su intensidad), y, por lo tanto, con una mezcla de poemas sin ordenamiento cronológico y con desplazamientos de poemario en poemario. La inclusión de poemas largos, que no respetan en su totalidad los temas propuestos, hace caer a la selección en los riesgos de la fragmentación, como en el caso de la “Oda a Walt Whitman”, de reproducción mutilada. La selección comprende también composiciones en verso tomadas de obras teatrales de Lorca, lo que da al conjunto un carácter más abarcativo. ●

Oscar Calvelo

Una manu tumó l'otra

Dina Rot

Madrid, El Europeo, 1997, 96 págs. y un compact disc. (Distribuye en La Argentina Acqua records)

Las páginas de *Una manu tumó l'otra*, casi cuadradas, son, además, rebeldes: no son un epistolario, no son un libro de poemas, no un cancionero, tam-



Dina Rot

poco un anecdótico. En un orden sin capricho se suceden las cartas, la poesía, la música, la historia (desde los avatares del pueblo sefardí hasta lo más íntimo de la génesis de este disco).

Los poemas cantados por Dina Rot son exactamente eso: poemas. Primero Clarisse Nicoidsky y luego Juan Gelman escriben en ladino, lengua que pone en diálogo la búsqueda de un sustrato del castellano, en el caso de Gelman, y la voz familiar de una herencia, en el de Nicoidsky.

Leer estos versos es una experiencia poética: enfrentarse a un texto cuyo idioma es translúcido y cercano en ese juego de leer con el reojo en la traducción. Decididamente, si algo se perfila detrás del dolor de los versos, es el candor. Casi con la estética despojada del *haiku*, los poemas dicen:

"un páxaru nivadu / comi trigo / nil murmurio / dil sol" (Gelman)

"si me dexas / mi inculgaré a tus besos / com'un canto" (Nicoidsky)

La última página de este libro es su música. Dina Rot y Eduardo Laguillo recogieron de los poemas la hondura e hicieron de ella canciones. La música, en su heterogeneidad, acentúa la historia. Algunas melodías profundamente judías, casi litúrgicas, reescriben el *kaddish* que quería Clarisse para su madre. Otras, como "Una manu tumó l'otra", sonríen. La voz de Dina, simplemente la emoción.

La emoción de escuchar "No stán muridus los páxaros". ❶

Violeta Weinschelbaum

El vespertillo de las parcas

Arturo Carrera

Buenos Aires, Tusquets, 1997, 180 págs.

Lo encantatorio de este último libro de Arturo Carrera es que si bien el poema final nos sugiere que el armado y la trayectoria sigue la forma de un rompecabezas, se trata de un rompecabezas anárquico, azaroso, paralelo al de la memoria o los sueños, en el que cada pieza (palabra, poema) repentinamente estalla y restalla deparándonos pequeñas epifanías, pequeños misterios que se abren ante nosotros: "hablan como callan". Cada poema nos pone en las huellas de las sensaciones de ese niño que mira antes que nada a esa corte de mujeres mitológicas que lo acompañan exhibiendo retacitos, olores viejos y nuevos ("olor a cera virgen"), hilos, maquillajes, vendas o encajes: estelas o bordes de ese misterio irrepetible por nuevo, por infinito, de la diferencia.

La primera mirada sobre el tilo o sobre la calle Stegmann en Pringles (microscópico cosmos, estrella o faro como el Combray de Proust o la Casarsa de Pasolini), aparece nueva y repetida ante nosotros como los pliegues y repliegues de las sábanas o toallas que seguramente esas mujeres doblaban y doblarán después de secarlas al sol, y cuyo movimiento invisible seguimos inadvertidamente. Esa mirada que aprendió a cortar y parcelar de a poquito en "placas irregulares" el flujo de la experiencia: el mismo que el poema vuelve a desplegar en todo su caudal incontrolable, en cada palabra "raptada del sueño" y extendida sobre la mesa de la sala en semipenumbra para armar de a poco lo que ha olvidado. Lo que se ha vivido o imaginado a través del relato bordado e interrumpido, fragmentario de las abuelas: el sol de Sicilia, el tintineo del dialecto, la escritura del Diario de esa "reina en el exilio".

Leer este libro es entrar sonámbulo por esos pasillos y recodos primeros que

hemos recorrido casi a ciegas cuando empezábamos a ver y el vespertillo sonaba a vísperas, a semivigilia, a pequeños miedos que se volvían gigantes ante lo desconocido y se descorrían entre los velos de los postigos entrabiertos. Desconocer cada borde que se va conociendo como desvelándolo ante el primer tacto, ante la dormida y palpable sensación de labios que saborean por primera vez: "cada hojita/ cada ruido, cada color". Cada palabra que va abriendo para el niño poeta la calle Stegmann, la calle del *versus*. Ir "hacia atrás", dice el poema, calle de dirección única, como la que recuerda Benjamin en cada iluminación: re-plegarse a la espera de volver a asistir al nacimiento de cada sonido y cada letra, apareándose en la imaginación, en la miniatura sin fin del primer cuaderno. Páginas como las "cortezas correosas" de los plátanos se irán manchando con lentas inscripciones, cicatrices, que se olvidarán velocísimas en su restauración instantánea, arqueológica, quebradiza.

Ir hacia atrás, ir hacia adelante: como en las hamacas, el movimiento pendular se descorre también ante el "capullo de muerte". El vespertillo, entonces, aletea entre la suspensión del detalle del diminutivo y el final entrevisto en las otras, esa mujeres, porque "el padre nunca está"; las mujeres, abuelas o tías, que empiezan a declinar y ya desvarían como los niños. El telón de la función de títeres, inaugural, marca los límites del cuerpo colgado de las risas de esa función infantil. El muñequito y su calavera, como una anticipación reveladora de la vida ("belleza duradera/ en retirada"): porque la muerte está allí y no aquí, en esta vía de sensación que soy yo sentido en lo oscuro, esperando que la tele no se apague, que el espectáculo continúe eternamente, como el poema. ❷

Delfina Muschietti



Arturo Carrera

FOTO: SIMONETTA BELESSI

La economía y sus mentiras

Viviane Forrester deja la ficción de lado para denunciar la hipocresía y las aberraciones del discurso económico. Un manifiesto saludable.

El horror económico

Viviane Forrester

México, Fondo de Cultura Económica, 1997, 168 págs.

Traducción de Daniel Zadunaisky

Una civilización termina, profetiza Viviane Forrester en *El horror económico*. Décimotercera obra de una novelista, este manifiesto, publicado por Fondo de cultura Económica en Argentina y por Fayard en Francia, se llevó el premio Medici-Ensayo. Éxito de librería nato, ya se vendieron trescientos mil ejemplares en Francia.

—*Usted es novelista, es escritora, crítica literaria y hasta poeta... ¿Por qué escribe hoy un libro de economía?*

—No sólo me parece normal, sino que me parecería igualmente normal que los otros novelistas, los otros escritores, pero también los pintores, los almaceneros, los ciclistas, los cantantes de ópera se ocuparan también de la economía. Creo que todo el mundo tendría que ocuparse y que no debemos conformarnos con lo que nos dicen. Estoy convencida de que si Shakespeare resucitara, se interesaría por la economía. Porque es allí donde se mueven los hilos del poder.

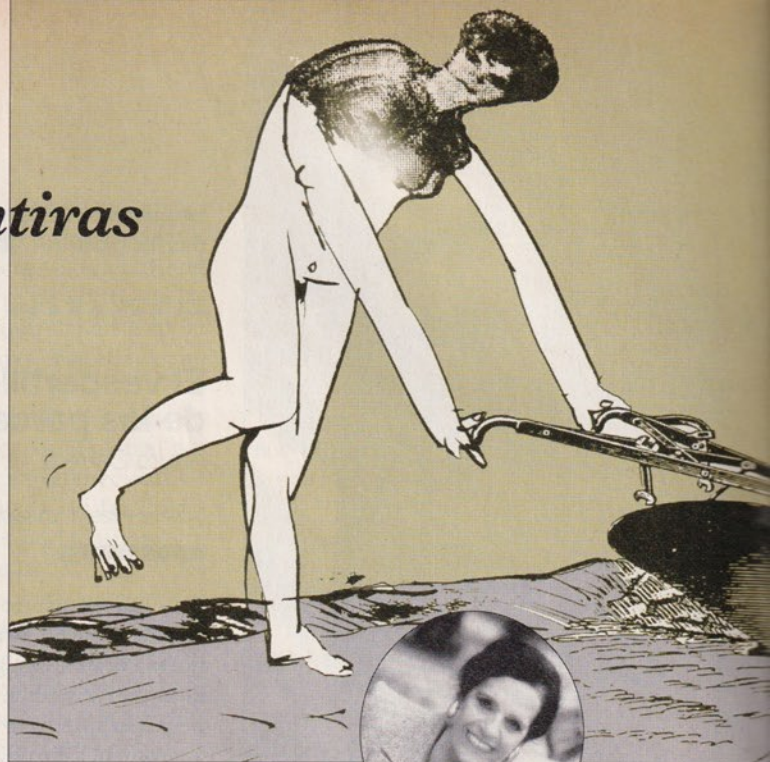
—*Entonces, según usted, ocuparse de la economía forma parte del papel del escritor.*

—El papel del escritor es el papel que él quiera asumir. Existen mil formas de ser escritor. Para mí, el papel del escritor es el de escuchar, repetir, llegar a traducir lo que no está dicho. Es decir, lo que realmente se dice detrás de las palabras. Es salir de las mentiras del lenguaje. Cuando era chica, tenía la impresión de que la única manera de inscribirme en la vida y de creer en la vida y de estar viva era llegar a escribir las cosas de una manera diferente a como me las decían. Para mí era la única cosa que podía inscribirme en la vida y darle un sentido.

—*En efecto, en El horror económico usted escucha y presenta las cosas de una manera diferente. Para usted, la sociedad occidental reposa en valores ya perimidos. Por ejemplo, está fundada en el trabajo cuando mañana habrá cada vez menos trabajo.*

—Todavía nos hacen vivir con criterios y conceptos del trabajo tal como eran en el momento del auge del empleo. Nunca hubo razones para sentir vergüenza por estar desocupado, pero hoy en día menos que antes. Efectivamente, ahora nos acercamos a una norma bastante moderna. Habrá que enfrentar el hecho de que el trabajo desaparece, y habrá que seguir sin él. No hace mucho tiempo se decía: “el trabajo es alienante”. Hoy es el Santo Grial. Me parece anormal que se dé como único modelo de vida, en particular a los jóvenes, una vida asalariada que les está confiscada de antemano.

—*Usted dice que no se trata de una crisis temporal sino de la*



mutación de una civilización...

—Por primera vez en la Historia, el conjunto de los seres humanos ya no es indispensable para hacer funcionar el planeta, para producir ganancias. A veces tenemos la impresión de que las vidas ya no tienen utilidad pública. Vivimos en una sociedad que es cada vez más puramente económica y que no nos oculta que somos un gasto superfluo. Descubrimos que hay algo peor que ser explotado: ya no ser siquiera explotable. Vivimos en una sociedad fundada en la ganancia y de esta ganancia no se habla.

—*Sin embargo, no se habla más que de ganancia...*

—Nos dicen que las empresas crean riquezas —antes se decía tontamente “beneficios”— y nos hacen creer que esta creación de riqueza va a generar empleos. De hecho, vemos empresas que ganan mucho pero que, sin embargo, despiden impiadosamente. Y cuando hoy una empresa deja a la gente en la calle —sí, a menudo en la calle, sin techo— llaman a eso “planes sociales”. Hay una cantidad de mentiras como esa...

—*Usted plantea en su libro una pregunta: “¿Es útil vivir, si*

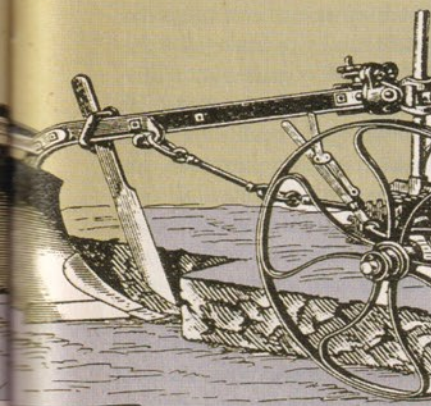
uno no es rentable para la ganancia?” En otras palabras, para tener el derecho de vivir, ¿hay que merecerlo?

—Considero escandaloso que se pueda plantear esta pregunta, pero a menudo tengo la sensación de escucharla y a menudo tengo la sensación de escuchar la respuesta general: “Sí, hay que merecerlo, hay que ser útil.” Y hoy en día ser útil quiere decir ser rentable para el mercado. La prueba de la confusión entre utilidad y rentabilidad es que van a suprimir en Francia cinco mil puestos docentes... Nos faltan docentes. Que no vengan a decir que los docentes no son útiles... Son útiles, pero no son rentables. La filosofía actual, la ideología reinante, es que, para merecer vivir, no basta con ser útil, hay que ser rentable.

—*Se le podría reprochar a El horror económico el ser un libro desesperado...*

—La gente está desesperada en este momento. Cuando las cosas se aclaran, cuando uno entiende, uno ya no está desesperado. Con lucidez, uno puede enfrentar las cosas. ☹

Entrevista realizada por
Valérie Colin-Simard



Cuerpos de papel. Figuraciones del cuerpo en la prensa 1918-1940

Oscar Traversa

Barcelona, Gedisa, 1997,

286 págs.

El libro de Traversa se puede ubicar en el ámbito, a veces poco claramente definido, del ensayo semiótico. Su propuesta consiste en tomar un sistema de significación (la publicidad) durante un lapso y analizar en éste el comportamiento de ciertos signos (seleccionados en textos de un género determinado) y su relación con otros signos simila-

res, en textos también similares. Las afirmaciones se fundamentan en disciplinas diversas, que coinciden en ocuparse de algunos aspectos del significado bajo el rótulo de *producción de sentido*. Nos ubicamos, entonces, en un modelo (teórico) similar al difundido por Barthes en los '60 y '70, en textos como *Mitologías* o *El sistema de la moda*.

Lo que predomina en el libro es cierta ambigüedad, que no deja de ser interesante: surge ya en el título, dado que por *prensa* se entiende, generalmente, discurso informativo cuyo soporte principal es la palabra escrita, si bien normalmente incluye fotografías. El corpus de referencia consiste en textos de un género argumentativo, la publicidad, en el que se prefiere la imagen para transmitir los significados, cuya recepción quiere asegurar el emisor. Esta ambigüedad se manifiesta, también, en que se recorta un período, aunque se busca relacionar los elementos identificados en éste con otros del pasado, y en el hecho de que se establecen lazos entre la "figuración del cuerpo" en la piezas publicitarias y las costumbres, los modelos propuestos por otros medios (como el cine), ciertos discursos de divulgación científica acerca de la salud y la enfermedad, el mobiliario (espejos), etcétera. Lo interesante radica en que

el texto, porque abarca campos diversos, con criterios no siempre totalmente compatibles, no parece pretender una lectura única, y totalmente cerrada, sino abrir caminos para continuar reflexionando acerca de la variedad de temas de los que se ocupa. ●

Daniel Romero

De ironías y silencios. Notas para una filosofía impresionista

Mónica Virasoro

Barcelona, Gedisa, 1997,

213 páginas.

E"El todo es lo no verdadero." La frase de Adorno que sirve como emblema del texto de Mónica Virasoro invita a pensar desde los fragmentos, a despojarse del *hechizo del todo*. La lógica de tal principio acerca la filosofía al arte, en tanto se abdicar de la pretensión de sistema (que es siempre una búsqueda de reparo, de garantías), comprometiéndose, en cambio, en sucesivos viajes exploratorios que atraviesan la obra de sus pensadores. El artista ha visto algo, ha experimentado algo y regresa a la obra para expresarlo. Pero el arte no argumenta, no explica, no intenta dar razones. Sus filósofos, sí.

Adorno, Foucault, Benjamin, Nietzsche, Kafka, Heidegger, Sócrates, Kierkegaard son los filósofos. En el "Excursus sobre Adorno", la crisis de la modernidad es asimilada a la de la Razón. La autoconciencia de ese fenómeno es la Teoría Crítica, y su "terapéutica" sería una forma de pensamiento que rehúsa la seguridad de los sistemas. El resultado es una forma musical de composición filosófica. "Su modo de proceder es la composición, semejante al de la música", en el que el lenguaje opera *modelando constelaciones*.

En "Filosofía en la encrucijada", Heidegger y El Círculo de Viena. La filosofía, recogida en los márgenes, se

reserva sólo la "humilde pero digna tarea del análisis de la estructura formal del lenguaje" (es el lugar que le dan los de Viena). Heidegger, en cambio, ve en la poesía y el pensamiento el mismo religioso cuidado a la palabra: no un simple medio expresivo, un instrumento entre otras posesiones humanas, sino el hombre mismo. La filosofía no debe limitarse, pues, a realizar un inventario de las ciencias o a prescribir las normas del discurso científico, porque ella misma "expone un mundo y hace que ese mundo se dé".

Por fin, en "Sócrates se defiende ante el tribunal nietzscheano", el papel y sentido de la ironía está expresado magníficamente en el encuentro, en el Hades, entre Sócrates y Nietzsche. El griego se defiende de Nietzsche con la malignidad que el mismo Nietzsche le atribuye: no hay en mí doctrina alguna, "yo nada sé"; mi *doctrina* es puramente *destructiva*; a lo sumo conduce a que mis interlocutores sientan un agudo desasosiego, una pertinaz incomodidad consigo mismos. Este ejercicio debería "devolver a las almas su elasticidad originaria, alivianarlas, quitarles el peso de todos esos saberes congelados", "un ritual para aprender de la vergüenza". Pero yo nada enseño.

La selección, incompleta, responde a inclinaciones obviamente personales. La lectura de este libro supone cierta cultura filosófica, aunque en modo alguno se trata de un libro para especialistas. Virasoro escribe desde el alma y, en sus honduras o profundidades, sabe que el espíritu se eleva, establece y consolida en procedimientos comunes. ●

Eduardo P. Osswald



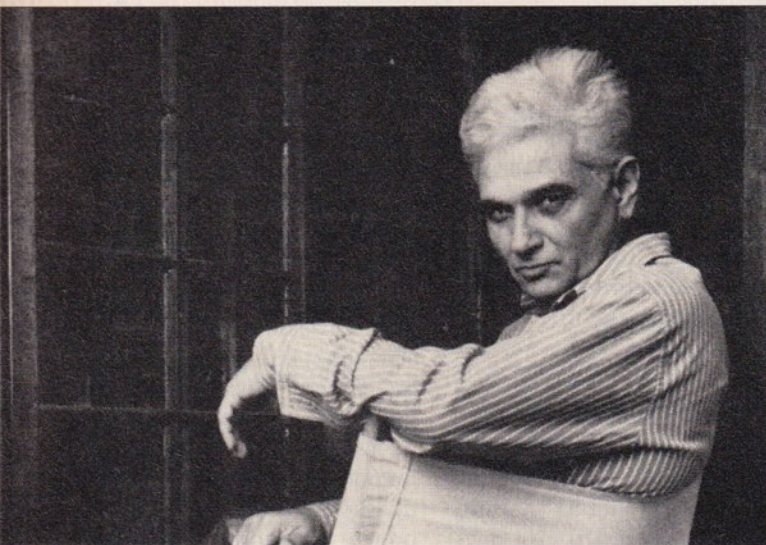


FOTO: GAMMA/ANDERSEN

La religión

Jacques Derrida, Gianni Vattimo y otros

Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1997, 294 págs.

Habría un retorno, una vuelta, un resurgir de las religiones hacia el final de siglo. Y un grupo de filósofos convocados por una alianza internacional de editores (Laterza de Italia y Seuil de Francia) se reunieron en una isla (Capri) con la intención de escribir posteriormente para un Anuario Europeo de Filosofía. Emblemático de cuanto ocurre hoy con la Filosofía (el aparte, el aislamiento, el encastillamiento), pero en un contexto planetario de difusión, publicidad e inmediatez informativa para el que la isla filosófica bien puede funcionar como un misterio casi religioso. En cierto plano, nos encontramos con una unión necesaria, ya consumada hace mucho tiempo, entre los intereses comerciales y la reflexión universitaria. Derrida y Vattimo (los encargados del Seminario o coloquio), separadamente, coincidieron en escoger un tema: la religión. La religión en un contexto

Jacques Derrida

abierto por Hegel, el de la "muerte de Dios", condición ineludible del retorno religioso. Todos los autores coinciden en pensar de otra manera la religión. O también, en esbozar una pregunta: ¿qué piensan las religiones? O también: ¿cuál es el substrato que encadena y diferencia el pensamiento y la religión? Si se trata de un retorno, retorna sólo aquello que siempre ha estado allí, vale decir, lo que liga o vuelve a ligar filosofía y religión. Vuelve o retorna lo no pensado que alimenta la relación incesante, la insuficiencia del pensar sobre las religiones: Kant, Heidegger, el marxismo, el psicoanálisis.

Jacques Derrida, Gianni Vattimo, Eugenio Trias, Aldo Gargani, Vincenzo Vitiello y Maurizio Ferraris tratan de construir una máquina para pensar (la idea es de Derrida) lo religioso por afuera y por encima del discurso epistemológico, post-neopositivista o de la filosofía del lenguaje. En el último artículo, Hans Georg Gadamer oficia como revisor del coloquio para ocuparse sólo de Vattimo y de Derrida. Es el único protestante del grupo (ausentes: mujeres y musulmanes), y está bien que recuerde a Max Weber

(un nombre excluido de las contribuciones), en tanto éste ha inaugurado un modo de reflexión vigente sobre las relaciones entre religión y capitalismo. En el fondo (como lo reconoce Derrida), ésta es la cuestión: el capitalismo telemático, tecnocientífico y su mixtura con el retorno de la religión (el Papa en Internet, el fundamentalismo reactivo, la afirmación de los nacionalismos religiosos). La posición privilegiada que este volumen le otorga a Gadamer representaría el lugar de la hermenéutica filosófica, cuya genealogía religiosa le permite acercarse sin prejuicios (antes bien, los reivindica) al discurso de las religiones.

El trabajo de Derrida (diseminador de múltiples caminos virtuales) quizá sea el más útil para reflexionar no sobre una "vuelta", sino sobre una persistencia. Tal persistir estaría en la doble fuente de lo religioso: la fe como "lo indemne", "lo salvo", "lo sano", "lo santo", y también como "fiduciario", "confianza", "fe hacia la palabra o el testimonio del otro". Cualquier discurso se ve implicado allí, en ese andamiaje, y también cualquier experiencia de lo propio y de lo otro. ●

Jorge Panesi

Memoria de la comunicación

Héctor Schmucler

Buenos Aires, Ed. Biblos, 1997, 304 págs.

“La idea de comunicación generalizada es contraria a la memoria que exige duración y persistencia”, dice Héctor Schmucler en el prólogo de su último libro, *Memoria*

de la Comunicación. Precisamente, estas trescientas páginas que reúnen sus escritos entre 1972 y 1997 permiten reconstruir no sólo el vínculo productivo entre su biografía intelectual y política y los debates sobre comunicación desde la década del 70 (tanto en nuestro país como en Latinoamérica), sino también dos gestos críticos claves. El primero advierte que la diversidad de formas y ámbitos en que se han desplegado sus preocupaciones sobre la comunicación no está provocada por el festejo o rechazo de objetos dados y, por lo tanto, sucesivamente “reemplazados” (el ademán trivial de cambiar de tema cuando las condiciones desafían tanto los problemas que han sido concebidos como urgentes o cruciales como las respuestas que hemos intentado), sino por la producción crítica de las propias posibilidades de intervención donde se configura la responsabilidad del crítico: “el ejercicio de la capacidad de negación del presente como único posible cuando aparece determinado por un futuro ya previsto y totalmente calculado”. Por eso, el segundo gesto crítico consiste en indicar que la especificidad del campo de lo comunicacional está dada por la articulación entre comunicación y condiciones tanto de la producción de saber como de la política. Así, frente al viejo lamento sobre las dificultades de delimitar una “disciplina” de la comunicación, sus análisis sobre la técnica, desde las teorías de la dependencia hasta el “tecnologicismo” como ideología, o sobre la estetización de la política y las inscripciones sociales del cine o la educación en las condiciones cambiantes de lo trágico en la cultura del presente, permiten apreciar la capacidad y fuerza polémica que

los trabajos de Schmucler ofrecen al conjunto de las ciencias sociales. Recordemos el ya clásico debate de 1975 sobre ideología, ciencia y lenguaje desde la revista *Comunicación y cultura* (que fundó y codirigió en Chile, Argentina y México), o sus últimas polémicas acerca de la complacencia y pérdida de valor crítico de los trabajos en comunicación en América Latina. Este último desafío enfatiza el recorrido ineludible que postula este libro: la crítica de la cultura se formula como reflexión sobre las condiciones en que viven los hombres a partir de sus modos de existencia cotidiana, pero también a partir de la percepción que tienen de ellos mismos, ese punto insoslayable en que la crítica en tanto memoria “no sólo ofrece la oportunidad de evocación sino que, y sobre todo, permite reconocernos, conocernos en lo que somos”. ●

Silvia Delfino

Suspender toda certeza. Antología crítica (1959 - 1976)

Noé Jitrik

Buenos Aires, Biblos, 1997, 224 págs.

Selección y prólogo de Gonzalo Aguilar y Gustavo Lespada

Este libro puede ser leído como la historia de una trayectoria: Noé Jitrik, aquel joven vinculado a la revista *Contorno* en los años cincuenta, ha logrado convertirse en “bibliografía obligatoria” a la hora de estudiar eso que se ha llamado “Literatura Latinoamericana”. Los compiladores han seleccionado artículos poco accesibles, construyéndoles una verdadera “arca” (de Noé, en efecto) para salvarlos del

diluvio fotocopiable, al que han agregado, a la manera de un bote salvavidas, un prólogo y una *bibliografía crítica* que se encargan de presentar, historiar y vindicar la figura de Noé Jitrik.

Para caer en algo que es poco común en los textos críticos de Jitrik, la valoración explícita, podríamos decir que lo que mejor justifica la reedición de estos trabajos clásicos es su calidad: son, por cierto, buenos artículos, y pueden ser leídos con cierto agrado todavía hoy. Las lecturas de Jitrik “ponen orden” en diversos textos de Cambaceres, José Hernández, Echeverría, Macedonio Fernández, Onetti, Rulfo, Cortázar y García Márquez. Y también en los de Roa Bastos y José Donoso, a través de dos trabajos inéditos de 1990 y 1992, cedidos especialmente por el autor, que sirven (a partir de una reflexión sobre las nociones de *género* y *parodia*) para actualizar, suplementariamente, la compilación.

Es (sin embargo) muy interesante leer (o volver a leer) estos artículos más allá del “plan bibliográfico”, es decir, reunidos en un libro, pues esto permite percibir el proceso característico que, en las maneras de leer de Jitrik, va de cierto sociologismo de la época de *Contorno* al análisis concentrado en el texto, marcado por los métodos del “análisis estructural de los relatos” (especialmente en el trabajo sobre *Cien años de soledad*), y que finalmente concluye con una puesta en cuestión de estos métodos y de la noción tradicional de *modelo* de lectura. Lo interesante es que cada uno de estos momentos críticos supone a su vez una autorreflexión teórica sobre sus propios modos de leer y, además, una constante interrogación acerca de

las relaciones entre crítica literaria y política. ●

Marcelo Topuzian

Un buen casamiento. El aparato del psicoanálisis

Jacques Nassif

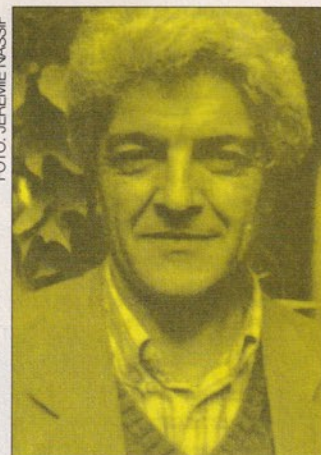
Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1997, 336 págs.

Traducción de Cristina Piña y Florencia Fernández Feijóo

“Mientras que en una conversación ordinaria usted procura mantener el hilo de la trama mientras expone, aquí debe proceder de otro modo. Usted observará que en el curso de su relato le acudirán pensamientos diversos que preferiría rechazar con ciertas objeciones críticas. Nunca ceda usted a esa crítica; dígalo a pesar de ella y aún justamente por haber registrado una repugnancia a hacerlo.” Es sobre estas pocas líneas, enunciadas por Freud bajo el título de Regla Fundamental del Psicoanálisis, que versan las casi trescientas cincuenta páginas de Nassif. Su propósito es claro: reformular su contenido, justificar su legitimidad y explicar su alcance.

Desde el comienzo mismo del relato, el autor define la situación psicoanalítica como una “una nueva forma de discurso”, en la medida en que la regla fundamental inaugura “una nueva forma de habitar el lenguaje”. En efecto, la regla en cuestión propone una negociación diferente de la relación entre lo escrito y el habla: si el “analizante” se compromete a respetar el único

FOTO: JEREMIE NASSIF



Jacques Nassif

precepto impuesto por Freud, puede esperar de su analista que, por medio de su palabra, le haga *escuchar* lo que *leyó* en la sucesión de frases que le fueron confiadas.

Igualmente importantes resultan las consideraciones relativas a la puesta en marcha de la situación analítica. Nassif pone en evidencia el hecho de que si el objetivo del psicoanálisis es, regla fundamental mediante, “que se diga cualquier cosa”, esto no se logra sin un determinado número de reglas adicionales. Se aboca, pues, al estudio de la técnica, y a la búsqueda de la causa de la incoherencia aparente entre su rigidez a lo largo del tiempo y la movilidad de las construcciones teóricas. Reformulando el significado habitual del concepto de “aparato” en psicoanálisis e introduciendo el de “practicable” (tomado del género teatral), intenta superar los efectos de la dicotomía entre teoría y técnica, siempre presente, supuestamente, en la invención freudiana.

En suma, la propuesta de Nassif consiste en repensar los fundamentos de la clínica psicoanalítica: por momentos, lo logra; por momentos, parece perder el hilo de su argumento. ●

Juan Rodríguez Mentasti

Necesidad de Perlongher

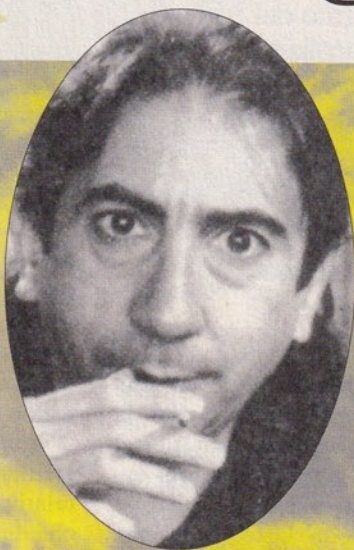


FOTO: MAGDALENA SCHWARTZ

Tratados sobre Néstor Perlongher

Nicolás Rosa

Buenos Aires, Ars, 1997, 126 págs.

La crítica literaria ofrece momentos de condensación y visibilidad en los que

una "obra" o un escritor aparecen con la fuerza de una *necesidad*. Esos textos críticos establecen un vasto entramado de inclusiones, citas y reenvíos que llegan a dar a su objeto una consistencia inusitada pero que deben sortear, también, los riesgos de la saturación. El caso de la producción poética y ensayística de Néstor Perlongher es así paradig-

Varios libros recientes examinan y redistribuyen las temáticas centrales de uno de los poetas-faro de la década del ochenta.

mático. Sus libros de poesía (desde *Austria-Hungría* hasta *El chorreo de las iluminaciones*), sus ensayos y numerosos artículos periodísticos que cubren tan sólo una década, la del ochenta, han sido objeto en los últimos meses de uno de esos campos críticos consistentes.

Tratados sobre Néstor Perlongher, el libro de Nicolás Rosa, es quizás comienzo y fin del ciclo, desde el momento en que reúne los tres ensayos que su autor había publicado ya por separado y con los que se viene constituyendo en referente obligado de la crítica de Perlongher. Su artículo "Seis tratados y una ausencia sobre los 'alambres' y rituales

de Néstor Perlongher", publicado en 1987, es uno de los pocos textos escritos casi en forma simultánea a la poesía de Perlongher. Ciertamente, se puede pensar como *iniciador*: focaliza la mirada crítica en una zona hasta ese momento no del todo transitada, el *neobarroco*, "el barroco irrisorio de Perlongher [donde] la mierda aflora, fosforescente, sobre los restos incandescentes del naufragio barroco", e introduce un lenguaje crítico que se deja fascinar por su objeto. En cuanto a los otros dos textos aquí reunidos, el segundo, "Una ortofonía abyecta", fue publicado antes en *Lúmpenes peregrinaciones*, compilación de Adrián Cangi y Paula Siganevich. El tercero, "Las prosas profanas de Perlongher", se ocupa de la ensayística del autor a partir de una reflexión alrededor de la *anarcogamia* en las letras argentinas: de Osvaldo Lamborghini





a Perlongher, un recorrido que da lugar a un debate en contra de ciertos usos teóricos que, aunque se revistan de marginalidad, no dejan de reconstruir un canon. En tal sentido, la crítica de Rosa adscribe a una incomodidad básica: se quiere no sensata, "ni perfil leguleyo ni ortodoxia de las diferencias", aun a sabiendas de su propio lugar. ❶

Claudia Kozak

Prosa plebeya.

Ensayos 1980-1992

Néstor Perlongher
Buenos Aires, Colihue, 1997,
262 págs.
Selección y prólogo Christian Ferrer y Osvaldo Baigorria

Otro de los libros del consistente campo Perlongher. Uno que, sin embargo, esta-

blece una diferencia. Christian Ferrer y Osvaldo Baigorria se han dado la tarea de reunir y seleccionar el material ensayístico que Perlongher había diseminado por numerosas publicaciones argentinas y brasileñas (e incluso una francesa, *Chimères*, dirigida por Deleuze y Guattari). El volumen presenta ese vasto conjunto de ensayos breves, necesario complemento de libros como *El fantasma del Sida* o *La prostitución masculina*, a partir de un ordenamiento temático en el que se incluyen las grandes líneas que cruzan la producción de Perlongher: deseo y política, barroco y neobarroco, Evita, Malvinas, "cadáveres". Los ensayos, así reunidos, no pretenden sólo la clasificación, sino que ésta, a manera de guía, postula la necesidad del ensayo en la producción de Perlongher y en el campo cultural argentino. "¿Interesa la prosa de un poeta?", se preguntan los compiladores. Sí, porque en Perlongher dos prácticas de escritura paralelas van tentando el camino de un proyecto inusitado: la poesía es política (*materialmente* política, en palabras de Nicolás Rosa) y la prosa política es también, muchas veces, poética, a la manera en que es poética la poesía de Perlongher. Variaciones sobre una misma lengua, en cuyo núcleo la prosa de Perlongher opera con precisión e ironía sobre vastas regiones del "ser nacional", ligadas a la represión y ocultamiento de los cuerpos. Lengua poética y ensayística que se abisma sobre una utópica multiplicidad: de los saberes (quizá no otra cosa constituya la atracción última de Perlongher por la Iglesia del Santo Daime, un saber *otro*), de las lenguas, de los cuerpos. ❷

C. K.

magazín literario

mapa mensual de cultura

suscripción

Alsina 1131, 1088 Buenos Aires

Fax 541 381 9833

La solución ideal para no perderse ninguno de los números de *magazín literario* y armar, mes a mes, una verdadera enciclopedia de cultura contemporánea. Una herramienta indispensable para acceder a los grandes autores, los hechos más importantes y las grandes corrientes de pensamiento. Y toda la actualidad cultural. *Deseo abonarme por un período de:*

- | | |
|------------------------------|--|
| Argentina (interior) | ☐ 6 meses ... \$ 30 |
| | ☐ 12 meses ... \$ 55 |
| Mercosur y países limítrofes | ☐ 6 meses ... \$ 46 |
| | ☐ 12 meses ... \$ 90 |
| Resto de América | ☐ 6 meses ... \$ 57 |
| | ☐ 12 meses ... \$ 110 |
| Resto del mundo | ☐ 6 meses ... \$ 66 |
| | ☐ 12 meses ... \$ 130 |

Apellido: _____

Nombre: _____

Dirección: _____

Loc./Cód.post.: _____

Teléfono: _____

País: _____

Pago con

- ☐ Giro o cheque a la orden de magazín S.R.L.
☐ Tarjeta de crédito
☐ Visa ☐ American Express ☐ Mastercard

Fecha de vencimiento:

Número:

Firma: _____

Historia de vida

Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades

Juan José Sebreli

Buenos Aires, Sudamericana, 1997, 572 págs.

No faltó oportunidad en los últimos años para que David Viñas, uno de los impulsores de la ya mítica *Contorno*, manifestara que fue Juan José Sebreli quien materializó el “programa” de intervención crítica de la publicación. A partir de una reivindicación del ensayo tan explícita como practicada, Sebreli se fue abriendo un camino en el análisis social de las ideas, el comentario cultural de las prácticas sociales y las definiciones políticas de la intervención intelectual. Una ubicación muy particular, aclarada hasta el paroxismo en el prólogo, lo configura como una suerte de ensayista “desnudo”, un antihéroe no contaminado por los carrerismos académicos, las capillas políticas o los circunstanciales beneficios del periodismo cultural. Este lugar de extramuros de la consagración intelectual y del reconocimiento profesional parece la principal justificación de este nuevo libro que reúne una serie de textos ya conocidos y otros inéditos. En varios, como por ejemplo

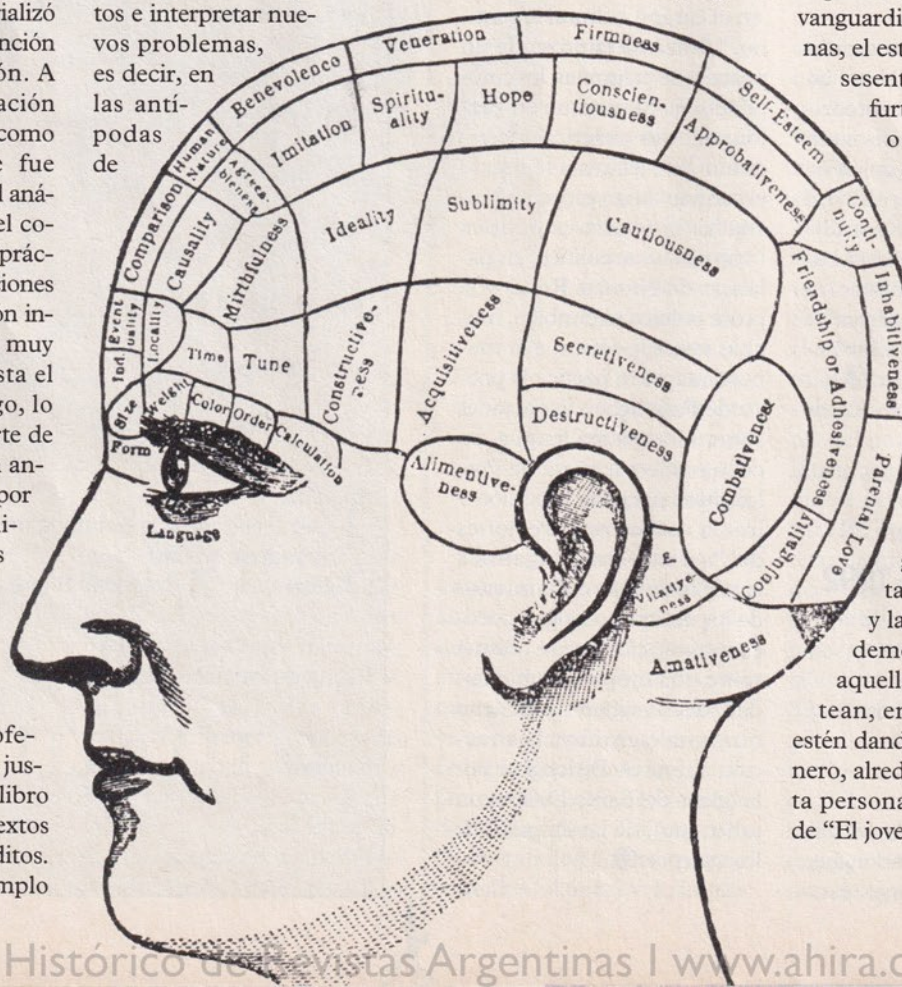
“Tiempos de *Sur* y de *Contorno*”, incluye una serie de comentarios anexos que lo convierten en un lector contemporáneo de sus propios artículos, acentuándose todo aquello que significaría haber iniciado un camino de reflexión, la introducción de un nuevo pensador, la instalación de temas tabú, entre otras actitudes de vanguardia político-cultural. Poco transitado en nuestra literatura ensayística, este gesto de autobiografía intelectual ayuda a reconocer el “otro” programa de Sebreli: aquél que se inscribe en un marco filosófico e ideológico más amplio que el sartrismo de fines de la década del cincuenta o la sociología de la cultura y de la vida cotidiana de los sesenta. Nos referimos expresamente al programa de la “modernidad”, espacio en el cual Sebreli se siente más a gusto para releer viejos textos e interpretar nuevos problemas, es decir, en las antipodas de

todos los “insumos” que se cristalizaron en el pensamiento postmoderno (estructuralismos varios, lacanismo, deconstrucción, entre otros) que en cierta forma volvieron más “irracional” la visión de mundo, expulsando, en sus varias transformaciones, el sujeto social y la idea misma de totalidad. Por lo tanto, resulta lógico que el final del libro esté simbolizado en un Sartre revisado en sus “idas y vueltas”, que (como ocurre con varias de las referencias intelectuales que realiza Sebreli) funciona como un espejo del propio ensayista: “El vacío que dejaron con su desaparición no ha sido llenado y aunque el mundo político que representaron ha desaparecido inexorablemente, las categorías filosóficas con que quisieron interpretarlo no han caducado. El olvido o rechazo en que cayó la pregun-

ta por la racionalidad de la historia hacen de aquellos pensadores no solo un legado del pasado, sino voces vivientes a las que hay que volver a interrogar y que nos darán nuevas respuestas, de acuerdo con nuevas lecturas que eviten los errores anteriores para comprender nuestro presente.”

Finalmente, una de las dificultades que plantea el trabajo de Sebreli, sobre todo en una compilación de tan diversas temáticas, es que obliga al crítico a mimetizarse en la múltiple especialización del autor. Característica histórica del ensayo, el tránsito por diferentes espacios vuelve irregular el resultado, aunque siempre lo hace interesante. En este sentido, Sebreli se destaca más cuando polemiza con lo “institucionalizado” en diferentes épocas (la historiografía nacionalista a derecha e izquierda, las “moderadas” vanguardias literarias argentinas, el estructuralismo de los sesenta, la crítica “frankfurtiana” al esoterismo) o el aporte que significa el capítulo “Historia secreta de los homosexuales porteños”. No se podría decir lo mismo tanto de sus balances “político-económicos” del periodo democrático, en donde se “optimiza” la globalización, la estabilidad económica y las “reglas de juego” democráticas, como de aquellas partes que pivotan, en demasía aunque estén dando cuenta de un género, alrededor de la anécdota personal, como es el caso de “El joven Masotta”. ●

Carlos Mangone



El chico del róballo y la historia

En la línea de La noche de Tlatelolco o Eddie, a partir de testimonios de los participantes directos en la guerra de Malvinas, Partes de Guerra, libro coral, recupera la experiencia como fundamento de verdad.

Partes de guerra

Graciela Speranza y
Fernando Cittadini
Buenos Aires, Norma, 1997. 240 págs.



Un documental, una película documental, o un libro documental en este caso, cuando habla de los llamados ‘grandes temas’, tiene una obligación, creo, que es la de atender a lo específico de la experiencia, rescatando la vida concreta de los individuos y protegiéndonos de los resúmenes del periodismo y las verdades simplonas de la ideología. Porque se supone que ya sabemos, por ejemplo, “qué pasó con las Malvinas” (como decía el cantito).

Cada 2 de abril salen notas, evocaciones, programas de TV. Yo mismo he hecho un documental, para la TV americana, que tocaba el tema. Hablé con el General Menéndez y también con algunos ex combatientes. Yo ya sabía. Pero tuve que leer *Partes de guerra* para darme cuenta de que en realidad, no sabía exactamente. Y ahí es donde yace (casi siempre dormido) el poder del género documental: en el detalle exacto, imposible de imaginar de antemano, que el periodismo pasa por alto.

En principio, yo odiaba la “causa Malvinas”. Por la explotación política que le dieron los militares en su momento y por su potencial permanente para la infamia nacionalista. Así y todo, no pude dejar de apasionarme con la épica cuerpo a cuerpo de los combatientes, narrada por Graciela Speranza y Fernando Cittadini a través de un montaje “cinematográfico”, rápido y contundente, hecho con las voces de los soldados y oficiales que estuvieron en Malvinas. Me perdí en la felicidad del relato y pude dejar de lado por un momento, la tentación argentina de juzgar antes que de comprender cuando se trata de cuestiones políticas. Al fin de cuentas, una de las máximas felicidades que proporciona la literatura, por lo menos a mí, es la de hacernos olvidar las propias opiniones.

La experiencia de la guerra aparece en el “relato de aventuras” de cada combatiente, pero también, o especialmente, en ciertas imágenes subjetivas que quedaron en la memoria de cada uno y que iluminan el resto de la narración

como las bengalas que de pronto dejaban ver algo en la oscuridad cerrada del campo de batalla. “La oscuridad fue la primera imagen que tuve de Malvinas y me acompañó hasta el final. Cuando se abrió la puerta del avión no vi nada. Era un cuadrado negro y frío, un abismo. No se veía nada.” La descripción de la muerte y el horror de la guerra es un tópico casi inevitable en cualquier relato bélico. Pero aquí aparece despojado de todo discurso heroico, en imágenes de un lirismo inesperado, que sintetizan muchas cosas y producen emociones contradictorias, como en la evocación del soldado Hernán Zavala, quien, mientras esperan a los ingleses en la bahía de Goose Green, pesca un róballo de medio metro que en un descuido se le escapa de las manos y cae de vuelta al agua. “Me acuerdo siempre de él porque quedó en Malvinas, lo agarró una ráfaga de ametralladora”, cuenta un soldado. “Tengo la foto de él en mi álbum.”

La guerra que empieza en la oscuridad termina en la oscuridad del regreso, sintetizada en otra imagen tan evocativa que parece inventada, propia de la mejor literatura. “En medio de la noche, ahí estábamos, parados en una barrera suburbana, una columna de micros con soldados que volvían de la guerra. Los taxistas no lo podían creer. Y después, cuando entramos a Campo de Mayo, recorrimos un tramo indefinido en completo silencio, hasta que empezamos a escuchar, a lo lejos, una marcha, una marcha hermosa, *La avenida de las camelias*. Era una noche oscurísima y no sabíamos de dónde venía esa música, hasta que de pronto, cuando la música ya era estridente, vimos una banda tocando en medio de la nada, abajo de una lamparita de no más de 25 watts, en pleno descampado. Y ahí los dejamos, porque los micros nunca pararon y ahora se me ocurre pensar que todavía siguen ahí, en el mismo lugar, tocando *La avenida de las camelias* para nadie.”

Gracias a estos partes de guerra, esa banda fantasmal sigue ahí, como el mejor homenaje (limpio de toda la canallada nacionalista), a los chicos que estuvieron en Malvinas y, especialmente, a aquellos como Hernán Zavala, a quien se le escapó el róballo de medio metro en Goose Green y “quedó en Malvinas” y a quien yo ya no podré olvidar. ●

Andrés Di Tella

Susanna Tamaro: un fenómeno italiano

El éxito arrasador de *Va dove ti porta il cuore* ha contribuido, indudablemente, a la venta masiva de *Anima Mundi*, el último best-seller de la Tamaro.

El fenómeno Tamaro plantea varias interrogaciones y no menos exclamaciones. Sus más de dos millones de copias vendidas representan, en el mercado editorial italiano, un caso sin precedentes. A esto hay que sumarle las remeras estampadas, la película y la infinidad de alusiones y de juegos de palabras que la prensa y la publicidad incorporaron en sus discursos.

Susanna Tamaro consiguió, además, estar en boca de todos los italianos (de sus admiradores y de sus detractores) sin aparecer demasiado en los medios. Y esta imagen de alguien que se gana el éxito solo, sin ayuda, tras muchos intentos y a fuerza de pulmón, encarna uno de los típicos mitos italianos. Afianzada en su imagen de contrafigura, Tamaro se lanza, ahora sí, por fin y sin tapujos, a su segundo best seller: *Anima Mundi*. En un artículo publicado por *Cambio 16* (24/3/97) se recogen algunos de los adjetivos con que la crítica italiana ha calificado a la autora después de la publicación de su última novela: "ultraderechista, neofascista, racista, integrista, anticomunista, reaccionaria, soberbia, antifeminista, tópica, simplista". Si la historia lacrimógena y simplona de su primer libro podía entretener en una tarde de hastío, el aburrimiento y el desinterés, en cambio, invaden rápidamente al lector que intenta probar suerte con su segunda novela, cuyo protagonista (Walter) es obviamente una versión masculina de la autora y ante cuya pseudo-filosofía nada debe extrañarnos que Alianza Nazionale, el partido de ultraderecha italiano, reclame a la Tamaro como diputada. ❶

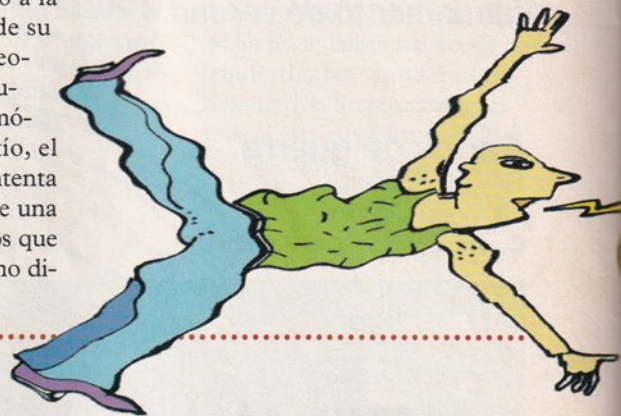
Flavia Puppo

Último momento

Vay Weldon terminará a Jane Austen. A pedido de los estudios de Hollywood, siempre ávidos de Austen, terminará *Sandition*, su novela inconclusa. Jane Austen sólo llegó a escribir once capítulos, aproximadamente un tercio de la novela proyectada.



Para festejar el bicentenario de Frankenstein y el centenario de Drácula, el correo británico *hace la Revolución*. En una serie de estampillas, reemplazaron la efigie de la Reina por las de Drácula, Frankenstein, Dr. Jekyll y Mr. Hyde y el Sábueso de los Baskerville. Unos monstruos por otros. ❷



Premio Rómulo Gallegos

Hace treinta años se entregaba por primera vez en Venezuela el premio de novela Rómulo Gallegos. El ganador fue el entonces peruano Mario Vargas Llosa, con *La casa verde*. En su última edición, en 1995, el premio se lo llevó Javier Marías, con *Mañana en la batalla piensa en mí*. Paradójicamente, estos dos autores, premiados por una institución que se enmarcó en el latinoamericanismo militante de los años sesenta, son hoy españoles: el primero por elección, el último por fatalidad. Si el detalle habla de los cambios de identidades y los efectos de la globalización, tan fin de siglo (aunque estaba prevista la posibilidad de premiar a un español nadie la había considerado seriamente), habla también de la capacidad de adaptación de las instituciones culturales, especialmente de la literatura.

En las sucesivas ediciones, los premios correspondieron a *Cien años de Soledad*, de García Márquez (1972), *Terra Nostra*, de Carlos Fuentes (1977), *Palinuro de México*, de Fernando del Paso (1982), *Los perros del Paraíso*, de Abel Posse (1987), *La casa de las dos Palmas*, de Manuel Mejía Vallejo (1989), *La visita en el tiempo*, de Arturo Usler Pietri (1991) y *Santo oficio de la memoria*, de Mempo Giardinelli (1993). La prensa caraqueña no deja de hablar de la "recuperación" del premio, aludiendo no solo a los 60.000 dó

lares que recibirá el ganador sino también al prestigio perdido. Si bien nadie dice con quién o quiénes el premio decayó, los candidatos que más suenan para esta edición (Tomás Eloy Martínez, Alfredo Bryce Echenique, Augusto Roa Bastos, Arturo Pérez Reverte, Jorge Edwards o Jesús Díaz) son nombres que, de ganar, garantizarían colocar las polémicas inevitables en un plano estético y borrarían suspicacias. La remoción ha tocado también al jurado, integrado por Javier Marías, Antonio Skármeta, Juan Cobo Borda, Bella Jozef y Carlos Pacheco.

Probablemente, tal "recuperación" pasará también por la voluntad de dotar a la literatura de otra institución que premie a los ya consagrados - por el prestigio y por el mercado- y abandone el vano impulso, en un mundo que permanentemente desecha lo que produce, de descubrir algo nuevo. No hay nada que descubrir, mucho menos entre la gran ausente en éste y en cualquier premio prestigioso: la escritura que circula marginalmente respecto del mercado formando parte de un mundo donde la ficción habla otro idioma. ❸

Graciela Montaldo



Olga en Barcelona

Cuando Olga Orozco, de la mano de Ana María Moix, hizo su entrada en el despacho de Pedro Gimferrer, en Seix Barral, a las siete de la tarde, ya no había nadie en la editorial. Como si Gimferrer hubiera deseado tenerla por un rato sólo para él (oh, amante exigente), la hizo pasar a una sala, la invitó a sentarse y, visiblemente emocionado, extrajo de un bolsillo un par de ejemplares fatigados por el uso de *La oscuridad es otro sol* y de *Mutaciones de la realidad*, para que Olga se los dedicara. Le habló de su experiencia como lector de su poesía, le dijo cuán importante era para ellos dos, pero también para la poesía española, la presencia de Olga en Barcelona, comparable, dijo, a la visita de Salvatore Quasimodo a comienzos del 60 y a las posteriores de Octavio Paz y de Elytis. Le anunció que de esas cosas hablaría pocos días después, cuando la presentara ante el público del Ateneo de escritores de Cataluña.

Y así fue. Una tardecita, en el gran salón del Ateneo, en las Ramblas, ante una muy numerosa asistencia, Olga Orozco leyó sus poemas con esa voz "ronca y llorada" cuya fama la precedía. De la presentación de Pedro Gimferrer, conviene destacar el momento que hizo removerse a más de uno en sus butacas, cuando afirmó que "siendo como es una de las mayores poetisas en el mundo iberoamericano actual, me interesa subrayar el nombre de Olga Orozco, no sólo por su valor estético y de ejemplaridad moral, sino también por lo que tiene de advertencia en unos tiempos en que la poesía parece elegir en España caminos más acomodaticios, caminos más trillados que terminan por recordarnos vagamente una versión remozada de lo que hacía, hace cien años, Campoamor, sin el talento de Campoamor". Al final de la lectura de Olga, la escritora Esther Tusquets, directora de la editorial Lumen, sinceramente impresionada por lo que acababa de escuchar, le hizo llegar a la poeta el deseo de Lumen de contarla entre sus autores. Dos lecturas más se siguieron: en el Aula Magna de la Universidad de Barcelona y en el Instituto de Cooperación Iberoamericana.

Nuestros amigos han tendido los puentes de un lado al otro del mar por donde pasan los mundos que nos sacudieron, nos interpelaron y ahora forman parte de la trama del mundo. ❶

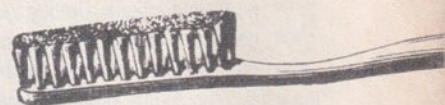
Ana Beccú

Un fantasma en el teatro

Recita dell'attore Vecchiatto nel teatro di Rio Saliceto

Gianni Celati

Milano, Feltrinelli, 1997 244 pags.



Attilio Vecchiatto (1910 - 1993), vagabundo teatral durante más de cincuenta años, famoso actor y dramaturgo shakespeariano, vuelve a Italia y dedica su última aparición en escena al público inexistente de un pequeño teatro de provincia.

Celati nos ofrece varios libros a la vez, pero una sola tragedia con un único héroe que se coloca ante los ojos de una Italia cerrada, farisea y conservadora. Un ritmo trenzado con la lengua de la crónica, el drama teatral y los sonetos inéditos que el mismo Vecchiatto escribió a lo largo de su vida. Attilio es nuestro Hamlet que lanza cuchillos de hoja afilada con la claridad y la inmediatez de la palabra recitada. Sin embargo, Attilio y Carlota, su mujer y doña conciencia, se encuentran con un teatro casi vacío, con pocos espectadores distraídos que entran y salen de la sala: nadie los escucha, son el espectro que permanece en el escenario del mundo para hablarnos del estado putrefacto de la palabra. ❷ Xavier Alcón

Cocaína

Las Éditions du Léopard cuidaron especialmente la publicación de esta antología literaria de la cocaínomanía. Sin ser una apología de los paraísos artificiales, *Un peu d'encre sur la neige* (Un poco de tinta sobre la nieve) es un bello libro amenizado con retratos de escritores y soberbiamente ilustrado por Philippe Mortimer. "Todos los textos comparten una fuerza de sugestión implacable, como si la emotividad de los escritores, excitada por la cocaína, exacerbara todas las sensaciones", escribe Dominique Antonin, artífice de este paseo por los senderos de la droga.

De Conan Doyle a Boulgakov o William Burroughs, a través de un siglo de experiencia cocainómana,

descubrimos las facetas cambiantes de los pequeños cristales blancos. ¿Acaso ellos inspiraron a Freud ("el gran señor fogoso que tiene cocaína en el cuerpo") su teoría del inconsciente? ¿Acaso inspiraron a Stevenson la figura de Mr. Hyde? Algunos piensan que sí. Sin embargo, el poeta se nutre de todo y sabe que musas más dichosas pueden suscitar obras de arte. La novelista norteamericana Carrie Fisher sabe y cuenta, por ejemplo, que la cocaína es antes que nada una amante exigente con quien es muy difícil romper.

(*Un peu d'encre sur la neige*, textos recopilados por Dominique Antonin, ilustraciones de Philippe Mortimer. París, Ed. du Léopard, 1997.) ❸

Serge Sanchez



La Retrotelevisión

En un viejo artículo, Umberto Eco instala los conceptos de paleo y neotelevisión. La paleotelevisión hablaba del mundo exterior, en tanto la neotelevisión "habla de sí misma y del contacto que está estableciendo con el público". Otros críticos agregaron más tarde la categoría de postelevisión para referirse a una serie de fenómenos que abarcan cuestiones de distinto tipo, desde la tecnología hasta los multimedia y los nuevos lenguajes. Esta televisión desclasifica los géneros clásicos o crea otros nuevos, y supone un espectador errático y consumidor de fragmentos. Finalmente, está cada vez más concentrada en los grandes grupos de comunicación, y la inversión en producción es cada día mayor.

A esta clasificación de paleo, neo y post podría agregarse la de retrotelevisión. Este término no tiene que ver con el discreto encanto de una sensibilidad que desempolva selectivamente algunas trajes de la abuela para reconvertirlos a la moda de hoy, ni con el revival que arrastra oleadas de fans de Star Trek o, más modestamente, de *Viendo a Biondi*. La retrotelevisión es una TV igual a la de los 60, los 70 o los 80, pero hecha hoy, brutalmente, como si el tiempo, la tecnología y los lenguajes no hubieran pasado.

Tenemos ahora en la TV más de setenta pantallas. En ese arco vemos mucha cosa vieja, desde *Bonanza* hasta *El amor tiene cara de mujer*. Pero esto es una característica a la vez del cable y de la postTV: un público muy especializado y un clima a la vez renovador y retro, donde cada uno arma su menú a la carta. Esta programación convive con el estilo más vanguardista que aparece en algunas zonas de la TV abierta y en las cadenas de música.

Claro que la modernización post no aparece uniformemente en todos los programas y no siempre tiene como resultado productos novedosos. Ahí tenemos a la sempiterna Mirtha del mediodía, algo sepultada por el cúmulo de "talk show" de los otros canales y, sin embargo, intentando sostener la línea de flotación con el abordaje de nuevos temas. O las telecomedias, que en algunos casos incorporan nuevos lenguajes, como en el caso de *Mi familia es un dibujo*, pero tan iguales a sí mismas y a la vez tan familiares a cierto gusto argentino que de pronto resultan siniestras.



Pero la retrotelevisión no es nada de todo esto. En primer lugar, si la postTV está definida desde muchas perspectivas, la retroTV se acota a dos temas: la programación, por un lado, y los géneros y lenguajes, por el otro. Contra el despliegue de programación, que vuelve a la TV neobarroca en el sentido de las multiplicidad de texturas y la convivencia y mezcla de géneros y lenguajes, propone una pantalla uniforme, lisa, sin relieve, sin contraste, que envejeció mal. En la retroTV (residual en muchos canales, hegemónica en ATC), podemos detectar, como en un palimpsesto, la TV de las últimas tres décadas...producida hoy.

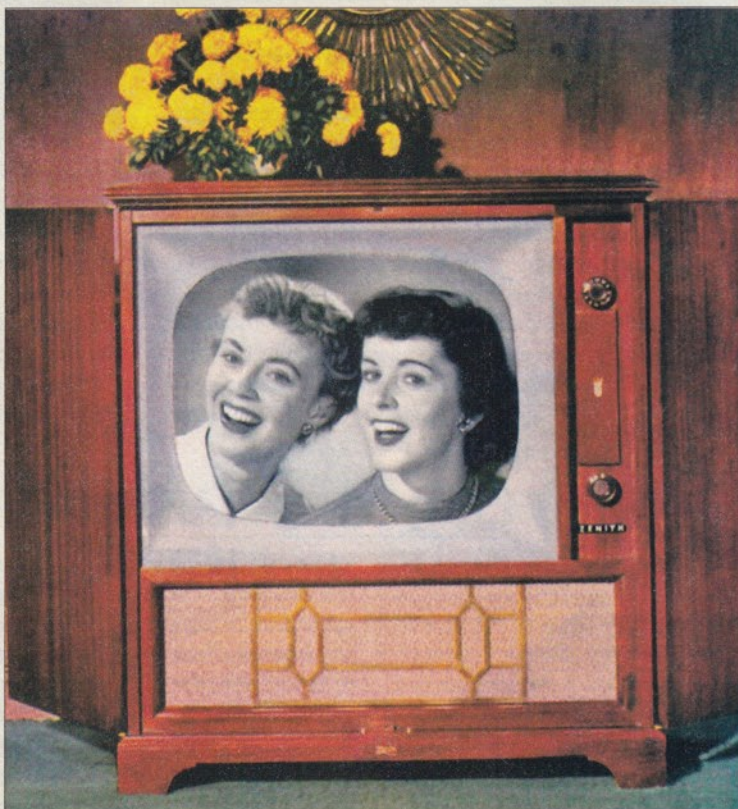
La retroTV es aquella en la que la programación está pensada para un público que ya no existe. Un solo caso, a modo de ejemplo: encontramos en la pantalla de ATC un programa de dibujitos a la mañana y uno infantil animado por las Trillizas de Oro a la tarde (géneros ambos que han desaparecido de la programación de los otros canales). Co-

mo si no hubiera cadenas de dibujos de 24 horas en el cable y como si los niños de hoy, al volver de la escuela, vieran programas infantiles tradicionales con una locutora (o tres, o una racimo de clones, quién sabe) haciendo gracias. Y como si las franjas horarias fueran las de la época del capitán Piluso.

Por supuesto que en esta cuestión de los géneros y lenguajes la retroTV es muy tranquilizadora. Nada de mezcla de géneros, nada de cámaras con raras planas nuevas. Nada de envase nuevo. Ni siquiera para más de lo mismo. Para la retroTV las cosas son lo que dicen ser. En algún sentido, ésta es la primera televisión, muy pegada a la radio, con pocos géneros en juego y bien divididos. La postTV se especializó, se fragmentó, se multiplicó, incorporó tecnología en el mundo representado, creó un nuevo espectador

y redefinió las categorías de verdadero y ficcional. Conviviendo con ella casi como residuo, con un rating más parecido al de un canal de cable que a uno de TV abierta, sin ser ni paleo, ni neo, ni post, la retroTV no tiene nada del encanto de lo viejo y es solo una estación del zapping donde ya no se detiene casi nadie. Y el próximo que se detenga (¿Tinelli?) lo hará para cambiarlo todo. ●

Ariana Vacchieri





Margarita Rosa de Francisco

Reencuentros

La frase parece pertenecer a cualquiera menos a un conductor de la televisión argentina: "Los detalles de la discusión con su esposa no nos incumben, eso es privado", sentencia para el asombro Franco Bagnato, anfitrión de *Gente que busca gente*, de lunes a viernes a las seis de la tarde por América TV.

El programa -claramente basado en el español *Quién sabe dónde*- muestra que la poco novedosa búsqueda mediática de personas perdidas todavía sigue conservando un lugar en la pantalla de los 90.

Los distintos casos planteados se delinean por medio de bosquejos de gruesas pinceladas más que de cuadros plagados de detalles, simplemente por dos razones: el programa dura sólo una hora y deben desarrollarse varios casos por día, y la consigna principal -repetida a menudo por Bagnato y también una de las claves del éxito de la propuesta española- consiste en no hurgar en las miserias privadas más allá de lo que las partes involucradas se muestren dispuestas a revelar. Ésta, no caben dudas, es la gran novedad. Y resulta evidente que no debe ser nada fácil dejar escapar relatos plagados de secretos y mentiras, ideales para indignar o enternecer al que lo mira desde su casa.

Acá las cosas son un poco diferentes. Queda claro que el programa argentino está muy lejos de la cuidadosísima producción del otro. Y que el conductor vernáculo derrocha demasiada energía, colocándose a un paso de presionar a sus entrevistados (el gran pecado que se supone nunca debe cometer) con la excusa de obtener más datos para facilitar las búsquedas. Sin embargo, llama la atención la pequeña vuelta de tuerca sobre la mayoría de los "talk-reality shows" del momento. Ese estilo prolijo y *cuasi* respetuoso lo ubica con comodidad en el olvidado género "programa de servicio". Y si cada historia promete muchos elementos de folletín que no se hacen públicos en el éter, al televidente no le quedará otra que dejarse tentar por el zapping. O esperar, ya que próximamente el programa tendrá dos horas de duración. ●

Luciana Castagnino

No todas son iguales

Café con aroma de mujer

Producción colombiana. Libro de Fernando Gaitán. Dirección: Pepe Sánchez. Canal 13 (La tele).

Lunes a viernes a las 17. Protagonistas: Margarita Rosa de Francisco, Guy Ecker.

Son todas iguales. Vale este dicho para el espectador nómade de cualquier telenovela. Otra cosa diría, en cambio, el espectador sedentario y fiel de "la Gaviota", sobre todo aquél que la está viendo, en la tele, por segunda vez.

Aunque nunca es cierto que sean todas iguales, *Café con aroma de mujer* es particularmente diferente. Porque la historia, desde el principio (y para decirlo en dos pala-

bras), es divina: ella es una recolectora de café que desde que era niña iba con su madre a trabajar a una de las haciendas más millonarias de Colombia (todo esto lo cuentan -como se dice- los escenarios naturales). Él, Sebastián Vallejo, es, claro, uno de los nietos herederos de esa hacienda, Casablanca, que tiene curiosos problemas con las chicas. Gaviota, la recolectora *aparecida* es la única chica que lo enamora, puede con sus problemas, y por eso, desde el primer capítulo, representa el tormento para toda su familia.

"Son todas iguales" sería admisible, tal vez así contada, para la historia. Pero este relato básico -sin pobres tan buenos ni ricos tan malos- no lo autoriza, porque se convierte de una vez, para el espectador, en una telenovela maravillosa: con actores que saben qué personajes están actuando, con efectivos detalles de color local (ballenatos, música de mariachis, aguardientico colombiano y mucho "tintico") y con guiones cuidados (esta reposición hizo que la telenovela superara la prueba de eficacia en este aspecto) a tal punto que el primer capítulo contiene indicios que sólo podrán ser comprendidos por el espectador fiel y sedentario casi cien capítulos más tarde.

Y "son todas iguales" tampoco se cumple, en esta telenovela, con las chicas. En particular, porque la chica es una chica de novela (llora cuando se debe llorar, tiene agallas cuando se deben tener, se va cuando se tiene que ir -así es la Gaviota-) y, en general, porque la historia se encarga de mostrar todas las clases de chicas que hay en el mundo: la psicóloga Daniela, que siempre se involucra con los pacientes a pesar de que cite, superada, todo el tiempo a Roland Barthes; la alternativa Marcela, que estudió en París, se da cuenta todo el tiempo de todo y tiene un novio negro *nyc* de San Andrés; la tonta Paula, que se deja engañar por todos (hasta por su cuñada); las especuladoras Ángela y Lucrecia, que saben cómo manejar las situaciones (desde luego, cada una a su modo); la esposa desechada Lucía, devenida en amante del marido de Paula; y la abuela Cecilia, sarmientina, rica y virtuosa.

"Son todas iguales" es mentira, sobre todo si hablamos de las repeticiones que permite la reproductibilidad técnica: ver casi dos años después, una vez más, cómo llega el final de *Café con aroma de mujer* es todavía, y aún más, encantador. ●

Cecilia Magadán

Ficciones de lo único

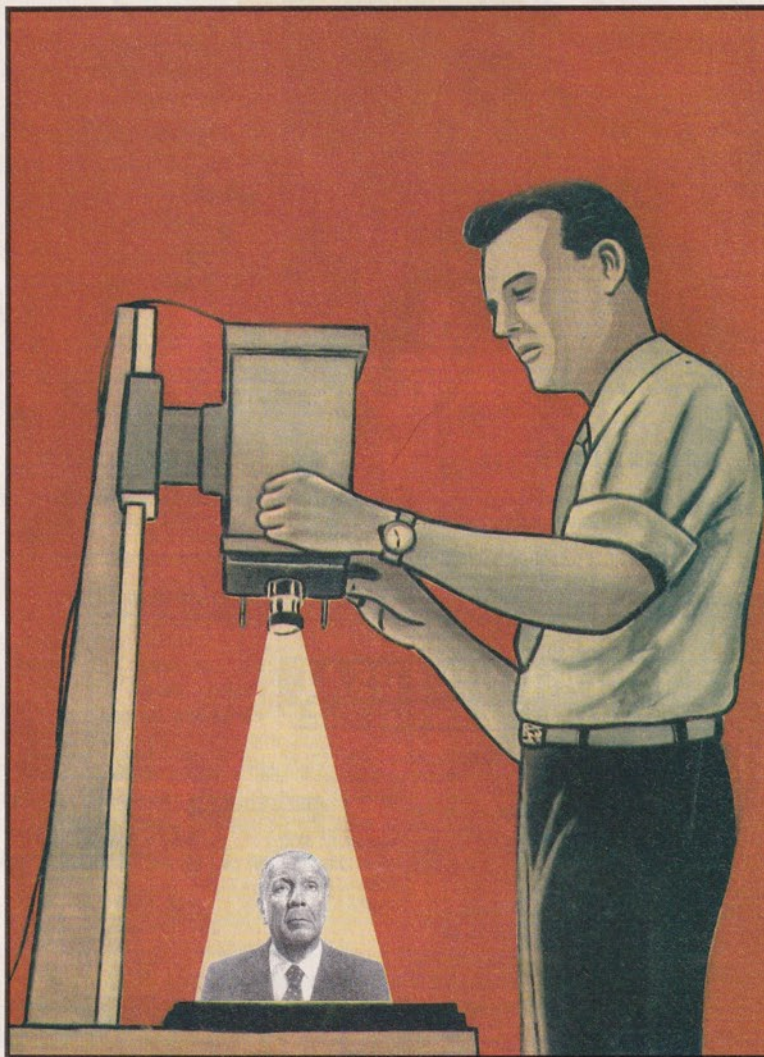
Yo había decidido que no lo haría nunca más. En esos días vivía con una librera, y robar libros me parecía una especie de traición a la familia. En esos días todavía no pensaba que agregar ítems a la lista personal de canalladas era una de las formas más aburridas del envejecimiento.

Durante años lo había hecho con gusto y justificaciones apropiadas. Estaba Borges, que, cuando le preguntaron por los robos en la Biblioteca Nacional -que dirigía- contestó que no le parecía mal:

-Eso significa que quieren leerlos.

Dijo, mirándose las manos. Y estaba Montaña, que había escrito que ningún libro se podía considerar seriamente leído mientras no hubiera un lector que lo hubiese robado, y el recuerdo de años adolescentes en que la salida favorita consistía en terribles razias por la calle Corrientes a ver quién conseguía el ejemplar más deseable.

Yo me había hecho una promesa, pero acababa de leer la moderada biografía de Borges por Rodríguez Monegal y sacado de esa lectura una conclusión pava: que no se me ocurría libro más importante en este siglo argentino que *Ficciones*. Que, si tuviera que elegir la posesión de un solo libro, probablemente sería ése. Ahí se habían publicado, por primera o segunda vez, los cuentos básicos: "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", "Pierre Menard", "La biblioteca de Babel", "El jardín de senderos", "La muerte y la brújula", "Tres versiones de Judas". Era raro que un solo volumen concentrara tanto. De pronto, *Ficciones*



fue un fetiche necesario. Y ahí estaba, en esa librería elegante, ese tomo, plácido, como si abandonado. Debía ser caro y, además, comprarlo no tenía sentido.

Hay filias más presentables que la biblio. En la hemofilia, por ejemplo, el sujeto se empecina en ofrecer su sangre al mundo, que no la necesita. En la filantropía, trata de dar y dar a esos hombres amados lo que ellos no pidieron. Por no hablar de la filiación, esa ansiedad del don. En cambio, la biblio se ubica del costado de la pedofilia: una afección de posesión. El bibliófilo no ama los libros: necesita tenerlos. Tocarlos, olerlos, espiarlos, ordenarlos: someterlos, y apoderarse a través de ese objeto de una época, una astucia, una iluminación. El bibliófilo, en tiempos de la

reproducción mecánica, sostiene una batalla perdida contra la cantidad: hay docenas de ediciones de *Ficciones*, pero sólo una perfecciona la apropiación: la primera, la única.

Que estaba en ese estante, como si abandonada. Un volumen *in octavo menor*, tapas tan blandas cual celestes, con la tipografía más discreta y la flecha de Sur apuntando hacia el norte por toda ilustración. Papel rugoso, letras bien aireadas y el único lujo de un retrato, austero antes que feo, del autor por una señorita Wrede.

Mi chaqueta era amplia y el gesto fue sencillo: conocido. Cuando salí a la calle, con el libro en el sobaco izquierdo, llovía poco y yo me preguntaba qué será lo que prometen las promesas. ①

Martín Caparrós



Diario de poesía

Director: Daniel Samoilovich, Año XI.
Último número publicado: 41, 40 páginas, \$9

Que una revista dedicada a la poesía y sus arrabales haya superado los diez años de existencia parece suficiente para celebrarla: la duración, en estos casos, suele convertirse por sí sola en mérito. Por fortuna, el *Diario de poesía* ostenta otras virtudes a lo largo de sus 41 números publicados. Desde una apariencia inteligentemente periodística, la revista se dedicó con éxito a convencer a un público amplio -a la caudalosa tribu de vates nacionales, pero también a lectores menos prevenidos- de que la poesía podía ser el objeto casi excluyente de una publicación trimestral. La poesía es, como bien creen los responsables del *Diario*, el punto de partida de casi todo:

visiones del mundo y del sujeto, aproximaciones al sentido o sinsentido de la existencia, percepciones más o menos pesimistas sobre la relativa opacidad de las cosas, conciencia del carácter resbaloso del lenguaje, fuente oblicua de conocimiento, piedra de toque de revelaciones e, incluso, patio de recreos. Con esa convicción, el *Diario* consiguió un lugar hasta entonces inédito para una revista de poesía y, si bien la palabra mercado no suele aparecer en sus páginas, editadas con una sequedad que desconfiaba de los adjetivos, la revista parece beneficiarse de un malentendido que la vuelve mercancía: la creencia literal en la profecía de Lautreamont de que la poesía algún día será hecha por todos.

A través de sus 40 páginas en formato tabloide, el *Diario* no combatió la prosa, como alardeaba en broma en sus comienzos, sino que la convirtió en su instrumento para ofrecer excelentes dossiers sobre autores y temas de evidente interés (algunos memorables, como los dedicados a Brodsky, a Borges o a la traducción); columnas de opinión de filo y calidad variados; ensayos de autores locales y extranjeros; entrevistas a autores consagrados, polémicos o desconocidos; críticas de libros; muestras de la poesía escrita hoy en la Argentina y en el mundo; una atractiva y desaparecida página de artista y una frondosa agenda con breves reseñas de libros y revistas, datos sobre concursos y cartas de lectores.

Durante tres o cuatro años, el *Diario* propuso una encuesta sobre los libros de poesía publicados durante el año que finalizaba. El recurso al amiguismo y la expectativa de reciprocidad de muchos de los encuestados ("vótame que te voto") hizo desistir a la revista de una práctica que pretendía obtener un mapa de lecturas inmediatas, y se encontró con un ranking sentimental y muchas veces faccioso. Un concurso hispanoamericano de poesía que la revista ya ha organizado en dos ocasiones ha generado una enorme afluencia de participantes y previsible polémica por sus fallos. En cualquier caso, la antigua encuesta y el actual certamen ponen en evidencia la capacidad de la revista de producir efectos sobre un público interesado.

Con el tiempo, la revista -percibida en un principio como un colectivo ideológicamente compacto- supo ir abriendo el juego a firmas, texturas y miradas cada vez más diversas sobre la poesía y el arte. Una saludable actitud polémica no siempre fue correspondida con altura por la comunidad poética local, y eso parece haber desalentado a los responsables del *Diario*, que aparece ahora más sociable y poroso pero un poco menos corrosivo.

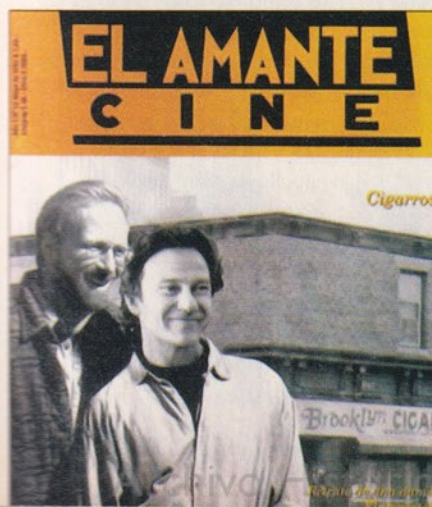
La revista ha logrado mantener un alto nivel de calidad, y quizá su única zona débil sea la de crítica de libros, no siempre tan pareja como cabría esperar de una publicación tan consistente. Pero aquí el *Diario* no hace más que padecer una enfermedad endémica regional: la falta de una verdadera cultura crítica, tanto en quienes la ejercen como en sus receptores.

Del staff original de la revista, se han separado Elvio Gandolfo, Jorge Aulicino y Jorge Fondebrier. Eduardo Stupia ha sabido mantener, como director de arte, la alta calidad gráfica sostenida en el diseño austero y funcional del pintor Juan Pablo Renzi. El *Diario* se consigue en todos los kioscos. ● Guillermo Saavedra

El amante

Directores: Quintín, Flavia de la Fuente y Gustavo Noriega
Nro. 64, Junio de 1997, 64 páginas, \$7,50

Este buen mensuario de cine incluye en su último número una extensa nota de Gustavo Castagna sobre la obra de Marco Ferreri. Hay cuidadosas entrevistas al narrador Marcelo Cohen y al cineasta Bertrand Tavernier, y un debate espinoso -e insoslayable para quienes creen en la existencia del cine argentino- en torno a la película *Martin (h)* de Adolfo Aristarain. El número se completa con notas, reseñas e informaciones vinculadas con el arte (¿o la industria?) del cine. En todos los kioscos. ● G.S.



Claudio Monteverdi

L'ORFEO. Favola in musica

K 617 (dos discos compactos), 1997

Ensemble vocal Studio di musica antica Antonio Il Verso

Ensemble Elyma

Dirección y realización musical: Gabriel Garrido

Intérpretes: V. Torres, A. Fernández, G. Banditelli, M. C. Kiehr, A. Abete, F. Zanasi, R. Invernizi, M. Rossano, G. Turk, F. Schofrin, G. Caccamo, S. Suter

No es casual que a partir del siglo XV sean tantos los compositores que eligen trabajar con el mito de Orfeo: se trata de un momento en el que la música se cuestiona radicalmente a sí misma y pone en duda sus materiales y formas. Este mito, protagonizado por el músico por antonomasia, les permite realizar una operación eminentemente moderna: componer música que hable de la música. Es más, el personaje que prologa la obra de Monteverdi, estrenada en 1607, es

La Música misma, en cuya boca se pone un breve pero contundente manifiesto.

Este tipo de cuestiones no son, pues, exteriores a la obra, no pertenecen tan sólo al campo de la teoría y de los estudios históricos: así como en ese momento se trataba de definir qué cosa era la música y se componía a partir de estas discusiones, hoy ciertas corrientes interpretativas intentan ofrecer una versión de las obras lo más cercana a las originales, a partir de la reconstrucción de las concepciones en pugna en el momento de su composición.

El *Orfeo* de Gabriel Garrido se inscribe en esta corriente: es una versión historicista, es decir que tiene por detrás un estudio de índole casi filológica de la partitura, que es interpretada según los cánones de ejecución del momento en que fue creada. Pero, en rigor, aquí este proceder no es más que un medio. Evaluar si esta versión se ajusta a los parámetros históricos o no sería una frivolidad: la expresividad elegante y la densa fluidez de esta deslumbrante versión bastan para legitimarla.

Esta versión de *L'Orfeo* cuenta con la participación de varios argentinos (empezando, desde luego, por Gabriel Garrido, su director, conocido por otras obras grabadas en este mismo sello, y Víctor Torres, en el rol de Orfeo) y no hace más que afirmar la calidad de los frutos de la breve pero intensa tradición que la ejecución de música antigua tiene en el país. De hecho, la agilidad y el rigor de esta interpretación han sido ampliamente premiados por la crítica francesa, que no ha dudado en calificar a Torres como uno de los mejores Orfeos del siglo. La maravillosa espontaneidad del canto de Víctor Torres supera toda mediación técnica y su expresión casi nos hace creer que es premusical. Incluso en el momento culminante de la obra ("Pos-sente spirito"), pleno de dificultades, nunca se llega a pensar en la virtuosa interpretación de su línea floreada: antes está el dolor. Y en esta misma aria sucede algo curioso que sintetiza esta versión de *L'Orfeo*: el personaje de la fábula y quien lo interpreta se confunden. Torres no está tan sólo interpretando a Orfeo sino que, sin quererlo, está rompiendo con el marco de la representación, puesto que al cantar las palabras del texto del modo en que lo hace, éstas dejan de ser un mero enunciado del personaje para pasar a ser una autodefinición del cantante: Víctor Torres puede cantar, con justicia, "Orfeo son io". ●

Hernán Díaz



Les Chemins du Baroque

El sello K 617 tiene una colección de gran interés: se trata de la serie Les Chemins du Baroque, que reúne obras del Barroco latinoamericano. Es curioso, Sudamérica tiene una significativa tradición colonial en el plano de la literatura, pero poca (en muchos casos, ninguna) atención se le ha prestado a la música de la colonia. Así, K 617 ha realizado una tarea de recuperación de estas obras olvidadas en conventos y bibliotecas, para luego grabarlas con instrumentos originales, lo que implicó en algunos casos un trabajo de lutería importante, puesto que algunos de ellos son aborígenes o híbridos producto del sincretismo cultural. Así este curioso Barroco es ahora accesible, y muchos de sus títulos tienen el sello de Garrido:

- Zipoli, *L'americanain*;
- Domenico Zipoli, *Vêpres de San Ignacio*;
- Lima-La Plata, *Missions Jésuites*;
- L'or & l'argent du haut Pérou;
- Torrejon y Velasco, *Musique à la Cité des Rois*. ● H.D.



John Coltrane

Live at the Village Vanguard again!

Cortes: 1 Naima, 2 Introduction to My Favorite Things, 3 My Favorite Things

Intérpretes: John Coltrane (saxos tenor y soprano, clarinete bajo), Pharoah Sanders (saxos tenor y flauta), Alice Coltrane (piano), Jimmy Garrison (contrabajo), Rashied Ali (batería), Emanuel Rahim (percusión)

Impulse! GRP 1997

Una vez que empiezo a tocar, no sé cómo terminar", le dijo una vez Coltrane a Miles Davis. "Sacáte el saxo de la boca", fue la ronca respuesta del trompetista. Lejos de hacerle caso, Coltrane mantuvo la pregunta en pie e hizo de las versiones largas su principio poético, hasta un punto tal que llegó a tocar, según cuenta Elvin Jones, una versión de "My Favorite Things" (que sin duda era, verdaderamente, su cosa favorita) de cuatro horas. Y si no hay registro de esta improvisación, es porque no había formato alguno que pudiera contenerla. De hecho, la evolución de las técnicas de grabación ha sido decisiva para el jazz: no podría concebirse, sin ir más lejos, la revolución del hard-bop basada, en gran medida, en la extensión de los solos, sin la aparición del L.P. Y si *Live at the Village Vanguard again!* tiene tan sólo dos tracks es por las limitaciones de su formato original, anterior al C.D., con sus casi 90 minutos ininterrumpidos. Es más: hasta ahora este disco no era accesible en C.D., pero a partir de su relación con el sello GRP, Impulse! ha comenzado con la feliz reedición de todos sus títulos (remasterizados y en presentaciones impecables, que respetan las notas originales y traen fotos adicionales), y, finalmente, le ha llegado el turno a *Live at the Village Vanguard again!* Esta es la última grabación de Coltrane en vivo en los Estados Unidos (su último concierto registrado es el de Japón), realizada en 1966, un año antes de su muerte, y retoma los que acaso sean sus temas más grabados: "Naima" y, sí, "My Favorite Things".

Si bien este disco pertenece al período más hermético de Coltrane, aquí sus solos escapan de la lógica del monólogo angustioso y despliegan un lirismo conmovedor y generoso. La aparición del clarinete bajo, ganado para el jazz por Eric Dolphy, es una interesante novedad en Coltrane que, en el año de este concierto, disolvió el que tal vez haya sido el más ajustado y expresivo combo de la historia, integrado por Jones, Tyner y Garrison. De los miembros originales, sólo permaneció el bajista (que en *Live at the Village Vanguard again!* ejecuta un solo hipnótico), en tanto que Jones fue reemplazado por el escandaloso Ali, y Tyner, por la que es una suerte de Joko Ono del jazz, la torpe Alice Coltrane. De todos modos, y pese a estas ausencias, se trata de Coltrane y, en todo caso, el atropellado acompañamiento no hace más que destacar, por contraste, su brillo y su furiosa delicadeza. ● H.D.

Ricos y famosos

La vocaciones literarias siguen despertando las miradas condescendientes de

las madres: un ominoso futuro de pobreza e ignominia

se cierne sobre el joven dedicado al noble (pero no re-

dituable) cultivo de las letras. No hay Rushdie, o

Puig, o Barnes (por no mencionar a los millonarios:

Auster, Amis o García Márquez) que sirva para tranqui-

lizarlas. Pero sí están los premios que, más tarde o

más temprano, terminará ganando cualquiera (con un poco de paciencia y trabajo disciplina-

do). Además del Rómulo Gallegos (sobre el cual suministramos información en otra página, porque su resultado se dará a conocer en es-

tos días), está el novísimo Premio Hispano-Luso-Americano de Literatura "José Hernández", cuya primera convocatoria cerró el 30

de junio pasado y dotará al ganador de cien mil pesos y el diploma correspondiente, "que serán entregados personalmente al ganador,

de ser posible, por la máxima autoridad de la Nación", sin que se aclare si se tratará de la máxima autoridad política o moral. La editorial Alfaguara convoca al Premio Internacional Alfaguara de Novela.

El plazo de admisión de las novelas cierra el día 30 de noviembre de 1997 y dotará al ganador (el premio es indivisible) de jugosos ciento

setenta y cinco mil dólares. La editorial Planeta convoca a todos los escritores vivos, hasta el 4 de septiembre del corriente, para su ya

clásico premio Planeta, dotado de cuarenta mil pesos que se llevará un único ganador, surgido de una estresante selección que pretende

copiar los mecanismos de la entrega de los Oscars.

Más preocupadas por temáticas acuciantes y no por el bronce o los centímetros de prensa, las Abuelas de Plaza de Mayo convocan

al concurso "Identidad. De las huellas a la palabra". Con un jurado irreprochable, la Asociación ofrece la publicación de los primeros

premios en las diferentes categorías convocadas (poesía, cuento, ensayo, periodismo), sin perjuicio de obras correspondientes a otros

géneros, que también serán aceptadas. Mayor información sobre los diferentes premios puede solicitarse a las editoriales convocantes y a

la Asociación Abuelas de Plaza de Mayo (TE: 541-864-3475, e-mail: abuelas@wamani.apc.org).

Todo sea para acallar, en los almuerzos dominicales, a los primos odontólogos, ingenieros o publicistas y sus insoportables progresos

económicos. ●

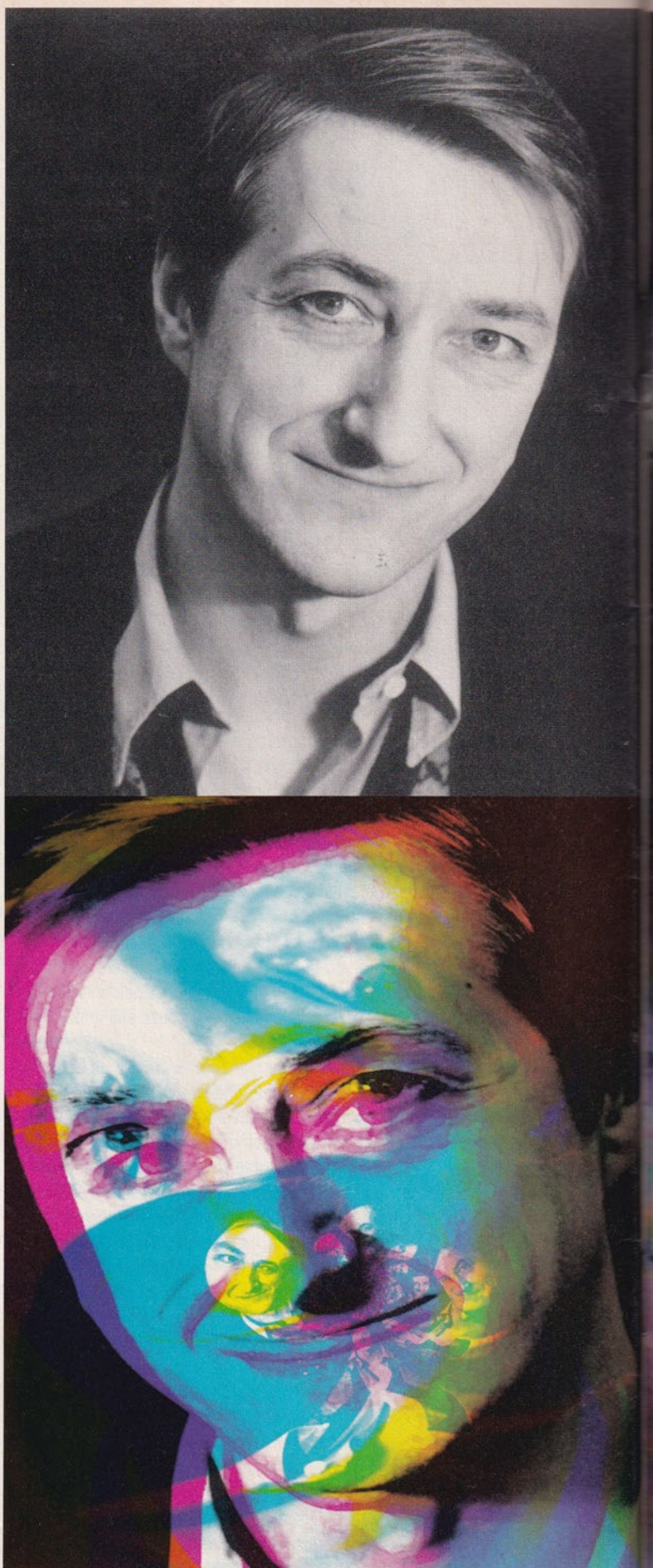


Julian Barnes, enero de 1997.

ENTREVISTA DE VIOLETA WEINSCHELBAUM

El Eurostar llegó con unos minutos de retraso a Waterloo Station. Mientras hacía la cola para tomar un taxi vi un cartel que anunciaba la salida en *paperback* de *Al otro lado del canal*, "reciente best-seller" de Julian Barnes. Esa llegada podría haber sido una anécdota del último cuento del libro, tal vez por eso acompañó nuestro té del día siguiente. En un barrio de angostas calles grises (por londinenses, sí, pero también por la sombra fina de las ramas) y de casas de piedra, muy inglesas, llama la atención el ladrillo a la vista del número 8 de Dartmouth.

La mezcla de formalidad y chalequito casero gris de Barnes hizo que no fueran sorprendentes el relato de su cumpleaños, las galletitas que había horneado una amiga o la invitación a la cocina para servir el té (el de las cinco, el que los ingleses de hoy preparan con agua hervida en pavas eléctricas). Un ritual minucioso y pausado que duró los quince minutos previos a la conversación. Después, tazas en mano, fuimos en busca de una biblioteca que nos rodeara. Estaba en el segundo piso.





Alguna vez planeó convertirse en escritor?

No, no tenía planeado ser escritor cuando era chico. Nunca escribí nada excepto lo que tenía que escribir para la escuela, ni fui uno de esos insoportables chicos que se la pasan escribiendo cuentos a la noche antes de dormir. Vengo de una familia inglesa de clase media, de muchos maestros, ése es mi *background*, un *background* en el que era otra gente la que escribía libros. Y de ningún modo es habitual pensar que uno será artista cuando crezca, salvo que se tenga un don o un ego particular; de manera que llegué a ello lentamente. Cuando tenía quince o dieciocho años pensaba que quería ser un buen lector de libros. Fui adquiriendo seguridad, escribiendo, tratando de escribir cositas, haciendo un poco de periodismo y demás... Creo que recién ahora soy un escritor. No creo que se pueda decir que uno es un escritor cuando aparece un primer libro. Tal vez eso suceda en algún momento cercano al tercer libro, o algo así.

¿Cuál fue su primer contacto con la literatura?

Siempre hubo libros en casa y, por supuesto, fui a la escuela. Supongo que tenía once años cuando por primera vez me dieron a leer una obra de Shakespeare, *Julio César*. Durante los primeros años llegué a pensar que la literatura se parecía a las otras materias, como matemáticas o ciencias; uno era bueno en algunas y no tan bueno en otras. Cuando tuve quince o dieciséis años empecé a ver que la literatura tenía cierta conexión con la vida y cierta conexión con lo que iba a ser mi vida futura. En ese punto empecé a distinguir entre aquellos libros que parecían tener una verdad particular para mí, y aquellos otros que no lograban interesarme; supongo que en ese momento la literatura se volvió importante.

¿Cuáles fueron esos primeros libros que lo impresionaron?

Cuando tenía quince años –en el sistema educativo inglés uno decide a esa edad en qué se va a especializar– me especialicé en inglés, francés y ruso, y creo que fueron en particular novelistas rusos y poetas franceses de la segunda mitad del siglo XIX y algunos escritores ingleses, aunque nunca lo pensé cuidadosamente (me relaciono igualmente bien con la literatura extranjera que con la inglesa). Así que leí *Crimen y Castigo*, *Madame Bovary*, si bien no creo haberla entendido a la primera lectura, y novelistas ingleses como Aldous Huxley, Graham Green, Evelyn Waugh. Ésos fueron mis primeros pasos.

Esos referentes pueden ser leídos en sus obras...

Metroland está lleno de referencias, de alusiones literarias. En parte, porque una adolescencia literaria se parece bastante a eso: uno está siempre pensando en escritores y artistas. Y también porque cuando se escribe una primera novela se tiende a poner muchas cosas para impresionar a la gente. Uno piensa: “No sé si esto es realmente una novela, no sé exactamente qué estoy haciendo; pero si pongo un montón de observaciones de otra gente, al menos van a saber que no soy estúpido”.

¿Usted no piensa, también, esas citas como tributos?

Creo que en mis primeros libros, sí. En mis primeros tres libros hubo tributos a Philip Larkin, y hasta incluí una

frasesita suya en la narración, a modo de homenaje.

En el siglo diecinueve la literatura representaba de algún modo un ámbito abierto, mientras que ahora ese ámbito es más cerrado, los escritores constituyen una élite. Ahora la escritura parece más privada, el escritor mira menos hacia la sociedad...

Hay que ver varias cosas. Una, es una ilusión pensar eso: por supuesto, en el siglo diecinueve no había televisión, no había cine y la literatura tenía el campo libre, tenía menos rivales. A nosotros nos gusta pensar que todo el mundo leía novelas; pero también es cierto que existía un vasto analfabetismo y que la mayor parte de la gente no leía novelas. Por más popular que haya sido, la literatura siempre fue parte de una minoría; en ese sentido, si usted quiere usar palabras como *élite*, el del siglo diecinueve era efectivamente un arte elitista, dado que mucha gente era analfabeta. Eso en primer término. Lo segundo es que probablemente sea cierto que en el siglo diecinueve los escritores eran más conscientes de sí mismos como miembros de la sociedad, e incluso como miembros que jugaban un papel en el cambio de esa sociedad mediante la novela. Aún existen novelistas –felicis novelistas del siglo XX– que escriben con el objeto de cambiar la sociedad. Depende del estado de la sociedad, del momento y del valor que la sociedad le otorgue a la novela. Hay una gran influencia de la televisión en todo esto. Ya no tiene sentido en una novela defender determinada posición social o política cuando eso se hace todo el tiempo en la televisión. Creo que la novela sí cambia individuos y puede cambiar la sociedad, aunque no en el modo como una película televisiva puede llegar a cambiar la sensibilidad de la gente. Pero estoy hablando de Gran Bretaña, donde, en cualquier caso, se trata a los artistas con mucho menos seriedad que en otros países...

¿Le parece?

Sí, claro. Fíjese en Francia, por ejemplo, o en Alemania.

¿Y pero dónde están los escritores franceses o alemanes de hoy?

Es cierto. Actualmente, en Francia, la novela no está en forma. Estaba pensando en la época de Camus, de Sartre, cuando se veía al novelista como a una persona que intervenía en un momento dramático de la historia social del país. Similarmente en Rusia, antes de la caída del comunismo.

¿Cree que eso es porque la gente “los tomaba en serio” o porque Sartre y Camus miraban a la sociedad de un modo político?

Son necesarias ambas cosas. Si uno piensa en un novelista inglés, la idea de que ese novelista pueda tener la importancia política que tenía Malraux para De Gaulle, o de que sus afirmaciones en la víspera de algunas elecciones tengan algún efecto, es un sueño: no es lo que los ingleses esperan de sus escritores. Tienen otras virtudes como lectores. Para un escritor hay una diferencia extraordinaria entre que lo entrevisten en Inglaterra y que lo entrevisten en otras partes de Europa. Aquí me preguntan cosas como: “¿entonces usted sostiene una polémica con tal y tal escritor?”. Uno va a España y le preguntan qué piensa

sobre la Guerra del Golfo. Y a veces uno se da cuenta: en España buscan mi opinión sobre la Guerra del Golfo; nadie me pregunta por la Guerra del Golfo en Inglaterra. De modo que probablemente se trata tanto de cómo la sociedad ve a los artistas como de la posición estética que el escritor asuma.

¿Qué siente usted cuando se habla de sus libros como de “best-sellers”?

Soy feliz si uno de mis libros se vuelve un *best-seller*, cosa que ocasionalmente sucede. Mi último libro fue por un tiempito número uno en la lista de *best-sellers*, eso me parece excelente. A veces la pregunta significa, “¿se siente ofendido por el hecho de que la mala literatura vende mucho más que la buena?” Creo que uno no se puede ofender por eso. Siempre hubo *best-sellers*: a veces son literarios y a veces no. Ocasionalmente, los escritores literarios se ponen pomposos con respecto a esas novelas voluminosas y mal escritas, pero creo que es mucho más gracioso cuando los escritores de novelas de aeropuerto exigen respeto y dicen: “Yo soy tan popular como Dickens, soy un gran narrador igual que Dickens”. Incluso alguien como Jules Verne, por ejemplo, no podía entender por qué no lo elegían para la Académie Française, y él era un escritor puramente comercial. Era muy bueno en lo que hacía: explicar cómo funcionaban ciertas máquinas. Aún así deseaba respeto literario.

Mis libros se traducen a treinta, treinta y cinco idiomas, pero cuando los escribo nunca pienso en el hecho de que serán traducidos. En realidad, sería más fácil si lo hiciera porque recibo muchas preguntas de traductores atormentados por mi inglés. No pienso en las traducciones y no pienso en lectores extranjeros potenciales. Pero tampoco pienso en un conjunto de lectores de Julian Barnes en Inglaterra, porque no sé quiénes son, y son muy diversos. Pienso en una clase de lector ideal de alguna manera: aunque él (o ella) no tiene sexo ni nacionalidad, debería entender inglés porque escribo en inglés y paso mucho tiempo trabajando con el lenguaje. Él o ella es la persona que mejor entiende lo que estoy tratando de decir. Pero al mismo tiempo no soy yo, no es una imagen especular. Es alguien que me lee con la misma atención que yo pongo al escribir, alguien que se ríe de mis chistes y que llora cuando quiero que esté triste. Y que puede darse el lujo de comprar libros.

¿Lee a sus contemporáneos?

A algunos. Tengo bastantes amigos que son escritores y, por supuesto, leo sus libros. Aunque a los cincuenta y un años, me encuentro más y más con el deseo de releer libros, grandes libros que leí a los veinte. Repentinamente me di cuenta, el año pasado, de que no había vuelto a leer *Ana*





Karenina desde que tenía diecinueve o veinte años. Entre *Ana Karenina* por segunda vez o un libro del *booker shortlist*, no hay competencia... No considero que sea malo para mi escritura no saber exactamente en qué anda todo el mundo.

¿A quiénes lee?

Ian McEwan, Ishiguro, Graham Swift, Rushdie; también poetas, leo una importante cantidad de poesía, leo cada nueva novela de John Updike o

cualquier cosa que escriba una norteamericana llamada Laurie Moore.

Hay ahora en Inglaterra muchos novelistas importantes, un "movimiento" en las letras, no así en otros países. ¿Qué piensa sobre este momento en relación con la literatura del resto del mundo?

Estoy de acuerdo en general con que parece ser un momento bastante apasionante para la novela inglesa; parece haber muchos escritores ingleses interesantes. No creo que haya una escuela, creo que somos muy diferentes; ésa es otra de las características...

La literatura que ustedes hacen es muy cosmopolita, como sucedió con Joyce o Beckett, no se trata de los británicos mirándose a sí mismos. Tal vez la única característica en común sea ésa. Usted escribe mirando a Francia; Amis, a los Estados Unidos; Ishiguro o Timothy Mo, hacia Oriente.

Es cierto. Uno piensa en escritores como Graham Greene, Lawrence Durrell o Anthony Burgess; parecían ser uno en mil, únicos. Lo corriente era lo local, lo social-cómico-realista: muy inglés. Creo que mi generación está muy abierta al mundo y también está más influenciada por otras literaturas. Eso no quiere decir que seamos mejores; sólo que somos diferentes y acaso más interesantes para el resto del mundo... Pero se puede ser un gran escritor y escribir sobre una zona pequeña de la sociedad.

¿Lee traducciones?

Sí, claro. Mi única otra lengua es el francés. Alguna vez supe un poco de ruso y un poco de alemán, pero ya no puedo leer esas literaturas. De modo que la mayoría de la literatura extranjera que leo es en traducción. Por otro lado, la novela ya no es más europea. La novela es una forma literaria de todo el mundo. La novela es norteamericana, sudamericana, australiana, hindú, africana, rusa (no leí ninguna novela china, pero estoy seguro de que existen), japonesa. En el siglo diecinueve la novela era obviamente europea, y hasta cierto punto norteamericana. Pero, en 1997, no siento que la novela sea una forma europea que usan otros países. Dado el estado de las comunicaciones en el mundo, creo que se trata de una forma universal y que tiene muchas variantes. Su adaptabilidad es una de las razones por las que ha sobrevivido.

¿Por qué habla de la novela solamente y no de toda la literatura?

Es la forma literaria que mejor conozco. Supongo que asisto a obras de teatro traducidas. No leo mucha poesía en traducciones, a decir verdad, casi nada; ésa es la definición de la poesía, ¿no?: "la poesía es aquello que se pierde en la traducción".

Una vez traduje todos los globitos de un libro alemán de historietas sobre perros. Se llamaba *La verdad sobre los perros*. Conozco a un hombre maravilloso que diseña las tapas de mis libros en Alemania; una vez me envió un pequeño libro de historietas sobre perros que él había hecho, con traducciones en bruto de los globos. Y a manera de agradecimiento por todas las tapas, lo traduje al inglés. Se publicó hace unos dos años. Me llevó mucho tiempo. Probablemente, la buena traducción lleve a veces más tiempo que el original. ¿Ha leído esa novela española llamada *La Regenta*? Se tradujo al inglés por primera vez hace unos diez años; Leopoldo Alas "Clarín" tardó tres años en escribirla y el traductor seis en traducirla.

Siempre pienso en las traducciones cuando leo sus libros. Usted escribe con muchos calembours, mezcla francés e inglés, hace un cruce muy cuidadoso de los dos idiomas.

Sí, pero si pensara en ser traducido a treinta idiomas—en primer lugar uno no conoce las dificultades de todos esos idiomas—debería sacar todo lo que pudiera llegar a ser un problema para el traductor: sería como preparar una sopa y después colarla, uno se quedaría sólo con un poco de agua. Leo muy cuidadosamente las traducciones al francés. Sé que hay cierto porcentaje que se pierde. El tipo de inglés que yo escribo a menudo apiña muchas palabras e ideas de un modo que no es posible en francés; por lo tanto, uno debería optar entre decir algo un poquito más sencillo, más o menos con la misma longitud o desplegar cada una de las palabras, y en ese caso el libro sería enorme. Yo diría que se pierde un cinco, un diez por ciento, pero si se mira desde la otra dirección, el lector lee un noventa o noventa y cinco por ciento y piensa que se trata del ciento por ciento.

No creo que exista realmente la ilusión de leer sin pérdidas cuando uno se enfrenta a un texto traducido. En algún resquicio siempre se lee la dificultad del traductor, el juego de palabras transformado.

El comienzo de *Hablando del asunto* es una pesadilla para un traductor. Ése es un típico ejemplo de que nunca pensé en el traductor en el momento de escribir. Quería que la novela empezara así. Ésta es una novela en la que tres personajes cuentan la historia desde puntos de vista diferentes, y el comienzo es el equivalente gramatical de eso. Se puede decir "de él", "de ella" o "de ellos", y eso es lo que yo quería. Soy un escritor inglés. Si pensara: "un momento, esto va ser muy difícil de traducir", entonces estaría refrenando todo tipo de invención.

Además de los calembours la mayoría de sus libros incluyen oraciones en francés: *Metroland*, *Hablando del asunto*, *El loro de Flaubert*. ¿Cuál su expectativa en cuanto a la recepción de esa mezcla? ¿De qué magnitud piensa que puede ser la pérdida en el caso de una lectura exclusivamente inglesa?

Depende, varía de libro en libro. A mí no me sorprende el hecho de incluir mucho francés en mis libros, es algo que debo hacer. En *Hablando del asunto* no importa demasiado porque es Oliver quien lo usa, y no sólo expresiones francesas, también usa expresiones en otros idiomas y frases extremadamente elaboradas y difíciles. En ese caso sirve para producir un efecto sobre el personaje. No importa demasiado, en ese libro, porque si uno entiende francés entiende cuán petulante es Oliver, y si uno no lo entiende, de todas formas se da cuenta de eso. Yo diría que sucede lo mismo con los chicos en la primera parte de *Metroland*, son algo así como unos colegiales astutos.

Tal vez sea una falla, pero así es como escribo. Le digo la verdad. Sólo recibí una carta sobre este tema, de un hombre que estaba muy enojado por el francés en *El loro de Flaubert*. Él decía: "Usted habla francés, yo no; yo hablo swahili, usted no." Escribió unas palabras en swahili y después puso en inglés: "a ver qué piensa ahora de esto." Me pareció muy gracioso. A veces —no es lo mismo, claro— uno usa una palabra que algunos lectores tal vez ignoran, una palabra inglesa difícil. Ellos pueden buscarla en el diccionario, si quieren, o simplemente saltarla. Yo diría que los lectores muy atentos averiguan de qué se trata y los que no lo son siguen leyendo sin molestarse por eso.

En alguna entrevista usted dice que la literatura debería exponer lo prohibido, los tabúes.

Por supuesto creo que no hay zona prohibida para la literatura. Hay temas que ciertas fuerzas políticas o religiosas vuelven difíciles, seguramente, como descubrió Salman Rushdie. Pero él tenía razón en su creencia inicial de que la literatura debería tratar todos los temas y de que potencialmente es capaz de hacerlo. El tabú o lo prohibido son siempre parte del deber de la literatura.

En muchas de sus novelas, Hablando del asunto, Metroland, Antes de conocernos, Mirando al sol, se repite una temática que tiene que ver con el amor, la pareja, el sexo...

Supongo que escribo sobre lo que me interesa. Y me interesa la muerte, el amor, el corazón, el sexo... Si uno cuenta historias sobre la vida humana, entonces el amor y el sexo se presentan por fuerza propia; sentimos ambos. No creo que sea algo que se deba defender en modo alguno. Supongo que cuando uno empieza a escribir novelas en inglés, en 1980, casi no quedan zonas de las cuales no se pueda hablar. Es diferente si uno hace una película, debido a la censura. Pero se podría escribir una novela que a mucha gente le parezca violenta o pornográfica y no habría ningún problema para publicarla. De algún modo, en Inglaterra han caído todas las vallas, no hay zonas tabú. No es, por lo tanto, que yo escribo sobre eso porque lo considero tabú o porque creo que no se haya escrito suficiente al respecto; simplemente desarrollo lo que interesa a una historia en particular. Hubo muchos juicios famosos por obscenidad; el más famoso fue alrededor del cincuenta y siete, o tal vez a comienzos de los sesenta, el juicio por *El amante de Lady Chatterley*, de D. H. Lawrence. Después hubo uno o dos

más. Pero rápidamente se estableció que no había nada que no se pudiera retratar a través de la literatura, en términos de sexo.

¿Cuál es su postura frente a la división genérica en literatura? ¿Cree en la existencia de géneros literarios como categoría estética?

Existen. Hay *thrillers*, novelas románticas, de ciencia ficción. ¿Si creo que uno es superior a otro? Creo que, en teoría, se puede escribir un policial que sea una gran obra de ficción, pero en general no es así. No suelen estar bien escritos. A menudo hay mucha más vitalidad en algunos géneros que en la corriente principal de la novela. Hay escritores de *thrillers* en este país, como Randall, que poseen un sentido más agudo de la realidad social que muchos de los principales novelistas ingleses. Y seguramente la novela canónica puede usar los géneros, aprender de los géneros.

En Mirando al Sol parece haber un juego con esa idea de los géneros "menores", con la ciencia ficción en particular. Incluso podría llegar a pensarse en una parodia del género.

En seguida que uno pone máquinas, el libro se interpreta como ciencia ficción. Pero mucho de lo que sucede en la tercera parte del libro no responde a la lógica de la ciencia ficción, si bien está ambientada en el futuro. La razón por la cual la máquina está allí es para crear un contraste entre el conocimiento que se puede adquirir viviendo la propia vida (representada por Jean Sargent) por oposición al conocimiento que se puede adquirir mediante máquinas, enciclopedias e investigación factual. En parte, la computadora de la novela no ha sido muy bien programada. Se trata de la superioridad del conocimiento que proviene de vivir la vida plenamente por sobre el conocimiento que proviene de las máquinas.

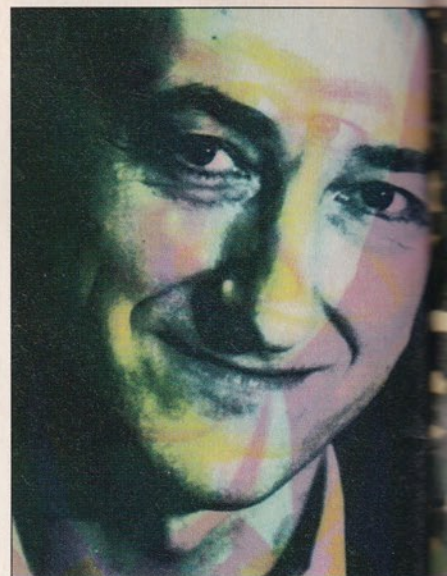
¿Cree que Hablando del asunto es una novela teatral? Daría esa sensación al ver la película francesa que se acaba de estrenar, Love, etc., su resolución es muy teatral.

No. Mi imagen es bastante diferente. Una novela teatral es una novela que sucede afuera y que el lector ve frontalmente. *Hablando del asunto* es una suerte de novela-walkman, en la que el lector tiene auriculares puestos y aparecen voces murmurando en sus oídos.

Sobre Al otro lado del canal ¿siente este libro como una clase de explicación de todo su trabajo anterior, del recurrente vínculo con Francia?

Nunca pienso mis libros en relación con los otros libros. No me apoyo sobre los anteriores cuando estoy escribiendo el nuevo. Son libros separados. Soy consciente de que hay conexiones entre ellos; debe haberlas, porque yo los escribí.

Tampoco pienso particularmente en el resultado. Siempre me preguntaron qué tan franceses son mis libros,





cómo aparece Francia en ellos. Y con respecto a este libro, donde es la primera vez que escribo enteramente sobre Francia, los personajes son, sin embargo, ingleses. En realidad se trata de Inglaterra y de Francia, de personajes ingleses en Francia. De todos modos, hay una regla para mi próxima novela: "Nadie va a Francia".

¿Cómo se siente al escribir relatos cortos?

Me gusta en el sentido de que es mucho más fácil llevarlos en la cabeza. Si uno se distancia, es mucho más fácil volver a toda la historia en, por ejemplo, un día de trabajo; si uno se distancia de una novela, resulta complicado volver al proyecto. Al mismo tiempo, es más difícil escribir cuentos porque las debilidades y los errores se ven mucho más. En una novela uno puede tomarse su tiempo, adentrarse más de lo que debería en las cosas que a uno le interesan, ser más auto-indulgente. Si bien es importante tener un marcado sentido de la forma, el foco es más abierto. Con los cuentos todo está expuesto en la página, me parece. Y es más difícil porque, además, uno puede imaginarse un poema perfecto, un cuento perfecto; pero de alguna manera no hay una novela perfecta, siempre hay algo que está un poquito mal en toda novela. Entonces, cada vez que uno escribe un cuento es consciente de que podría haber sido perfecto, pero no lo es; mientras que al escribir una novela uno sabe que las novelas son mejores cuanto más se ha escrito, pero no son perfectas.

Algunos de los cuentos fueron escritos con anterioridad para The New Yorker; usted dijo que no suele pensar la relación entre sus libros, pero de alguna manera estableció un vínculo entre estos cuentos. ¿Se trata de un trabajo a posteriori?

Sí, escribí el primero hace unos seis años —no el primero del libro, el primero que escribí—, y después de haber escrito dos o tres empecé a pensar que esto podría ser un proyecto de libro, un libro que entonces yo esperaba se convirtiera en algo más que la suma de sus partes, algo que fuera construyéndose. Entonces se me ocurrió la idea de escribir un capítulo final en el que los temas se aunaran y también la idea de darle al libro un vuelco al final, develar que se trataba de un libro escrito en el futuro, y así cambiar, justo al final, el punto de vista del lector.

Ese último cuento, sobre todo, parece agudizar la imagen de autobiografía que flota en todos sus libros...

Creo que lo más cercano a la autobiografía que he escrito es la primera parte de *Metroland*; se parece mucho al tipo de vida que yo tuve cuando crecí: tenía un amigo igual a Tony. No éramos tan inteligentes como los chicos del libro, pero éramos bastante inteligentes y bastante arrogantes. Pero no me considero un escritor

autobiográfico. A veces uso mi vida, si hay en ella algo útil para la ficción; pero se trata de una decisión objetiva. Por ejemplo, conozco a determinada persona en determinado lugar y necesito esa situación para la historia. No creo que escriba —al menos en un nivel primario, inmediato— con el objeto de contar mi historia o de liberarme de mis sentimientos o de purgarme en algún sentido. Al mismo tiempo creo que uno puede asaltar su propia vida, si tiene ganas. El último de los relatos es autobiográfico en el sentido de que se trata de una proyección de mí mismo. Pero al mismo tiempo es una autobiografía futura, y eso es un género bastante curioso, un género que no existe. ¿Quién puede asegurar que seré como ese hombre? Preferiría ser más vivaz, porque él está demasiado deprimido. Es un poco como Geoffrey Braithwaite, en *El loro de Flaubert*.

¿Alguna vez se cansó de un argumento antes de terminar la novela?

Me pasó con mi primera novela. No sabía bien qué estaba haciendo. Escribirla me llevó siete u ocho años. Al final estaba totalmente aburrido. Después el editor me pidió que hiciera algunos cambios y me di cuenta de cuán difícil es cambiar algo que a uno le aburre. Hice los cambios. Pero fue una experiencia tan poco feliz que lo que aprendí fue que cada novela, cada idea, tiene un cierto tiempo para ser escrita y que, si no se la escribe, se va a poner aburrida, rancia y uno no a va a poder mantener la frescura. De ahí en adelante, comencé a trabajar con plazos. Decido que tal libro me llevará dos años, tres años como mucho, y termino en ese lapso.

¿Por qué o para qué escribe?

Escribo por muchas razones. Escribo porque me gusta discutir el mundo con otra gente. Una de las razones por las que escribía al principio era porque no hablaba muy bien, no podía contar historias muy bien y las contaba mejor por escrito que hablando; era muy tímido. Escribo porque amo el idioma inglés y amo sus posibilidades, su flexibilidad, su colorido. Escribo porque me mantiene. Escribo porque creo que el arte dice las verdades más grandes sobre el mundo. Escribo porque reverencio la literatura. Y escribo porque escribir me ofrece al mismo tiempo un placer trivial y un placer muy hondo que, espero, compartan los lectores. 📖

Obras de Julian Barnes:

- Metrolandia (1982, novela). Barcelona, Anagrama, 1989.
- Antes de conocernos (1982, novela). Barcelona, Anagrama, "compacts", 1995.
- El loro de Flaubert (1984, novela). Barcelona, Anagrama, 1986.
- Mirando al sol (1986, novela). Barcelona, Anagrama, 1987.
- Una historia del mundo en diez capítulos y medio (1989, novela). Barcelona, Anagrama, 1990.
- Hablando del asunto (1991, novela). Barcelona, Anagrama, 1993.
- El puercoespín (1992, novela). Barcelona, Anagrama, 1994.
- Letters from London : 1990 - 1995 (1995, ensayos).
- Al otro lado del canal (1996, cuentos). Barcelona, Anagrama, 1997.

Cocinero, a tus zapatos

Notas de cocina de Leonardo Da Vinci

Ediciones Temas de Hoy, 2da Ed. 1997

"Así es, Leonardo. ¡Y yo que dudaba de él, que he llegado a creer en la calumnia! ¿Puede ser impio el hombre que ha creado esto?"

Dmitri Merezhkovski. *El Romance de Leonardo*

Hace algunos años (¿seis? ¿siete?) se apilaban en las librerías de Buenos Aires mudos ejemplares de las *Notas de cocina de Leonardo Da Vinci*. Nos sorprendía el anonimato con el que se deslizaba el nombre de Leonardo entre volúmenes de autores tan relevantes como Luis J. Curtman. Algunos de los que tuvimos en nuestras manos aquella discreta edición bordó de tapas duras hoy damos fe de la vetustez y del candor que combinaba ese objeto. Su estética correspondía a la de un olvidable manual de química o a la de un olvidado artefacto de la infancia. No creo posible pergeñar mejor marco para este compendio de notas y de anacronismos. Lamentablemente esa encarnación de las *Notas* (¿Atlántida?, ¿Billiken?: ¡Abril!) desapareció de nuestras librerías tan rápidamente como de las bibliotecas de todas las personas a las que consulté a la hora de escribir este artículo. También, por supuesto, de la mía.

En España, sin embargo, la Editorial Planeta reparte desde hace un año una nueva edición de las *Notas*. Se ha preferido no repetir su éxito –vale decir su fracaso– de este lado del Atlántico, por lo menos hasta ahora. Sí existen en este Buenos Aires algunos librereros empecinados que importan el libro directamente. Mucha gente pregunta por él, aseguran.

La edición ibérica dedica siete páginas al índice, una escasa –culposa– decena a la presentación del volumen con la firma de Capel (?), otras cincuenta al hilarante y anónimo *Perfil de la vida gastronómica de Leonardo*, y el resto queda librado a la gracia de la –hipotética– voz de Leonardo. La autenticidad de esta voz, es decir, de los escritos presentados en estas *Notas*, estaría garantizada por un *Codex Romanoff*, encontrado recientemente hoy en día en manos de algún oscurantista ruso. De allí se tomaron las anotaciones de Leonardo.

Quienes, como yo, hayan abordado el libro por su parte esencial, es decir por el índice, habrán tropezado con un receptario más parecido al de un aprendiz de brujo que al del exquisito pintor que sirvió a su Dios, en la cena postrera, unos panecitos, un poco de puré de nabos y algunas rodajas de anguila. Cito algunos ejemplos: "Cigüeñas y grullas", "Sopa de caballo", "Testículos de cordero con miel y nata", "Pastel de abeja" (!). También se nos promete reflexiones à la Pascal acerca "Del azafrán en el vino", "De las ventajas de una dieta moderada" o, lisa y llanamente, "Del correcto uso del pepino".

La lectura de estas páginas es sumamente entretenida. La arbitrariedad, el anacronismo y la barbarie son la norma. La nota titulada *Cuatro sopas sencillas*, por ejemplo, nos enseña a preparar una sopa de alcarras hirviendo algunas frutas en caldo de cerdo y, luego, disponiendo alcarras en la superficie de manera tal de formar las palabras *zuppa di cappero*. La segunda *sopa sencilla* es la de bayas, y se repite el procedimiento anterior reemplazando las alcarras por bayas. Se escribirá esta vez *zuppa di bacci*, para que los convidados no piensen que de nuevo se les ofrece sopa de alcarras. La cuarta sopa lleva por toda explicación: "Ésta la he olvidado".

En la singular nota biográfica que propone de entrada el lector puede intimar con un Leonardo alucinado por Buster Keaton. Aquí aprendemos que la escasa producción del Maestro obedecía a su desdén por la pintura en favor de la gastronomía. Son muchos los episodios que deben destacarse de esta versión

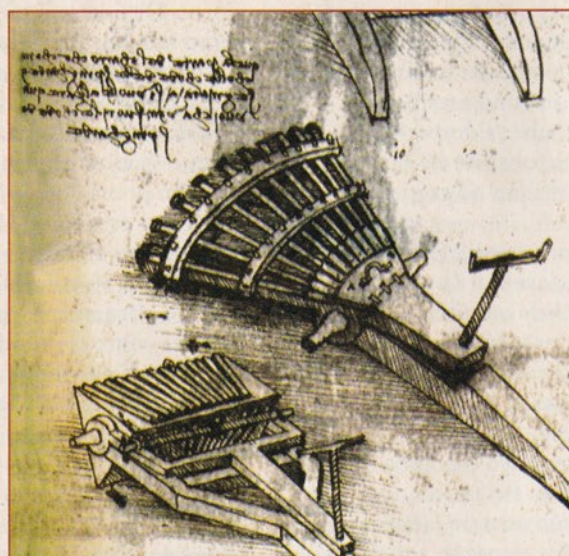
libre de *El superagente 86*. En particular voy a subrayar aquel en el que se pierde el control de una máquina cortadora de berros pergeñada por Leonardo que termina por matar a "seis miembros del personal de cocina y a tres jardineros". La frase que sigue nos lleva de la carcajada a la admiración: "Posteriormente Ludovico [Sforza] lo utiliza con gran éxito contra las tropas invasoras francesas".

La presentación del Sr. Capel delata el carácter especulativo de este libro y deja entrever el ejército de presunciones históricas que lo hacen posible: "Aunque tal vez nunca pueda averiguarse el paradero del hipotético *Codex Romanoff* (...) [éste sirve de] tratado gas-

tronómico, guía de urbanidad y manual de usos y costumbres".

Hace algún tiempo se me dio por evaluar si cualquier literatura –incluso cualquier historia– no podría tomarse como una presunción histórica. Ahora bien, este libro nos siembra una duda que no pretendo despejar: la de si, después de todo, cualquier presunción literaria no termina transformándose en historia. ●

Federico Fialayre



Diseño de Leonardo de una rebanadora de huevos a cuerda

NUEVO



DEJATE
SEDUCIR



KENZO

81 255