

Teatro General San Martín

Grupo Space

Gran Bretaña

Vita y Virginia

Eileen Atkins

Ballet Contemporáneo del TGSM

El pato salvaje

nenrik luser

Un guapo del 900

La Tempestad William Shakespeare

Ricardo III

Grupo de Titiriteros
Ballet Juvenil
del TGSM Ciclo Músic

Las visiones de Simone Machard

Bertolt Brecht

Clásicos Populares

Boquitas pintadas

Manuel Puig

Las personas no razonables ...

TeatroGeneral
San Martín

Reservas: 0-800-3-5254 • Corrientes 153

BUENOS AIRES

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

indice

Nº 2 Agosto 1997



Ilustración de tapa: Dibujo de Susy, secretos del corazón.

HOMENAJE Figuras emblemáticas Calisto y Melibea, por Leonardo Funes41 C.E. Feiling, La Princesa de Cleves, por Pierre Malandain43 el arte de la hospitalidad, por Guillermo Saavedra......8 Manon, o el amor trágico, por Jean Sgard44 Werther, por Lionel Richard......45 Catherine, por André Le Vot46 **EL MES** Papá Goriot, por Isabelle Tournier47 Doña Bárbara, por Gonzalo Aguilar49 Películas4 Humbert-Humbert, por Martín Schifino......49 La Maga, por Gonzalo Aguilar50 Música 12 Amaranta y el último Aureliano, por Gonzalo Aguilar51 (ver índice detallado de reseñas en la página 58) Televisión80 Noticias del mundo84 Policiales67 Multimedia85 Por otro lado90 **AGENDA** Pliego central Literatura en revista, Ricardo Piglia16 La literatura del futuro: una antología52 ENTREVISTA 3000 años de penas de amor Antonio Tabucchi86 El incesto: horrores y seducciones, por Michel Delon22 Don Juan: la pena del amor, por Patrice Bollon......26 El amor es un naufragio, por Daniel Link28 En el próximo número: De Baudelaire a Breton: Estados Unidos, entrevista a Kerouac, inéditos de el mito de la femme fatale, por Gérard Legrand30 Fin de siglo: los horrores del amor, por Jean Borie......33

Proust: el aspecto de los celos, por Alain Buisine.................36

Sida: el amor fatal, por Hugo Marsan39

Charlie Feiling, Martín Caparrós y Haroldo de

Campos. Toda la cultura y los libros de mes.

Antes que en el cine

a revolución productiva parece haber llegado a la ¿industria? local. Según cifras del Instituto del Cine, los títulos en carpeta suman a julio del 97 cerca de cien, que van desde proyectos en estudio hasta películas listas para la proyección. A los estrenos del año, se suma en este agosto Buenos Aires viceversa de Alejandro Agresti y Cenizas del paraíso de Marcelo Piñeyro. A continuación se reseña una parte —sólo una parte— de lo que vendrá. Que sigan los éxitos.

Rosalía (Julieta Ortega) lee libros. Rosalía lee cuentos de hadas y de tanto leer cree que ella también es un hada, quien en plan de cumplir con una misión en la tierra se ha quedado atrapada. Santiago (Antonio Birabent) es un físico que trabaja en un programa de inteligencia artificial y rastrea señales de vida extraterrestre mediante una "cámara web", que, curiosamente, está en la parada de colectivos donde Rosalía baja todos los días. Rosalía y Santiago no se conocen pero un "pequeño milagro" los espera.

Decir realidad virtual, paranormales y milagros es decir otra película más de Eliseo Subiela. Pequeños milagros se terminó de rodar el 14 de junio en Buenos Aires y actualmente está en la etapa de post-producción. Cuenta con las actuaciones de Héctor Alterio y Ana María Picchio. El estreno está previsto para el próximo mes de septiembre.

Existe una marcada preferencia entre los escritores actuales por transitar el género biográfico. El cine hace lo propio, y en los últimos tiempos las vidas de héroes empiezan a llegar a la panta-lla. Entre los directores locales, Juan Carlos Desanzo, con alguna tradición en esta línea (Eva Perón), se anotó en la nueva manía del Che y está rodando Hasta la victoria, siempre, biografía completa de Ernesto "Che" Guevara con guión de Martín Salinas. Entre sus aspectos más notables, se destaca la presentación cinematográfica de Alfredo Vasco en el papel del líder revolucionario.

Se trata de una coproducción de capitales argentinos y españoles, con el apoyo del Instituto Nacional de Cinematografía. El plan de filmación de divide en dos grande bloques de cinco semanas en la Argentina y otras cinco en Cuba, con lo que se convierte en la primera película de ficción sobre el "Che" filmada en ese país. El elenco lo integran, además, Natalia Lobo y Jean Pierre Noher. El estreno se estima para octubre.

Alejandro Azzano participó en varias producciones extranjeras (La misión, Roland Joffe) y está realizando ahora Semana Mágica, película con un elenco de actores extranjeros en los roles princi-

pales: Nancy Allen —recordada por sus protagónicos en Vestida para matar y Blow out, bajo la direcciócan de su ex marido, Brian De Palma— y David Keith (Reto al destino).

El libro de Bernardo Nante y Alejandro Azzano obtuvo el premio del Instituto Nacional de Cinematografía al mejor guión en el rubro Películas Infantiles. Se trata de una historia en tono de comedia que centraliza el conflicto en el encuentro de culturas disímiles. El filme tiene un costo aproximado de tres millones de pesos y será filmado en escenarios que se construyeron en el pueblo de Molinos, en la provincia de Salta, y también en Nueva York. El estreno se prevé para el próximo año, pero no se ha confirmado todavía la fecha.

El 16 de junio pasado Carlos Saura comenzó en Buenos Aires el rodaje de *Tango*, coproducción internacional encabezada por Argentina Sono Film; el elenco incluye a Miguel Angel Solá, Cecilia Narova, Mía Maestro, Juan Carlos Copes y una participación especial de Julio Bocca. Se estima que el rodaje durará 9 semanas. En el equipo de filmación hay grandes nombres: Vittorio Storaro (*Apocalypse Now, Reds, El último emperador*) es el director de fotografía y Lalo Schiffrin tiene a su cargo la dirección musical.

Suse Henkel

El lunar de Geena Davis

El largo beso del adiós (The long kiss goodnight, 1996)

Dirección: Renny Harlin. Guión: Shane Black. Música: Alan Silvestri. Elenco: Geena Davis, Samuel Jackson, Patrick Malahide, Craig Bierko, Brian Cox, Duración: 120 minutos.

Geena Davis tiene un lunar en la mejilla izquierda. Un solo rasgo, suficiente para hacer de su rostro el más bello de todos. Ese lunar no sólo recuerda otros lunares célebres, femeninos y cinematográficos. Ese lunar, esa pequeña imperfección, es la que afirma la verdad de su piel. Ese lunar hace que el amor con la imagen –siempre perverso– sea posible.

Geena Davis es Samantha Caine. Samantha es maestra. Vive con su esposo y su hija de ocho años. Festeja la Navidad en familia, con nieve y pinito. Su único problema es la amnesia que le impide recordar: qué hubo antes del esposo y la niña, nadie lo sabe. Hasta que algunos rastros—desconcertantes, aislados, ominosos—insisten más de la cuenta: la repentina habilidad para cortar zanahorias a cuchillo, la frialdad con que tuerce el pescuezo de un ciervo. Entonces Samantha decide saber quién es averiguando quién fue: busca su destino en el pasado y sale a la ruta.

Geena Davis será entonces, también, Charlene Baltimore, top killer de la CIA devenida maestra y ama de casa, que recupera viejos hábitos. La película se convierte entonces en un viaje descontrolado por territorios hostiles. El primero de estos territorios es temático: el paisaje norteamericano, helado e inhóspito, único escenario posible para la siempre denunciada falsedad del sueño americano. Pero hay también un viaje por el género, y en este sentido se da otra vuelta de tuerca a la tradición de las road movies. El camino ya no es más, como en los 60, ese espacio de búsqueda que permite un movimiento incierto hacia el futuro, sino que es un espacio de ida y vuelta, en el que la protagonista avanza y retrocede a la vez. En dos cortísimas horas ese movimiento doble trastrueca el orden del género.

Porque de eso es de lo que, a fin de cuentas, se trata: de dobles y de géneros. El viejo tema del doble se reactualiza en clave de acción. Geena Davis es el doble de sí misma, como actriz y como personaje. Y se trata también de géneros, en su doble acepción: como conjunto de reglas narrativas en proceso de cambio –el policial, la *road movie*, la película de acción– y como conjunto de rasgos sexuales en lucha –el género femenino en una lucha doble, contra lo masculino y contra distintos modelos de femineidad. La femineidad doméstica de Samantha enfrentada a la mujer aguerrida que es Charly se resuelve como contestación a tanto feminismo estéril.

El largo beso del adiós es la manera en que en el cine de los 90 -lo sepa o

no- piensa viejas y nuevas cuestiones, de la manera única y paradójica en que parecen poder hoy ser pensadas: en velocidad, con una violencia imparable, mecánica, inverosimil, que sólo el trabajo de construcción de los géneros puede hacer creible. Credibilidad que necesita de un guión preciso, casi perfecto, contra el cual sólo conspira un final apenas complaciente, algo cínico. Pero el último gesto de Charly, antes de los títulos, provocativo, restituye el ademán de la amenaza. Inquietante. Como el lunar de la mejilla izquierda de Geena. Horacio Guido.



magazín literario

Alsina 1131/1088 Buenos Aires Tel (54-1) 381 8626 / Fax (54-1) 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: Diego Bentivegna

FOTOGRAFÍA: Laura Kovensky

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), Federico Fialayre (Revista de revistas), Ariana Vacchieri (Televisión).

COLABORARON EN ESTE NÚMERO: Florencia Abbate, Gonzalo Aguilar, Xavier Alcón, Rolando Barto, Mónica Berman, Patrice Bollon, Jean Borie, Luc Brisson, Alain Buisine, Oscar Calvelo, Arturo Carrera, Luciana Castagnino, Paula Croci, Rodrigo de Zavalía, Silvia Delfino, Michel Delon, Leonardo Funes, Suse Henke, Claudia Kozak, Gérard Legrand, Marcela Groppo, Hernán La Greca, André Le Vot, Arnould Liedekerke, Santiago Lima, Camila Loew, Cecilia Magadán, Pierre Malandain, Carlos Mangone, Lucas Margarit, Pierre Maury, Aurelia Montalbán, Fernando Murat, Delfina Muschietti, Jorge Panesi, José Luis Petris, Andrea Rabih, Lionel Richard, Adriana Rodríguez Pérsico, Ariel Schettini, Martín Schifino, Jean Sgard, Marcelo Topuzián, Isabelle Tournier, Leandro Valtuille, Sebastián Zubieta, Liliana Zucotti.

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

DEPARTAMENTO COMERCIAL: Jaime L. Bruder

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, Bs. As.

Año 1, número 2 - Agosto 1997 - Registro Nacional de la Propiedad Intelectual en trámite.

© magazín literario/ © magazine littéraire Todos los derechos de reproducción reservados para todos los países.

Los videos del mes

Pusher (1996)

Dirección: Nicolas Winding Refn. Guión: N. Winding Refn y Jens Dahl.

Fotografía: Morten Soborg. Montaje: Ann Osterud.

Elenco: Kim Bodnia, Slatko Buric, Laura Drasbaek, Slatko Labovic, Mads Mikkelsen,

Peter Andersson.

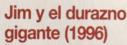
Duración: 106 minutos

El oio del cine – Transeuropa

Pusher es el término que designa en la jerga a un tipo particular de proveedor de drogas. El pusher — a diferencia del dealer, que usa técnicas de mercadeo más tradicionales— es aquél que "empuja" a sus clientes al consumo por medio de la coerción. Personaje violento por definición que los nuevos Tarantinos —entre los cuales Nicolas Winding Refn, joven danés de 25 años, director y coguionista, elige sin dudas colocarse— no podían dejar de aprovechar. Frank (Kim Bodnia) es un tipo duro —el pusher— que trabaja para la mafia serbia de Copenhague. De pronto, los negocios se complican, falta dinero y sus jefes, gente de malos modales, deciden cobrarse de cualquier modo. A partir de ese esquema argumental típico, el film realiza un movimiento acrobático que termina en una estilización del género. Más allá del registro puramente exterior de la violencia, el relato —puntuado por el transcurrir de los siete días de la semana— se apoya en un montaje que crece en nerviosismo con el avance de la historia. A medida que los asesinatos, las mentiras y las traiciones se acumulan, las posibilidades de escapatoria quedan una por una clausuradas, y la narración nos hunde, no sin cierta ironía, en el punto de vista del protagonista, que no termina nunca de perderse en el laberinto de la violencia. Ésta es la primera película de Winding Refn, no estrenada en el circuito comercial local, y con ella ha ganado premios en los festivales de Berlín, Copenhague y Taormina.

Leandro Valtuille





Producción: Tim Burton y Denise de Novi.

Novi

Guión: Karey Kirkpatrick, sobre un cuento de Roald Dahl.

Dirección: Henry Selick Animación: Paul Berry

Elenco: Pete Postlethwaite, Paul Terry

(Jim) y muñecos animados. Duración: 75 minutos

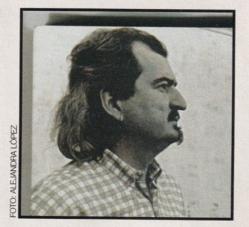
Gativideo

Esta es, en principio, una película para niños. Pero es una de esas películas que los padres deseamos en secreto —o no tanto— que nuestros hijos elijan de inmediato. El mismo equipo que produjo El extraño mundo de Jack (1990) vuelve ahora con este cuento de Roald Dahl, escrito en 1961 y que es ya un clásico de la literatura infantil norteamericana. Jim es un niñito huérfano que vive en medio del campo v está literalmente en las garras de sus tías, viejas y brujas, de quienes sufre maltrato físico y mental. Todo cambia cuando, a partir de unas semillas mágicas, en el jardín de la casa brota una planta con un durazno gigante. Cambia, inclusive, el cuerpo de Jim, que al introducirse en el durazno mágico se convierte en dibujo y encuentra allí a los amigos que lo ayudarán a transformar su vida. Tanto el nuevo Jim como los extraños amigos que encuentra en el durazno son raros. No sólo porque lucen ese aire freak que es marca indeleble de la estética de Tim Burton (El joven manos de tijera, El extraño mundo de Jack, Batman, Beetlejuice) sino porque ese efecto de extrañamiento se traslada a la misma historia. Los que ya lo conozcan saben qué esperar; quienes no, no se arrepentirán de averiguarlo. Especialmente los chicos.

L.V.

HOFFMAN FRANZ NELSON LA OBRA MAS EMBLEMATICA DE DAVID MAMET DIRIGIDA POR
MICHAEL CORRENTE PARA ALGUNOS HOMBRES EL HONOR NO VALE UNA MONEDA CANBUFFA CAPITOL FILMS EN ASOCIACION CON SAMUEL GOLDWYN Y CHANNEL FOUR FILMS PRESENTA UNA PRAIRIE OYSTER PRODUCTION EN ASOCIACION CON PUNCH PTRODUCTIONS DUSTIN HOFFMAN DENNIS FRANZ SEAN NELSON "AMERICAN BUFFALO" COPRODUCTOR SARAG GREEN EDIDON KATE SANFORD DISEÑO DE PRODUCCION DANIEL TALPERS PRODUCCION EJECUTIVO JHON SLOSS CIMEMATOGRAPIA RICHARD CRUDO GUION DE DAVID MAMET PRODUCCION POR GREGOR MOSHER DIRIGIDA POR MICHAEL CORRENTE

C.E. Feiling (1961-1997) El arte de la hospitalidad



La magnitud de la injusticia se resiste a estas líneas: Carlos Antonio Eduardo Feiling –Charlie, para sus muchos e incondicionales amigos– murió el 22 de julio pasado, a los 36 años, justo cuando parecía que había vuelto a ganarle a una enfermedad terrible y el mundo empeza-

ba a resarcirlo de tanta desgracia. Había nacido en Rosario en 1961, se licenció en Letras en la UBA y fue profesor en las universidades de Buenos Aires, San Andrés, Lomas de Zamora y Nottingham. A su regreso de Inglaterra dejó la vida académica y se dedicó a la literatura y el periodismo cultural. Publicó tres novelas: El agua electrizada (1992), Un poeta nacional (1993) y El mal menor (1996), finalista del Premio Planeta 1995. En ellas, rebasó con creces los límites de los géneros que abordó -el policial, el de aventuras y el de terror- a través de una escritura que daba cabida a la historia tanto como a la reflexión sobre el arte y las relaciones entre hombres y mujeres. Sacaba punta al lápiz de un estilo, dejaba sospechar allí que, detrás de la voz que ocultaba a fuerza de transparencias, había un poeta. En algún momento, permitió que esa presunción fuera certeza de sus lectores: Amor a Roma (1995), un libro de poemas insólito en la literatura argentina. La construcción de una suerte de lingua franca, la búsqueda de una entonación por un temperamento iluminado doblemente por el rencor y la erudición. El resultado es un cruce de ritmos, metros y palabras de una tradición doble, inglesa y argentina, que confluyen en la ciudad de todos los caminos.

Más que en la redondez y en la claridad de sus novelas, puedo encontrar los rastros de Charlie en su poesía. En ella, la literalidad de la lucha por la vida, que él libró con una nobleza estoica, desprovista de énfasis, aparece con la contundencia de una verdadera batalla: sus poemas eran sutiles máquinas de guerra y sus traducciones, una continuación de la misma guerra por otros medios. Desde luego, no era una lucha con causa ni la reivindicación de supuestos valores colectivos, sino la pelea solitaria de alguien que buscaba la exacta formulación de su desdicha, sin caídas en el sentimentalismo ni en la complicidad inmediata con sus lectores. A la música de las frases cristalizadas por el uso, a la máquina de sentidos definitivamente consensuados, sus poemas oponían la realidad de otros sonidos: personales, extraños, nuevos, opacos. Esa música distinta está cargada de un humor explosivo y devastador. Pero lo cómico no era una salida elegante ni chabacana, sino la cuidadosa deliberación de alguien que no quería sumir a su lector en la desesperación sino convertirlo en

traductor, elevarlo a una lucidez decisiva.

Seguramente, allí hay una clave del modo generoso de su amistad, de su infinita hospitalidad: Charlie siempre era capaz de ponerse en el lugar del otro. Por escrito o en persona, en medio de una discusión o en la trivialidad aparen-

te de una cena, él jamás olvidaba a su interlocutor. Creia en el diálogo con un público de lectores, tanto para sus libros como para sus artículos. No era una derivación presuntuosa de su pasado docente sino una manifestación refinada de su capacidad para la verdadera conversación, aquella en la que al hablante, como decía Lezama, "le interesa hasta la pasión secreta que el que escucha mantenga su libertad para ocultarse y reaparecer ante la diversidad que frente a él se ejercita".

Durante algo más de un año y medio, compartimos el alquiler de una vieja casa en San Cristóbal, que luego utilizó como uno de los escenarios de El mal menor. Yo vivía solo ahí desde unos meses antes y, cuando él llegó de Inglaterra, le propuse ocupar uno de los cuartos y dividir los gastos. A los quince minutos de estar en la casa, Charlie se comportaba como si yo estuviera de visita: se movía por las habitaciones con una familiaridad excesiva y con cada gesto parecía pedirme que me pusiera cómodo. Sólo comprendí esta actitud, varios años después, cuando fui a visitarlo por primera vez al Hospital Fernández. Abrumado por la reaparición de una enfermedad terrible que él creía derrotada, bombardeado por todo el sistema de vejaciones hospitalarias en nombre de la salud, Charlie nos recibía allí como en el living de su casa. Daba vuelta la escena: no era él el agasajado sino nosotros. Y jamás hubiera tolerado infligirle a su visitante una queja o el espectáculo de algún malestar repentino. En esos casos pedía permiso, se levantaba de la cama y desaparecía en el baño con la expresión de alguien que va a controlar la cocción de las verduras o a buscar los poemas de Browning en un estante de la biblioteca para no humillarnos con citas de memoria.

¿Cómo se despide a un amigo? ¿Qué palabras contienen, en su cajón, dolor? Recuerdo el comienzo de una canción de Bola de Nieve que lo conmovía más que todas, por la descarnada sencillez de su letra: "No puedo ser feliz. No te puedo olvidar". Para tolerar la ausencia de Charlie Feiling, un mundo sin él y en consecuencia mucho menos hospitalario, debo alterar la fórmula y traicionar su llaneza: ojalá nos suceda la felicidad de recordarlo siempre.

Guillermo Saavedra



Fundación Banco Patricios Callao 312. Tel: 373-0656

La Banda de la Risa

"Arlequino"

Dirección: Claudio Gallardou

Viernes y sábado 21:30 hs.

SEGUNDO AÑO DE ÉXITO **GANADORES 4 PREMIOS ACE**

MERPIN

"El monstruo esta vivo"

Viernes y sábado 00:30 hs.



El Trio Laurel

Viernes y sábado 22 hs.

Carlos Belloso "Pará, Fanático!!"

Dirección: Enrique Federman Viernes y sábado 00:00 hs.

Compañia Fantasma Argentina "La Noche"

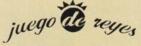
Sobre textos de Alejandra Pizarnik

Dirección: Sergio D'Angelo Miércoles y jueves 21:00 hs.

La Banda de la Risa

"El Fausto"

Dirección: Claudio Gallardou Sábado, domingo y feriados 16:30 hs La Comparsa presenta:



de Hugo Midón

Sábados 16:00 hs. -Domingo y feriados 15:30 y 17:00 hs.

ESPECTACULOS EXTERNOS

Cecilia Rossetto con actores y músicos de Cuba

Dirección: Cecilia Rossetto

Teatro Metropolitan 2 Miércoles a viernes 21:00 hs / sábado 22:00 hs. / domingo 20:00 hs

PROXIMO ESTRENO

"Kvetch"

de Sr. Berkhoff

con Amanda Beitía, María José Gabín, Carlos Maroh, Jorge Sassi y Jorge Suárez

Dirección: Lía Jelín

Juana Machard de Arco

Las visiones de Simone Machard, de Bertolt Brecht Puesta en escena y dirección general: Robert Sturúa

Con: Soledad Silveyra, Lucía Colombo, Victoria Fortuny, Jean-Pierre Reguerraz, Marcelo Nacci, David Masajnik, Emilio Bardi, Rubén Stella, Horacio Derron, Gabriel Conzalo, Zuni Lemos, Claudio Da Passano, Juan Branca, Raúl Rizzo, Gonzalo Costa, Juan Manuel Gil Navarro, Noemí Morelli, Eduardo Santoro, Genoveva Rodríguez, César Pruzzo, Elsa Berenger, Pachi Armas.

Dramaturgia: Robert Sturúa y Patricia Zangaro; Escenografía y vestuario: Graciela Galán; Diseño de iluminación: Robert Sturúa y Graciela Galán; Luces: Oscar Gaitán; Sonido: Oscar Andrade, José Maríncolo y Miguel Miranda; Coordinación de escenario: Antonieta Velzi

Teatro Presidente Alvear

n 1998 se cumplirán cien años del nacimiento de Bertolt Brecht. La Vanguardia, Buenos Aires en este caso, empieza los festejos de manera ansiosa: un año antes. El Instituto Goethe se vuelca por entero al homenaje; en el festival de teatro que se llevará a cabo en el mes de octubre actuará en Buenos Aires el Berliner Ensamble y Robert Sturúa pone por segunda vez una obra de Brecht, Las visiones de Simone Machard (la primera fue Madre Coraje en 1989).

Esta obra, que elige estrenar el director del teatro Rutaveli de Georgia, transcurre durante la ocupación nazi en Francia. Simone Machard, una joven de trece años que siempre se ha identificado con Juana de Arco, vive —cual Bovary— entre la ficción histórica y la realidad, entre el siglo XV y el XX, entre sus visiones crueles de la guerra de Orléans y la palpable crudeza que la rodea. En una vuelta de tuerca magistral, Brecht repite la historia de Juana de Arco en Simone, potenciada por el sueño: la joven no sólo escuchará (como su heroína) voces que la impulsarán a liberar a la Francia ocupada, sino que esas mismas voces se van a confundir con las que escuchaba Juana: la doble liberación, de Inglaterra y Alemania.

Este movimiento pendular está resuelto en la puesta de Sturúa en la acentuación de la estética del anacronismo. La escenografía, con materiales muy contemporáneos (vinilos, metales), juega con las transparencias de tal modo que ningún límite es impermeable. También las paredes son virtuales y sólo la iluminación marca los espacios (iluminación que, es necesario decirlo, marca mal ciertos cor-

tes abruptos en los que los focos no hacen más que encandilar al público). El tiempo de las visiones, el terreno del enfrentamiento con Inglaterra, se caracteriza por la deformación que imprime el ensueño. Así, la *Marsellesa* será apenas reconocible detrás de diferentes variaciones melódicas. Es ése, creo, uno de los pocos hallazgos de la puesta.

Es posible ahondar mucho más en el anacronismo; prefiero enumerar sólo ciertos elementos (demasiado) representativos: mientras los soldados del siglo quince se deslizan en la escena con cascos de motociclistas (digo bien "se deslizan" ya que se mueven sobre Roller Blades), suena un clave barroco; mientras marchan otros soldados (con un ritmo muy artificial, como queriendo acentuar la "poética brechtiana"), se oye un furioso rock and roll. Dije, ¿lo recuerdan?, que Simone Machard es una joven de trece años; también que Soledad Silveyra es la actriz principal de la obra. Los otros actores, correctos. La adaptación de Patricia Zangaro, excelente.

Violeta Weinschelbaum

El teatro que Buenos Aires se debe

En estos días, se estrenó en Madrid Eslavos. La obra de Kushner dirigida por Lavelli es un éxito en los escenarios españoles.

(Madrid, enviado especial.) Tony Kushner está siendo representado en Madrid en una coproducción del Théâtre National de la Colline y el Centro Dramático Nacional, con la dirección de Jorge Lavelli.

Kushner es el frecuentemente laureado autor de Angels in America (1991), una sátira sobre el fin del sueño y del siglo americanos, bajo el doble signo de Reagan y del SIDA. En Eslavos, la puesta en escena madrileña de Lavelli, la Unión Soviética y la C.E.I. de Gorbachov reciben la dura mirada del escritor. En 1994, antes de cumplir sus cuarenta años, Kushner ha intentado una doble sátira enfocada sobre los dos fracasados constructores de las utopías políticas del siglo. No es un propósito menor. De Kushner ha dicho Arthur Miller que es la figura más importante surgida en los Estados Unidos después de Tennessee Williams. Y Lavelli remonta su enjundia a la de Eugene O'Neil. Tampoco son comparaciones menores. Eslavos es una obra profundamente teatral en la que los personajes proyectan naturalmente los episodios menores o más íntimos de sus vidas privadas hacia significaciones políticas mayores, con lo que la cotidianeidad trasciende sin esfuerzo, y a veces hasta con humor, hasta tocar sensibilísimos puntos de la situación histórica finisecular. Esto ocurre a costa de cierta simplificación de los caracteres, pero no así de las situaciones escénicas que Tony Kushner resuelve con excelencia. La puesta de Lavelli no desmerece esas aptitudes. Hay un brillante apoyo escenográfico, y un nivel de actuación sobresaliente, al que no es ajena la reconocidamente inflexible marcación del director. Kushner es un autor que Buenos Aires se debe.

Oscar Calvelo



MARÍA MARTHA LABELLA

Una fiesta del diablo

El Fausto (O rajemos que viene el diablo)

por La Banda de la risa

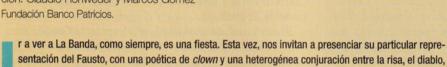
Versión libre de Carlos Palacios y Claudio Gallardou inspirada en Fausto de J.W. Goethe.

Dirección general:

Claudio Gallardou Con: Gabriel Rovito. Héctor Pilatti. Marcos Gomez, Karina Antonelli. Gustavo Adrian. Músico en escena: Gabriel Toker Ambientación, vestuario y coreografía: Jorge Micheli Diseño de iluminación y máscaras: Claudio Gallardou Música original: Gabriel Toker y Claudio Gallardou

Voz en off del Diablo y Dios: Alfredo Alcón Asistencia de direc-

ción: Claudio Rohweder y Marcos Gómez



sentación del Fausto, con una poética de clown y una heterogénea conjuración entre la risa, el diablo, lo lúdico, lo cotidiano, el homenaje, la parodia. Apuestan Dios y el Diablo por la elección de Fausto, que se queja de sus carencias y de los sabe-

res que siente inútiles e intenta un brindis de veneno con la Parca -escena que se suaviza con el payaso que se niega a representar a Margarita. La risa desata el nudo que propone la muerte.

Mefistófeles inicia su trabajo didáctico ante el ex-sabio, convertido en un joven y torpísimo alumno. La paródica conquista es interrumpida por el prometido de Margarita, que se bate a duelo (boxístico) con Fausto. El Diablo deja inmóvil al adversario, única posibilidad de triunfo. Acusada de ese crimen y encarcelada (entre escalones) clama por Fausto y pasea su vestido ya desprovisto de margaritas.

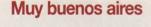
El enamorado llega para el rescate, y el Diablo exige la firma del pacto de sangre. Ambos se enfrentan, y en la ingenua creencia de haberlo vencido, Fausto y Margarita se van. Versión infantil al fin, Dios condena al Diablo a vivir en el cielo, hacia donde es transportado por dos ridículos angelitos.

La riqueza de elementos con los que trabaja La Banda de la Risa desdibuja los límites genéricos. Todo se conjuga casi armónicamente: el aria, la música de Rocky, la referencia a Marrone, el aliento de Goethe. Un guiño para los grandes, una intención de juego y de goce sumamente potente.

La armonía se desequilibra en el tratamiento dispar de los personajes, fundamentalmente dado por la distancia entre ese magnifico Mefisto y el resto de los actores, claramente enrolados en el terreno de la parodia. Ese desplazamiento está marcado por diferentes aspectos: el vocabulario, sumamente sofisticado, el vestuario, la voz del Diablo que, a diferencia de las otras, prácticamente no juega sus canciones.

Lo que no se fragmenta es el placer de verlos arriba del escenario, sin duda, disfrutando ellos y haciendo disfrutar de esa cita mágica que es ir al teatro.

Mónica Berman



Estaciones porteñas, de Mauricio Wainrot Música de Astor Piazzolla Escenografía y vestuario de Carlos Gallardo Teatro Colón

El Colón presentará en agosto dos "programas mixtos" de danza contemporánea. La última obra será, en ambos, Estaciones porteñas. Con música de Astor Piazzolla, coreografia de Mauricio Wainrot v escenografia v vestuario de Carlos Gallardo, el cuadro produce, por lo menos, las mejores expectativas.

Wainrot dibuja con los cuerpos de sus bailarines un Buenos Aires actual; trabaia con la música de Piazzolla, no con la especificidad del tango. Las coreografías son porteñas, como lo es la música, y los movimientos tienen una reminiscencia sutil de la ciudad (no forzada por las convenciones del tango).

La escenografia y el vestuario diseñados por Gallardo acentúan la contemporaneidad y juegan con la simpleza y el despojo. Los materiales con los que moldea la obra son parte de su movimiento: el acero, para las estructuras de la escenografia; la gasa y las transparencias, para delinear el cuerpo de los bailarines. Sobre la escena austera, una orquesta de cámara interpretará en vivo las diversas obras de Piazzolla.

En Estaciones porteñas, el baile, la música, la frialdad del acero, la calidez de los colores térreos de la ropa contribuven a crear una atmósfera tan abstracta como para lograr la fascinación y tan local como para reconocernos en cada movimiento.

Violeta Weinschelbaum



Los seis jinetes del Apocalipsis

El grupo Séptima Práctica, integrado por Alejo Pérez Pouillieux, Ignacio Carosi, Mario Lorenzano, Antonio Zimmerman, Pablo Grinjot y José Amato, presenta el martes 12 de Agosto a las 20 el segundo concierto del ciclo Viejo Siglo XX, en el Centro Cultural Recoleta, Junín 1930. Obras: In C de Terry Riley, Octandre de Varèse, Dónde estás hermano de Nono, Y sin embargo te quiero de Cetta, La apuesta de Carosi y Ausencia de bandoneón de Zimmerman.

s difícil comprender por qué el cambio de siglo produce en muchos la idea de una línea de corte. Esta idea no está directamente relacionada con un espíritu religioso particular; en muchas cabezas profanas subsiste un pensamiento apocalíptico que —a medida que se acerca el año 2000— funciona como catalizador, acelerando la organización del futuro, revisando el pasado y lanzando propuestas para el siglo que vendrá.

Ya desde su nombre, el grupo Séptima Práctica se alimenta de esta idea. Preocupados por la posibilidad de que en algún punto del 2000 la música deje de existir como fenómeno en vivo, estos seis compositores, directores e instrumentistas intentan impedir su deceso a través de la creación de eventos o espectáculos donde la música sea parte de un cuidado entorno escenográfico —cuyos límites no están dados por el escenario— y que incluya a otras expresiones artísticas y al público como parte activa. Este es el espíritu que gobierna su ciclo Viejo Siglo XX, que comenzó en mayo y que se presentará nuevamente en agosto, septiembre y noviembre en el Centro Cultural Recoleta.

En cada evento el grupo estrena mundialmente una obra y realiza, con otra, su primera audición en la Argentina. Esta regla, nada frecuente en los grupos argentinos, permite a muchos compositores hacer oír sus obras en el endogámico circuito de la música contemporánea de nuestro país.

Sandra de la Fuente



Música digital, música vana

Experimenta 1997

Klange Klange Urutaú

Oscar Edelstein y el Ensamble Nacional del Sur Integrantes: Mario Castelli, Mariano Cura, Matías González Goytia, Gonzalo Serrano, Pablo Siroti, Nicolás Varchausky. Invitados: Ana Larreategui, Marcela Sotelano, Osvaldo Ledesma, Armando Mosquera, Pablo Di Liscia. Asesores digitales: Horacio Gutman, Emanuel Bonnier.

Dirección general: Oscar Edelstein

Experimenta 1997 es un ciclo dedicado, como sugiere su nombre, a la música experimental, patrocinado por el Centro Cultural Ricardo Rojas y el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Un ciclo de música experimental exige, en primera instancia, definir el significado de esta fórmula, especialmente del segundo término. Parece haberse optado por identificar la experimentación con la improvisación, las posibilidades de coexistencia entre intérpretes humanos y maquinales y el uso de la tecnología digital para el procesamiento y manipulación de los materiales sonoros.

El 19 de julio se presentó, en el Rojas, Klange, Klange Urutaú con dirección general de Oscar Edelstein. A partir de este título se planteó un espectáculo musical de alrededor de una hora de duración con tres fuentes sonoras diferentes: un grupo de siete instrumentistas, un cuarteto vocal y una cinta con sonidos y texto, leído por Rodolfo Fogwill.

El conjunto instrumental, una especie de banda de rock, formado por bajo v guitarra eléctricos, piano, batería, percusión y dos teclados (es notable la fuerza con la que la improvisación se une a la música popular y cómo reclama, en forma casi automática, la imagen de una "zapada"), produjo una improvisación colectiva, que transitó por caminos de escaso interés musical, debido a polarizaciones algo pueriles en cuanto a los ritmos, intensidades e intenciones. Un resultado rígido y por momentos carente de gracia. Esta improvisación sirvió como telón de fondo a las otras fuentes sonoras, especialmente al texto leído desde la cinta, que adquirió un protagonismo importante. En cuanto a la experimentación, no podía dejar de pensar qué pasaría si esto estuviera escrito (y no improvisado). Fue revelador, en ese sentido, el contraste y el pico de interés que se produjo cuando el cuarteto vocal cantó, con el fondo antes descripto, un fragmento altamente coherente, escrito nota por nota.

Es interesante que un músico de la trayectoria de Edelstein aborde la experimentación pública (un compositor experimenta constantemente al escribir su música, pero en privado). Sin embargo, el énfasis colocado en el costado más inmediato de lo experimental, la improvisación, y su consecuencia también inmediata, la utilización superficial de códigos de la música popular, no resultó útil para la obra en sí y disminuyó su eficacia e interés.

Sebastián Zubieta



Keith Jarrett niño

La scala

Keith Jarrett Ecm, 1997. Cortes: La Scala, Part I; La scala, Part II; Over the rainbow

Según Jarrett en una entrevista del '74, el artista tiene dos posibilidades: optar por ser tan seguro como una piedra o asumir la inseguridad

para así poder fluir libremente. Con el recorrido que va desde sus trios y cuartetos de jazz hasta Bach, Mozart o Pärt, Jarrett ha dibujado un camino felizmente ambiguo que habla a las claras de su fluidez. El precio de este nomadismo ha sido soportar la mirada desconfiada de la colectividad más radical del jazz y el escepticismo de los puristas del ambiente clásico. Pero afirmándose en su tierra de nadie, Jarrett exacerbó su orfandad genérica y a partir del '73 (Concierto de Lausanne) comenzó a ofrecer conciertos integramente improvisados, libres de todo arreglo previo. Estas improvisaciones suelen ser un collage de estilos donde pueden convivir el gospel, el folk, los himnos, el swing, las cadencias barrocas y un maniático minimalismo. Con este procedimiento, a la vez íntimamente personal y dialógico, Jarrett logró copar uno de los más sólidos reductos conservadores: el Teatro alla Scala de Milán.

La Scala puede escucharse como una condensación de los rasgos que caracterizan la obra de este otrora niño prodigio: el lirismo del Concierto de Colonia (cuya "mediocridad" atribuye, petulantemente, a una mala digestión), los pedales obsesivos, el regodeo modal, los clusters, el coqueteo con la atonalidad. Además de las dos improvisaciones, el disco contiene un standard, una bellísima versión de "Over the rainbow", cuyo calor tal vez sea comparable sólo a los escalofriantes pasajes tocados por la solitaria mano derecha en la Parte I o la apertura y el cierre angustiosos de la Parte II.

Habrá quien diga que aquí, por momentos, el señor de los grititos y las pataditas parece haberse transformado en un epígono de sí mismo. Habrá quien tenga la sensación de reencontrarse con un amigo que, es cierto, tiene la voz y las mañas de siempre, pero tiene siempre, también, algo que decir. (1) H.D.

Salve Regina

Johann Adolf Hasse

Barbara Bonney Archiv, 1997 Música Antiqua Köln Dirección: Reinhart Goebel

a visión romántica del artista como héroe doliente, como mártir indoblegable, parece encontrar su último bastión en el ámbito musical. Desde la construcción de Beethoven como un turbado adalid hasta la invención del lobotomizable David Helfgott ("Shine"), ha dominado un gusto morboso por el dolor personal del artista, como si ese tormento fuese el garante sensible de la obra, la fuente y el aval de su expresión, de su calidad. Tal vez sea por estos motivos que J. A. Hasse (1699-1783) permanece en las sombras: fue longevo, conoció el éxito y el poder y las crónicas no le otorgan el honor de haber sido patéticamente desdichado. Hasse, músico de la corte de Sajonia, no fue ni un héroe ni un revolucionario, eso es cierto; pero su vasta obra es, sin dudas, un referente fundamental de la música que va desde Bach a Mozart. Archiv publica hoy algunas de sus composiciones en esta selección dirigida por Reinhard Goebel.

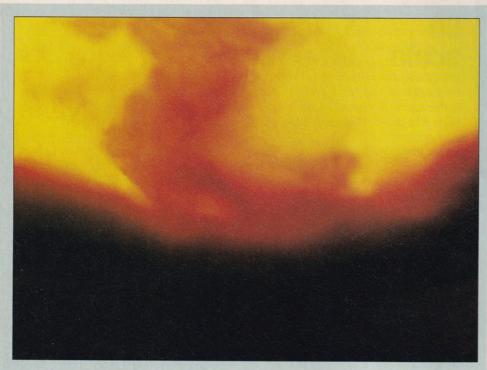
Goebel, por su parte, sí va adquiriendo el preclaro perfil heroico. La leyenda cuenta que este historiador erudito y, ante todo, violinista sobrenatural estudiaba durante horas encerrado en una pieza pintada íntegramente de rojo y que, producto de su exigencia, fue presa de una artritis que le impidió seguir tocando. Aprendió, entonces, la técnica desde cero con el lado derecho y se dedicó a la viola. Ahora, por el momento, parece haber dejado a un lado su carrera como instrumentista para dedicarse únicamente a la dirección.

Bajo su mano rígida, la interpretación de Musica Antiqua Köln realiza aquí -involuntariamente- un gesto particular: se mimetiza con la música de Hasse. Por momentos permanecen en el (yermo) terreno dominado por una corrección y una pulcritud destacables, casi en la misma medida en que son intrascendentes. Pero pareciera que estas planicies les sirvieran (a Hasse, a Goebel) para cobrar impulso: la *Fuga en sol menor* y los *Salve Regina* son ejemplos del brío, la sensible sutileza y la personalidad que el conjunto tantas veces sabe mostrar. Así, finalmente, en esta oposición, el ocasional tedio de la prolijidad cae en el olvido frente al decidido carácter del canto de Bernarda Fink (notable mezzosoprano

argentina) y Barbara Bonney (la potencia casi épica del segundo Eja ergo... es conmovedora) y a la cerrada unión de la orquesta, con su creatividad en la elaboración de los recursos expresivos v su abordaje radical -típico de Goebel- de la dinámica. Esta es, pues. una buena ocasión para reencontrar una figura fundamental del siglo XVIII.

Hernán Díaz





Andrés Serrano llega a Buenos Aires

Por primera vez en la Argentina, la Fundación Proa presenta, en sus salas de La Boca, una muestra de Andrés Serrano, un artista neoyorquino de madre cubana y padre hondureño.

fines de 1989, la imagen de un crucifijo inmerso en pis llegaba a Buenos Aires con un breve anuncio de un nuevo escándalo protagonizado por el arte contemporáneo. El Congreso de los Estados Unidos discutía una denuncia de blasfemía contra Andrés Serrano. Años después, Serrano era otra vez noticia en la Argentina. El dúo Gasalla-Klemm mostraba algunas fotografías del artista en la televisión.

Lo que se puede ver hoy en la Fundación Proa es un importante conjunto de fotografías de Serrano, que abarca algunas de sus principales series: Monocromos, Inmersiones, Ku Klux Klan, La Iglesia y La Morgue. Nacido en Nueva York en 1950, estudió en el Brooklyn Museum Art School y, abandonando la pintura, llegó rápidamente a la fotografía. El sexo, el cuerpo, la religión, la muerte, el racismo, el arte y la marginalidad son sus temas. Serrano fabrica imágenes nuevas para dar visibilidad a lo oculto, lo privado, lo íntimo y lo secreto. Retrata los atributos de poder de la Iglesia y el KKK, documenta los síntomas de la muerte en cuerpos depositados en la morgue, sumerge obras de arte clásicas y crucifijos en pis, exhibe manchas de sangre y de semen, esperma congelado y eyaculaciones.

Se trata de imágenes armadas o de tomas directas; la fotografía es un medio para pintar, es la técnica que le permite registrar determinadas intenciones concisas y detenidas. La definición formal es pictórica; los encuadres, la iluminación y las composiciones se alimentan de la historia del arte, pero la objetividad y el valor de lo real pertenecen al gesto de una cámara fotográfica. La tensión es conceptual: Serrano mueve su cámara acercándose a rostros, cosas, fluidos y personas; y con ese movimiento pone en acción la fuerza de asociación que sostiene sus trabajos. La sangre y el semen en la época del SIDA, los uniformes y los elementos de culto de los Dragones del KKK (aquí y ahora), los instrumentos de conversión y de dominación de la Iglesia y su estructura de poder, la presencia real y sin escape de cuerpos muertos lejos de la muerte maquillada por la sociedad contemporánea. El valor político aparece en este deslizamiento entre la belleza y los significados. El artista insiste en imágenes poéticas y sensiblemente bellas, al mismo tiempo que dispara sobre nuestras propios miedos y fantasmas. El voltaje depende de quién observa; el artista elige penetrar sus propias obsesiones manipulando sueños y símbolos y salvando a la belleza.

Marcelo Pacheco

Piss Christ

La fotografía fue hecha en 1987. La imagen de un crucifijo flotando en el sensual color ámbar de la propia orina del artista fue demasiado para la American Family Association, creada en 1977 por el Reverendo Wildmon, un ministro metodista. Desde entonces, Wildmon había dirigido campañas, por ejemplo, contra la MCA-Universal por la realización de La última tentación de Cristo y contra Pepsi por financiar un video de Madonna. Desde el periódico de la AFA. comenzó la acción contra Serrano y el National Endowment for the Arts (NEA), un equivalente al Fondo Nacional de las Artes local, que había otorgado un premio al artista. Wildmon envió una reproducción de la obra y una carta de protesta a cada miembro del Congreso norteamericano. Pocos meses después, el senador republicano Alphonse D'Amato hizo suya la cruzada, apoyado por otros 35 legisladores. Comenzaba la discusión entre la censura y la libertad de expresión. El NEA fue castigado simbólicamente perdiendo 45.000 dólares de su presupuesto: 15.000 era la cifra entregada como premio a Serrano, y 30.000 el subsidio otorgado a un museo para una muestra de Mapplethorpe, incorporado como otro artista "inmoral".

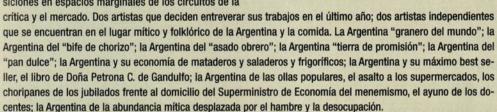
La batalla continuó. En julio de este año el Congreso volvió sobre el tema, y los legisladores republicanos han logrado poner en peligro al NEA. Ahora se espera la intervención de Bill Clinton y su veto al proyecto de supresión del organismo. Mientras tanto, Andrés Serrano llega a Buenos Aires, una ciudad que conoce bien la censura, las Asociaciones Familiares y las "preocupaciones" de la Iglesia por la moral pública.

M.P.

Cohecho artístico: exponen Vidal y Flores

En la vieja Fundación San Telmo, ahora galería Roberto Martín Arte Contemporáneo, dos artistas presentan sus trabajos entre San Cayetano y Doña Petrona

nos pocos trabajos en una de las salas de una galería de arte recién inaugurada. Hugo Vidal y Raúl Flores han circulado en los últimos años en muestras colectivas de alto voltaje: exposiciones abiertas a artistas de escasa visibilidad, exposiciones dedicadas a recordar los veinte años de la última dictadura militar, exposiciones comprometidas con el SIDA, exposiciones en espacios marginales de los circuitos de la



En la historia del arte argentino abundan las imágenes que trabajan la comida y sus sentidos múltiples. Especialmente desde los años veinte, esta afirmación, entre sensual y empalagosa, de la cocina criolla invade diferentes tipos de íconos y la mesa con sus platos llenos acompaña naturalezas muertas exultantes, casi convertidas en cuernos de la abundancia.

Sin embargo, los platos se secan, la loza se rompe y los alimentos se deslizan hacia otros significados. Ahora hay caramelos azucarados cubriendo el mapa político de la República Argentina y la torta patriótica de Doña Petrona con el escudo nacional y los "sagrados corazones" horneados en azúcar: todas fotos de Flores, desplegadas al modo de láminas escolares rodeadas de tizas blancas, o en cajas luminosas como viejas persistencias de algún retroproyector. Comida dulce para un argentino goloso, doméstica y hogareña en su presencia de cocina y exuberante en sus posibilidades de lectura. Gesto culinario y comentario político.

Mientras tanto, desde la otra pared, Vidal insiste con sus platos, que son aureolas de santos, o aureolas de santos que son platos, santos que son objetos artísticos y objetos artísticos que son sacralizados. Un San Cayetano comprado en una santería y su aureola de bronce materializada en un plato de loza agregado y disfrazado en el interior de la imagen venerada por millones de argentinos, cada 7 de agosto, en su santuario. Debajo del santo, docenas de planos apilados en su inutilidad, insistentes en su estar vacíos: platos que sólo contienen platos va-

cíos. A la izquierda, sobre el piso, "cerrando" el paso de un umbral, platos rotos contenidos en un plano de vidrio: una "vitrina" puesta en el suelo, trampa para visitantes desprevenidos que tropiezan, una y otra vez, contra ese objeto tratando de atravesar una puerta aparentemente despejada. Sobre la derecha, una inquietante máscara de yeso blanco con su aureola-cacharro rodeada de cuchillos que penetran la pared. Más ambigüedades para un discurso que siempre busca el filo de lo obvio para proponer otro texto, recuperar sentidos en objetos y en imágenes sobresaturadas y disfrazadas por su abundancia en nuestra cotidianeidad.

Flores y Vidal agregan a sus objetos un sobre con postales que muestran algunas de estas obras. Postales que fueron el origen de este cohecho artístico y que ya circulan como viejas imágenes familiares para tomar por asalto el confortable lugar de las tarjetas para alguna fiesta religiosa o para algún turista desprevenido que llega a la Argentina de las leyendas culinarias.

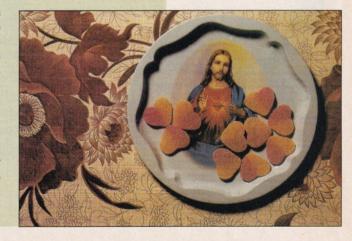
M.P.



Cerrado por reformas

(París, enviado especial.) El Centro Georges Pompidou celebra el vigésimo aniversario de su inauguración y celebra, asimismo, haber recibido en ese período más de 137 millones de visitantes. El centro Pompidou, también, está fatigado: necesita reformas que lo repongan de la actividad intensísima de estos dos decenios. Así que deberá cerrar sus puertas (¡por dos años!) a partir del 30 de septiembre próximo. Hasta ese día podrá verse en la grand galerie que ocupa la cima de su edificio una muestra retrospectiva de uno de los grandes artistas plásticos de este siglo: Fernand Léger (1991-1955). La muestra es una acabada retrospectiva de obras que cubren todas las etapas artísticas del autor. Desde sus inicios -iunto con Picasso, Derain y Braque, a cuya generación pertenece- hasta las últimas creaciones, este recorrido permite verficar la unidad y la coherencia de una obra original y honesta como pocas. La exposición se presentará entre octubre de 1997 y enero de 1998 en Madrid, y entre febrero y mayo de 1988 en Nueva York.

Oscar Calvello



Literatura en revista



En el acto de presentación de magazín literario hablaron Luis Felipe Noé, Ricardo Piglia, Rafael Spregelburd y Martín Rejtman. Ingrid Pelicori leyó una carta (ficcional) de Manuel Puig. A continuación se reproducen las palabras dichas por Ricardo Piglia. Se exhibió además un video (realizado por Natalia Giono) en relación con el dossier del número uno: cine y literatura.

uando conocí el proyecto del magazín literario recordé instantáneamente la experiencia que habíamos hecho hace treinta años, cuando Héctor Schmucler llegó de París con la idea de hacer en Buenos Aires una revista parecida a la Ouinzaine Littéraire.

Hicimos, entonces, esa revista que se llamó *Los Libros*, que empezó siendo un intento de reproducir el proyecto francés. Era una revista que, básicamente, se ocupaba de informar sobre todos los libros que se publicaban durante el mes. Pero no bien empezamos a publicarla, la propia realidad y las propias discusiones de la cultura argentina la fueron transformando y nos fuimos alejando, cada vez más, de lo que había sido el proyecto original. De hecho, la revista se convirtió en un punto de referencia para una serie de debates de la crítica y de la literatura argentina de los 60 y 70 y

acompañó los procesos de politización de aquellos años.

Estoy seguro de que magazín literario, que aparece ligada a una revista de mucha tradición y de mucho prestigio, también irá ajustándose a los debates del contexto dentro del cual esta revista va a ser leída. Me parece que las revistas tienen, lo sabemos bien, una función sumamente movilizadora en el plano de la cultura y de la literatura.

En este sentido, no sólo se podría hablar de la relación "cine y literatura", como es el tema del número inicial, sino también de la relación entre la literatura y las revistas. Porque esa relación, me parece, podría permitirnos hacer una historia de la literatura que fuera paralela quizá a la historia de la alta cultura, de los grandes libros, de las obras maestras, de los libros sagrados del canon.

En el proceso de aparición de revistas, podríamos ver circular no solamente nuevas generaciones que traen poéticas diferentes y posiciones polémicas, sino también la apertura de espacios dentro de los cuales surgen debates y textos que no tienen lugar en otro lado. Yo me acuerdo de que cuando nosotros empezamos con Los Libros nuestro objetivo era hacer una revista que fuera en contra de los suplementos de los diarios. Queríamos hacer una revista que hiciera todo al revés de lo que hacían esos suplementos. Queríamos hacer una revista en la que el tratamiento de la literatura no fuera tan estrictamente periodístico como el que aparecía en los suplementos de los diarios. Empezamos a pensarla entonces en términos de oposición a un espacio de circulación de la cultura como eran los suplementos literarios. Sería muy bueno, también, que el magazín literario tuviera como punto de referencia un espacio diferente al espacio de circulación de la cultura y la literatura de los suplementos literarios que, por una serie de motivos, es un espacio muy degradado desde el punto de vista de lo que serían los debates verdaderos de la literatura argentina, de la literatura contemporánea. Por lo tanto, me parece que todos los escritores esperamos siempre que las revistas ayuden a crear esos espacios donde la cultura pueda ser discutida con un sentido más interno, más específico. Instantáneamente pienso, porque veo aquí algunos amigos que tuvieron que ver con ese proyecto, en lo que fue la experiencia de Babel, por ejemplo. Una revista que, me parece, también marcó un



momento y también dio lugar a la aparición de una serie de nuevas poéticas y de nuevas discusiones sobre la cultura y sobre la literatura.

En resumen, la relación entre la literatura y las revistas es una relación íntima. Muchos de los grandes géneros, incluso el género policial, surge a partir de la relación que Poe establece entre la noticia policial y la construcción de un caso que pueda ser resuelto en el interior de una sola nota. Podríamos pensar que el cuento policial surge como una alternativa frente a la noticia policial. No sólo nace así, sino que, además, los primeros cuentos policiales se publican, por supuesto, en un diario y están pensados para un público que no es el público específico de las librerías.

Del mismo modo, podríamos pensar en la extensión de los textos de Borges, esa cualidad tan particular que tiene su escritura, esa concentración que (a menudo se piensa) es la concentración de alguien que ha tenido siempre un límite y que ha sido el límite que le marcaban la revista *Sur* o el diario *Crítica* o la revista *El Hogar*. Por lo tanto, también las

revistas tienen, en este sentido, algo que ayuda mucho a pensar la literatura: la constricción. A menudo, la gente cree que cuanto más libre es un escritor tiene mayores posibilidades de desarrollar la imaginación. Y a veces son, justamente, las restricciones las que ayudan a disparar la imaginación.

Por fin, voy a referirme al tema de este primer número, cine y literatura, que me parece muy auspicioso. Desde Sartre en adelante, todos los novelistas del siglo XX han contado la experiencia de ir al cine por primera vez. Y me acordé, por lo menos, de dos experiencias de novelistas argentinos en relación con el cine. Una es la de Bioy Casares. Bioy cuenta que su madre no lo dejaba ir al cine porque tenía miedo de que se volviera muy paliducho y muy poco deportista. Pasaban los veranos en Mar del Plata y la madre, que iba al cine habitualmente, le impedía a Bioy que lo hiciera y lo obligaba a ir a la playa. Entonces Bioy contaba algo que me parece fantástico en relación con lo que puede suponer el cine para un

chico, y es que él esperaba en la rambla de Mar del Plata, donde había dos cines, la salida del público, porque tenía miedo de perder a su madre. Tenía miedo de que la madre se quedara pegada a ese mundo de imágenes y de no poder encontrarla, en la cantidad de gente que salía del cine. La relación entre esa mujer, que podía perderse en el mundo de imágenes, y ese chico que esperaba me parece que tiene mucho que ver con el universo de *La invención de Morel*.

La otra experiencia que, creo, podría ayudarnos a entender este corte entre el cine y la literatura es, por supuesto, la experiencia de Manuel Puig. Porque Manuel Puig hacía al revés de Bioy: él iba al cine con su madre a ver las películas que veían las mujeres. Entró así en un tipo de sensibilidad, en un tipo de sentimiento, en un tipo de percepción de cierto universo sentimental y novelístico vinculado con la experiencia de haber ido varias veces por semana, durante la tarde, a la hora de la siesta, al lado de su madre, esa mujer inolvidable para él, a ver las películas que iban a ver las mujeres en los pueblos.

Y si ustedes me disculpan, terminaria con una historia personal que tiene que ver con mi primera experiencia con el cine y que, en mi caso, se conecta, de una manera extraña y tangencial, a la religión. En la iglesia de Adrogué había un cura que, si nosotros íbamos a misa, al salir nos daba un vale para que pudiéramos ver en el cine de la parroquia las películas en episodios que se daban en aquel tiempo. Por ejemplo, Dick Tracy y Flash Gordon. Todos íbamos a misa, por supuesto, y el cura vigilaba que nos quedáramos hasta el final, para recién ahí darnos la entrada que nos permitía ver en el cine los episodios que siempre nos dejaban con las ganas de volver a misa el domingo siguiente, para completar el final de esas historias. Para mí, entonces, siempre hubo una relación extraña entre la religión, la mística, el cine, la literatura, y todas esas cosas me fueron evocadas por este primer número de magazín literario.

> Ricardo Piglia 10 de julio de 1997



DOSSIER

Pensemos en la definición clásica de una novela: un hombre y una mujer se encuentran, se aman, se dejan. Sin el amor y su inevitable corolario, la pena de amor, la literatura no existiría. Y sería una lástima. Desde la nostalgia platónica del andrógino (ser completo, feliz, desunido, para su desgracia, por una venganza de los dioses que hoy castigan a las relaciones amorosas con una horrible epidemia) la pena de amor despliega, imperturbable, sus lamentos, sus grandezas y sus trivialidades a través del clasicismo, romanticismo y realismo. Y ciertamente premia al amor en sí. Incluso si uno piensa que hay que mantener el amor y la pena en la primera fila del diccionario de las ideas preconcebidas. Nos queda la vanidad de soñar o identificarnos con esos héroes: Casanova, la Princesa de Clèves, Manon, Madame de Mortsauf, Werther, Remedios la bella, la Maga, Melibea, cuyas penas magnifican y consuelan las nuestras. Ni pensar en volver a ser seducido/a y abandonado/a.



00 años de as de as de amor

ada puede atenuar el sufrimiento sordo y lacerante que provoca la más trivial pena de amor. ¿Por qué ese desgarro? ¿Y si todas estas penas de amor no hicieran más que repetir la pena de amor original, aquella en la que por primera vez y definitivamente se sintió la pérdida total de la unidad? En este caso, el sufrimiento antropológico se asocia con el sufrimiento cósmico que provoca el establecimiento de una distancia necesaria entre el Cielo y la Tierra y con el sufrimiento teológico que provoca la separación entre los hombres y los dioses.

Esto lo explica Aristófanes, autor de Las nubes y Las aves, en un mito que cuenta en el Symposion, es decir la "borrachera compartida", mal llamada Banquete (189 a-198 a), que dio Agatón al día siguiente de que este autor ofreciera un sacrificio a los dioses en reconocimiento del éxito que obtuvo con su primera tragedia (El Banquete, 173 a). Fiel a su imagen de bufón, Aristófanes, que tuvo un acceso de hipo intempestivo y dejó pasar su turno, cuando un estornudo lo curó, aceptó hablar justo antes de Sócrates. En resumen, un autor cómico es el que detenta el secreto de la naturaleza humana y lo revela en una fiesta organizada por un mal autor de tragedias. La verdad se encuentra en la risa y la burla. Pero Platón, que pretende ser un filósofo, no lo es más que por una paradoja.

Lo que sigue es la visión de Aristófanes de la antigua naturaleza humana en lo que respecta a la forma, el sexo y el origen. La antigua naturaleza estaba compuesta por tres géneros: el macho, el andrógino y la hembra. Cada uno de estos seres humanos, que se parecía a un huevo, era doble. Tenía cuatro manos, cuatro pies, dos rostros opuestos uno respecto al otro, y, sobre todo, dos sexos en lo que actualmente es la parte posterior del ser humano. En el caso del macho, los dos sexos eran masculinos; en el de la hembra, ambos femeninos; y en el del andrógino, uno era masculino y el otro femenino. Además, el aspecto circular de estos seres delataba sus orígenes: el macho era vástago del sol; la hembra venía de la tierra; y el andrógino, de la luna, que está en una posición intermedia entre el sol,

para el cual es una especie de tierra, y la tierra, para la cual es una especie de sol.

La unidad que caracterizaba este primer estado de la naturaleza humana, simbolizada por el huevo, no podía ser más perfecta. El ser humano aún no estaba verdaderamente separado del universo, cuya forma representaba. Este ser doble, que no podía utilizar sus órganos genitales para reproducirse ya que estaban ubicados en la parte posterior de su cuerpo, sobre las nalgas, era descendiente de cuerpos celestes (del sol, el macho; de la luna, el andrógino; de la tierra, la hembra), sin mencionar que las fronteras entre los seres humanos y los dioses todavía no estaban bien definidas.

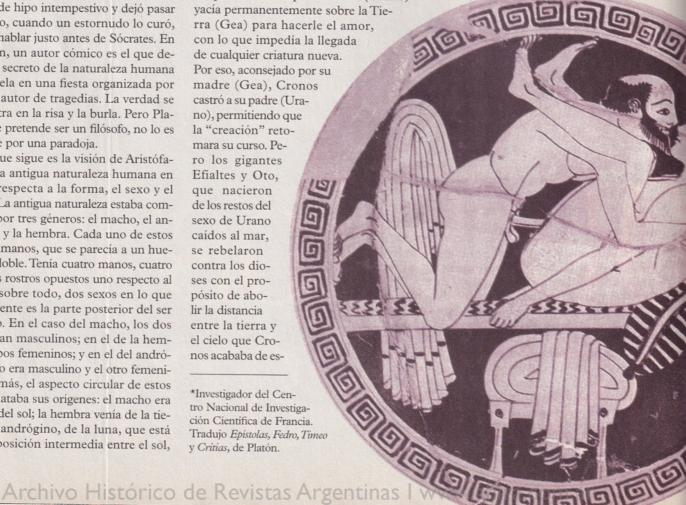
Estos seres humanos, que eran dobles y, por ende, dos veces más poderosos que los seres humanos actuales, se rebelaron contra los dioses, del mismo modo que los gigantes Efialtes y Oto, que quisieron escalar el cielo para combatir a los dioses.

Una unidad tan perfecta constituye una amenaza en la medida que lleva directamente a la confusión, a la esterilidad. De hecho, Hesíodo cuenta que en los primeros tiempos el Cielo (Urano) yacía permanentemente sobre la Tierra (Gea) para hacerle el amor, con lo que impedía la llegada de cualquier criatura nueva. Por eso, aconsejado por su madre (Gea), Cronos castró a su padre (Urano), permitiendo que la "creación" retomara su curso. Pero los gigantes Efialtes y Oto, que nacieron de los restos del sexo de Urano caídos al mar, se rebelaron contra los dioses con el propósito de abolir la distancia entre la tierra y el cielo que Cronos acababa de es-

*Investigador del Centro Nacional de Investigación Científica de Francia. Tradujo Epistolas, Fedro, Timeo y Critias, de Platón.

Pla El corte

Al principio los hombres eran dobles. Pero Zeus los cortó en dos. Historia de un castigo terrible.





t<mark>ón:</mark> original



tablecer con tanta violencia. Pronto sucumben bajo las flechas de Apolo.

Para castigar a los seres humanos,

Zeus decide cortarlos por la mitad (como cuando con un cabello se divide los huevos en dos partes iguales) para hacerlos dos veces menos poderosos. Una vez hecho esto, convoca a Apolo para que dé vuelta la cabeza y la mitad del cuello de los seres humanos, a los que acaba de castigar, y para que suture la herida abierta, cuya última cicatriz

constituye hoy el ombligo.

Una vez más, la separación se hace con violencia. Se trata de un corte, una sección que establece el sexo, concebido como la búsqueda de la mitad complementaria de los seres primordiales. Pero este castigo lleva al género humano directamente a su perdición. De hecho, cada mitad intenta buscar su mitad complementaria (hombre-hombre, hombre-mujer, mujer-hombre, mu-

jer-mujer) con un ardor y una constancia tales que se deja morir de inanición.

Aristófanes describió el estado de intenso sufrimiento y postración que provocó la venganza de Zeus de la manera siguiente:

"Hecha esta división, cada mitad hacía esfuerzos para encontrar a la otra mitad de la que había sido separada; y cuando se encontraban ambas, se abrazaban y se unían, llevadas por deseo de entrar en su antigua unidad, con un ardor tal que, abrazadas, perecían de hambre e inacción, no queriendo hacer nada una sin la otra. Cuando una de las dos mitades perecía, la que sobrevivía buscaba otra, a la que se unía de nuevo, ya fuese la mitad de una nujer entera, lo que ahora llamamos *una* mujer, ya fuese una mitad de hombre;

mujer, ya fuese una mitad de nomore; y de esta manera la raza iba extinguiéndose" (*El Banquete*, 191a-b). Para evitar la desaparición de los

seres humanos, Zeus decide intervenir. Transporta el sexo de cada una de las mitades a su parte anterior. De alli en adelante puede producirse una unión sexual intermitente que permite a cada ser humano encontrar su mitad complementaria, como así también dedicarse a otros cuidados, sobre todo a aquellos que son absolutamente esenciales, como la alimentación y la reproducción. De esta manera, se establece una distancia justa entre las mitades complementarias del ser humano, que no están ni juntas ni separadas en forma permanente, va que su unión intermitente hace soportable una separación efectiva el resto del tiempo. Y esto ocurre, incluso, cuando la nostalgia de la unidad primitiva queda inscripta en la naturaleza humana y constituye, según Aristófanes, la esencia misma de toda relación amorosa:

"Cuando el que ama a los jóvenes o cualquier otro llega a encontrar su mitad, la simpatía, la amistad, el amor los unen de una manera tan maravillosa, que no quieren bajo ningún concepto separarse ni por un momento. Estos mismos hombres, que pasan toda la vida juntos, no pueden decir lo que quiere el uno del otro, porque si encuentran tanto gusto en vivir de esta suerte, no es de creer que sea por el placer de los sentidos. Evidentemente, su alma desea otra cosa, que ella no puede expresar, pero que adivina y da a entender. Y si cuando están el uno en los brazos del otro,

Hefaístos se apareciese con los instrumentos de su arte v les dijese: '¡Oh hombres! ¿Qué es lo que os exigís recíprocamente?' Y, si viéndolos perplejos, continuase interpelándolos de esta manera: 'Lo que queréis ¿no es estar de tal manera unidos que ni de día ni de noche estéis el uno sin el otro? Si es esto lo que deseáis, voy a fundirlos y mezclaros de tal manera que no seréis ya dos personas sino una sola; y que mientras viváis, viváis una vida común como una sola persona v que cuando hayáis muerto, en la muerte misma os reunáis de manera que no seais dos personas sino una sola. Ved ahora si es esto los que deseáis, y si esto os puede hacer completamente felices.' Es bien seguro que si Hefaistos les dijera este discurso, ninguno de ellos negaría ni respondería que deseaba otra cosa, persuadido de que el dios acaba de expresar lo que en todos los momentos estaba en el fondo de su alma; esto es, el deseo de estar unido v confundido con el objeto amado, hasta no formar más que un solo ser con él" (El Banquete, 192 b-e).

La búsqueda del goce sexual es muy poca cosa comparada con esta búsqueda de la unidad perdida que intenta encontrar con torpeza y, sobre todo, de manera intermitente.

Si tomamos como base que el amor humano en todas sus formas, heterosexual u homosexual, conlleva la nostalgia de esta unidad perfecta y permanente simbolizada por la forma del huevo (que es la de un universo en el cual el cielo y la tierra, los dioses y los hombres se encontraban unidos, casi confundidos) nos explicamos mejor el sufrimiento que causan las penas de amor. Cuando dos amantes se separan, de nuevo se separan la naturaleza humana, el cielo y la tierra, los dioses y los hombres. Esta desunión nos recuerda el corte que hizo dos seres humanos de uno solo, la castración del Cielo por Cronos, el castigo de los gigantes que se rebelaron contra los dioses. Toda esta violenciatoda esta violencia, todas estas heridas se vuelven a sentir en la pena de amor donde se expresa la búsqueda de la unidad perdida.

Las citas de *El Banquete* están extraídas de Platón, *Diálogos escogidos. Apología de Sócrates*, Bs. As., El Ateneo, 1966.

Archivo Histórico



www.ahira.com.ar



l final de la tragedia, el rey se adelanta con los ojos ensangrentados. Se ha cegado para exorcizar el horror del pasado: acaba de entender que mató a su padre y se casó con su madra: "todas las abominaciones que

su madre: "todas las abominaciones que son posibles entre los hombres". El corifeo de Sófocles comenta seriamente los infortunios de Edipo, que renuncia a su poder y toma el camino del exilio. Veinticinco siglos más tarde, una voz quebrada murmura: "Incesto de limón / Lemon incest (...) Niña deliciosa / Mi carne y mi sangre / Oh mi bebé, mi alma."

Desde la trágica deploración de Sófocles hasta la canción de Gainsbourg, atravesamos todo el prisma de reacciones posibles ante el incesto: del horror sagrado a la poesía burlona, de la transgresión mortal al escándalo.

Podríamos establecer una jerarquía de lo prohibido y una tipología de los escándalos. El incesto parental entre el padre v la hija o la madre y el hijo confunde a las generaciones y bloquea la marcha del tiempo. El incesto fraternal o adélfico (como propone la antología Eros Philadelphe) se mantiene dentro de una misma generación, pero viola el principio de exogamia: esta vez se niega el espacio más que el tiempo. Estos amores entre hermano y hermana pueden ser errores de juventud, torpeza de un sentimiento que no sabe alejarse del entorno familiar. Los amores entre padres e hijos parecen más graves porque comprometen la responsabilidad de los adultos.

Cada religión, cada sociedad, delimitó los territorios, codificó las prohibiciones. Algunas extienden la consanguinidad hasta lejanos parentescos y alcanzan las filiaciones espirituales (el padrino y el ahijado, los hermanos de leche...). Fedra solo deseaba a su hijastro: los alumnos que hoy leen a Racine no entienden el horror que se adueña del joven y el suicidio de su madrastra. Antropólogos y psiquiatras ubican la valorización/prohibición del incesto en el fundamento mismo de nuestra vida individual y social. El incesto, etimológicamente "el no-casto", establece la línea de demarcación entre el orden humano y el desorden animal, entre la adhesión a un sistema de valores y la pérdida de toda referencia. Mientras que la ley enuncia la regla y el castigo, la literatura no cesa de describir las tentaciones y los lamentos, las desviaciones y los deslizamientos. Edipo se convirtió en un sustantivo común. Mito complejo y estructura elemental simultáneamente, provoca lo imaginario y multiplica la ficción. La sordidez de los casos policiales que en la actualidad descubren violaciones en descampados y callejones sin salida no parece despertar la fascinación literaria por lo que Bertrand d'Astrog llama en su libro póstumo "la prohibición primera".

La gesta de la familia maldita parece estar ligada al género de la tragedia. La ciudad debe reunirse con regularidad para escuchar los relatos de los infortunios de quienes transgredieron las reglas fundadoras. De generación en generación, reyes y príncipes se negaron a escuchar los oráculos, quisieron saber más o afirmar su libertad y llevaron a la desgracia a su progenie y a la ciudad. Esquilo compuso una tetralogía de la que sólo nos queda Los siete contra Tebas. Después del desafio de Layo y Yocasta, que decidieron tener un hijo a pesar de la advertencia

"Incesto de limón Lemon incest (...) Niña deliciosa Mi carne y mi sangre Oh mi bebé, mi alma."

(Gainsbourg)

del oráculo, después del de Edipo, que quiso conocer su identidad pese a las amenazas del profeta, la tragedia salta una generación. Los hijos de Edipo se despedazan: primero los hermanos Etéocles y Polinices; luego el hermano y la hermana, Etéocles y Antígona. Como dice Jacques Scherer, "la tragedia siempre golpea tres veces".

Sófocles es quien da la versión más conocida con la historia de *Edipo rey*, *Edipo en Colono* y *Antigona*. El drama del incesto se integra a una reflexión sobre el lugar del hombre en el mundo. ¿Es acaso el amo de sus iniciativas? ¿Puede escapar

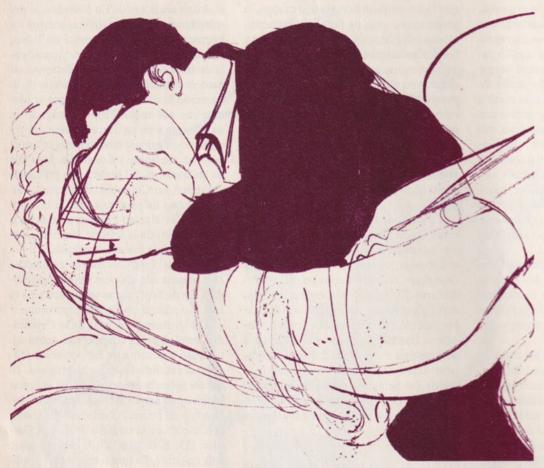
al orden tradicional? En Sófocles, la desobediencia a las leyes divinas acarrea los horrores del incesto y la peste de Tebas, del mismo modo como, en el inconsciente de fines del siglo XX, se relacionan de manera extraña las reivindicaciones de liberación sexual y la monstruosa epidemia que nos acosa. Edipo, castigado en su persona y en su descendencia, representa un personaje ambivalente: criminal heroico, execrable y detestable. Más allá de las ilusiones del poder y los prestigios del deseo, en Colono se convierte en un sabio y casi un profeta, como si la experiencia del incesto hubiera sido menos transgresión de la ley que experimentación trágica de nuestra condición.

Sin duda, Eurípides trabajó a su manera la materia edípica, pero su obra está perdida. La de Séneca, que se conservó, no es más que adorno retórico del argumento.

Las divisiones internas de la Cristiandad en el siglo XVI dieron una nueva actualidad a la culpa de Edipo: deseo culposo o fatalidad que lo sobrepasa. El debate sobre la predestinación y la gracia se transparenta en los diálogos entre Antígona y su padre, "condenado por tener que nacer", en la tragedia de Robert Garnier: "De la desgracia que os apunta no sois culpable. Es una fechoría, un prodigio, un horror. No es más que una fortuna, un azar, un error."

El debate resuena en otra obra de Garnier, aludiendo a otra casta incestuosa de la antigüedad: al *Hipólito*, cuyo protagonista insiste en la monstruosidad de la reina, su madre, y a la *Fedra* de Racine, que se inspira en su predecesor y plantea la cuestión de la gracia. Víctima o culpable, ¿es Fedra dueña del deseo que la lleva hacia su malhumorado hijastro? Corneille ya había contestado dándole a su héroe un margen de libertad: Edipo seguramente abusó de eso, pero al menos con su coraje y su gesto final supo asumir sus faltas y salvar su virtud.

Voltaire termina de desplazar la culpa del incesto del hombre a los dioses. En la tragedia que presenta en 1718, le hace decir a Edipo: "despiadados dioses, mis crímenes son los vuestros"; y a Yocasta: "hice avergonzar a los dioses que me forzaron al crimen". Houdar de la Motte y Ducis proponen otros dos *Edipo* en el siglo XVIII, que hacen del rey de Tebas un "Criminal virtuoso cuya frente respetada / Del trono y de la desgracia, con-



serva la majestad". El horror sagrado se neutraliza, la puesta trágica se laiciza y el incesto se relativiza.

Podríamos olvidarnos de los alejandrinos de Ducis si no hubieran servido de epígrafe de Sade en *Justine* ("Quién sabe, cuando el cielo nos golpea, / si la desgracia más grande no es un bien para nosotros") y si el alejamiento de lo trágico en la escena no correspondiera a una tentación de ceder ante las seducciones del incesto.

Sin duda, las acciones no fueron más frecuentes en el siglo XVIII que en otra época, pero un ensueño insistente alrededor del incesto parece establecerse en la Regencia, en un tiempo en el cual París murmura amores contra natura entre el Regente y su hija, y cuando, para acosar a la viuda Capet, se le inventan deseos culposos hacia su hijo el Delfin. Durante algunas décadas, la fatalidad parece aligerarse y la transgresión convertirse en el simple condimento de los placeres.

Nuestros doctores modernos notarán que el joven Arouet compone *Edipo* cuando rechaza el apellido de su padre y se

convierte en Voltaire; que Diderot, sexagenario, se puso a soñar con el relato de viaje de Bougainville después de haberse casado con su hija y descubrir el dolor de la separación de ella. El Suplemento al viaje de Bougainville se desarrolla en Nouvelle Cythère, esa isla de Tahiti en la que los cuerpos etéreos y bronceados serían máquinas de placer. La desgracia de amar, desconocida hasta entonces, sólo habría aparecido en ese rincón de tierra olvidada con la llegada de los europeos, que importaron la enfermedad y la culpabilidad. El Suplemento presenta un paraíso ya perdido o en vías de desaparición. La colonización empezó a arruinar el edén no productivista pero procreativo en el que todo abrazo es legítimo, ya que puede ser fecundo. Lo prohibido se desplaza: alcanza a los impúberes y a las menopáusicas, severamente excluidos de la sexualidad, mientras que en este pequeño perímetro insular, los amores entre padres e hijos se aceptan sin miedo a la degeneración.

Diderot sitúa en las antípodas sus audacias anti-edípicas; y Montesquieu, en Persia, en la comunidad de Guèbres, en la que hermanos y hermanas se aman con ternura.

La literatura libertina se apresura por repatriar las libertades: Félicia, la heroína de Nerciat, le sirve de emblema. Pavonea su juventud y su disponibilidad de los hoteles particulares a los castillos, feliz con las posibilidades del corazón y del cuerpo. En el capítulo "Uno de los más interesantes de la obra", descubre que su amante de turno es nada menos que su padre y que uno de sus caprichos del día anterior es su hermano. Sería necesario mucho más que esto para afligirla: "¿Quién podrá probarme que nuestras relaciones, efecto natural de las circunstancias, de la simpatía, del temperamento, son crimenes atroces, dando por sentado que seres de la misma sangre no deben estrechar entre ellos los nudos

que me ligaban con mi padre y con mi hermano?" Nerciat posee el arte de esquivar lo trágico. Mirabeau aparece más militante en Le Rideau levé ou l'Éducation de Laure: "Lejos de mí, prejuicios imbéciles, sólo las almas temerosas se someten a vosotros". Laure cuenta su infancia, su educación y su desfloración por un padre que adora: "Educada sin prejuicios, sólo seguía la voz de la naturaleza". Lo único que matiza esa euforia es la muerte de su padre-amante, al que ama demasiado, hacia el final del relato.

Casanova y Rétif tal vez no llegan a esta amoralidad tranquila. Con la edad, no dejan de gozar las dichas prohibidas del incesto. Casanova se encuentra con una mujer que había amado en otros tiempos. Está acompañada por una hija que lo conmueve. El hecho de que tal vez sea el padre se suma a su turbación. El relato de este encuentro en la *Historia de mi vida* está hecho de denegación irónica y de mala fe gozosa: "Determinados a no consumar el pretendido crimen, lo tocamos tan de cerca que un movimiento casi involuntario nos forzó a consu-



marlo con una plenitud tal que no hubiésemos podido lograr si hubiéramos actuado con un propósito premeditado con toda la libertad de la razón". Mientras, la novela fantástica el Icosamerón nos muestra a un hermano y una hermana, esposos devotos, en una sociedad fusional y asexuada. Las memorias, resueltamente sexuadas, juegan con la idea del incesto. En lo que a Rétif respecta, él realmente practicó el incesto con una de sus hijas, y en sus últimas obras se dejó llevar por sus obsesiones. Joven tipógrafo provinciano, frecuentó a las chicas de las calles de París. ¿Hay algo más tentador que sentirse veinte años más tarde el padre de todas las juventudes que las relevaron? Juega el papel del padre justiciero y sensual, entre el sermón moralizador y el galanteo lúbrico. La anti-Justina cae en la fantasía pura: con el pretexto de oponer a Sade una pornografía no mortifera, imagina a un padre que alimenta a su propia hija con su esperma.

Estamos en la época en que el drama burgués multiplica las escenas de reconocimiento mediante las cuales los hijos evitan in extremis casarse con su madre (ver *Las bodas de Figaro*) o los que se creen hermanos descubren que pueden amarse honestamente (ver la continuación de *Las bodas, La madre culpable*).

Sade viene a restituir al incesto su fuerza transgresora y trágica. El tono de Sófocles, que había sido abandonado por los versos de Ducis, sopla en la prosa del señor de La Coste. Justina, que reprime sus deseos, y Juliette, que los asume todos, son tal vez dos hijas de Edipo: Etéocles y Polinices en versión femenina. Julieta encuentra a su padre para seducirlo, quedarse embarazada y, colmo de la transgresión, hacerlo matar. El castigo divino recae sobre la inocente Justine.

La legitimación teórica del incesto puede leerse en La filosofía en el tocador: "¿Es el incesto más peligroso que el adulterio? Sin lugar a dudas, no. Extiende los lazos familiares y, por lo tanto, hace más activo el amor de los ciudadanos por la patria. Sentimos que nos está dictado por las primeras leyes de la naturaleza y el goce de los objetos que nos pertenecen siempre nos pareció más delicioso."

Una humorada termina la argumentación, en esos tiempos de civismo revolucionario: "Me atrevo a asegurar que el incesto debería ser la ley de todo gobierno cuya base fuera la fraternidad".

Dos nouvelles de Los Crimenes del amor están construidas alrededor de un incesto. "Florville y Courval" narra las aventuras de la virtuosa Florville, una criminal incestuosa, con su hijo y su padre, mientras que la última nouvelle, "Eugénie de Franval", cuenta los amores escandalosos y triunfantes de un padre con su hija. Finalmente, la muerte encuentra a Franval en el corazón de un Bosque Negro desgarrado por una tormenta, como si el recuerdo de lo prohibido y de la penitencia contribuyera a hacer brillar con todo su esplendor la perfección del incesto. En esa noche tormentosa en que Franval se suicida, al igual que Florville, se presienten los grandes monstruos de nuestra prehistoria intima y cultural que temblaban en la tragedia griega.

La tempestad que rodea al héroe sadeano sin duda hace volar en pedazos a la Cythère incestuosa hacia donde nos arrastraban filósofos y libertinos del siglo XVIII. Su amoralidad se convierte en inmoralidad agresiva en el momento en que el siglo XIX empieza a hundirse en la culpabilidad. Virginie prefiere morir

antes que amar a Paul, que ni siguiera es su hermano, y René arrastra hasta América el duelo de una hermana que lo amó demasiado. "El verdadero culpable" es castigado mientras que "su víctima demasiado débil" vuelca su alma lastimada a Dios. En su prólogo, Chateaubriand propone a René como el culpable y a Amelia como la víctima, mientras que en la novela parece decirse lo contrario. ¿Quién es Justine y quién es Juliette? En la noche de la Culpa, desde hace dos siglos, son raras las ráfagas de la utopía incestuosa de la Ilustración que llegan hasta nosotros: son L'Homme sans qualités, Le Souffle au cœur, Lemon incest...

Bibliografia

Astier, Collette. Le mythe d'Œdipe. París, Colin, 1974.

Astrog, Bertrand d'. Variations sur l'interdit majeur. Littérature et inceste en Occident. París, Gallimard, 1990.

Banour, Wanda y Berthier, Philippe (eds.). *Eros Philadelphe*. Coloquio de Cerisy, du Félin, 1992.

Green, André. *Un œil en trop. Le complexe* d'Œdipe dans la tragédie. Paris, Minuit, 1969. Scherer, Jacques. *Dramaturgies d'Œdipe*. Paris, Presses Universitaires de France, 1987.



Don Juan: la pena del amor

POR PATRICE BOLLON

vocar, en un número dedicado a los infortunios del amor, a la sombría figura de Don Juan implica a priori, en el mejor de los casos, el contrasentido más flagrante y, en el peor, la provocación deliberada más estúpida y escandalosa que pueda haber. Pero "el mujeriego más grande del mundo", "el pretendiente del género humano" como lo presenta Sganarelle¹, que proclama con cinismo que "todo el placer del mundo está en el cambio", ¿no es justamente el menos enamorado de todos, el que está más lejos de las penas de amor? Esta "antítesis absoluta de Tristán", como lo define Denis de Rougemont², que "busca en el acto de amor la voluptuosidad de una profanación", es un Lucifer, "el demonio de la inmanencia pura", mientras que Tristán es "el prisionero de un más allá del día y de la noche". En este sentido, es casi un augurio de Sade. Asociar un personaje con estas características al tema, elevado, del Amor es como si, en una ceremonia consagrada a las víctimas de la guerra, alguien se quejara de tal o cual criminal nazi muerto en combate. No hay que confundir al verdugo con la víctima: si la existencia de Don Juan reposa en el amor, lo hace de una manera irremediablemente negativa. Este conquistador insensible, aleación de negrura y perversidad -dice Rougemont-, reflejo invertido de las dos virtudes del amor caballeresco (el candor y la cortesía), es el negador más grande del Amor. No únicamente este libertino no cree en el Amor, sino que no tiene descanso para blasfemarlo, como lo hace con el Cielo y con Dios.

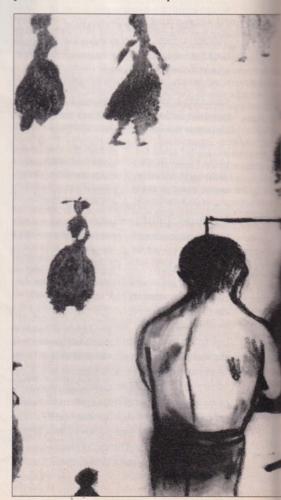
Según Kierkegaard, que en Los estadios eróticos inmediatos³ comenta extensamente la opera de Mozart, Don Juan no es ni una persona ni un individuo propiamente dichos, sino una potencia simple, "el apetito

salvaje del deseo", la expresión del "demoníaco deseo de vivir". No existe cálculo en él, y, menos aún, perspectiva o reflexión sobre sí mismo. Es una fuerza pura, desnuda, espontánea, más allá del Bien v del Mal. Por eso, sólo podría ser presentada por el arte más espontáneo y más abstracto a la vez, el que hace sentir las cosas en su estado bruto, sin juzgarlas ni analizarlas: la música. La música, que encuentra su objeto absoluto en la "genialidad erótico-sensual", es el medium perfecto, natural y casi "único" de esta tensión sin reflexión que constituye y en la que se resume Don Juan. Por eso se explica la perfección de la ópera de Mozart: porque es como si hubiera encontrado en Don Juan su contenido inmanente último. Don Juan es "musical" de punta a punta. Hablar de Don Juan por medio del lenguaje, instrumento del pensamiento y la reflexión, sería forzosamente hacer de él el obieto de una discusión moral. Sería errar la esencia de este mito: solamente la música puede comunicar la fuerza irrefrenable de la sensualidad que es Don Juan.

Decir esto, en última instancia, anula toda posibilidad de discusión ulterior sobre Don Juan: Don Juan es; punto y aparte. Sin embargo, no le faltaron comentadores e, inclusive, "defensores". Para muchos (y es esto lo que escandalizó tanto en la representación de la obra de Molière), Don Juan es el rostro mismo de la rebelión. Discutir el Amor, discutir a Dios, discutir el absolutismo real: evidentemente, las relaciones son estrechas. Al igual que el Valmont de las Relaciones Peligrosas, Don Juan pertenece a esa clase de "voluptuosos" que, como lo notaba Baudelaire⁴, anticiparon la Revolución. Y Roger Vailland, en su pequeño ensayo sobre Laclos⁵, no duda en hacer de él una especie de anti-Pascal y un precursor de todas las luchas sociales por venir: "El seductor sistemático, el libertino, compromete su vida eterna exactamente como el materialista, porque al igual que él se insurge, desafía,

niega la autoridad, jura que jamás pedirá perdón (...). Los *Don Juan* del teatro español e, incluso, el de Molière no son dramas psicológicos sino metafísicos. El dolor de las bellas abandonadas sólo es accesorio, propio para emocionar a los corazones sensibles: lo esencial es la tragedia del hombre, que juega su salvación apostando a que Dios no exista". En resumen, Don Juan es uno de esos "espíritus fuertes" que combate al absolutismo en todos los terrenos (incluido el del amor): un hombre rebelado.

Albert Camus retomará esta misma idea, para hacer de Don Juan, en El mito de Sisifo⁶, uno de los prototipos del "hombre absurdo". "¿Qué otra cosa significa –se pregunta Camus– ese comendador de piedra,
esa fría estatua puesta en movimiento para
castigar la sangre y el coraje que osaron
pensar? Todos los poderes de la Razón, del
orden, de la moral universal, toda la grandeza extranjera de un Dios que accede a la
cólera se resumen en él. Esa piedra gigantesca y sin alma simboliza poderes que Don
Juan negó por siempre." Esta misma rebelión, según Camus, llega a ser "liberadora"
para todo el mundo: contra la pasión dese-





Kierkegaard dio al mito de Molière su visión más moderna. De la seducción como ejercicio de tauromaquia.

cante, Don Juan lleva consigo "una nueva manera de ser que lo libera, al menos tanto como libera a los que se le acercan". Al elegir "ser nada", abre las grandes válvulas de la curiosidad. Ese es su crimen, completamente ilusorio. Pero, al no poder deshacerse de Dios—por lo que sigue siendo un "hombre absurdo"—, "su goce termina siendo ascetismo". Y Camus lo imagina terminando su vida con Don Miguel de Manara, "en una celda de esos monasterios españoles perdidos en una colina".

A pesar de todo, no hay dudas de que Kierkegaard es quien va a dar la visión más profunda y más moderna del mito de Don

Juan en Diario de un seductor⁷. Johannes, el seductor, es un Don Juan que, en relación con el personaje de Mozart, representaría la ventaja de la reflexión. Como todos los Don Juan, concibe la seducción como un verdadero "combate singular". Sin embargo, Johannes es cualquier cosa salvo un vulgar seductor o un mujeriego. Elige su presa con mucho cuidado, después de repetidas reflexiones y dudas: "La desgracia -escribe- es que no es nada difícil seducir a una joven, lo dificil es encontrar una que valga la pena seducir". Efectivamente, para que el combate sea interesante es necesario que el adversario esté a la altura. Por otro lado, Johannes maneia su seducción como una verdadera campaña militar, con ataques y retiradas estratégicos, fingiendo, incluso, como cuando alaba a su presa frente a Cordelia, los méritos de su prometido oficial. De la seducción como un ejercicio de tauromaquia. Esto se ve tanto en su empresa de seducción como en su mirada: es oblicua y, por debajo, insidiosa. Considera solamente accesoria la posesión física de Cordelia, quiere reducir su alma. Por supuesto, necesita "concretar" su victoria con una noche de amor, pero será la primera y la última: inmediatamente después, el seductor debe desaparecer, sin dejar detrás de sí más que amargos recuerdos." Se sabe que, partiendo de este hecho, algunos comentadores, como Gregorio Marañón, ponen en duda la virilidad de Don Juan y sus figuras cercanas. Incluso, subraya que, según las lecciones de fisionomía de Lavater, Casanova, con su gran estatura y su rostro de efebo, estaría infinitamente más cerca del tipo del eunuco que del "hipergenital"(¡!). Vieja canción, que no está lejos de la vulgata psicoanalítica: los comportamientos donjuanescos traducirían una especie de angustia del hombre frente a la femineidad, por no decir tendencias homosexuales...

Por el contrario, lo que sugiere el personaje kierkegaardiano del "seductor" es que el verdadero valor de Don Juan reside, precisamente, en esa voluntad de lo inacabado. Lo que realmente le importa al seductor no es el resultado (pobre) de la seducción, sino la curva que dibuja la seducción misma. Hace falta –escribe– que "no se produzca nada prematuro, nada inestético". Al igual que un "autor" que construye una ficción, Johannes despliega su seducción como un relato, una obra de arte: "Introducirse como en sueños en el alma de una joven es un arte, salir de ella

una obra maestra". En el seductor, el placer y la belleza de la lucha superan, con mucho, el objetivo y su realidad: "Mi intención está muy lejos de poseerla en el sentido grosero –le hace decir Kierkegaard a propósito de Cordelia—; lo que me importa es gozar de ella en el sentido artístico".

or supuesto, Johannes podría casarse con Cordelia y llevar una existencia tranquila junto con ella, pero sería aceptar una falta de poesía. "Su vida -escribe Kierkegaard en la presentación del diario encontrado de Johannes- fue un intento por realizar la tarea de vivir poéticamente": si el seductor evita hasta ese punto saciar el deseo y la pasión, no es para correr hacia otra. Es, de alguna manera, por respeto a la dimensión poética o estética del amor. En el fondo, busca eternizar esa etapa amorosa que Stendhal llamaba la "cristalización". Un amor para toda la vida se convertiría en una pareja, con sus problemas cotidianos. Y si cayera en la pasión, al igual que Valmont, perdería toda gracia y ligereza. Quedándose en el exterior de la periferia de su deseo, puede construir una historia estéticamente bella, incluso "heroica", de la seducción. Por otro lado, a pesar de las apariencias, no es seguro que sea él quien "gane". Al contrario: algunas cartas dejan suponer que envidia el poder de amor de Cordelia. Tal vez, su única pena verdadera. Con frecuencia, se subrayaron los lazos que unían el mito de Don Juan con el de Fausto en la mitología occidental: efectivamente, una curiosidad fatal y dramática, verdaderamente demoníaca, los acerca. Kierkegaard hace más que un Fausto del Amor: una especie de dandy y de "esteta" de lo amoroso que rinde un verdadero culto poético a las apariencias. Don Juan, el profanador del Amor por excelencia, ¿será también, paradójicamente, el más grande o, incluso, el único poeta posible?

- 1 Molière. Don Juan o el convidado de piedra. Madrid, Espasa-Calpe, 1985.
- 2 Rougemont, Denis de. *El amor en occidente*. Barcelona, Kairós, 1984.
- 3 Kirkegaard, Sören. Los estadios eróticos inmediatos o lo erótico musical. Bs. As., Aguilar, 1977.
- 4 Baudelaire, Charles. "Notes sur Les Liaisons Dangereuses", Œuvres complètes. Paris Seuil.
- 5 Vailland, Roger. Laclos. Paris, Seuil.
- 6 Camus, Albert. El mito de Sísifo. Bs. As., Losada, 1980.
- 7 Kierkegaard, Sören. Diario de un seductor: arte de amar. Bs. As., Espasa-Calpe, 1953.

El amor es un naufragio

DANIEL LINK*

ay que decirlo al principio, hay que detenerse un minuto en ciertas fórmulas. ciertos preciosismos, ciertas precisiones: la cultura de masas es la cultura industrialmente producida, la cultura de masas es la forma discursiva de cierta forma de dominación, la cultura de masas funciona sobre la base de la repetición. Para que haya "género" (es decir: para que haya cultura industrial) debe haber repetición. O, lo que es lo mismo: para que haya "clase" debe haber cierta recurrencia de ciertas formas que permitan la generalización. Es lógico, pues, que toda estética de géneros corresponda a un momento de repetición.

Ahora bien (hay que decirlo, hay que detenerse, es necesario), porque la cultura industrial funciona en y por los géneros es que los géneros funcionan como patrones de reconocimiento cultural, en principio, y modelos de identidad, en última instancia. Los géneros organizan la experiencia. Los géneros, en la cultura industrial, organizan la experiencias de las masas, su

"vida cotidiana". La complicidad entre género, texto y cultura, pues, garantiza la legibilidad de la vida. Cada género vendría a explicar una parcela de la vida, a garantizar una lectura de esa parcela, a organizar la experiencia (de las muchedumbres) en relación con un tópico o aspecto de la vida. El amor es un naufragio. Lo que hace el melodrama es, sencillamente, organizar la experiencia del amor, la desdicha, la pena, el abandono. Lo que hace el melodrama es contar literalmente y explotar hasta la exasperación los comportamientos culturalmente asociados al amor.

Si es cierto que el melodrama y la política se excluyen como dos universos alternativos, no menos cierto es que ningún género sería, hoy, más político que el melodrama. Precisamente porque excluye (por definición) la política, el melodrama se vuelve, en sí mismo, el más político de los géneros. Una de las más grandes novelas melodramáticas de los últimos tiempos, Mientras Inglaterra duerme de David Leavitt, cuenta "la historia de qué me llevó a hacerme comunista en 1937. La respuesta era, en una palabra, el amor". Ese es un gesto típico del melodrama: la pasión lo cubre todo y sin la pasión no queda nada. Igualmente totalizador que la política, el melodrama es su principal enemigo.

Cada género se hace cargo de una parcela de la vida, codifica de cierto modo (formula) preguntas imaginarias: "lo mataría, tengo ganas de matarlo" es la frase que, imaginariamente, sostiene el universo del policial. "¿Cómo será mi futuro?" es la pregunta que explica el éxito de la ciencia ficción, sobre todo entre los jóvenes (carentes de futuro por principio). "No soporto vivir sin él/ella. Moriré" es la sentencia que articula cualquier variedad melodramática. Miradas en conjunto, las ficciones de los géneros industriales hablan de un "nosotros" que no es el de la novela realista clásica, pero tampoco el de la novela modernista (Kafka, Proust, Beckett).

Como género, lo sabemos, el melodrama tiene una historia corta que comienza en el siglo XIX. Fusiona la tradición popular del relato (el romance, la balada, comentarios, a su vez, de la épica) y la tradición popular del teatro (la feria, la fiesta y el carnaval, comentarios, a su vez, del teatro clásico). Del

relato popular, el melodrama conserva el embrollo narrativo y las pruebas sucesivas (una estructura muy primaria, por cierto). Del teatro, la pasión (el deseo, el furor) y la familia (el origen) como núcleos temáticos organizadores. Imitación de la vida (Douglas Sirk, 1959), un melodrama perfecto y patético, expone una historia en la que una hija (blanca perfecta por prodigio genético) niega a su madre porque es negra: le dice a sus amigas que "esa mujer" es su niñera, papel que la madre (la Madre) acepta por amor, en uno de los momentos más desgarradores de toda la historia del cine. No es por perversidad: a la joven, sus novios blancos, cuando se enteran de su origen, le pegan salvajemente. Es la necesidad de vivir un amor (dos amores, todos los amores) lo que complica la trama familiar y erótica de este film de nombre admirable.

De modo que todo melodrama (todo melodrama de verdad) articula una historia de amor (trágica) y una historia familiar. Es esencial, claro, el registro teatral de los comportamientos, de acuerdo con estereotipos primarios: el Padre, la Hija, la Obediencia, el Deber, la Traición, el Deseo, según la tradición



^{*} Daniel Link es escritor y catedrático. Dicta cursos de Literatura del Siglo XX en la Universidad de Buenos Aires. Ha publicado *La chancha con cadenas* (Buenos Aires, Ediciones del Eclipse, 1995) entre otros libros.



del teatro popular.

Pero el melodrama es también (y como todos) un género de efectos. El efectismo del melodrama es sobre todo moral. Esa moral es la moral de la vida privada y la moral de la vida familiar: el melodrama surge en el momento (histórico) en que es necesario moralizar "la vida" de las clases populares (que, como todo el mundo sabe, son profundamente amorales).

El problema (fascinante) del género es que su impulso moralizador se vuelve un arma de doble filo: en el momento en que se percibe la moralización como un dato *necesario* del género (en el sentido en que puede serlo una galera para definir a un caballero), toda la virtud *cesa:* ¿Cómo sostenerla, si el melodrama, la vida misma, es "puro teatro"?

Sobre todo, teniendo en cuenta que, a diferencia de otros géneros, y porque cuenta el furor sexual, el melodrama sexualiza el cuerpo: la pasión melodramática es la pasión del cuerpo. Lo dice el bolero, una de las más difundidas especies del registro melodramático: "Recordarás/el sabor de mis besos", "te darán, de los placeres, frenesí/ más no ilusión sincera/ como la que te di", "Ya



ves que venero/ tu imagen divina/ tu párvula boca/ que siendo tan niña/ me enseñó a pecar", "Yo confiaba ciegamente/ en la fiebre de tus besos". En el bolero, todo el cuerpo se llama boca-besos-labios porque el furor del cuerpo pasa por la boca. Las razones son morales (¿cómo cantar las partes más eróticas de un cuerpo?) pero también compositivas y económicas (la boca no tiene sexo: vale tanto para el cuerpo del hombre como el de la mujer, cualquiera puede cantarlo y, sobre todo, cualquiera puede identificarse con las letras de los boleros).

Se ha insistido en el carácter sexualmente ambiguo del bolero: el sujeto puede ser tanto un hombre como una mujer. Lo que importa es que quien canta, quien llora, quien se lamenta, quien ha quedado en abandono, cumple con la condición (barthesiana) de estar feminizado. El que ama, y porque ama, se feminiza.

De modo que el campo simbólico del melodrama (el bolero, el tango, el teleteatro, la novela sentimental) no es la diferencia sexual (siempre resuelta cómodamente en los límites del género), sino la castración. El amor (la pasión, el furor del sexo, el deseo, los delirios de la identidad) se resuelven en el melodrama en la castración. Es el sistema activo/pasivo, o humillador/humillado, o abandonante/abandonado (que, en definitiva, nombran al par castrante/castrado) lo que organiza toda la semántica del melodrama: no hay otras posiciones que ésas. Se trate de un relato en primera persona (el bolero, el tango) o en tercera persona (el teleteatro, la novela sentimental, la película), lo que se cuenta es siempre la castración y el punto de vista es siempre el del castrado y es por eso que todo melodrama (todo melodrama de verdad) asocia fracaso sentimental y muerte: "Cuando quieras/ quitarme la vida,/ no la quiero, para nada,/ para nada me sirve sin tí" o "Arráncame la vida de un tirón".

Nada queda, la vida no vale nada porque al quedar el sujeto excluido de la pasión (de toda pasión), queda castrado, solo, abandonado, inútil; va y viene (sin destino) entre lo activo y lo pasivo.

Ahora bien, la maravilla del género es que (lo sabemos) la castración es transitiva, expansiva, imposible de detener. Siendo castrado (y porque lo es) el castrado castra: el milagro de la identificación del bolero (del tango, del teleteatro, de la novela sentimental, etc....) reposa en el proceso por el cual el que oye (lee, ve) se identifica con el lugar de enunciación del castrado: la carencia, el menos definitivo. "Por no sentirte solo/ recordarás/ nuestros días felices." ¿Quién tiene tan poco corazón como para no sentir en carne propia el amargo sabor de esos versos? "Percanta que me amuraste/ en lo mejor de mi vida." ¿Quién ha sido nunca tan frío como para no pronunciar tan lamentable sentencia?

Si recordamos versos sueltos de boleros y de tangos, frases que sobreviven al torbellino de las castraduras de los infinitos melodramas, es porque esas frases, alguna vez, han interpelado nuestras vidas, y esa interpelación es precisamente el poder metonímico de la castración, su fuerza envolvente y restallante: escuchando un bolero, yo mismo soy el abandonado, el inútil, el menos absoluto, el que queda (definitivamente) castrado, porque si es verdad que "la vía de la castración propiamente dicha -como ha señalado Barthes, sí, Barthes, quién si no-descubre el vacío del deseo", ese vacío del deseo es lo que explica el éxito y la fuerza del melodrama. "Mi vida no tiene sentido", siento al leer un melodrama, porque adopto y comparto y vivo la posición del castrado.

Es por eso que el amor, en toda historia melodramática, es una cosa seria y su seriedad quema (contagia): los frívolos están excluidos del melodrama porque, seguramente, tal vez, saben que el teatro es teatro y nada más. Si hay alguien que "finge su dolor barato", el riesgo, siempre, será quemarse con la seriedad de ese fingimiento.

Toda la política del género reposa, pues, en el juego de identificaciones: el amor es un naufragio. Pero la perversidad (o la sabiduría) del género es insistir en el caracter puramente teatral, puramente ficcional de los comportamientos.

¿Será por eso, gracias a tantos boleros (tangos, películas y teleteatros), que sobrevivimos, una y otra vez, al amor, a las historias de amor, a las desdichas y los padecimientos de la carne definitivamente sola?

Variante de la "belleza fatal" cantada por Baudelaire, el mito de la femme fatale se dio a conocer sobre todo en la literatura y en el cine.

De Baudelaire a Breton: el mito de la femme fatale

POR GÉRARD LEGRAND



l asignar a Baudelaire el punto de partida de la carrera hacia la modernidad, la crítica no siempre tuvo en cuenta que su genio fue un nudo vivo de contradicciones insolubles,

que ese punto de partida también fue un punto de confrontación de los orígenes: la concepción post-romántica de la mujer, como la vimos perdurar (y metamorfosearse) hasta el surrealismo, es, por supuesto, el producto de aluviones dispares. La disparidad de esta concepción salta a la vista cuando pensamos que "el ser que proyecta la sombra más grande o la luz más grande en nuestros sueños", en su aspecto tenebroso, más allá del romanticismo, tiene su origen en las figuras de la Monja sangrante, de la Arpía revolucionaria (o de la Amazona: Théroigne de Méricourt). Y si nos remontamos más aún, en la Bruja, cuya encarnación triunfante es, mucho antes que Michelet, la Durand de Sade, en Juliette (ella dispone de poderes magnéticos reales y reivindica la herencia de Brinvilliers).

Así como hay pseudo-conceptos, hay mitos falsos: algunas siluetas mitológicas (ni siquiera hablemos de mitologemas organizados, porque se trata de "mitos modernos") se pulverizan en el momento en que nos acercamos. Esto ocurre con la femme fatale. Variante de la Mujer baudelairiana en su aspecto más sombrío, se apoya, desde su nombre, en un contrasentido, o mejor dicho, en un deslizamiento de sentido. Lo que está en juego, en primer lugar, es la fatalidad atribuida a la pasión amorosa: viejo tema platónico, aún sensible en Nerval. Aunque sus connotaciones sean optimistas o pesimistas, la femme fatale se refiere simplemente a la noción popular "porque era ella, porque era yo". Pero en la medida en que se asocia a un sentimiento más o menos verdadero, con un acento más o menos marcado en la imposibilidad, lo inacabado (no todo el mundo tiene el alma de diamante de un Novalis), incluso en el delirio y el crimen (c.f. en Baudelaire, la "belleza fatal" de Une martyre), esta figura se revela portadora de un destino maldito para el que la ama. Encontrarla sólo puede desembocar en la catástrofe; y su poder es invencible. La "mujer sin corazón" de Balzac (La piel de zapa) es, al mismo tiempo, la encarnación erótica de la famosa "piel" (su historia está en abyme en relación con el relato principal) y la antítesis de la pasión romántica, también sin esperanza y fatal, pero etérea, que inspira Mme. de Mortsauf al héroe de El lirio en el valle. La femme fatale encuentra su expresión teórica en la alegoría de la Lujuria (La tentación de San Antonio); Flaubert, excelente teólogo, la asocia a la Muerte, pero su discurso está más cerca de los corazones ("uno se precipita a encuentros que maldice").

La pintura toma este tipo a través de los delicados ensueños prerrafaelistas, cuya hipocresia ya no hay que mostrar. En esto, una vez más Baudelaire habría sido un precursor, que celebra hasta los excesos a las "criaturas" de Constantin Guys: la femme fatale es la semi-mundana, o peor, objeto de horror concupiscente de los solteros: "Su belleza proviene del Mal... Lleva su mirada al horizonte como un animal de presa". De allí pasamos a las vírgenes neuróticas de Burne-Jones, y a las odiosas moralidades de Félicien Rops. El cine no podía no encontrar a la femme fatale y tiene la suerte de que el carácter vagamente mítico de la expresión hava so-

brevivido gracias al retraso inicial del "séptimo arte". Cuando digo retraso inicial, me refiero a ese fenómeno de transferencia a la fábrica hollywoodense (mejor equipada) de los procedimientos dramatúrgicos de Europa (novela, teatro, principios del cine) con un desfazaje aproximado de veinte años. Las expresiones dispares de la femme fatale en las

nos posteridad que la invención extravagante en Hollywood de la vamp, *coctail* de novela gótica, orientalismo a la Rochegrosse y prejuicios "anti-morochas". La vamp original está ligada a la ecuación puritana "mujer = mal", ecuación enriquecida con los prestigios de Oriente: en el fondo de la historia siempre está Cleopatra, que sedujo alternativamente a dos de los amos del mundo y perdió a un tercero por muy poco. En 1917 Theda Bara, primera vamp oficial, volverá a hacer su personaje único con los rasgos de Cleopa-

pantallas francesas (de Musidora a L'Inhu-

maine de Marcel l'Herbier) tuvieron me-

tra. El retrato más antiguo de *femme fatale* en la pintura occidental es el pseudo-retrato de Simonetta Cespucci de Piero di Cosimo, porque es evidente que representa a Cleopatra.

La vamp original era en sí un pastiche y engendró innumerables parodias. También se la buscó abusivamente en personalidades cinematográficas difíciles de clasificar, de Catherine Hessling (que en la Nana de Renoir, es una mujer-niña perversa más que una cortesana canalla v feroz) a Lauren Bacall, personaje eminentemente positivo (de Al borde del abismo a Senda tenebrosa), incluso cuando es portadora del Destino. Es tan dificil circunscribir a la femme fatale que en el excelente Dictionnaire des personnages de cinéma¹, sólo encuentro en su rúbrica dos remisiones, una a rubia y otra a vamp (las remisiones a morocha y pelirroja faltan, pero no los artículos). La mayoría de las rubias fatales del cine norteamericano (por oposición a la dumb blonde o a la good bad girl) son curiosamente morochas con pelucas (Barbara Stanwyck, Rita Havworth en La dama de Shangai) o están peinadas como para dejar una duda (Lana Turner). Lo fatal que tenía Veronica Lake era menos su mecha

ronica Lake era menos su mecha
rubia que el ojo único que
esa mecha revelaba, sustituto invertido de un
monóculo. En cuanto a las heroínas
de Hitchcock,
las más criminales, siempre rubias
por una re-

ferencia doble a la falsa frigidez y a la sofisticación, nada tienen de *femme fatale* en tanto devoradora. (Por una represión secundaria que dice mucho, este aspecto está relacionado con figuras secundarias aterradoras o simplemente ariscas, aparentemente asexuadas porque son de edad madura..)

André Bazin tachaba con perspicacia a Marilyn Monroe de la lista de las vamps "porque la morfología de la vamp tiende a la degaldez". La especie de inocencia intrínseca de Marilyn la convertiría en el extrañísimo caso de una femme fatale que no tiene nada de la vamp. Un caso análogo y trágico sería el de la Lilith de Robert Rossen, actuada por Jean Seberg: una joven loca y virtualmente irresisti-

ble. En este sentido, la elección misma del nombre Lilith (puro producto de la mitología mesopotámica y judeo-árabe para una película moderna) marca una voluntad de inscribir a la femme fatale en su aura legendaria, "extra-moral", sin idea de "culpa". Pero los tópicos de fin de siglo frecuentemente triunfan: Mata-Hari fue sucesivamente Greta Garbo v Marlene Dietrich. Esta última fue la femme fatale sólo por la voluntad de Sternberg. Para tener una idea más justa de la actriz, hay que ver Berlin occidente de Billy Wilder o Vencedores ovencidos de Stanley Kramer. Ella puso toda la buena voluntad posible para actuar El ángel azul o Tu nombre es tentación, hasta prolongar ese empleo (sin Sternberg) en Manpower (Raoul Walsh, 1941) o en Rancho Notorious: pero allí la corriente ya no pasaba. El gusto de Sternberg por la descomposición y la contaminación que producen los "predicadores" se opone a las preocupaciones de Fritz Lang. En Lang, la mujer puede ser una má-Louise Brooks

quina calculadora con el

erotismo escondido, nun-

ca es una vamp (Gloria

Grahame es su antítesis

en Big Heat, que, sin em-

bargo, es un thriller).

Pero ¿no habría que buscar a la femme fatale en su fuente, en la vieja Europa? No en las ridículas "divas" del cine mudo italiano, esclavas del peor D'Annuzio más que devoradoras de hombres (a pesar de los títulos); tampoco en las muchachas reales o superpuestas del cine francés (de Mireille Balain o Ginette Leclerc a la cándida Adjani de Verano caliente); pero sí en una actriz modelada por un realizador con el único propósito de encarnarla: Louise Brooks en las manos de Pabst. Histérica y destructiva, Loulou es la femme fatale descendiente de la Mitteleuropa manida de 1900, víctima de la obsesión por la sífilis (c.f. Liebe konzil de Panizza). Y se la retoma, apenas atenuada, en la película de 1929. Es cierto que se deshizo de sus oropeles exóticos (que Marlene sin Sternberg aun arrastraba en The garden of Allah);

pero Pabs, al filmar L'Atlantide, ¿no había tratado el "mito" de la Reina cruel?

La película Lulú se llama en alemán La caja de Pandora porque quiere fijar a la femme fatale en un mito más antiguo y más sólido. Una vez más, una "chica" hollywoodense es quien abrirá la famosa caja, concretamente, al final de Kiss me deadly de Robert Aldrich (1952). En este caso, la mujer es simplemente portadora de la fatalidad atómica. Mientras tanto, Pan-

dora habría desaparecido de la figuración plástica última de su famosa caja, por Max Beckman, con explícita referencia a la bomba².

La poesía surrealista, al remontarse muy justamente al mismo Baudelaire, es decir a la punta extrema del romanticismo, no habrá exaltado en absoluto (¿temor de un vocabulario pasado de moda?) una fatalidad ligada al encuentro amoroso. Habrá hablado más bien de "necesidad (en el sentido filosófico) que se abre un camino a través del inconsciente humano" (Breton, en L'amour fou). El carácter peligroso de este encuentro, evocado reiteradas veces en Nadja, será sucesivamente reexaminado y dilucidado (Arcano

17). E incluso en *Nadja*, el destino (Breton pronuncia poco esta palabra) nunca aparece sin que el rayo azul del amanecer no venga a estriar la noche negra. En el surrealis-

mo, la femme fatale no ocupa en absoluto un lugar de privilegio. La iconografía surrealista se colmaba, en la periferia, de escorias de mal gusto (recuerdo mi molestia ante Breton tratando de interesarme en La Comtesse de Midralgar, de Molinier), pero lo esencial está en otro lado. Es emocionante releer L'anthologie de l'amour sublime de Benjamin Péret: la disyunción, la oposición que allí se dibuja entre la mujer-hada y la mujer-bruja (aunque hay brujas buenas y más de un hada malvada) tiene como intención mostrar el carácter masoquista de la fantasía más consisten-

te de la *femme fatale*. La pulsión de muerte triunfa sobre la femineidad y la misoginia se combina con la exaltación equívoca de poetas dudosos. El hecho de que la *femme fatale* haya desaparecido más o menos en la misma época que la poesía no significa en absoluto que tuviera con ésta una relación sustancial: y el encuentro amoroso, si sigue existiendo, encontrará otros emblemas.

Louise Brooks es la *femme* fatale descendiente de la Mitteleuropa manida de 1900, víctima de la obsesión por la sífilis.

1 Horvilleur, Gilles (director). Dictionnaire des personnages de cinéma. París, Bordas. 1988. 2 c.f. el ensayo de Dora y Erwin Panofsky. La boûte de Pandora, París, Hazan, 1990.



Fin de siglo: los horrores del amor

POR JEAN BORIE*

Los novelistas solteros del siglo XIX soñaban, como buenos chicos, con dejar de lado a las mujeres y renunciar al deseo.

n la literatura de la segunda mitad del siglo diecinueve, encontramos algunos abogados ardientes de la femineidad: Michelet, vejete que adora a su Athénaïs hasta en los misterios de su psicología, escribió El amor y La mujer a la gloria de un sexo que para él era más bello por ser más natural; Zola, quincuagenario locamente enamorado de la joven mamá de su Denise y de su Jacques, celebra en Fecundidad la apoteosis de la maternidad. Para ellos, la sexualidad es una cosa infinitamente grave, peligrosa y santa a la vez. Susceptible de desviarse en todo momento hacia los infiernos de la perversidad, es también magnífica por ser la expresión de una poderosa pulsión natural y vital. El vientre femenino, tabernáculo de la vida, suscita en Michelet y Zola una veneración seria, alejada de las bromas subidas de tono.

Sin embargo, no todos los escritores comparten esos sentimientos. Cuando en los años sesenta y setenta algunos viejos

muchachos se reúnen ritualmente para las comilonas profesionales, su conversación, que gracias a la taquigrafía de los Goncourt conocemos en detalle, se revela notable por la franqueza y la crudeza de las confesiones. Conversación de hombres acalorados por la buena carne, conversación de final de banquete, conversación de fumade-

ro: es cierto. Pero ¿es esa una razón para no prestarle atención?

Según el relato de sus proezas, sentimos algún asombro y juzgamos que algunos no se parecen en nada a sus libros. El 5 de mayo de 1876, después de una sopa de pescado (quizá demasiado condimentada), se improvisa un gran coloquio sobre las mujeres y el sexo. Sorprendemos al joven Zola -el futuro moralista- en delito de duplicidad -o de adulación: "No, no. Se lo digo yo: no tengo ningún sentido moral. Me acosté con las mujeres de mis mejores amigos. En lo que al amor respecta, no tengo ningún sentido moral". Uno se queda bastante pasmado por tener que darle la palma de la lubricidad al angelical autor de Cartas de mi molino: "Todas las mujeres que tuve - dice Daudet- las tuve en el primer encuentro y diciéndoles cosas indecentes, enormes, asquerosas, priápicas..." Inversamente, Flaubert, que confirma su muy conocido gusto por los burdeles y las prostitutas, se revela también como un gran sentimental: "Todo eso -exclama Flaubert-¿qué significa al lado de esto -y lleva su codo al pecho-, al lado de un brazo de mujer amada, que uno aprieta un segundo contra su corazón cuando la sienta a la mesa?"

Los lectores fervientes de la Educación sentimental tal vez lo hayan relacionado con una conversación parecida –muy atenuada en lo que al vocabulario respecta– en el capítulo V de la primera parte. Los amigos de Frédéric, reunidos en una velada, también dejan que la conversación vire hacia las mujeres: Pellerin las rebaja (prefiere los tigres); Frédéric, incorregible, sueña con románticas andaluzas; Hussonnet se hace el

bohemio; pero cuando llega el turno de Dussardier, pasa un ángel: "Y bien -dice sonrojándose- a mí me gustaría amar a la misma ¡siempre!"

¿Será entonces Flaubert otro Dussardier, impenitente cultivador de la pequeña flor azul? También está esa famosa noche al borde del Nilo, en el Alto Egipto, en la cama de una cortesana célebre, episodio fabuloso y repetido que los convidados, descorazonados, ya no soportan escuchar por centésima vez ("Vamos Flaubert, ¡esto es literatura!"). Pero dejemos que Edmond ponga orden en las palabras y recapitulemos lo esencial:

"Resumamos.

Turguéniev es un cerdo grosero y bruto cuya chanchada ahora se vuelca en la copia.

Daudet es un cerdo enfermizo, con las chifladuras de un cerebro en el que algún día bien podría entrar la locura.

Flaubert es un cerdo falso, que se dice cerdo y simula serlo, para estar a la altura de los cerdos verdaderos y sinceros que son sus amigos.

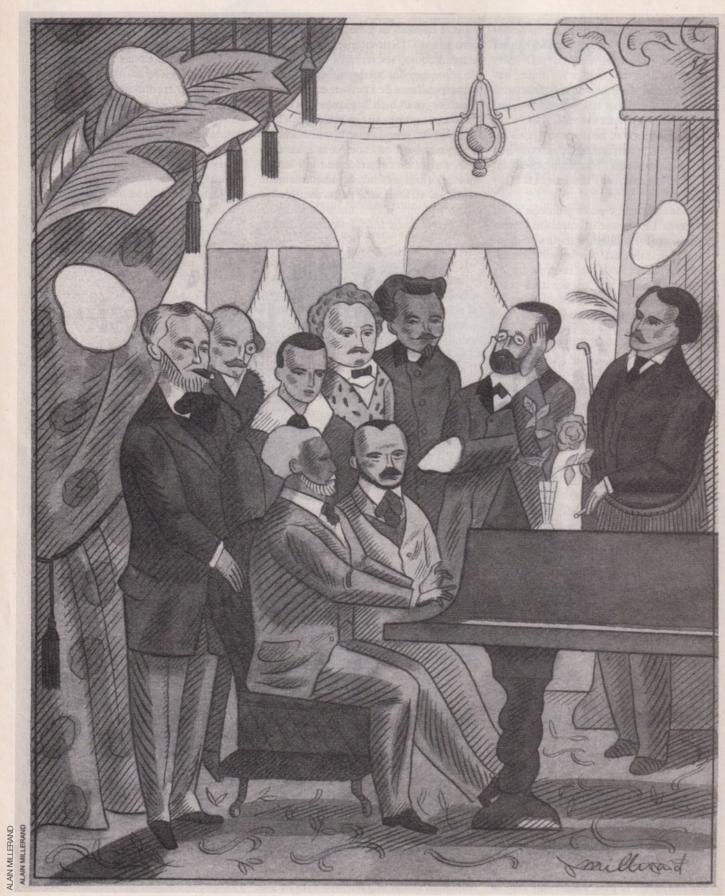
Y yo (yo, Edmond Goncourt) soy un cerdo intermitente con crisis de canallada que tienen la exasperación de una carne mordida por el *animálculo espermático*."

Como vemos, no acusan a las mujeres sino a sí mismos. Esta confidencia se funda en la vanagloria, pero también en la confesión íntima. Con toda humildad, se consideran cerdos irrecuperables y se confiesan su indiscutible canallada. Se estiman por lo que valen: cerdos (¿contentos de serlo? ¡eso es otra historia!). Y cómo olvidar eso cuando uno *pretende* amar. Porque, al final de cuentas, siguen aspirando al amor, o al menos cultivan su nostalgia: hombres obscenos y viejos trovadores.

Con esas inclinaciones, es dificil verlos poblar sus novelas con enamorados triunfantes, fervientes y colmados. El tiempo de los Julien Sorel y de los Fabrice del Dongo se ha cumplido. Es a la heroína a quien le hacen tomar el riesgo de las pasiones vividas hasta el término de su fanatismo, hasta el agotamiento fatal de la ilusión desconsoladora y sublime. Emma Bovary será la iniciadora sobre la que se modelarán las Germinie y las Jeanne, imitaciones menores.

Este riesgo de la pasión que, en realidad

^{*} Publicó, entre otros, Le tyran timide: le naturalisme de la femme au XIXè siècle, Klincksieck, 1973, y Huysmans, le diable, le célibataire et Dieu, Paris, Grasset, 1991.



auisind 34



los hombres ya no toman (para comprender esto, basta con comparar al prudente Frédéric a la temeraria Emma), da cierta grandeza a las mujeres: son las únicas que en el desastre burgués conservan las potencialidades trágicas. Y esta simple observación permite rechazar la acusación de misoginia. Sin embargo, no podemos apresurarnos a concluir: querer lo imposible, seguir creyendo en lo imposible, no hace a las mujeres totalmente admirables. Solamente Baudelaire admira sin reservas a Emma Bovary, y aun admirándola no puede impedir virilizarla. Para el lector menos propenso a entusiasmarse, Ema es doble, sublime y tonta; y la intrepidez de su carrera hacia el deseo nunca disipa totalmente lo ridículo de sus tentativas. Es imposible cerrar el caso sin examinar todas las pruebas, sin corregir a la Bovary con todas las demás, con Rosanette, la Dambreuse y la Vatnaz.

En efecto, ellas son las únicas que parecen mantener la creencia en el amor, pero todavía hay que ver cómo la conservan. Para un héroe de la gran tradición romántica, la pasión era parte de esos absolutos que fuerzan la ruptura con el mundo: no se podría adoptarlos sin elevarse más allá de los compromisos de la vida social. La pasión sólo se vive en una atmósfera enrarecida, en una soledad completa: los adaptadores modernos del Tristán al cine transportaron a Jean Marais y a Madeleine Sologne a las cimas centelleantes y esterilizadas de los Alpes. Las mujeres no tienen el sentido de las rupturas naïves. Quieren la pasión, además, sin dejar de sacrificarse ni por un instante ante esas máximas innobles: tener los pies sobre la tierra, la cabeza sobre los hombros. Son, con toda placidez, soñadoras y buenas cajeras a la vez. Vemos, indistintamente, a Rosanette, la cortesana y a Madame Dambreuse, viuda de un banquero: "Tenía una manera de tocar el piano correcta y dura. Su espiritualidad (Madame Dambreuse creía en la transmigración de las almas en las estrellas) no le impedía llevar su caja impecablemente (...). Ella [Rosanette] se ponía seria, e incluso antes de acostarse, siempre sentía algo de melancolía (...)".

Y vemos, en Maupassant, dócil como un alumno, el mismo reproche hecho en los mismos términos: "Su madre, una mujer de orden, una burguesa ahorrativa, algo sentimental, dotada de un alma tierna de cajera".

Aquí, el novelista ya no tiene siquiera asombro o ira para gastar: ningún sarcasmo en el retrato de esta mujer tierna y realista. La sentimentalidad se convirtió, simplemente, en un atributo interno de la naturaleza femenina, de la naturaleza burguesa. Todas pretenden amar, sin por ello abdicar del "sentido de lo real". Esto tiene una razón evidente, develada con crudeza por Flaubert: "Frédéric descubrió la causa de los humores serios y melancólicos de Rosanette: ella también soñaba con casarse". Son todas burguesas, más que todas putas. Burguesas muy adaptadas, "que aman la vida y respetan la muerte" (Maupassant). Y cada una tiene en su interior bien ordenado un rinconcito para el sueño: una cajita con flores secas, un paquete de cartas anudadas

"Flaubert
es un cerdo falso,
que se dice cerdo
y simula serlo."

(Edmond de Goncourt)

con una cinta, un mantelito campestre, un cuadrito romántico... Mientras, en tanto *real politik*, se remontan a un Bismarck.

Ésta es entonces la verdad de esa pasión en la que se empeñan en poner su extraña grandeza: simplemente, la posesión más ávida. El hombre no se embauca a sí mismo, cercano a confesar su canallada, listo para proponer un pacto, más allá de toda esa miseria. Pero ellas, locas hipócritas, nunca confesarán la verdad de su amor, que es tiranía, celos, exclusividad. Más allá del paisaje idílico, más allá de ese dúo del trovador y la princesa en el que juegan su papel eterno, más allá del cielo vaporoso y estrellado, apuntan sin cesar a un solo objetivo que nunca se realiza: atar al hombre, asegurarse la posesión absoluta (obsesión lastimosa que basta para explicar la abstinencia y el celibato).

Pero decir que las odian es realmente decir demasiado. El espasmo de retroceso del soltero ante la mujer es menos un movimiento de odio que de tristeza y de lástima: una especie de retirada en puntas de pie, la prudencia de un escéptico ante el exceso y las atrocidades del fanatismo. Es cierto que se alejan de las mujeres. Pero,

sobre todo, no quieren más amor, el amor en el mundo –"el amor en el baño" dirá brutalmente Céline. Ellas, al contrario, lo piden y lo vuelven a pedir, siempre. No soportan envejecer mientras que ellos, de una vez por todas, decidieron no volver a ser jóvenes jamás.

Se dedican a eso con un éxito muy relativo. Esta lucha contra el amor constituye un extraño ascetismo que los ubica en un lugar marginal en la historia de la literatura. El ascetismo consiste, más que en sacrificar verdaderamente el deseo, en mantenerlo apartado, en exiliarlo en el culto del recuerdo, del "paraíso verde" o, simplemente, del paraíso; en darle libre curso en fantasías: convertirlo en literatura. Esto se debe tanto a la momificación como a la renuncia.

Renunciar al deseo, a la pasión, les permite desinteresarse de la cuestión de las mujeres. Porque dudo de que su discurso sobre las mujeres y sus personajes femeninos, por más obsesivos y grandes que sean, los satisfagan realmente: las fantasías se aferran al esqueleto femenino como las nubes de verano a la cima de la montaña; y no hay nada más monótono que la fantasía. Su espíritu secreto sería el de una tregua, más allá de los horrores del amor. Que se deje el amor de lado; que se deje la bajeza para los demás, para los no-artistas, para los que se casan, tienen hijos, engañan a sus mujeres, matan a sus rivales a balazos; y que entre escritores, entre iniciados, que hace mucho colgaron la guitarra, se arreglen como buenos chicos. La vida dura tiene esta utopía. Enigmáticas, las mujeres evitaron responder. La sencillez de tono de la correspondencia de Flaubert y de George Sand me parece fabricada y no apostaría un centavo por su sinceridad. Veinte años antes, con Louise Colet, Flaubert era cándido de otra manera, y la mano extendida, el ofrecimiento de camaradería (que no es exclusiva de los asuntos de cama juiciosamente espaciados) se veía claramente detrás de las terribles obligaciones del fervor amoroso. Y nada se parece más a las cartas de Flaubert a Louise que las que Céline escribió a sus amantes de los años treinta. Ayer nomás, hacia 1968, la batahola y la militancia alrededor de la liberación sexual parecían reunir, por un instante, los sexos finalmente reconciliados, en un liberalismo que rechazaba las obligaciones y las normas: ¿era el despertar de una aurora o, simplemente, un episodio de un viejo conflicto preparado para volver a encenderse?

e mando un beso tierno, a usted y a sus hermanas, salvo a aquélla cuyo marido es celoso. Yo, que ya no lo soy,

pero que lo fui, respeto a los celosos y no quiero causarle ni la sombra de una molestia o hacerle sospechar una pena". Estando en el Mont-Doré con su madre en el verano de 1896, Marcel Proust concluye de esta manera una carta dirigida a su querido Reynaldo Hahn al que ama tan apasionadamente desde su encuentro en lo de Madelaine Lemaire, en el castillo de Réveillon, en 1894. ¡Entonces se terminó! ¡Ya no sería celoso! Negación sublime, increíble negación (Reynaldo debería inquietarse mucho por esto), porque Proust es un profesional de los celos. Para él, amar es, en principio, estar celoso, dudar y desconfiar. Cuando Marcel confia en el otro, es porque va no le interesa. Solamente la sospecha es pasional. Por ende, los celos no son en él un simple síntoma del amor o su consecuencia patológica, sino su naturaleza misma, por más negra y envenenada que sea. "Si no tuviéramos rivales -escribirá Proust en El tiempo recobrado-, el placer no se transformaría en amor. Para nuestro bien basta con esa vida ilusoria que nuestra sospecha y nuestros celos le dan a rivales inexistentes."

Es cierto que en esta larga carta de fines de agosto de 1896, Marcel parece arrepentirse de sus artimañas precedentes y hacer penitencia. Prometió que ya no hostigaría a Reynaldo con sus incesantes preguntas, insidiosas y sospechosas, que ya no lo acosaría con sus innumerables interrogaciones, malévolas y calumniosas por indiscretas y desconfiadas. De allí en adelante, sólo será dulzura v benevolencia: "Nunca encontrará un confesor más tierno, más comprensivo (desgraciadamente) y menos humillante, va que, como usted no le pidió el silencio y él le pidió la confesión, sería más bien su corazón el confesionario y

más bien su corazón el confesionario y

* Publicó Proust, samedi 27 novembre 1909,
París, Lattès, 1991; Sur les pas du grec. Journal
de voyage, París, Noésis, 1991 y Les mauvaises
pensées du Grand Meaulnes, París, P.U.F.,
1992.





él el pecador, por ser tan débil, más débil que usted. No tiene importancia v perdón por haber aumentado por egoísmo los dolores de la vida". Al pasar, por supuesto, Proust recomienda a Revnaldo que no tema haberle causado dolor. "Sería demasiado natural", especifica cruelmente con el fin de culpabilizar a su corresponsal en el momento mismo en que parece absolverlo y declararlo inocente, conforme con esa maquiavélica y perversa inversión de la que hace uso y abuso en todas sus cartas. Dicho de otro modo, la "naturaleza" del mismo Marcel vuelve a la carga en la medida en que el celoso es un especialista inigualable de la inversión epistolar. En el fondo, Proust nunca habrá perdonado a los demás sino con el objetivo de hacerles interiorizar más profundamente su culpabilidad.

Pero si a pesar de eso Proust se siente obligado a hacer marcha atrás, es porque había estado lejos, demasiado lejos, de Reynaldo Hahn, que, para su desgracia, le había jurado solemnemente, el veinte de junio precedente, contarle todo. Nunca hay que hacer esas promesas a un celoso que se apresura por entrar en la brecha, por aprovechar con imprudencia la situación. El enamorado se transforma inmediatamente en el peor de los inquisidores, arrogante y cínico. Multiplica los interrogatorios y las investigaciones. Porque él mismo es tan desconfiado y tan astuto, tan amigo de los misterios y tan mentiroso para obtener sus indispensables informaciones, que no puede imaginar a su amante de otra manera sino como un infame disimulador al que hav que engañar y desenmascarar. En toda confesión ve una mentira. El mínimo secreto es una traición. Una aparente sinceridad le parece ser la forma más retorcida de la hipocresía. Y todas las presunciones de inocencia aumentarán las prevenciones.

El celoso siempre quiere saber más, pero no tardará en lamentarse por sus dudas precedentes. Hubiera sido mejor para él "ignorar todo para no tener el deseo de saber más". En efecto, cuanto más sabe, más aumentan sus conocimientos de nuevos alimen-

tos para sus celos, que se desarrollan y se extienden, se inflan y crecen a simple vista, se reconfortan con lo que tendría que calmarlos y tranquilizarlos, hasta hacerse independientes, autónomos, y autogenerarse en circuito cerrado.

Tiránico e implacable, el celoso pone al otro en la cuestión para conocer todo de su vida, de su pasado, de sus antiguas relaciones. Porque sus celos son retrospectivos y, por ende, abismales, infinitos. Intentando colmar las lagunas de la vida del otro, actual y sobre todo pasada, el celoso espía un rostro, relaciona nombres, reconstituye una escena, descifra por transparencia una carta, comprueba hechos, releva coincidencias. Vigila, investiga, espía. El celoso es un activista, como lo dice su etimología: zelos, en griego, es celo, emulación. Los celos, cancerígenos, desarrollan sus mórbidas metástasis en todos los campos de la existencia del enfermo. Pronto habrán contaminado todas las células de su vida social e intelectual, para hacer de él un monomaníaco que mantiene su afección con placer.

Desde mediados de julio, Reynaldo Hahn, sin duda cansado y enloquecido por la monstruosa dimensión que tomaba esta inquisición sistemática, se había retractado, y declaró que no diría nada; Marcel no dejó de reprocharle de mal humor ese perjurio: "Desde el 20 de junio, mi esperanza, mi consuelo, mi apoyo, mi vida es que usted me diga todo. Casi nunca le hablo de eso para no causarle daño, pero para no causármelo a mí pienso en eso casi todo el tiempo. También me dijo la única cosa que para mí es 'hiriente'. Preferiría mil injurias." En resumen, el celoso es más infeliz que el celado porque es una víctima, un enfermo crónico. Y hav que evitar ensañarse con sus celos. Entonces, a menos que uno sea un egoista innoble, una bestia terrible, conviene comparecer ante los sufrimientos del celoso, que es de lejos el que más tiene que quejarse de los dos. En Proust, la enfermedad, esa gran fuerza de los débiles, siempre constituyó una estrategia de avasallamiento. No habría nada más absurdo que querer curarse, porque sería renunciar tontamente al más eficaz de los instrumentos de poder.

Enfermo al que no podríamos responsabilizar de la química de su mal, el celoso tiene todos los derechos, en particular el de hacer toda una historia por nada. Un detallecito que no está claro, basta para que el celoso se huela una intriga amorosa, bosqueje mil hipótesis de mala conducta e infidelidad: imaginativos e inventivos, los celos son buenos novelistas. De hecho, fue suficiente que a fines de julio, poco después de haber enviado esa carta, Revnaldo Hahn decida no volver con Proust después de una velada musical para que inmediatamente éste se sienta obligado a no "dejarlo cometer actos tan estúpidos, tan crueles y tan cobardes sin tratar de despertar 'su' conciencia." Porque, por si usted no lo sabe, el celoso también es un moralista que quiere el bien del prójimo. Al contrario de lo que aparenta, no tiene nada de egoísta: sólo actúa por altruismo. Si denuncia con tanta violencia la debilidad, el orgullo, la pose, lo hace por el bien de Reynaldo, que tiene una culpa inexpiable por manifestar veleidades de independencia y por aferrarse a sus propios deseos miserables, en lugar de cumplir la voluntad de Marcel.

"Esa noche usted me decía -agrega Proust muy decidido a no soltar su presa v a ensañarse- que algún día me arrepentiria de lo que le había pedido. Lejos estov de decirle lo mismo. No deseo que usted se arrepienta de nada, porque no deseo que usted sufra, sobre todo por mí. Pero aunque no lo desee estoy seguro de que le va a pasar." Es el sistema de la ducha escocesa, ya que se consuela al otro sólo para inquietarlo y hundirlo más aún: "Usted no comprende que cuando recuerde la imagen de un Reynaldo que desde algún tiempo ya no teme lastimarme, cuando esa imagen aparezca y me esté yendo a la noche, ya no tendré, muy a mi pesar, más obstáculos para oponer a mis deseos y ya nada podrá detenerme. Usted no siente el espantoso desarrollo que desde hace un tiempo ha tenido todo esto en mis pensamientos. Tanto es así que siento cuán poco soy para usted, no por venganza o rencor. Usted piensa que no, ¿no es cierto? Y no me hace falta decírselo, sino inconscientemente, porque la gran razón de mis actos desaparece poco a poco. Con el remordimiento de tan malos pensamientos, de proyectos tan malos y cobardes, estaría muy lejos de decir que valgo más que usted. Pero en aquel momento, cuando no estaba alejado de usted y dominado por cualquier sugestión, nunca dudé entre lo que podía lastimarlo y lo contrario". Como siempre, Proust sólo se desvaloriza para asegurar su dominio sobre el otro: su modestia, forma descarada de un inmenso orgullo, es despótica. Como siempre, en Proust el afecto amoroso se intelectualizó rápidamente en toda una serie de razonamientos capciosos y especiales. Más que un sentimental, el celoso es un razonador, el peor de los sofistas, incluso cuando es el primero en enredarse en las inextricables marañas de sus deducciones infinitas, olvidándose del mundo, de la contingencia real en favor del de las posibles. Conoce todos los hilos de la retórica, todas las finezas de la argumentación, para engañar al otro y atarlo, encarcelarlo en sus propias angustias.

Después de haberlas pasado todas, después de haber declinado en todas sus formas la amenaza de su próxima y mutua indiferencia ("Simplemente creo que del mismo modo en que yo lo amo mucho menos, usted va no me ama en absoluto"), Proust sólo tiene que firmar su carta con un tono infantil y engañoso a la vez: "Su pequeño poney que después de esta embestida vuelve con tristeza y en soledad al establo del que usted gustaba decirse el amo". Una vez que el celoso destila el veneno, que el mal está hecho, le interesa dejar eternos lamentos en el otro, recordándole sus felicidades pasadas. ¿Es necesario precisar que los celos de Proust son mucho más injustos desde el momento en que se encuentra bajo la influencia de lo que llama, con una admirable ligereza artística y una hipocresía consumada, una sugestión cualquiera? Desde hace unos meses, Marcel es cada vez más sensible a los encantos orientales de Lucien Daudet que pronto va a remplazar a Reynaldo en su corazón. Si bien le reclama a Reynaldo la exclusividad absoluta de sus atenciones, él se autoriza a compartir sus sentimientos. El celoso quiere tener de los demás lo que él jamás les otorgaría.

Todos esos reproches, esas quejas, esas dolencias, esas recriminaciones surgen sólo porque Reynaldo Hahn creyó poder partir sin la compañía de Marcel, sin haber tenido su autorización previa. Recordemos que Swann sentirá exactamente la misma decepción que Proust cuando, al finalizar una cena que los Verdurin ofrecieron a los Bois, llevarán a Odette en su coche con la compañía de Forcheville.

Desde el momento de la separación, el otro corre el riesgo de convertirse en el objeto de codicia de un tercero. Todo hombre es virtualmente un posible amante de Odette, y la única solución eficaz sería secuestrarla. El narrador nunca olvidará las lecciones de Swann, ya que sus celos desembocarán irremediablemente en la esclavitud y el sadismo cuando tome a Albertine prisionera.

Siempre está esa mórbida fijación del celoso en un pequeño detalle concreto, en un pequeño acontecimiento que no

Para Proust,
amar es en principio
estar celoso,
dudar y desconfiar.

llega a superar, a olvidar. Siempre se retoma un mismo episodio doloroso, ese mismo desfasaje entre la causa y los efectos, entre la insignificancia del motivo y la amplitud de la decepción, del sufrimiento. Porque una vez que está solo, el celoso se queda pensando, se pregunta, trata de interpretar. El celoso es, ante todo, un hermeneuta. Como los filólogos que se pierden en conjeturas para llenar los huecos de los manuscritos antiguos, trata de completar blancos. Gilles Deleuze demostró de una vez por todas cómo los celos, más profundos que el amor, "contienen la verdad" porque "van más lejos en la percepción y la interpretación de los signos". ¿Cómo olvidar que los gestos, las caricias del amado que ahora nos están dedicadas, aprendieron y se formaron en contacto con iniciadores que no somos nosotros? "El amado nos da signos de preferencia; pero como esos signos son los mismos que los que expresan mundos de los que no formamos parte, cada preferencia de la que gozamos dibuja la imagen del mundo posible donde otros serían o son preferidos" (Proust y los signos). Y, lo peor de todo, otros del mismo sexo, ya que para el narrador de En busca del tiempo perdido el último horizonte de los celos es la terra incognita de Gomorra y del otro goce, cuando el rival ya ni siquiera es un igual: "Sus armas eran diferentes, yo no podía luchar en el mismo terreno, darle a Albertine los mismos placeres, ni siquiera concebirlos con exactitud" (Sodoma y Gomorra). Aunque los celos sean la experiencia enfermiza de la siempre posible preferencia de la amante por otros, en el seno de un mundo desconocido que nos excluye, esta exclusión nunca será tan radical como cuando nos confronte a la homosexualidad: divergencia absoluta de las series homosexuales que nunca se encontrarán.

Los celos no son un sentimiento entre otros, porque la inversión en la que desembocan es, finalmente, el principio constitutivo de todo En busca..., que progresivamente descubre Sodoma y Gomorra en todos los lugares donde aún parecía reinar la heterosexualidad. Al menos, por ser fundamentalmente retrospectivos, los celos funcionan como la totalidad misma de la obra de Proust en la búsqueda del pasado perdido. Al punto que quizá no sería absurdo leer todo En busca del tiempo perdido como el monstruoso desarrollo textual de unos "autocelos" narcisistas, me atrevo a decir, esos celos del Proust adulto hacia el pequeño Marcel: releer En busca del tiempo perdido como una reapropiación del niño, del adolescente, por el autor.

Por otro lado, ¿no es acaso la frase proustiana una frase celosa en proporción al largo de su desarrollo y la complejidad de su expansión? En un primer momento, es circunspecta en sus movimientos de acercamiento para, finalmente, sorprender mejor a su presa. Sintácticamente plural y astuta para envolverla, está tejida como una telaraña para aprisionar al objeto codiciado en la trama cerrada de sus metáforas, en sus redes de imágenes. Suspicaz para no perder nada de la complejidad de las cosas, se retoma reiteradas veces, ramificándose v subdividiéndose. A veces vuelve sobre sí misma porque desconfia de sus primeras afirmaciones: las vuelve a examinar y las corrige, experimenta nuevas hipótesis, hasta llegar al punto de contradecirse. Y no es casualidad si justamente en La prisionera y La fugitiva aparecen algunas de las más complejas, de las más trabajadas de los períodos proustianos. De los celos como estilo.

Sida: el amor fatal

Las novelas sobre el sida. en su mayoría firmadas por sentenciados a muerte. dan cuenta de un salto vertiginoso a la soledad

Por Hugo Marsan¹

del amor, el sida lo anula; la muerte se apodera de todo. No previmos que el amor se volvería sospechoso y valioso. Somos testigos de un fin de siglo en el que la gente joven vive replegada en sus cuerpos, enloquecida por el deterioro y la aceleración del proceso de envejecimiento. Los hombres del siglo XXI leerán con estupor historias de soledad, la muerte del amor, en textos comoLe livre de John de Michel Braudeau, en el cual niños portadores de una extraña fatalidad de-

La sífilis y la tuberculosis aparecen con frecuencia en las novelas del siglo XIX, barajando las cartas del goce y el pecado. Pero estas enfermedades contagiosas no eran inmediata e inevitablemente mortales. Las apuestas de la medicina aún eran modestas. La muerte consuetudinaria estaba a la orden del día. El sida irrumpe a destiempo, cuando se está por encontrar la cura del cáncer y los métodos anticonceptivos liberan la sexualidad.

En el imaginario de los años ochenta y noventa -a pesar de los discursos suavizados que dicta la urgencia de la prevención y el test-, el sida es una enfermedad ligada al placer, una pandemia que trastoca las costumbres y la identidad sexual del hombre occidental. El conflicto entre Eros y Thanatos está nuevamente en primer plano.

Unos cuarenta libros en francés evocan el sida, sin contar las obras científicas. Unos diez sobrevivirán. Retoman, en parte, las temáticas de las grandes nove-

las clásicas: confiesan que el héroe pierde la vida por haber amado el amor. La mayoría está firmada por sentenciados a muerte. El escritor privilegia siempre su voracidad introspectiva: fascinado por su propia muerte, extirpa de su dolor el canto esencial de su obra. El sida entra en la literatura mediante el sacrificio de la vida. Hervé Guibert, frenético cronista de la enfermedad, explotó hasta sus últimas posibilidades la novela testimonial sobre el sida, que tiene la cruel particularidad de estar escrita por el que está muriendo.

El personaje de una novela "sobre el sida" es siempre un enfermo aspirado por la muerte. No existe relato que ponga en escena a un personaje principal que sea el médico a cargo de la enfermedad o el salvador capaz de arrancar a un prójimo de su ineludible final. Yves Navarre en Ce sont amis que vent emporte y Michel Manière en A ceux qui l'ont aimé -ambos títulos inspirados en la novela de Guibert Al amigo que no me salvó la vidamuestran al compañero que presencia con impotencia el descenso del enfermo al olvido. Esta perspectiva delicada molesta al lector un poco voyeur que espera lo "directo". No existe aún ninguna ficción que describa una sociedad invadida por el temor a la epidemia. En Les quartiers d'hiver, Jean-Noël Pancrazi integró la desesperanza de varios enfermos en una discoteca que, desde hace años, suelen frecuentar habitués homosexuales. Esto confiere una fuerte originalidad a esta novela magnificamente escrita que revela, sin vueltas, una realidad específica (la transmisión rápida y destructiva del virus en el medio homosexual) pero pone a la altura del mito la búsqueda de la felicidad y la ilusión nostálgica del deseo.

Las novelas, en su mayoría, son monólogos aterradores: una investigación en singular, el grito solitario de un ser con-



transcurrido veinte años desde el descubrimiento del sida. Enfermedad emblemática, el sida invadió el espacio social, pero penetró en la

novela sólo tímidamente. Los estragos actuales de la epidemia no permiten a la literatura cumplir con su trabajo de duelo. No obstante, pocos escritores franceses tuvieron el valor de inscribir la experien-

cia íntima de su enfermedad en el lenguaje de la creación literaria. La ficción, necesariamente arraigada, vivencia individual, permite percibir mejor las conse-

1 Autor de un ensayo-reportaje sobre el sida, La vie blessée, 1989. Publicó una novela Le balcon d'Angelo y una antología de nouvelles: Monsieur désire.

frontado brutalmente a la muerte. La tensión casi sagrada de su itinerario (cuyo fatal fin conocemos desde las primeras líneas) nos impone silencio, aunque autoriza también nuestra indiferencia e incluso nuestra bajeza. A diferencia de la novela de amor, que siempre nos atrae, la novela del sida describe una soledad diferente a la nuestra. No todos los enfermos se reconocen en la enfermedad del otro. Y si el presente del narrador toma su particularidad de un pasado amoroso, la pareja del pasado éxtasis queda abstraída. No hay mediador entre el narrador y el lector, ningún personaje secundario que suavice la brutalidad de la confesión y nos lleve a la compasión. Desconocido (a veces sólo supuesto), el que ha compartido el origen del drama no está encarnado. El lector, indefenso, queda librado a la realidad del hombre solo: un hombre, generalmente joven, que ya no quiere saber nada de los placeres y el amor.

El personaje contaminado por el virus del sida no tiene antecedente en la tradición novelesca. No se adecua a los esquemas. Por eso mismo, inquieta: es un monstruo lamentable cuya influencia rechazamos. La notable victoria de Hervé Guibert es la de habernos capturado en la red de una aventura individual. Para el enfermo de sida, el amor es indefinidamente fatal: conduce a la muerte sin referencia a un amor particular, cuya memoria disminuiría su desasosiego.

"El otro" no tiene cara. Ningún enfermo de sida dijo conocer al que le transmitió el virus. La contaminación es casi tan 'neutra' como en el caso de los que se hicieron una transfusión. Homosexual o bisexual, drogado o 'víctima' de un drogado, el sidoso toca el fondo de la desesperanza porque en la filigrana de la historia presente hay otra historia clandestina que sugiere una práctica marginal y oscura.

El personaje que cuenta (en general, el escritor mismo) es homosexual. No solamente se va a morir por haber amado, sino que morirá por haber vivido solo, por haber preferido muchas veces el goce anónimo: por haber buscado su igual, su reflejo, el espejo-trampa, en el desprecio de una sociedad programada para transmitir la vida. Está más solo aún por sentirse culpable. Y su familia es ciega frente a la especificidad de su dolor, al

no conocer experiencias similares. El enfermo no deja nada: su calvario desaparece consigo, no sirve de referencia. Así es la situación ambigua del héroe de una novela sobre la muerte donde la vida fue, en principio, la búsqueda intensa del amor. En las antípodas de las *love-stories* que exaltan a la pareja inmolada pero finalmente victoriosa, la muerte del personaje es subversiva: refleja la imagen ejemplar del desamparo humano.

El sida está ligado a la sangre manchada, pero mucho más hipócritamente al esperma fecundador. El virus que lo habita delata conductas sexuales durante mucho tiempo prohibidas por estar dedicadas al goce estéril. En este terreno minado se desarrollan los libros de Guibert, Hocquenghem, Pancrazi o Fernández, por citar únicamente a quienes se inscribirán en la historia literaria. Determinan un espacio en el que el amor es culpable de haber pregonado el placer como única finalidad.

En Eve, Guy Hocquenghem nombra al sida claramente. Pero Renaud Camus sólo hace alusión a él en sus Elégies pour quelques uns: Jean-Noël Pancrazi elige la metáfora: "este mal que decidimos conjuntamente llamar –para darle un tinte de vísperas y de primavera fría— 'la peste rosa' ". Yves Navarre, en Hôtel Styx, habla de la "peste del amor". Conrad Detrez evita la palabra en La mélancolie du voyeur. Su amigo William Cliff, en el elogio fúnebre que le redactó en verso –Conrad Detrez—, se sorprende por la noticia.

El sida acelera la prueba del tiempo. Esa precoz toma de conciencia de la muerte da a los últimos libros de Hervé Guibert su alto grado de incandescencia. Estos textos llevan hasta el paroxismo la relación entre goce, muerte y escritura. Después de que Jean-Paul Aron declaró "su sida" y Alain-Emmanuel Dreuilhe publicó su Cuerpo a cuerpo: diario del sida, este joven y talentoso escritor dedica sus últimas fuerzas a escribir tres relatos de una lucidez asombrosa: Al amigo que no me salvó la vida, El protocolo compasivo, L'homme au chapeau rouge. Como último recurso, Guibert se encarnaba en la escritura mientras estaba "condenado por esa enfermedad mortal que

llaman sida". Esta confesión magnificamente libre, que no excluye
las pequeñeces, rencores y morbideces, es el texto más lúcido sobre el sida:
"la puesta en abismo de mi
libro se cierra en mí".

Testimonios personales, investigaciones, tratados médicos, búsquedas históricas, los libros sobre el sida publicados desde 1985 son numerosos. Pero mientras fueron dictados por las circunstancias y mientras mantuvieron un tono deliberadamente informativo, no tuvieron ninguna aspiración literaria. Dreuilhe, Fernández, Hocquenghem (los tres en el 87) y Guibert (desde el 89, con L'incognito) se aventuran en el peligroso terreno de la literatura en la actualidad y la historia. Guibert es quien emprende el tema más violentamente: "...Decir que estábamos enfermos no hacía más que dar crédito a la enfermedad: de repente se volvía real y parecía tomar sus fuerzas destructivas del crédito que se le acordaba. Además, era un primer paso hacia la separación que conduciría al duelo".

La novela del sida no describe una historia de amor sino un salto vertiginoso en la soledad. El enfermo se aparta de toda vida amorosa, hasta olvidar el pasado cercano. Sin futuro, vuelve a sus orígenes. La idea misma de pareja desaparece. El héroe ausculta su cuerpo, aspira sin ninguna duda a la resurrección, pero sabe que desciende hacia su muerte (el amor es una palabra obsoleta). Lo que nace de un momento de amor termina en el repudio del amor.

Guy Hocquenghem quiso creer en otro futuro, en el que Adam amaría a su doble más joven, Eve, su sosías femenino. Una vez más, el hombre joven que tiene sida relata un paraíso perdido en la búsqueda de la inocencia que precedió su descubrimiento del amor y su toma de conciencia de la catástrofe. Último sobresalto místico hacia la vida, justo antes de perderla.

¿El conjuro de la epidemia desencadenará un recrudecimiento del amor apasionado, marcará a la pareja con el sello de la fidelidad o ratificará la desaparición de los tabúes sexuales? Dentro de treinta o cincuenta años, ¿cómo se verán? Historia o leyenda, la literatura se acordará del amor en peligro de extinción.



FIGURAS, EMBLEMATICAS



CALISTO Y MELIBEA: AMANTES A CUALQUIER PRECIO

Por Leonardo Funes*

a historia de Calisto y Melibea exhibe, a veces con obscenidad, el revés de la trama amorosa; nos habla a su manera, hecha del puro hablar de los personajes, de una pérdida de la inocencia; nos deja adivinar el

parto complicado de la sensibilidad moderna. El cuerpo irrumpe en el ritual cortesano y la sublimación queda arrinconada en unos cuantos gestos y unas pocas frases hechas.

Es lo que vemos ya en la escena inicial del huerto, cuando Calisto se declara y Melibea lo rechaza, y también en las efusiones lastimeras de Calisto en su papel de amante desdichado. Pero su religión de amor ("Melibeo soy y en Melibea creo") suena a pura herejía y su laúd de-

^{*} Docente de Literatura Española Medieval (UBA). Publicó *El modelo historiográfico alfonsi*, Londres, 1997.

safina sin remedio. No se trata, sin embargo, de una simple parodia: el texto dice y se desdice haciendo de la contienda ("todas las cosas son creadas a manera de contienda", se afirma en el prólogo) su modalidad predilecta.

Alguien podría contentarse con las partes disecadas, descuartizamiento erudito mediante, y aceptar que *La Celestina* sea novela dialogada o pieza de teatro leído; fruto, en todo caso, de un feliz encuentro de la narración sentimental con la comedia humanística italiana; catálogo, finalmente, de frases sentenciosas provenientes de Séneca y Petrarca. Pero la propia génesis de la obra afirma su condición protei-

ca: un primer acto anónimo, continuado y convertido por Fernando de Rojas en *Comedia* primero y luego en *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, que alcanza su mayor fama bajo el título de *La Celestina*, gracias a impresores y traductores de buen olfato para el gusto del público y, paradójicamente, para el snobismo de los humanistas españoles de mediados del XVI. Aunque la preferencia por el nombre de la alcahueta significó la domesticación de un texto incómodo, confinándolo convenientemente a la burla o a la lección moral, aún podemos apreciar la radical novedad de la elección genérica de Rojas: lo tragicómico, entendido como "comedia negra"; farsa trágica que ignora los límites de lo bajo y lo elevado sancionados por el *decorum* y deshace los primores del galanteo cortesano.

En este registro se hilvanan los sucesos de una trama a la que cambios y prolongaciones no afectan en su contundencia: siguiendo los consejos de su criado Sempronio (y desoyendo las advertencias del fiel Pármeno), Calisto recurre a la ayuda de Celestina, vieia alcahueta que con sus habilidades psicológicas y brujeriles logra acceder a Melibea y cambiar su voluntad. La doncella pronto reconoce su amor por Calisto, al tiempo que Celestina vence la resistencia de Pármeno, desilusionado por la ingratitud de su amo y deseoso de poseer a Areúsa, una prostituta protegida por la vieja. Calisto se encuentra con Melibea en secreto, y casi inmediatamente sus criados disputan con Celestina por la generosa recompensa que le diera su amo; matan a la vieja, quedan heridos al intentar huir, y finalmente son ejecutados en forma sumaria. La noche siguiente, Calisto entra en el jardín de Melibea y la seduce. En la versión original, Calisto cae del muro y muere al salir del jardín. Incapaz de vivir sin su amante, Melibea se suicida. En la versión ampliada, Calisto retorna a su casa y continúa los encuentros amorosos durante un mes, pero Areúsa y Elicia (otra de las protegidas de Celestina y amante de Sempronio) planean vengarse de los dos amantes y, por una fatal cadena de sucesos que este plan pone en marcha, Calisto muere al caer del muro cuando trata de defender a sus criados Sosía y Tristán de un falso peligro. El suicidio de Melibea y el lamento de su padre cierran también esta versión de la historia.

No hay eufemismos en la pintura de este amor-pasión; las urgencias del deseo hacen del servicio amoroso un arrebato descomedido y traducen la piedad enamorada de la doncella en "mal de madre", "sofocación de la matriz" que sólo se calma con sexo; por otro lado, la pena del enamorado es vista no como riesgo, moral o físico, ni como señal de una sensibilidad aristocrática, sino (a través de los ojos de Sempronio y Celestina) como ocasión para un buen negocio. Se-

xo y dinero, pues. Se dice que en La Celestina domina una "avidez de realidad", y algo de eso hay, sin dudas. Pero habría que explotar con mayores horizontes esa avidez. Medrar con la obsesión ajena o saciar la propia: el objeto del deseo (oscuro y elusivo, como siempre) empuja a los personajes a actuar según una lógica que los supera. Calisto no entiende hasta qué punto hacer tratos con Celestina es jugar con fuego, ni siquiera cuando la noticia de su asesinato y la ejecución de sus criados le trae las peores señales para su propio destino. Precisamente, el soliloquio de Calisto en

esta instancia marca el complejo relieve de su

figura. Ante la inminencia del escándalo puertas afuera, al involucrarse su nombre y su negocio con el violento fin de la vieja y los criados, Calisto amaña argumentos morales para justificar su determinación ("las adversidades con igual ánimo se han de sufrir"), disfraza de coraje su empecinamiento ("por más mal y daño que me venga, no dejaré de cumplir el mandado de aquella"), se conforta con el buen cálculo ("más me va en conseguir la ganancia de la gloria que espero, que en la pérdida de morir los que murieron") y se tranquiliza, por último, con un plan irrisorio ("mañana haré que vengo de afuera [...] o me fingiré loco"). Se insiste en ver aquí el egoísmo de Calisto en estado puro. Pero cómo no apreciar también la obnubilación que provoca la inminencia del goce: a punto de alcanzar la posesión de lo amado, sería necio detenerse por el nimio estorbo de unos crímenes.

Más adelante, en la prolongación de los amores de la Tragicomedia, Calisto discurre a solas e interpreta a su conveniencia la mancilla del ajusticiamiento de gente de su casa (el juez habría actuado así "para no hacer bullicio, por no me disfamar") y termina desdeñando el problema ("y aunque así no fuese, [...] acuérdate Calisto del gran gozo pasado"). Sus palabras revelan la impaciencia que le provocan los asuntos del mundo, ahora que su vida se reduce a encuentros e intervalos de espera. Aquí se reconoce ya cierto aire de familia con aquella pasión inventada en Provenza a fines del siglo XI, cultivada por los maestros de la gaya ciencia y renovada, con la sofisticación del gótico tardío, por los poetas de cancionero: el mismo germen todavía latente en nuestra noción del amor-locura, vieja herencia romántica. Es el tiempo precario y el lugar imposible de la pasión furtiva, el exilio absoluto donde ocurre, desde entonces, el encuentro de los amantes.

La muerte nada tiene aquí del ritual ni del riesgo de las tradiciones previas: sólo confiesa la finitud del amor-pasión, insostenible en el tiempo. El amor se contamina de muerte porque no hay exilio perpetuo de los rigores del mundo; y éste, tarde o temprano, se cobra lo suyo. El final de Calisto es tragicómico, como debe ser, porque aúna el ridículo de la maniobra torpe ("¡Tan muerto es como mi abuelo!", gritará Sosía mirando los sesos de su amo desparramados por la calle) y el terror de morir de pronto y en cualquier lado ("Sin confesión pereció. [...] Llevemos el cuerpo donde no padezca su honra aunque sea muerto en este lugar", dirá Tristán).

Calisto y Melibea son amantes a cualquier precio, sin expiaciones ni arrepentimientos. A partir de ellos, la pasión amorosa encontrará en la finitud y caducidad del cuerpo su gloria y su derrota.



LA PRINCESA DE CLÈVES: "NEMOURS, MI QUERIDO FANTASMA"

POR PIERRE MALANDAIN*

lo conocí a mi padre. Mi madre, a quien estuve muy ligada hasta su muerte -e incluso después-, me dio una educación digna de mi nacimiento, en la que la reserva virtuosa no excluía el gusto de brillar, por la belleza o el pensamiento, ni la ambición de ocupar los primeros lugares en una corte espléndida, tal vez la más resplandeciente que jamás haya habido. Allí, el rey Enrique II, que exaltaba su pasión ya antigua pero siempre viva por Diana de Poitiers, permitía todos los placeres, de los que él mismo participaba con las cualidades más nobles de la antigua caballería. Mi madre me introdujo en ese mundo extraordinario a los dieciséis años de edad. El placer de verme admirada y codiciada y el regocijo general que provocaba la paz firmada y la celebración de dos grandes bodas principescas me hubieran colmado de una dicha confiable, si mi madre, al prometerme el mejor destino en esa sociedad magnifica y galante, me hubiera advertido acerca de la mentira que allí reinaba y de los peligros que corroían constantemente la reputación y el reposo de una mujer. No estaba hecha para las penas y nada a mi alrededor parecía obligarme a sumergirme en ellas. Sin embargo...

Mi primera pena fue aceptar que me casaran con un hombre de sentimientos muy nobles y una perfecta elegancia de modales, pero por el que no sentía más que estima y reconocimiento. Creyó que el tiempo y las atenciones harían nacer en mí una inclinación que yo confesaba no tener por él. También lo creía yo, teniendo como única referencia de ese tipo de inclinación los relatos que escuchaba de las desgracias o la vergüenza en las que se habían precipitado muchas mujeres, y la certeza íntima de no sentir eso por mi esposo.

No podría expresar la deliciosa turbación que se apoderó de mí la primera vez que lo vi. Fue en el baile que se ofrecía para las bodas de Mlle. de Lorraine con la segunda hija del rey. Lo reconocí de inmediato, no tanto por su reputación, que hacía de él el hombre más cabal del reino, el mejor constituido y el más bello –y de hecho lo era–, como por la emoción singular que se adueñó de mí cuando el rey me ordenó tomarlo como pareja de baile. En medio de esa asamblea donde brillaban tantos señores de mérito incomparable, pronto estuvo sólo él; y la idea de compararlo con los demás, que después, por lástima, llegó a mi mente, ni siquiera me rozó aquel día. Veo esa noche como la más feliz de mi vida, y sólo puedo compararla con los raros instantes en los que estuvimos a solas du-

* Profesor de Literatura Francesa en la Universidad de Lille III. Publicó entre otros, *Madame de La Fayette*, la *Princesse de Clèves*, París, P.U.F, 1985.

rante el año siguiente. ¡Qué fascinante apuro el día que robó mi retrato, y cómo disfruté la audacia con la que me llevó a hacerme cómplice de su hurto! ¡Qué gracia y qué abandono cuando pasamos toda una tarde reescribiendo la carta de amor que el rector había perdido, y qué felicidad más pura me invadía con la idea de que él no fuera el destinatario! ¿Y cómo habría de serlo él, que desde el primer instante de nuestro encuentro abandonó todos sus compromisos y se dedicó, con toda su alma, a la pasión que yo le había inspirado, con una constancia, una discreción y una delicadeza dignas de los más célebres amantes legendarios? En nuestra última charla en el rectorado, esta pasión lo consumía tanto y lo tornaba tan seductor, que cien veces estuve a punto de ceder ante ella y rendirme a sus razones, que compartía en lo más profundo de mi ser. ¿Fui yo misma la que se resistió ante esa inclinación tan natural, tan inocente y tan impetuosa? Cuán noble y deseable era cuando me hablaba de ese "fantasma del deber", que lamentablemente me obstinó en esa resistencia aquel día, que fue el último de mi existencia.

Porque desde entonces yo misma me convertí en un fantasma, sin otra compañía que la de los fantasmas que me dictaron mi triste resolución. ¿Qué pueden hacer por mí mi madre y mi marido, que me alejaron de los precipicios que decían ver a mi alrededor, para dejarme en un vacío espantoso, peor que la muerte? Mi sinceridad hacia ellos y la confesión que les hice de la turbación de mi alma, lejos de satisfacerlos, los colmó de una angustia que hice mía por la amistad que nos unía o, tal vez, llevada por no sé qué desconfianza profunda hacia las cosas terrenales. Su muerte selló en mi corazón el remordimiento de una falta que no cometí, y que convertí en mi desgracia y en la del único ser que jamás haya amado. En el colmo de la miseria, yo misma transformé en fantasma a ese ser, el más vivo y el más amante que haya habido en el mundo. ¿No es sólo bajo esa forma que osé enfrentarlo, en Coulommiers, cuando creía que era un deber huir de su presencia física? Contemplaba largamente su imagen en el cuadro del trono de Metz, adornando con cintas amarillas y negras un bastón de India que le había pertenecido. Magia extraña y terrible de esas evocaciones: una tarde de verano, cuando me entregaba a ellas con una dulzura incomparable, en la soledad de mis habitaciones, creí verlo aparecer en persona, y el miedo que tuve me hizo huir. ¡Debí correr hacia él! ¡Fantasma querido! Me habrías acompañado en el mundo de las sombras en el que vago sola y desesperada. O, si eras realmente tú, me hubieras

llevado a la tierra de los vivos y me hubieras hablado de amor. ¡Lo hacías tan bien, las pocas veces que tu noble discreción te lo permitió! Y cuando te lo impedía, ¡tus ojos lo interpretaban tan maravillosamente! ¿Acaso habría necesitado

algo más para alcanzar esa paz del alma que busco en vano, lejos de ti, en un retiro que sólo me muestra en todos lados el paisaje desolado del invierno, de la soledad y de la muerte? Pagué un precio exorbitante por lo que yo llamaba mi reposo, y que no me dejaba más que el gusto amargo de las cosas no ocurridas. Quisiera que el rey no hubiese muerto en ese torneo, y que, con la complicidad reidora de su amada, me llevara de nuevo a tus brazos, en un baile eterno. Según me dijeron, una dama muy refinada, persona de gran delicadeza, emprendió la narración de mi deplorable historia. Nos reunió –jqué palabra!– en un

relato por siempre memorable. Lo concluyó declarando mi virtud inimitable que, deseo, nunca sea imitada. Que mi ejemplo enseñe a no rechazar nunca la pasión cuando sea tan pura e indudable como la nuestra. Afronten su éxtasis y su tormento. Vivan sus riesgos, que ningún cálculo evita, y las delicias, que ninguna prudencia compensa. Se convertirán en los héroes de sus propias vidas, y no en los de un libro, porque nadie se tomará el trabajo de contar sus aventuras. ¡Si yo hubiera podido evitar ese honor!

¡Nemours! Mi consuelo es haber librado a la posteridad, indisolublemente ligado al mío, tu bello nombre, que acompañará por siempre mi indecible pena de amor.

MANON O EL AMOR TRÁGICO

POR JEAN SGARD*

anon sigue siendo hoy la imagen perfecta de un amor trágico. No porque se mida con una pasión insuperable o con un destino excepcional: lo trágico está en que no haya elegido este destino y en que se haya visto enfrentada a una desgracia que no estaba hecha para ella. Admiramos su juventud, su

impredicibilidad, su gusto por el placer y el amor sin enredos. La vemos sin problemas, amando a aquel que ama, hecha de ese modo. Y nos sorprendemos por la injusticia de su destino, por esa muerte final; no hay proporción entre su despreocupación, su falta del sentimiento del pecado y un castigo tan metafísico. En un relato por completo sometido a la voz del caballero des Grieux y a sus estados de ánimo, está presente y ausente al mismo tiempo, extranjera en su drama, pero sujeto de ese drama y sujeto de la novela. Esto no ocurre solo hoy: dos años después de la publicación de la Historia del caballero des Grieux y de Manon Lescaut, en 1731, la historia ya se había convertido, simplemente, en Manon Lescaut.

Este personaje que figuraba en el corazón del relato del caballero como un misterio, como la cuestión que debía dar sentido o sinsentido a la vida, es un mito en evolución perpetua: la pequeña
aventurera pronto aparece como una mujer inalcanzable, irresistible. En la época romántica se tornó fatal: temible hechicera y buena chica a la vez. La ópera, con Auber, Massenet, Puccini, tiende a
justificarla por completo: se borran sus infidelidades notorias.

Su buena fe y cierto desinterés por las intrigas más alocadas la rehabilitaron. Nos gustaría recordar algunas anotaciones algo crudas, a pesar de la elegancia del estilo de Prévost: a los dieciséis años, al principio de la novela, Manon ya es "experimentada" y se ha hecho notar por su "gusto por el placer". Sus padres se desha-

* Profesor de Literatura Francesa del siglo XVIII en la Universidad Stendhal de Grenoble. Estableció la edición de las Œuvres de Prévost, P.U.F., 7 vols., y publicó, entre otros, *Prévost romancier*, París, Corti. cen de ella con rapidez: no darán más signos de vida, incluso cuando una intervención de su parte bastaría para salvarla de la deportación. No vive como prostituta, sino como aventurera semimundana, hábil para desplumar a los hombres viejos y a los chicos de buena familia. Por sus repetidas estafas, cae en manos de la justicia; y la demanda conjunta de los dos padres (G. M. y el padre del caballero) basta para que la envíen a Luisiana; una orden real de encierro hubiese sido demasiado honor para ella.

También se olvida la manera muy cínica en que traiciona a "su" caballero con un brillante rival. El amor, que sostiene el relato del caballero, la transforma en gran enamorada y en mártir, lo que ciertamente no es.

En este relato apasionado, Prévost supo manejar ángulos muertos, espacios vacíos que dan al mito su grandeza. Tuvo mucho cuidado en no hacer de ella un personaje de cuerpo entero. ¿Es alta o baja? ¿Rubia o morocha? ¿De buena familia o humilde? No sabemos nada. Su pasado se mantiene misterioso; las relaciones con su hermano (su alma gemela) son un poco inquietantes. Parece provenir del pueblo o de la pequeña burguesía, pero cita a Racine de memoria, como una chica del Teatro francés. Parece natural y librada a sus instintos; al mismo tiempo, tiene una habilidad consumada en el arte de la seducción. Ama al caballero, pero le miente con descaro, de modo que la escena inicial del "flechazo" aparece también, de su parte, como un encadenamiento de pequeñas astucias. Prévost, que tenía oficio, supo abrir en cada instante ventanas a la sospecha, como el ensueño inconsistente. Se notará que en el texto todo el mundo tiene una idea sobre Manon, o se pregunta sobre ella. Podríamos imaginar la pobre historia de los amantes contada por Tiberge o por la misma Manon, o por Lescaut, o por el padre del caballero: ya no sería la misma historia, ni el mismo personaje.

Oscuro objeto del deseo, Manon quizá no sea nada. Pero lo es todo en el sueño del caballero, que por ella sacrificó su carrera, su reputación, sus amigos, su familia, su libertad. Y no vemos otro ejemplo tan asombroso de desinterés total por todo lo que cuenta en la vida social, otro ejemplo de semejante "no-hacer-caso-de", como hubiera dicho Stendhal, gran lector de Prévost. Para Prévost, es ciertamente en los Grieux donde hay que buscar el amor sublime; y tal vez la conversión de Manon en Luisiana le pareciera, simplemente, humana: Manon, que "ya no era nada" cuando le empezó a faltar el dinero, no tiene más que a su amante cuando le quitan todo. Y podemos imaginar que, en esta decantación última, lo único que queda es el amor. Pero, ¿quién lo sabe?

En algunas ocasiones, se ha dicho que en esta novela Manon sólo estaba juzgada por hombres: la femme fatale, la devoradora de diamantes, la tentadora, la adorable mentirosa o la pequeña mártir de una sociedad bárbara son, a su manera, creaciones del deseo masculino. Incluso, podríamos cuestionar la estética narcisista del caballero, que sobrevive, que encanta, que conserva hasta el final y más allá del final el papel del bueno. Pero también notaremos que una vez, al principio del relato, Prévost confió su palabra a una mujer, una anciana del pueblo, para expresar lo que quizá sea para él lo trágico de esta historia. En el patio del parador de Pacy, fue la primera que vio a Manon encadenada y salió "juntando las manos y gritando que era una cosa de bárbaros, algo que causaba horror y lástima". Pero lo trágico está allí, como "algo innombrable". Por un momento pensamos en el testimonio de Céleste, en El extranjero de Camus: "Es una desgracia...", y nada más. La desgracia de una chica muy joven, que amaba la vida y que murió de imprudencia.



WERTHER: TEMPESTAD Y PASIÓN

POR LIONEL RICHARD

a historia del acontecimiento representado por las Las penas del joven Werther es muy conocida: publicada sin el nombre del autor en 1774, en Leipzig, esta novela es un éxito inmediatamente, y sus lectores sobrepasan, por mucho, el círculo tradicional de la gente de letras. Pronto traducida, adaptada, imitada, parodiado en toda Europa, hace célebre a un joven de veinticinco años, Goethe, que aceptará abiertamente la paternidad del libro. En el origen de la aventura trágica de su héroe se encuentran acontecimientos personales, unidos a elementos de un caso policial. Trece años más tarde, una versión retocada de esta novela asentará definitivamente su renombre en la literatura universal. Un renombre que desde la primera edición del libro está acompañado por una moda a la Werther: traje azul y chaleco amarillo. Y que incluso se repite, después de Mme. de Staël, en una epidemia de suicidios, lo que sin duda hay que relativizar, porque, de hecho, sólo dos suicidios se registran en Alemania. Sin embargo, éste es un aspecto del mito que, poco a poco, envuelve esta obra. En Francia, es recuperada por toda una opinión pública que, para alabarla o condenarla, ve en ella la tragedia del amor romántico.

"La más mínima emoción amorosa, de felicidad o de contratiempo, lleva a Werther a las lágrimas. Werther llora a menudo, muy a menudo, y en abundancia", dice Roland Barthes en Fragmentos de un discurso amoroso. Esto da la impresión de un diluvio, confirmando los clichés que se asocian a la manera de vivir el amor de los héroes románticos. Es cierto que a Werther no le faltan momentos para llorar. Pero llora en ocasiones muy precisas, justificadas por la situación ante la cual se encuentra, y no a diestra y a siniestra. La razón no reside en su facultad de emocionarse en exceso: se halla, en cambio, en su incapacidad de manejar los conflictos que surgen entre las representaciones que nacen de su imaginación y la realidad. Esto ocurre, concretamente, solo seis veces, entre ellas cada vez que se le impone su separación de Carlota, su imposibilidad de acceder con ella a la unidad primera, como al mismo más allá del amor que sueña alcanzar. Además, Carlota es la única persona que lo ve llorar dos veces. Por eso, Werther está lejos de la imposibilidad de dominar públicamente su ser íntimo, más aún cuando la tendencia natural de su carácter lo lleva a tener airados accesos, de expresión vehemente. Por el contrario, su particularidad parece estar en el ejercicio de una obligación sobre los impulsos interiores.

¿Werther romántico? Mientras que los Románticos alemanes no manifestaron mucho entusiasmo ante su personaje, la generación de escritores románticos franceses se transportó con él, al mismo tiempo que forzaba su imagen. Para Mme. de Staël, Lamartine, Sainte Beuve y muchos otros, Werther representa al enamorado por excelencia. Se convierte en la figura típica de aquel que, conforme a las leyes del amor, cae en la melancolía e, insatisfecho, en el aburrimiento de vivir. La novela de Goethe, escribe Balzac en la *Revue Parisienne* del 25 de septiembre de 1840, está entre las obras "que dan la clave de casi todas las situaciones del corazón en lo que al amor respecta". Girault de Saint-Fargeau, en 1852, en su *Historia literaria francesa y extranjera*, lo resume hablando del "desarrollo de una pasión desdichada". De este modo, Werther pasó, durante mucho tiempo, al rango de los héroes llamados románticos, esos grandes enfermos del alma (lo que no es más que un anexo abusivo).

De hecho, Werther se parece a los rebeldes de esa corriente que en Alemania lleva el nombre de un drama de Klinger: Sturm und Drang. En la época en que redactaba su novela, antes de pasar al clasicismo, Goethe, al igual que el Schiller de Los bandidos, estaba en esa fase reivindicatoria de la emancipación del individuo. "¡Viva la Naturaleza!", "¡Viva el sentimiento!", "¡Viva el libre genio!" son consignas en las que está presente la influencia de Rousseau. Y, evidentemente, la lectura de La nueva Eloísa marcó considerablemente a Goethe. Sin embargo, el poeta alemán retoma un género inaugurado por Richardson: la novela epistolar. Lo hace, sí, con originalidad y, sobre todo, privilegiando un personaje diferente al de Saint-Prieux.

Ya no es ni el amor ni las efusiones sentimentales lo que caracteriza, en principio, a Werther, sino el afianzamiento de su limitación a las estructuras y las convenciones de la sociedad alemana en

la que vive. Su amor imposible por Carlota, prometida y luego esposa del buen burgués Alberto, es la aventura que ilustra en extremo su situación de conflicto con la realidad social. Además, Werther percibe su amor como la visión de una vuelta a

la armonía original, a un universo de inocencia; y Carlota se le aparece como el ángel capaz de conducirlo hacia el nuevo paraíso al que aspira. Todas sus experiencias

el nuevo paraíso al que aspira. Todas sus experiencias le indican (significativamente, Goethe acumula las anécdotas) hasta qué punto está en la utopía y,

también, que el mundo más cercano a la naturaleza es, en sí mismo, conflictivo. Al decidir matarse, Werther no sólo se deshace de los sufrimientos de un amor que lo lleva a la desesperación, sino que intenta salvaguardar la

integridad del individuo que es. Por eso, antes de morir, puso en evidencia el drama de Lessing *Emilia Galotti*. La heroína de Lessing simboliza la muerte vo-

luntaria, para oponerse a todo compromiso que la conduciría a deshonrarse.

A diferencia de los héroes románticos franceses, Werther no lucha por sus ideas, ni siquiera por su propia liberación individual. Al corroborar un conflicto insoluble entre el individuo y la sociedad, se entrega. Carlota, al no estar en posición de dejar a Alberto, aunque manifiestamente lo ame a él, se entrega. El amor podría haber llevado a Alberto a cometer un asesinato. Razonablemente, elige abandonar el mundo de los mortales, ese mundo que impone límites insoportables para sus exigencias individuales.

"La dicha de sufrir por su amor y la gloria de morir por él, esto es en pocas palabras el *wertherismo*..." Este juicio de Léopold Stern es prisionero de una idea romántica y muy expandida acerca de Werther. De hecho, éste se mata porque su amor es sólo un elemento de más que aniquila su libertad en una sociedad en la que debe adaptarse o perecer. Sean cuales sean las circunstancias, será un eterno desgraciado. Prefiere perecer y ganar de esta manera, como lo había anunciado, "una libertad eterna".

Werther, como Fausto, es incapaz de plegarse a las realidades. De allí provienen todos sus tormentos, incluidos los del amor. Si hubiese podido ver en Carlota, en vez del ángel esperado y salvador, a la buena esposa realista que cede a las condiciones de la vida burguesa, con los pies en la tierra y la cabeza un poco en otra parte, ¿habría renunciado a matarse? Seguramente no. Porque la nostalgia de los orígenes y el sueño de armonía universal en los que se encerró fisicamente sólo podían conducirlo a la autodestrucción.

Eso es lo que muestra Goethe. Describe el fracaso de un joven burgués idealista. Su héroe rebelde debe aprender la necesidad del compromiso, resignarse a éste, para no ser llevado por las fuerzas de la muerte, que sólo le piden derramarse en él: conflicto entre Eros y Thanatos, al que se enfrenta todo espíritu artístico. La creación sólo sabría estar del lado de la victoria de Eros. Werther es un artista frustrado.

Ante los ojos de Goethe, Werther es una figura tentadora y negadora. Al alejarla de sí, afirma su ser creador. La rebelión de los jóvenes del *Sturm und Drang* que, a través de la fuerza de los sentimientos naturales, plantean las exigencias del individuo como principio social, desemboca en el reconocimiento de un callejón sin salida. Por una operación catártica, la novela cura a Goethe de esas concepciones idealistas estériles y le asegura una transisión hacia el "clasicismo". "Me sentí —dijo— de nuevo libre y feliz como después de una confesión general, con derecho a empezar una vida nueva."

El mito se incorporó a la figura de Werther, dándole a su destino un valor positivo: se convirtió en el emblema del mal de vivir y de las inexorables penas de amor. Pero es en su revés donde Goethe ubicaba este destino ejemplar, ya que indicaba la vía necesaria de la renuncia, la resignación, el compromiso: inevitablemente, con todas las frustraciones, el sentimiento de ausencia e insatisfacción y la represión que implicaba para el individuo esa elección racional.

CATHERINE: LOS TORMENTOS DEL INFIERNO

Por André Le Vot

na historia de amor también se da en la forma de vivirla, de mirarla, de decirla. En *Cumbres borrascosas* no existe el sentimentalismo de las lágrimas, como en Richardson o en Rousseau. Los retratos no son halagadores, los juicios son despiadados. Los dos narradores, a menudo hostiles, se encargan de que así sea. Los propios protagonistas no son llevados ni a la cursilería ni al enceguecimiento.

Consideran imparcialidamente los extravíos del objeto de su pasión. Mientras tanto, ningún juicio de valor se desprende de sus observaciones: cualidades y defectos competen a otra jurisdicción. Una lucidez no complaciente, aunque sin reprobación, distingue a la vez a Heathcliff y a Catherine.

Para ella, su compañero es "una criatura en bruto, sin refinamiento, sin cultura; un árido desierto de espinas y grava (...) es un hombre rudo, hosco, despiadado, un lobo".

Heathcliff, en tanto hombre primitivo o animal salvaje, personifica también ante sus ojos a esa áspera naturaleza tan cercana a su corazón: "Mi amor por Heathcliff se parece a las rocas eternas del subsuelo: fuente de poca felicidad visible, pero necesaria. Nelly, sigo a Heathcliff (...) no como un placer sino como a mi propio ser".

Si sucede alguna desgracia, ocurre con conocimiento de causa. Es la otra cara, indisociable, de la felicidad. Cuando Heathcliff vuelve, Catherine está "demasiado excitada para mostrar su dicha: en realidad, a juzgar por su rostro, podríamos haber pensado más bien en una terrible desgracia".

Ambos eligen los tormentos del infierno antes que la separación. Él la induce a frecuentarlo después de su muerte. Ella sueña con rechazar ser exiliada del cielo: "Lloraba hasta partir mi corazón con el deseo de volver a la tierra: y los ángeles estaban tan encolerizados que me precipitaron en pleno matorral, en las cumbres borrascosas donde me desperté sollozando de alegría."

Solloza de alegría; anuncia en sus rasgos "una terrible desgracia" cuando conoce un exceso de felicidad: Catherine vive su amor como un paroxismo.

Más que de los infortunios del amor, que aquí son los complementos de la felicidad, hablemos del infortunio de vivir sin amor, de no ser apto para las tibiezas de la edad adulta después de haber conocido las aguas revueltas de la infancia. Aquí prevalece la intensa nostalgia de la atemporalidad, de la desmesura ardiente, cuando la fusión de las almas se hacía posible mediante la indiferenciación de los sexos...

Catherine Earnshaw, toda vitalidad, insolencia e impulsividad, es el prototipo de las heroínas románticas, orgullosas e indomables, desde la Stella de las *Grandes Espérances* hasta la Scarlett de *Lo que el viento se llevó*. Se distingue de ellas por la falta de cálculo, la sinceridad absoluta, que no maneja a nadie: "Ella no tenía artificios, nunca se hacía la coqueta". A veces cruel, la vemos pinchar a Ellen, abofetearlo, y, luego, pegarle a Edgar cuando le impide atormentar a su sobrinito. En ella, encontramos los mismos excesos que en su hermano Hindley, "feroces accesos de ternura" que alternan con un "furor de demente". Altanera y fogosa, en un arrebato seduce a Linton, subyugado por su "exuberante vivacidad".

Su amor por Heathcliff es una realidad primera, inquebrantable. Cuando Hindley la rebaja al rango de los domésticos, admite que casarse con él sería "degradarse", aunque inmediatamente reafirma su amor. Ella dice que lo ama "no porque sea bello, sino porque él es más yo de lo que yo soy". Ante esta evidencia, casarse con Linton es un acto que no tiene ningún alcance real: es sólo comodidad, que justifica de la siguiente manera: "Si nos casáramos, sería-

Bla, bla, bla

Brecht, canciones y poemas. La actriz Therese Giese lee canciones y poemas de Brecht/Weill/Eisler. Ciclo Brecht en video. Coordinación: Rubén Szuchmacher. 21, a las 21. C.C. Rojas.

Charla abierta con Antonio Muntadas.

Artista plástico español. 26, a las 19. C.C. Rojas.

Experiencia y usos del tiempo en la edad moderna (siglo XVI-XVIII) entre historia y literatura.

Seminarios a cargo del Prof. Roger Chartier (Ecole des Hautes Etudes en Sciencies Sociales). 4, 5, 6 y 7, de 20 a 22. Centro de Altos Estudios Franco Argentino.

Jornadas de poesía argentina. I Coordina: Guillermo Saavedra. Con Mirta Rosenberg, Tamara Kamenszain, Hugo Padeletti, Daniel García Helder, María Negroni, Arturo Carrera y Olga Orozco.

La voz del erizo.

7 y 14, a las 19. ICI.

Coordina: Delfina Muschietti. Leen poemas: Irene Gruss, Susana Villalba, Walter Jara, Fabián San Miguel y Romina Fresci. 29, 20 hs, C.C. Rojas.

Presentación del libro Contaminaciones: del videoarte al digital. Mesa redonda con Pierre Bongiovanni, Edin Velez, Eder Santos, Monika Fleischmann, Wolfgag Strauss, Antonio Muntadas, Eduardo Russo y Rodrigo Alonso. 29, a las 21,30. C.C. Rojas.

Presentación del realizador Edin Velez (USA).

Recorrido crítico por su obra. 29, a las 19. ICI.

Presentación oficial de la Segunda Muestra Euro-Americana de Video y Arte Digital: "Arte, Medios y Políticas Culturales". A cargo de Martín Marcos (UBA), Aldo Herlaut (Embajada de Francia), Laura Buccelatto (Museo de Arte Moderno), Gabriela Massuh (Goethe), Mike Potter (British Council), Jorge Glusberg (Museo Nacional de Bellas Artes). 29, a las 21. C.C. Rojas.

Roland Barthes: "Los Mitos". Seminario del Prof. Ernesto Naishtat

11, a las 19, Alianza Francesa. centro Fortabat.

Exposiciones

Axel Alexander. Fotografias. A partir del 13. C.C. Rojas, fotogalería.

Bahia Amada Amado. Fotografias de Maureen Bisilliat y textos de Jorge Amado. Lunes a viernes, de 10 a 20. Galería Portinari.

Federico Boyana. Historieta. A partir del 20. C.C. Recoleta. espacio historieta.

Susana Castelvi. Pinturas A partir del 25. C.C. San Martín, Galería de Arte III.

Adriana Cerviñio. Cerámicas. A partir del 25. Ática.

IV Bienal Internacional de Grahado.

1242 obras pertenecientes a 738 artistas de 54 países de todo el mundo. Hasta el 10. C.C. Borges.



Enio Iommi.

El espacio como forma (esculturas). Lunes a viernes, de 11,30 a 20. Ruth Benzacar.

La herencia de lo sagrado. Imaginería barroca del Museo de Arte Sacro de San Pablo. Hasta el 25. Todos los días, de 14 a 19. Museo de Arte Decorativo.

Juan Carlos Liberti. 'Música Imaginaria", pinturas. A partir del 4. Rubbers.



Mónica Marzaglia. Dibujos, grabados, pinturas. A partir del 7. Alianza Francesa, centro Morón.

Henri Matisse: Grabado en el viento.

Ilustraciones de poemas de Mallarmé. C.C. Borges.

Mes de la fotografía. Dos fotógrafos franceses. Alain Fleischer y Hervé Guibert. Hasta el 30. C.C. Recoleta y Ga-

lería de la Alianza Francesa

Fabio Miniotti. Esculturas. Hasta el 23. Ática.

Montreal Buenos Aires. Muestra de artistas canadienses comentada por críticos argentinos. Hasta el 10. C.C. Recoleta, sala C.

Antonio Muntadas. Videoinstalaciones A partir del 28, a las 19.30, Museo de Arte Moderno.

Luis Perlotti. Del veso al bronce. Hasta el 10. Museo Perlotti.

Florencia Salas. Esculturas. A partir del 22. C.C. San Martín, Galería de Arte II.

Salón de Arte Sacro Joven. Pinturas, esculturas y grabados. A partir del 15. Museo de la Catedral, La Plata.

Andrés Serrano. Ver reseña páginas 14/15. Fundación Proa.

Leopoldo Torres Agüero. Retrospectiva presentada por la Fundación Banco Patricios. A partir del 6. Museo Nacional de Bellas Artes.

Trenes y ciudades en miniatura. Hasta el 10. Todos los días, de 15 a 20. Museo Histórico Sarmiento.

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. 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". Hemos calificado la oferta cultural 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 (1). Todas las direcciones figuran en la última página de esta agenda.

Oscar Vaz.

Muestra retrospectiva.

Hasta el 19. Todos los días, de
11 a 21. Zurbarán.



Vertiente cartográfica.

Muestra conjunta de pintores argentinos que participarán de la 1ª Bienal de Artes Visuales del Mercosur (octubre "97, Porto Alegre): Bedel, Benedit, De Marziani, Uriburu, Gripo, Noé, Sagastizábal y Seguí. Hasta el 23. Fundación Banco Patricios.

Miguel Victorica.
Oleos.
A partir del 7. Museo Sívori.

Xul Solar: ! Hasta el 23. Fundación Banco Patricios.

Piestas

Desfile Make Up Verónica. Vestuario: Juan Michelli y Martín Coronel. 15, a las 0. Ave Porco.

Estrechita MacArthur y Baronesa Ditra. Dee-Jay: Juan Pryor. 9, 23 y 30, a las 0. Eldorado.

Fiesta de la luna.

Tarot, videncia y mucha mística.

Ambientación a cargo de la artista plástica Villamor.

17, a las 22. Morocco.

Fiesta de Madonna. Dee-Jay: Juan Pryor. 17, a las 22. Eldorado.

*Fiesta Rave.*DJ de Buenos Aires vs. DJ de Córdoba.
8, desde las 0. Ave Porco.

Folklore a la Living.
Desfile de ropa y lencería gaucha.
28, 29 y 30, a la 1,30. Living.

Living

Homenaje a Elvis Presley. En vivo Silverados. Dee-Jay: Juan Prvor.

16, a las 22. Eldorado. *Música House*. Jueves, a la 1. Ave Porco.

Only House.
DJ Dr. Trincado y Aldo Haydar.
21 y 28, a la 0. Ave Porco.

Patricias Argentinas. A beneficio de la Fundación Huésped. 14, 15 y 16, a las 22. Living.

Un día en los '80. La mejor música de la década. 8, a las 0.30. Living.

Infantiles

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

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.

Cuentos de la fantasía. Titeres búlgaros. Grupo Kukla. Domingos, a las 15,30. Liberarte.

Cybernet. *****
Video juegos y juegos para PC.
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 amigo infiel.
De Oscar Wilde.
Dir: Leo Murray.
Sábados y domingos, a las
16,30. Manzana de las luces, sala
Trinidad Guevara.

El circo de Moscú. La Fundación Banco Patricios presenta el espectáculo: *Hojando* margaritas. Nicolai Iashukov, entrena erizos y

puercoespines.
"Acróbatas sobre trampolines",
Maria Botchkova, y su "Hula hula", los clowns Eugenio Maranogli, Eugenio Tcherchenko, Iuri
Sokolov y Vladimir Iurasfki.

Lunes a sábados, a las 16 y a las 20; domingos, a las 15 y 18,30. Puerto Madero.

El circo sabelotodo. Grupo Rayuela de Mara Lasio. Domingos, a las 18. Liberarte.

El espiritu del mago. Magia teatralizada de M. Mitchell. Sábados, a las 17. Liberarte.

El Fausto. ***1/2
Dir: Claudio Gallardou. Con La
Banda de la Risa.
Sábados, domingos y feriados, 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.
San Martín, sala Martín Coronado.

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 y feriados, a las 15.30 y 17.
Fundación Banco Patricios.

Jugando con el arte.

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



La bella y la bestia. Walt Disney sobre hielo. Martes a viernes, a las 20; sábados y domingos, a las 15 y 18,30. La comedia de las equivocaciones. De William Shakespeare. Compañía La cabeza del jabalí. Domingos, a las 17. Liberarte.

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.

La Tempestad. ****
De William Shakespeare.
Versión y dirección: Claudio
Hochman. Música: Cuatro Vientos. Escenografia: Alberto Negrín. Vestuario: Mini Zuccheri. Iluminación: Jorge Pastorino.
Acrobacia aérea: Gerardo Hochman, Gustavo Silva. Diseño de magia: Rey Ben. Con Daniel Casablanca, Julia Calvo, Matias Hacker, Esteban Pico y elenco.
Sábados y domingos, a las 15.30. San Martín, sala Casacuberta.



La vuelta al mundo en 80 días. De Julio Verne. Dir: Víctor Hugo Cortés. Con Nata Yapura, Juan Ignacio Sandoval y elenco. Domingos, a las 16 y 18. Teatro San Martín, San Miguel de Tucumán.

Le temes a la oscuridad? ***1/2 Teleserie. Lunes a viernes, a las 14, 22 y 6. Cable: Nickelodeon.

Los caballeros del Zodíaco. ****1/2

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

Si Disney viviera seria montonera

El Parque de la Costa, en la estación Delta del Tren de la Costa es como un parque temático de Disney (Disney World, Disneylandia, Eurodisney), mucho más pequeño y con menores atracciones pero, justo es decirlo, mejor que mucho de lo que se puede ver en esos clásicos del hemisferio norte. Después de todo, cuando estuvo en la Argentina, Disney le robó la idea de Disneylandia a Perón, quien con "La ciudad de los niños" (copia de los parques temáticos europeos) puso el sello kitsch en el rubro entretenimiento-educativo-para niños, sólo que la histórica inepcia argentina para comercializar ideas no permitió que el parque prosperara salvo en relación con objetivos pedagógicos bonaerenses. Hoy las cosas han cambiado: ni libros ni alpargatas, parques. Y el Parque de la Costa brinda lo que promete: un maravilloso y delicado espectáculo de circo, un show de riesgo que sería la envidia de quienes hacen lo propio en los estudios Universal, una pantalla de agua (con rayos láser y fuegos) que supera largamente el espectáculo similar que ofrece Epcot Center. El simulador de montaña rusa (importado) está a la altura de cualquier simulador y el espectáculo musical, sin ser gran cosa (después de todo: es un espectáculo musical) propone un brillo similar al de la Bella y la Bestia que reina en Orlando. Y por si todo esto fuera poco, los niños de estómago resistente pueden disfrutar de montañas rusas y diversas cocteleras mientras uno contempla el espectáculo impar de un crepúsculo en el Delta.

Circo de la Costa, **** Dir: Gabriela Ricardes. Buenos Aires 2067. *** Efectos especiales y coordinación: Federico Cueva. Pantalla de agua, **** Puesta de José Luis Massa. Miércoles a domingos y feriados. Funciones continuadas desde las 11.

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 v Oliver, ****

Dir: Hugo Midón. Música: Carlos Gianni. Coreografia: 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.

Tal y Tul.

De Izcovich/Worcel. Dirección musical: Ezequiel Izcovich. Régie: Mónica Freire. Escenografia v vestuario: Sergio Massa. Iluminación: Rubén Conde. 1, 2 v 3, a las 17, Colón.

Un amor super helado. De Marta Silva. Domingos, a las 18. Manzana de las luces, sala Siripo.

Música

Aquí estamos (Marina Giancaspro), Trigrama (Laura Roatta), Fragmentos (Ana Maria Stekelman) y Libertango (Mauricio Wainrot). Ballet Juvenil del TGSM. Miércoles a viernes, a las 20. San Martín, hall central.

Brecht/Weill-Konzert.

Recital con Sting, Gianna Nannini v E. Schoener. Ciclo Brecht en video. Coordinación: Rubén Szuchmacher. 21, a las 21. C.C. Rojas.

Brian Barthe.

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

Canciones de Cabaret.

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

Cienfuegos y sugar Trampa XXX.

Ciclo Dragstore. El Rojas fuera del Rojas. Coordinan: Christian Kennedy y Fabián Jara. 6, a las 19. Morocco.

Clave Latina. Jazz Fussion.

Domingos, a las 23. Remember.

Concierto en Si bemol mayor para fagot y orquesta, K. 191/186e (Mozart), Concierto en Fa mayor para fagot y orquesta, Op. 75 (Weber), Sinfonía Nº 1 en Re mayor "Titán" (Mahler). Dir: Javier Logioia. Orquesta Filarmónica de Buenos Aires. 4, a las 20,30. Auditorio de Belgrano.

Concierto en Re mayor para violin y orquesta (Beethoven), Concierto en Do menor para violin, "Il sospetto" (Vivaldi), Sinfonia Nº 92 en Sol mayor, "Oxford" (Haydn). English Chamber Orchestra. Di-

rector y solista: Pinchas Zukerman. 12, a las 20,30, Colón,

De acá y ahora.

Obras de Francisco Kropfi, Manuel Juárez, Mariano Etkin, Antonio Tauriello, Carmelo Saita y Gerardo Gandini, por la Sinfonietta de la Fundación Omega Seguros. Director: Gerardo Gandini. 26, a las 21. San Martín, sala Casacuberta

Divinos miércoles con Divina Gloria y su banda. Blues, jazz. Miércoles, a las 0.30. Morocco.

Ernesto Dmitruk Cuarteto. Jazz fusión. 5, a las 20,30. C.C. San Martín. sala Enrique Muiño.

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.

Dr. Howard Jazz 8 y Trio Acustico Ricardo Pellican. 24, a las 20,30. C.C. Borges, Auditorio.

Dúo Buqueras Montiel. Recital a cargo del grupo español de Sara Montiel (piano) y su hijo Nacho Buqueras (violín). 27, a las 20. La Scala.

El anillo de los Nibelungos. El ocaso de los dioses. 1 (271') Dir: Wolfang Sawallich. Producción de la Opera de Baviera. Con René Kollo, Matti Salminen, Hildergare Baherens y elenco. 28, a las 14 y 27, a las 22. Cable: BRAVO.

El anillo de los Nibelungos. El oro del Rhin. 1 (152') Dir: Wolfang Sawallich. Puesta en escena: Nikolaus Lehenhoff. Con Hildegarde Beherens, Robert

Hale, René Kollo, Julia Varady y Kurt Moll. 7, a las 14 y 13, a las 22. Cable: BRAVO.

El anillo de los Nibelungos. La Walkiria. 1 (229')

Dir: Wolfang Sawallich. Producción: Bayariche Staatoper. Con Hildegarde Beherens, Robert Schunk, James Morris, Sabine Hass v Kurt Moll. 14, a las 14 y 20, a las 22. Cable:

BRAVO.

El anillo de los Nibelungos. Sigfrido. (238')

Dir: Wolfang Sawallich. Realización de la Opera de Baviera. Con Hildegarde Beherens y René Kollo. 21, a las 14 y 27, a las 22. Cable: BRAVO.

Encuentro: tiempo de cantar. Dúo Verna-Vittar Smith v Eduardo Cogorno (canto), Osvaldo Burucuá y Omar Cyrulnik (guitarras). Canciones tradicionales españolas y sefardíes y obras de Leguizamón-Castilla, Ramirez-Luna, Yupanqui, Piazzolla-Borges, Maria Elena Walsh. 9, 16, 23 y 30, a las 22,30, La Scala.

Ensamble La Nada.

Gonzalo Ariel Juan (flauta dulce y composición), Jorgelina Lavalle (flauta traversa), Patricia Martínez (piano, sintetizador y composición), Soledad Mascia (flauta dulce), Paula Regnaldi (violoncello), Natalia Rodríguez Bassi (piano) y Celeste Wiede (clarinete y composición). Obras de Schoenberg, Webern, György Kurtág y otros. 22, a las 23. La Scala.

Escuela de Viena.

Obras de Alban Berg, Anton Webern y Arnold Schoenberg, por la Sinfonietta de la Fundación Omega Seguros. Director: Gerardo Gandini. 19, a las 21. San Martín, sala Martín Coronado.

Five for jazz. Concierto. 21, a las 20,30, C.C. Recoleta. Auditorio.

Daniel Giménez y Las Monas. Salsa y folklore. Jueves, a las 23. El callejón de los deseos.

Nelson Javier Goerner. (recital de piano). 10, a las 20. Coliseo Podestá, Homenaje a Morton Feldman. Concierto a cargo de Helena Bugallo ("Triadic Memories", 1981). Organizado por el Centro de Estudios Avanzados en Música Contemporánea (CEAMC). 13, a las 20. Goethe.

Homenaje a Weill/September Songs.

Lou Reed, Nick Cave, Teresa Stratas, entre otros. Ciclo Brecht en video. Coordinación: Rubén Szuchmacher. 22. a las 20. Goethe.

Il Trittico.

Dir: Mario Perusso. Régie: Fabrizio Melano. Escenografia y vestuario: David Reppa. Director de coro invitado: Aldo Danieli. Con Karen Huffstodt, Alexandrina Miltcheva, Gegam Grigorian, Ricardo Cassinelli, Sherrill Milnes, Cristina Gallado-Domas, Mónica Philibert, Eduardo Ayas. Orquesta Estable del Teatro Colón. 26 y 29, a las 20.30; 31, a las 17. Colón.

Jazz de hoy.

Héctor López Furst, Cuarteto + 1. 9, a las 21,30. C.C. Borges.

Julio Remersaro Group.

Jazz. Julio Remersaro (piano, teclados, trompeta y voz), Cecilia Caminos (voz, coros, teclado y flauta), Cecilia Ciancio y Marcela Gales (voces), Juan Carlos Cuevas (guitarras eléctrica y acústica). 29, a las 23. La Scala.

La canción afroamericana. Música v baile. Los miércoles, a las 23. Liberarte.

Mirjam's Siegesgesang ("El Canto Triunfal de Miriam") op. 136, de Schubert y canciones y dúos de Brahms, Mendelssohn, Schubert y Donizetti.

Con Clara Sandler (soprano), Eduardo Cogorno (barítono), Nazareth Aufe (tenor), Irma Urteaga (piano) y Conjunto de exintegrantes del Coro Nacional de Niños. Directora: Vilma Gorini de Teseo.

13, a las 20. La Scala.

Modus Ponems. Grupo Coral. 8 y 15, a las 23. La Scala.

Música al margen.

Obras para flauta y piano de Aitana Kasulin, Pablo Gómez y Gabriel Colautti, interpretadas por Angel Luis Derman (flauta) y Diana Rozitchner (piano). 19, a las 20,30. La Scala.

Música tradicional escocesa, gallega e irlandesa.

Viernes y sábados, a las 23.30. Druid In.

Obertura de "Der Freichütz" (Weber), Concierto Nº 2 en Re menor para piano y orquesta, Op. 40 (Mendelssohn), Sinfonía No 3 en La menor, "Escocesa", Op. 56 (Mendelssohn). Orquesta Filarmónica de Buenos

Aires. Dir: Miguel Angel Gómez Martinez.

18, a las 20,30. Colón.

Obertura de "Idomeneo" (Mozart), Concierto Nº 1 en Sol menor para violin y orquesta, Op. 26 (Bruch), Sinfonia Nº 38 en Re mayor "Praga", K. 504 (Mozart). Orquesta filarmónica de Buenos Aires. Dir: Miguel Angel Gomez Martinez.

11 y 13, a las 20,30. Colón.

Obertura de "L'italiana in Algeri" (Rossini), Concierto Nº 2 en Mi bemol mayor para clari-nete y orquesta, Op. 74 (Weber), En las estepas del Asia Central (Borodín), Bachiana brasileira Nº 1 (Villa-Lobos).

Orquesta Académica del Teatro Colón. Dir: Carlos Vieu. 10, a las 11. Alvear.

Obertura de "Sueño de una noche de verano" (Mendelssohn), Sinfonia Nº 4 en La mayor, "Italiana", Op. 90 (Mendelssohn), Suite de "Romeo y Julieta" (Prokofiev).

Orquesta Filarmónica de Buenos Aires. Dir: Yoruham Sharovsky. 25, a las 20,30. Colón.

Obras de John Cage.

Sonata e interludios para piano; Conferencia sobre nada junto con Variations I, por Fito Paez, lector de la conferencia. Coordinación: Gerardo Gandini. 12, a las 21. San Martín, sala Casacuberta.

Obras del renacimiento y prebarroco.

Víctor Torres (barítono) y Dolores Costoyas (laúd). 10, a las 19. Museo Fernández Blanco.

Octeto de Jazz.

De Juan Carlos Cirigliano (piano). 10, a las 20,30. C.C. Borges.

Palabras calientes.

De Patricio Esteve sobre textos de Villon y Rabelais. Con Walter Santa Ana. 9, 16, 23 y 30, a las 21. La Scala. Sergio Pangaro y Refinado Tom. Ciclo Dragstore. El Rojas fuera del Rojas. Coordina: Christian Kennedy v Fabián Jara. 20, a las 19. Morocco.

Paquita (MinkuslPetipa) -Repositora: Olga Evreinoff, Éscenografia y vestuario: José Varona y Artista invitado: Carlos Acosta-, Other Dances (Chopin|Jerome Robbins), El joven y la muerte (Roland Petit), Adagietto (MahlerlAraiz) -Artistas invitados: Julio Bocca, Eleonora Cassano y Alberto Favero (piano)-, Estaciones porteñas (Piazzolla/Wainrot) -Escenografía y vestuario: Carlos Gallardo-. Ballet Estable del Teatro Colón.

14 y 16, a las 20,30; 17, a las 17. Colón.

Requiem para coro y orquesta "Gran Misa de Difuntos", Op. 5 (Berlioz).

Solista: Oscar Imhoff (tenor). Coro de la Asociación Wagneriana (Dir: Carlos Vieu), Coro Polifónico Nacional (Dir: Julio Fainguersch). Orquesta Sinfónica Nacional. Dir: Pedro Ignacio Calderón. 27, a las 20,30. Colón.

Sinfonía Lírica.

De Alexander Zemlinsky. Orquesta Sinfónica Nacional. Dir: Pedro Ignacio Calderón. 6, a las 21. Auditorio Belgrano.

The Offspring. 9, a las 21. Estadio Velez.



Tributo a Charlie Parker. Cuarteto de Carlos Galanti. 12, a las 20,30. C.C. San Martín, sala Enrique Muiño.

Trifácica. Funk fusión. Sábados, a las 2,30. Remember. Uqbar. Música instrumental. 7. a las 22. Liberarte.

Urban Groove y Audio Peru. Ciclo Dragstore. El Rojas fuera del Rojas. Coordinación: Christian Ken-

nedy y Fabián Jara. 27, a las 19. Morocco.

VI° Festival Max Reger. Obras de Shoeck, Brahms y Reinhberger y obras en primera audición de Max Reger. Rolf Schönstedt (organista) y

Víctor Torres (barítono). 28, a las 20. Basílica del Santísimo Sacramento.

Victor Rodriguez. (Cuba). Recital de piano. 10, a las 20,30. Auditorium, sala Astor Piazzolla, Mar del Plata.

What would you do? Lotte Lenva recuerda fragmentos de sus memorias. Ciclo Brecht en video. Coordinación: Rubén Szuchmacher.

14. a las 21. Goethe.

Peliculas

Al filo del abismo. **** (1994, 97')

Dir: Peter Medak. Con Gary Oldman, Lena Olin, Annabella Sciorra, Juliette Lewis, Roy Scheider v elenco. 17, a las 22. Cable: SUPERCINE.

Alicia en las ciudades. *** (1974, 110')

Dir: Wim Wenders. Basada en Carta breve para un largo adiós, de Peter Handke. Con Rudiger Vogler, Yellia Rottlander y Lisa

22, a las 14,30, 17, 19,30 y 22. San Martín, sala Lugones.

Amor, extraño, amor. (1988) Dir: P. Bogart. 10, a las 19. Lugar Gay.

Amor sin barreras. ***** (1961, 161')

Dir: Robert Wise y Jerome Robbins. Con Natalie Wood, Richard Beymer, George Chakiris, Rita Moreno y elenco.

1° parte: 23, a las 10,50. 2° parte: 25, a las 19,25. Cable: TV Chile.

Antes de la revolución. ***112 (1962, 110')

Dir: Bernardo Bertolucci. Con Adriana Asti y Francesco Barilli. 25, a las 21. C.C. Rojas.

magazín literario

Asuntos en familia. (1992) Dir: K. Olin. 24, a las 19. Lugar Gay.

Berlin Alexanderplatz. ***1/2 (1983, 930')

Dir: Rainer Werner Fassbinder. Cap. 1, 2 y 3, el 9, a las 14,30. Cap. 4, 5 y 6, el 9, a las 19,30. Cap. 7, 8 y 9, el 10, a las 14,30. Cap. 10, 11 y 12, el 10, a las 19,30. Cap. 13 y Epílogo, el 11, a las 14,30 y 19,30. San Martín, sala Lugones.

Caligula. (1980, 156') Dir: Tinto Brass. Con Malcolm McDowell, Peter O'Toole y Hellen Mirren. 11. a las 3.25. Cable: VENUS.

Cementerio de animales. ***1/2 (1989, 102') Dir: Mary Lambert. Con Dale Miskiff v Fred Gwynne. 26, a las 22,45. Cable: I-SAT.

Cita con la muerte. ** (1988, 102') Dir: Michael Winner. Con Peter Ustinov, Lauren Bacall y Piper 31, a las 16,30. Cable: SPACE.

Coup de Torchon. **** (1981, 128') Dir: Bertrand Tavernier. Con Philippe Noiret e Isabelle Huppert. 21, a las 16,30. Cable: SPACE.

Cuando Harry conoció a Sally. ****112 (1989, 110°) Dir: Rob Reiner. Con Billy Cristal, Meg Ryan v Carrie Fisher. Música de Harry Connick Jr. 26, a las 14,45. Cable: SPACE.

Cuerpos malditos. ***1/2 (1993, 87')Dir: Abel Ferrara. Con Gabrielle Anwar, Terry Kinney y Meg Tilly. 23, a las 22,45. Cable: I-SAT.

Dashiell Hammett. ** (1982, 97') Dir: Wim Wenders. Con Frederic Forrest y Peter Boyle. 17, a las 13.30. Cable: I-SAT.

Designios de mujer. ***1/2 (1957, 118') Dir: Vincent Minnelli. Con Gregory Peck y Laureen Bacall. 27, a las 20,30. Manzana de las luces, sala de Representantes.

Diario de una camarera. **** (1964, 95') Dir: Luis Buñuel. Con Jeanne Moreau, Michel Piccoli y Georges Geret. 11, a las 21 y 3,30. Cable: BRAVO. El ángel azul. ***** (1930, 98') Basada en la novela Professor Unrath de Heinrich Mann. Dir: Josef Von Stemberg y Emil Jannings. Con Emile Jannings y Marlene Dietrich. 23, a las 22 y 2,30. Cable: BRAVO.

El movimiento falso. ** (1978, 103') Dir: Wim Wenders. Guión: Peter Handke. Con Rudiger Vogler, Hanna Schygulla y Nastassja 26, a las 14,30, 17, 19,30 y 22. San Martín, sala Lugones.

El puente sobre río Kwai. ***** Dir: David Lean. Con William Holden, Alec Guiness y Jack Hawkins. 6. a las 20.30. Manzana de las luces, sala de Representantes.

El sureño. **** (1945, 91') Dir: Jean Renoir. Con Zachary y Betty Field. 17, a las 16. Cable: BRAVO.

Heat. ***1/2 (1995, 101') Dir: Michael Mann. Con Al Pacino, Robert De Niro, Tom Sizemore, Val Kilmer y elenco. 17 y 20, a las 22. Cable: HBO Olé.

Jaime de Nevares, último viaje. (1995, 70') Dir: Marcelo Céspedes y Car-

men Guarini. Textos de Osvaldo Bayer, Carmen Guarini y Ernesto Lamas. 14, a las 22. Cable: SPACE.

Killing Zoe. ** (1994, 96') Dir: Roger Roberts Avary. Con Eric Stolz y Jean Hugues Anglade. 30, a las 22. Repite. Cable: SU-PERCINE.

La angustia del arquero ante el tiro penal. *** (1971, 101') Dir: Wim Wenders. Basada en la obra de Peter Handke. Con Arthur Brauss y Erika Pluhar. 21, a las 14,30, 17, 19,30 y 22. San Martín, sala Lugones.

La cabalgata del circo. ! (1945, 91') Dir: Mario Soffici. Con Hugo Del Carril, Libertad Lamarque y Eva Duarte. 20, a las 13,15. Cable: SPACE.

La dama de Shangai. ***** (1948, 87')Dir: Orson Welles. Con Orson Welles y Rita Hayworth. 21, a las 23. Cable: BRAVO.

La gran ilusión. ***** (1937, 95') Dir: Jean Renoir. Con Erich Von Stroihem y Jean Gabin. 17, a las 14. Cable: BRAVO.

La mujer del aviador. (90') Dir: Eric Rohmer. Con Phillipe Marlaud y Marie Riviere. 30, a las 0 y 3,30. Cable: BRAVO.

La mujer zurda. Guión y dirección: Peter Handke. Producción de Wim Wenders. 23 v 24, a las 14,30, 17, 19,30 v 22. San Martín, sala Lugones.

Las alas del deseo. **** (1988, 130') Dir: Win Wenders. Con Bruno Ganz, Peter Falk y Otto Sander. 25, a las 14,30, 18 y 21. San Martín, sala Lugones.

Las cuentas claras. (1989) G. Miller. 17, a las 19. Lugar Gay.

Las noches de Cabiria. **** (1957, 110') Dir: Federico Fellini. Con Giulietta Masina v Amadeo Nazzari. 20, a las 20,30. Manzana de las luces, sala de Representantes.

La Strada. ***** (1954, 94') Dir: Fellini. Con Anthony Quinn y Giulietta Massina. 19, a las 2. Repite. Cable: BRAVO.

Le dernier métro. ***1/2 (1980, 133')Dir: François Truffaut. Con Catherine Deneuve y Gérard Depardieu. 20, a las 15. Alianza Francesa, centro Flores.

Los muchachos de la calle Panisperna. (1988, 120') Dir: Gianni Amelio. Con Andrea Prodan, Ennio Fantastichini, Michele Melega, Larua Morante, Mario Adorf y Virna Lisi. Auspicia Fundación Omega Se-6 y 13, a las 17 y 19,30. San Martín, sala Lugones.

Los olvidados. ***** (1950, 88') Dir: Luis Buñuel. Con Alfonso Mejía v Roberto Cobo. 20, a las 18 y 4,30. Cable: BRAVO.

Mamá soy homosexual. (1985) G. Cates. 31, a las 19. Lugar Gay.

Merry Christmas, Mr. Lawrence. ***1/2 (1983, 122') Dir: Nagisa Oshima. Con David Bowie, Tom Conti y Takeshi. 6, a las 3. Cable: SUPERCINE.

Mishima.

Con Yukio Mishima, Ken Ogato v Mashayuki Shionoya. 25. a las 23.45. Cable: SPACE.

Mujer marcada. *** (1937, 99') Dir: Lloyd Bacon. Con Bette Davis y Humphrey Bogart. 8, a las 18. Cable: BRAVO.

Popeye. **** (1980, 114') Dir: Robert Altman. Con Robin Williams y Shelley Duvall. 6, a las 14. Repite. Cable: I-SAT.

¡Oué viva la República! (1965) Dir: Karel Kachyna. Con Nadezda Gajerova y Vlado Muller. Una de las películas más representativs del cine de la "primavera de Praga". 16, a las 22 y repeticiones. Cable: BRAVO.

Peter Greenaway

Largometrajes del circuito comercial, cortos inéditos, TV Dante y The falls (primera película, inédita en Argentina). Todos los martes, a las 17, 19 y 21. BAC.

Relámpago sobre el agua. ***1/2 (1980, 91) Dir: Wim Wenders y Nicholas Ray. Con Nicholas Ray y Wim Wenders. 11, a las 21. C.C. Rojas.

Sayonara. **** (1957, 147') Dir: Joshua Logan. Con Marlon Brando y Red Buttons. 13, a las 20,30. Manzana de las luces, sala de Representantes.

Suban el volumen. **** (1990, 100') Dir: Alan Moyle. Con Christian Slater y Samantha Mathis. 9, a las 17,30. Cable: I-SAT.

The nightmare before Christmas. **** (1993, 76') Dir: Henry Selick. Con Catherine O'Hara, William Hickey, Paul Reubens y elenco. 10, a las 11. Cable: HBO Olé.

TV Dante. Dir: Peter Greenaway y Tom Phi-Presenta: Eduardo Russo. 30, a las 21,30. C.C. Rojas.

TV Dante. Dir: Raoul Ruiz. Presenta: Eduardo Russo. 31, a las 20. C.C. Rojas.

Woody Allen

El Angel Azul - Córdoba - Funciones a las 20,30.

Robó, huyó y lo pescaron. *** (1969, 85') Con Woody Allen, Janet Margolin y Marcel Hillaire. El 5.

Bananas. *** (1971, 82')

Con Woody Allen, Louise Lasser, Carlos Montalbán y Howard Cosell. El 6.

Sueños de un seductor. **** (1972, 87') Con Woody Allen, Diane Keaton y Tony Roberts. El 7.

Todo lo que usted siempre quiso saber sobre sexo y temió preguntar. *** (1972, 87')

Con Woody Allen, John Carradine y Lou Jacobi. El 8.

El dormilón. *** (1973, 88')

Con Woody Allen, Diane Keaton, John McLiam y Jack Beck. El 11.

Annie Hall. ***** (1977, 94')

Con Woody Allen, Diane Keaton, Tony Roberts, Paul Simon y Shelley Duvall. El 13.



Manhattan. ***** (1979, 96')
Con Woody Allen, Diane Keaton, Mariel Hemingway y Meryl Streep. El 14.

Comedia sexual de una noche de verano. **112 (1982, 88') Con Woody Allen, Mia Farrow, José Ferrer y July Hagerty. El 15.

Zelig. ***** (1984, 79')

Con Woody Allen y Mia Farrow. El 19.

Broadway Dany Rose. ****1/2 (1984, 86')

Con Woody Allen, Mia Farrow, Milton Berle y Sandy Baron. El 20.

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

Con Woody Allen, Mia Farrow, Jeff Daniels y Danny Aiello. El 21.

Hanna y sus hermanas. ***** (1986, 106')

Con Woody Allen, Mia Farrow y Barbara Hershey. El 22.

Días de radio. *** (1987, 85')

Con Mia Farrow, Seth Green y Julie Kauner. El 25.

Septiembre. ***1/2 (1987, 82')

Con Mia Farrow, Diane Wiest y Sam Waterston. El 26.

La otra mujer. **** (1988, 81')

Con Geena Rowlands, Gene Hackman y Mia Farrow. El 27.

Crimenes y pecados. ***** (1989, 104')

Con Woody Allen, Martin Landau, Allan Alda, Anjelica Houston y Mia Farrow. El 28.

Alice. *** (1990, 100')

Con Mia Farrow, Alec Baldwin y William Hurt. El 29.

Cine en la playa

Auditorium, sala Astor Piazzolla - Mar del Plata - Funciones a las 19 y 21,30.

Historias de amor, de locura y de muerte. (1994)

Dir: Nemesio Juárez. Con Víctor Laplace, Ingrid Pelicori e Inés Estévez. El 5 y 6.

Sostiene Pereira. ***

Dir: Roberto Faenza. Con Marcelo Mastroiani. El 12 y 13.

En busca de Ricardo III. *** Dir: Al Pacino. El 19 y 20.

Mi vida es mi vida. ***** (1996, 87')

Dir: Todd Solondz. Con Heather Matarazzo, Brendan Sexton Jr. y Eric Mabius. El 26 y 27.

Radio/TV

Animal de radio

Interés general. Conduce Lalo Mir. Lunes a viernes a las. Radio: Rock & Pop (FM 95.9)

Fidel Castro.

Biografía. 13, a las 19 y 0. Cable: MUNDO Olé.

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

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

Comunicación 1190.

Conduce Norberto Tallón. Sábados, a las 23. Radio: América (AM 1190).

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

Idea y conducción: Guillermo Saavedra.

Sábados, de 18 a 20. Radio: La Isla (FM 89.9).

Infómanas.

Conducen Elizabeth Vernaci y Claudia Fontán. Lunes a viernes, a las 14. Telefé.

Jean Michel Jarré, Paris La Défense. ! 26, a las 21. Cable: I-SAT.

Kids in the hall. ****
Serie humoristica.
6, a las 23,45 y 0,15; 13, a las

0,15 y 0,45; 20, a la 1 y 1,30; 27, a las 23,45 y 0,15. Cable: HBO Olé.

La libreria en casa.

Conduce Héctor Yanover. Martes, a las 20,30. Repite: sábados, a las 18 y lunes, a las 0. CAble: BRAVO.

Las patas de la mentira.

Periodístico. Conduce Lalo Mir. Miércoles, a las 23. TV: América.

Liz:The Elizabeth Taylor Story.
Miniserie basada en su autobiografía no autorizada.
7 y 8, a las 22. Repite. Cable:
USA Cinema.



Los palabristas. ***

Un programa cultural de Esteban Peicovich. Producción: Jorge Zunino.

Martes a viernes, de 23 a 0. Radio: Municipal (AM 710).

Teatro

Alma en pena.

De Eduardo Rovner. Dir: Alejandra Boero. Jueves a sábados, a las 21; domingos, a las 20.30. Cervantes, sala María Guerrero.

Años dificiles. !

De Roberto "Tito" Cossa. Dir: José María Paolantonio. Con Cipe Lincovsky, María Rosa Gallo, Lito Cruz, Ulises Dumont y Pepe Soriano.

A partir de la primera semana de agosto. Miércoles a domingos, de 19 a 21. 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 de la primera semana de agosto. Miércoles a domingos, de 19 a 21.

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.

Asterión, ****

Un acto de Guillermo Angelelli. Sábados y domingos, a las 20,30. Corrientes 6131.

Bar Ada. **1/2

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 v 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 2.

Boquitas pintadas. !

Basado en la novela de Manuel Puig. Idea, adaptación y dirección: Renata Schussheim y Oscar Araiz. Con Tony Lestingi, Inés Vernengo, Pedro Segni, Mario Filgueira, elenco y el Ballet Contemporáneo del TGSM. Miércoles a sábados, a las 21,30; domingos, a las 20.30. San Martín, sala Casacuberta.

Boster Kirlok. ***

De v con Favio Posca. Jueves, a las 21; sábados, a las 21,30. La Plaza. sala Roberto Arlt.

Caviar en bikini. ***

François Casanovas y su Cía.. Sábados, a las 23.30. Ave Porco.

Cercano Oriente.

Creación colectiva con la dirección y dramaturgia de Omar Fantini. Con Luis Machin y Alejandro Catalán.

Viernes, a las 21. C.C. Rojas.

Chejov Chejova.

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

Cuesta abajo.

De Gabriela Fiore. Dir: Luis Longhi. Con Jorge Nolasco y Gabriela Fiore. Hasta el 16. Viernes y sábados, a las 21. La Ranchería.

De cómo orbitan los hombres. Dir: Diego Cazabat. Cía Periplo. Sábados, a las 19,30. Liberarte.

De dioses, hombrecitos y poli-

De Humberto Constantini. Dir: Rubén Fernández Silva y Norma Sanz. Sabados, a las 22. Manzana de las luces, sala Siripo.

Desde la lona. 1

De Mauricio Kartún. Dir: Roberto Castro. Con Alicia Zanca, Ulises Dumont, Pepe Soriano y Fabián Vena. A partir de la primera semana de agosto. Miércoles a domingos. de 19 a 21. Teatro Carlos Carella.

El aniversario.

De Anton Chejov. Dir: Diego Wainstein. Lunes, a las 22. Liberarte.

El dragón de fuego.

De Roma Mahieu. Dir: Julio Ordano. Con Edgardo Nieva y Virginia Lombardo. Martes y miércoles, a las 21. Cervantes, sala Orestes Caviglia.

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 los parió. *** De y con Favio Posca. Viernes, a las 21,30; domingos, a las 21. La Plaza, sala Roberto Arlt.

El vestidor.

De Ronald Harwood. Dir: Miguel Cavia. Con Federico Luppi, Julio Chávez, Mónica Galán, Nancy Duplaa y elenco. Jueves y viernes, a las 21,30; sábados, a las 20 y 23; domingos, a las 20,30. La Plaza, sala Pablo



Encuentros con la nueva dramaturgia italiana.

"Maratón de Nueva York", de Edoardo Erba y "Entre los infinitos puntos de un segmento", de Cesare Lievi. Dir: Giusi Danzi. A partir del 12. Martes v miérco-

les, a las 20,30. Xirgu, sala Margarita Xirgu.

Espectáculo de "La Raza". Teatro Buthoo. Ex-integrantes de la organización negra.

7 y 14, a la 1. Ave Porco.

Esperando a Godot. De Samuel Beckett. Dir: Leonor Manso, Con Patricio Conteras, Mario Pasik, Perla Santalla, Natalio Hoxman, Pablo

Messiez. Hasta el 17. Jueves y viernes, a las 21; sábados, a las 22; domingos, a las 19. Margarita Xirgu.

Háblame como la lluvia...

De Tennessee Williams. Dir: Pupi Kratz. Con D. Mackenzie v M. Wigutov. Sábados, a las 21,30. Liberarte.

Hacia la libertad, historia sin fin. Inspirado en textos de La linterna mágica, de Igmar Bergman y La danza de la muerte, de Strindberg. Dirección y puesta en escena: Miguel Wahren. Con Jörgen Sörvik, Titillo Dávila Aguilar, Lucía Villegas, Damiana Padilla, Dario Falcinelli, Almendra Aguilar, Alejandro Polledo, Laura González y Miguel Wahren. A partir del 17. Domingos, a las 20,30. El callejón de los deseos.

Hoy el diario de Adán y Eva.

De Mark Twain. Adaptación y dirección: Manuel González Gil. Música original: Martín Bianchedi. Escenografia: Alberto Negrín. Vestuario: Nelson Mancebo. Maquillaje: Mariana Puig. Con Miguel Angel Solá y Blanca Oteiza.

Jueves y viernes, a las 21.30; sábados, a las 20 y 23; domingos, a las 20.30. La Plaza, sala Pablo Neruda

La Funerala, ***

Dir: Guillermo Angelelli. Creación e interpretación: Grupo El Primogénito. Sábados y domingos, a las 22. Corrientes 6131.

La madre.

Versión completa de la célebre puesta de Peter Stein para la

Schaubühne Berlín. con Therese Ghieses, Bruno Ganz, Edith Clever y Jutta Lampe. Ciclo Brecht en video. Coordinación: Rubén Szuchmacher. 7. a las 21. C.C. Roias.

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 otra.

De Andrea Daulte. Dir: Isabel Repetto. Ciclo Género Chico: nueva producción dramática v teatral. Martes, a las 21,30. Del Pueblo.

La Revista de Morocco. (Varieté) Dir: Mario Filgueiras. Con La Cacho y la Colo. Sábados, a las 0. Morocco

La ropa. !

De Andrea Garrote. Dir: Patricia Dorín. Ciclo Género Chico: nueva producción dramática y teatral. Martes, a las 21,30. Del Pueblo.

Las alegres idiotas. Sabrina y Paulo San Martín. Sábados, a las 22. Remember.

Las chicas del montón. Varieté. Viernes, a las 23,30. El callejón de los deseos.

Las hermanas siamesas.

De Mariana Trajtenberg. Dir: Miriam Corani. Ciclo Género Chico: nueva producción dramática y teatral. Martes, a las 21,30. Del Pueblo.

Las visiones de Simone Machard. *

De Bertolt Brecht. Ver reseña en la página 10. Jueves y sábados, a las 21; viernes y domingos, a las 20. Alvear.

Los derechos de la salud. De Florencio Sánchez. Dir: Julián Cavero. Jueves 21 y 28/8, a las 21. La Ranchería.

Luhi ha desaparecido.

Autor v director: Alberto Félix Alberto. Con Marta Riveros, Clarisa Quiroga, Luis Tenewicki, Adrián Caram, Alejandro Alvarez v 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. Sábados, a las 23. El callejón de los deseos.

Prisionero por omisión.
De Lidia Vinciguerra.
Dir: F. Medina y A.O. Ramírez.
Con Fernando Medina, Ariel
Osiris Ramírez, Fabián Sagripanti y Luis Rocco (flauta traversa).
Domingos, a las 20. El Vitral.

Raspando la cruz.****
De Rafael Spregelburd. Con Ruy

Krygier, Alfredo Martín, María Onetto, Gabriela Iscovich y elenco. Música: Federico Zypce. Viernes y sábados, a las 23. C.C. Rojas.

Reconstrucción del hecho. ****1/2

De Rafael Spregelburd y Daniel Veronese. Dir: Rubén Szuchmacher. Con Andrea Garrote. Viernes, a las 22,30. Babilonia.



Retorno al hogar. De Harold Pinter. Dir: Ulisses Pasmadjian. Sábados, a las 21. Manzana de las Luces, sala de la Ranchería.

Ricardo III. **

De William Shakespeare.
Adaptación y dirección: Agustín
Alezzo. Escenografia y vestuario:
Marta Albertinazzi. Iluminación:
Héctor Calmet. Música: Edgardo
Rudnitzky. Adiestrador en luchas:
Oscar Ferrigno.
Con Alfredo
Alcón, Roberto Carnaghi, Jorge

Con Alfredo
Alcón, Roberto Carnaghi, Jorge
Petraglia, Jorge Mayor, Osvaldo
Bonet, Graciela Araujo y elenco.
Miércoles a sábados, a las 21;
domingos, a las 20. San Martín,
sala Martín Coronado.

Sábados frescos. (Varieté)

Sábados, a la 1,30. Liberarte.

¿Sabés cuál es el mayor de mis defectos? De Roberto Fontanarrosa.

Por M. Fernández. Sábados, a las 0 y domingos, a las 21. Liberarte.

Salsipuedes.

De Ĉiro Zorzoli y José María Muscari.

Dir: Ciro Zorzoli. Asistente de Dir: Paola Barrientos. Con José María Muscari, Florencia Sacchi y Leonardo Saggese. Grupo La Brebis Galante.

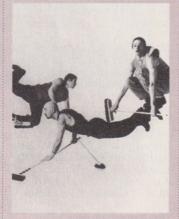
Domingos, a las 20. Liberarte.

Stomp. !

Una pieza de teatro concebida por músicos.

Dir: Luke Cresswell y Steve Mc-Nicholas.

A partir del 26/8. Martes a domingos, a las 21. Opera.



Tango Varsoviano.

Autor y director: Alberto Félix
Alberto. Con María Alejandra Figueroa, Adriana Díaz y elenco.

Domingos, a las 21,30.

Teatro del sur.

Un cuento alemán. ****

Autor y director; Alejandro Tantanián. Música original: Edgardo Rudnitzky. Escenografia: Alicia Leloutre. Vestuario: Oria Puppo. Con Rubén Szuchmacher y Javier Lorenzo.

Sábados, a las 21. El Callejón de los Deseos.

Ver v no ver.

De Brian Friel.

Dir: Graciela Dufau. Con Hugo Urquijo, Franklin Caicedo y Graciela Dufau.

Domingos, a las 17,45 y lunes, a las 21. Ateneo.

Direcciones

Alianza Francesa: Córdoba 936, TE: 322-0068

Alianza Francesa (Ctro. Fortabat): Billinghurst 1926, TE: 822-5084 Alianza Francesa (Ctro. Flores):

Granaderos 61, TE: 631-5166 Alianza Francesa (Ctro. 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

Basílica del Santísimo Sacramento: San Martín 1039, TE: 312-2314

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 Altos Estudios Franco Argentino: Marcelo T. de Alvear 1541 1º piso, TE: 813-8770 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 Ángel Azul: Colón 280, Córdoba, TE: (051) 231301

El Callejón de los Deseos: Humahuaca 3759, TE: 862-1167 Eldorado: H. Yrigoyen 947, TE: 334-2155

El Vitral: Rodríguez Peña 344, TE: 921-5306

Estadio Velez: Liniers Fundación Banco Patricios: Callao 312, TE: 372-9197 Fundación Proa: Pedro de Men-

doza 1929, TE: 303-0584 Fundación Teatro del sur: Venezuela 1286. TE: 383-5702

Galería Portinari: Esmeralda 965/69, TE: 313-5222

Galería Rubbers: Suipacha 1175, TE: 393-6010

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

Galería Zurbarán: Cerrito 1522, TE: 815-1556.

Instituto Cultural Iberoamericano (ICI): Florida 943, TE: 312-3214 Instituto Goethe: Corrientes 319, TE: 311-8964 La Ranchería: México 1152, TE: 383-7887

La Scala de San Telmo: Pasaje Giuffra 371, TE: 362-1187 Liberarte: Corrientes 1555, TE: 375-2341

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

Lugar Gay de Buenos Aires: Libertad 443 3° "A", TE: 384-8555 Luna Park: Bouchard y Corrientes Manzana de las Luces: Perú 222, 272 y 294, TE: 342-4655

Morocco: H. Yrigoyen 851, TE: 342-6046

Museo de Arte Moderno: Sand Juan 350, TE: 374-9426

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

fanta 555, TE: 778-3899

Museo de Esculturas Luis Perlotti: Pujol 642, TE: 431-2825

Museo de la Catedral: Calle 14 entre 51 y 53, La Plata, TE: (021) 21-1993

Museo Fernández Blanco: Suipacha 1422, TE: 327-0272 Museo Histórico Sarmiento: Cuba 2079, TE: 783-7555

Museo Nacional de Arte Decorativo: Libertador 1902, TE: 801-8248 Museo Nacional de Bellas Artes: Av. Del Libertador 1473, TE: 803-0802

Parque de la Costa: Estación Delta, Tren de la Costa, TE: 732-6000 Puerto Madero: Díque 3 y Perón, TE: 323-7200

Remember Pub: Corrientes 1983, TE: 953-0638

Teatro Ateneo: Paraguay 918, TE: 328-2888

Teatro Auditorium: Bv. 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 del Pueblo: Diagonal Norte 943, TE: 326-3606 Teatro General San Martín: Co-

rrientes 1530, TE: 371-0111/9 **Teatro Metropolitan 2**: Corrien-

tes 1343, TE: 371-1064 **Teatro Coliseo Podestá**: Calle 46 e/ 10 y 11, La Plata, TE: (021)

248457
Teatro Nacional Cervantes: Libertad 815, TE: 816-4224

Teatro Ópera: Corrientes 860, TE: 326-1335

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

Teatro Presidente Alvear: Corrientes 1659, TE: 374-6076 Teatro San Martín: Av. Sarmiento 601, San Miguel de Tucumán



mos pordioseros. Mientras que si me caso con Linton, puedo ayudar a Heathcliff a rebelarse y a sacarlo del poder de Hindley".

Habla de él como de un hermano elegido, cuyo amor habría sustituido al que antes sentía
por su hermano de sangre. Más que un hermano, ve en él a su doble, aparentemente andrógino, como uno de esos siameses de Shakespeare que pueden deslizarse bajo los
travestismos del otro sexo. Sin darse cuenta de
que esto quizá disimule un incesto, que desea
oscuramente, Catherine, a diferencia de Manon, no brilla por la debilidad de su compañero, sino,en cambio, por su grandeza salvaje. Ella
no es nada. Lo vemos en sus relaciones con Linton, en la violencia monomaníaca de Heathcliff.

Él, niño encontrado, de orígenes oscuros, "casi tan negro como si viniera del diablo", es de los que sienten "un placer salvaje en excitar la aversión más que la estima de sus pocos conocidos". Combina la susceptibilidad de Otelo y la ferocidad de un Calibán limitado a la esclavitud. Esto, en lo que a la magnitud desmesurada del odio se refiere, porque en él el odio es la sombra que proyecta el amor.

Fascinación tenebrosa, sinceridad funesta que desconcierta a los fuertes y atrae a los débiles: no necesita amenazas, promesas o mentiras para llegar a su objetivo. Isabela huye con él a caballo, incluso cuando él le dice el desprecio que siente por ella y que acaba de colgar, simbólicamente, a su perra.

Su energía sobrenatural, que vemos en la misma época, por ejemplo, en Vautrin o en las *nouvelles* italianas de Stendhal, proviene directamente de la novela negra. Se alimenta de una segunda obsesión, la venganza, que apunta a dejar en la ruina a un enemigo, por un lado, a un rival, por el otro, y a recuperar el estatuto que le acordó su padre adoptivo, que restaura su dignidad y lo convierte en el igual de Catherine.

Una desmesura de este tipo funda una estética particular. La novela burguesa de Fielding o Richardson es incapaz de dar cuenta de esta experiencia singular. Emily Brontë se sitúa también en las antípodas del realismo balzaciano, fundado en la psicología y en la realidad social del tiempo. Anuncia el *romance* americano, un género novelesco distinto, que algunos años más tarde se impone con *La letra escarlata* de Hawthorne y con *Moby Dick* de Melville.

La dimensión privilegiada de esta mutación genérica es el espacio más que el tiempo: las configuraciones espaciales se imponen en detrimento de las maduraciones temporales. También se define por la simplificación de las líneas, la estilización de la puesta en escena, el acento sobre la tensión espiritual, incluso sobrenatural, que anima las pasiones. Más cerca de *Tristán e Isolda* que de *Manon Lescaut*, *Cumbres Borrascosas* descubrió un medio de expresión que hace justicia plenamente a la especificidad de su tema.

El espacio está estructurado de manera esquemática, a la manera de un drama de Shakespeare, con una economía ejemplar de los medios. Existen dos polos alegóricos fuertemente magnetizados, zonas prohibidas recíprocamente, que invitan a la transgresión. Por un lado, está la finca con la habitación de Catherine, que encastra su cama bretona a los paneles corredizos: lugar de una infancia compartida con Heathcliff, paraíso perdido que preserva en su co-

razón. Por el otro, el *Manoir*, lugar social de la edad adulta de la existencia matrimonial, prisión dorada que se convertirá en su tumba.

Más allá, está el área mágica del reencuentro (es allí donde Cathy es llevada por Hareton desde su primera entrevista), paisajes iniciáticos que podrían encontrarse en *Le voyage du pèlerin* de Bunyan: las turberas pantanosas, las rocas de Penistone sobre la Gruta de las Hadas, que brillan al sol poniente, dejando el resto del paisaje en la sombra.

Estos espacios se adecuan a la estructura del libro, compuesto por dos partes, propicio para las reverberaciones de reflejos y ecos. En la bisagra del díptico, la muerte de Catherine y el nacimiento de Cathy marcan la frontera entre las manifestaciones y las metáforas del amor. La composición del libro toma la forma de un ballet: figuras de contradanza entre las parejas, permutaciones, inversiones de roles, desplazamientos, condensaciones, familias descuartizadas, aniquiladas y recompuestas por la generación siguiente. Incluso cuando Catherine desaparece, su mirada –"los bellos ojos negros de los Hernshaw"– sigue brillando en los rostros de los sobrevivientes.

El mito del eterno retorno gobierna y moldea la acción: Cathy descubre el amor precisamente a los diecinueve años, edad en la que su madre la daba a luz en la desesperanza.

Al margen del siglo y del tiempo, el amor loco se perpetúa de esta manera. En el umbral del libro, las cumbres borrascosas llevan grabadas en su puerta, "entre todo un pueblo de grifos dilapidados y de impúdicos pibes", la fecha 1500 y el nombre del último de la descendencia, Hareton Earnshaw, con el que la historia vuelve a comenzar su ciclo.

PAPÁ GORIOT: EL PERRITO HA MUERTO

POR ISABELLE TOURNIER*

xisten lugares literarios o personajes que abundan en clichés que les fueron atribuidos por décadas o siglos de crítica y lecturas escolares. Hay que admitirlo: uno duda de volver a tomarlos. Pero si se los pudiose admirar de lejos (cosa aconsejable), la emoción y su reparto necesitan sorpresa: encanto. Por más atento e impresionable que sea el lector, con el cúmulo que tiene de fragmentos elegidos y epítetos inevitablemente aferrados en su memoria por la cultura de base, ¿podrá realmente dejar que Goriot lo emocione? A veces, la literatura es como esos monumentos que uno quiere visitar por haber visto demasiado las planas tarjetas postales. Por otro lado, literariamente es posible considerar-

^{*} Coautora, con Annette Rosa, de Balzac, en la colección Temas y obras, A. Colin, 1992.

lo mejor que la tapa rojo sangre y gris polvo de Papá Goriot.

Con sus rabias y sus estertores de propietario frustrado, Jean-Joachim Goriot está eclipsado por la gran sombra del rey Lear (su modelo explícito) y el dolor emocionante del otro Jean (Valjean), cuando éste debe ceder en silencio a su querida Cosette hecha mujer. Compite por el premio de la agonía más espectacular con los sobresaltos de Emma y está aplastado, sobre todo, por la masa de amantes desgraciados y de los muertos poéticos de "esos tiempos de literatura dolorosa". Mientras tanto, aquél al que llaman en lo de Mme. Vauquer (Conflans, de soltera) Señor Goriot, y luego, con desdén, Papá Goriot, no tiene derecho a sentir pena: no es rey, ya no es joven, no es apuesto (nunca lo fue), ni siquiera es valeroso y ennoblecido por el romanticismo del criminal al estilo Vautrin, su rival frente a Rastignac. Y los ancianos enamorados, que pueblan la comedia, están desde siempre sujetos a los peores sufrimientos: sus trémulos sollozos están allí para hacer reir.

Aplaudamos entonces la performance: Goriot ama y, sin embargo, el ridículo no lo mata; todo lo contrario: es sublime. Esto es un acontecimiento literario, una de las rupturas de códigos que inventan a un personaje. Pero hacía falta buena voluntad o astucia y algún artificio para hacer creíble el amor patético del viejo desolado. ¿Quién salva a Goriot? ¿Balzac? Seguramente no, ya lo veremos: lo caricaturiza. Seguramente, fue su condición de padre y, más aún, el uso que se le dio y la recuperación realizada por el humanismo escolar lo que lo integró en la gran literatura. Una vez que el fabricante de fideos se convirtió en un tipo universal y prometido a la eternidad, gritando la verdad en todos los lugares y los tiempos, sirvió para la edificación de generaciones de adolescentes a quienes les dio una moral portátil no demasiado compleja y socialmente necesaria": honrarás a tu padre (y eventualmente a tu madre). De no ser así, no valdrás más que las malas hijas que hacen sufrir a su buen Papá Goriot. La empresa sería demasiado improbable si Rastignac, todavía tierno y enmudecido, no sirviera quizá de mediador. No juzgo los resultados (¿se sabe hasta dónde v cómo actúa la literatura?), aunque me cuestiono el proyecto. En efecto, la maniobra es pasmosa, porque es como salir de garante del rey de Piel de asno -en sus proyectos perversos. Es cierto que Goriot es castigado por su debilidad culpable, pero muere como un mártir, como un testigo glorioso porque está enfermo del culto de la paternidad. Es muy extraño este señor Goriot, y se ve como un crimen que Delphine y Anastasie lo abandonen. Pasando por declaraciones amorales ("Mis hijas son mi vicio personal, eran mis amantes, en fin, ¡todo!"), y hasta por confidencias desconcertantes ("Las acostumbré a pisotearme. A mí me gustaba eso" o "Si hubieran querido arrancarme los ojos, les hubiera dicho: ¡Arránquenmelos!"), Goriot despliega sus fantasías sin rastros de lo prohibido. Al ofrecer un amante a su hija, une el acto a la palabra, restringe a Rastignac o le besa las manos sin motivo, y goza por procuración. Allí hay literalmente levantamiento de censura porque la de la época no habría podido soportar un erotismo tan poco velado. La comparación inmediata con la que Goriot se benefició inmediatamente sorprende, sobre todo cuando

en la época se azotaba a los gatos por menos de eso.

De esta manera, *La vieille fille* fue publicada en 1836 (un año más tarde que *Papá Goriot*) y su picaresca alusiva suscitó un escándalo público y un correo de lectores abundante e indignado: una lavandera ligera intenta hacer reconocer a sus diferentes amantes la paternidad de un embrión perfectamente ficticio, pero que

le permitirá financiar un viaje a París, donde se hará cortesana. Esta desviación de paternidad no pasó la censura: prueba de que el tema era serio —y el tabú vivaz. Por lo tanto, es muy difícil creer que *Papá Goriot* fuera absuelto por una lectura romántica del amor que, por asimilarse naturalmente a la pasión, no se preocupaba de su énfasis y de sus excesos. Debió haber habido algo más.

Objetivamente, los infortunios de Goriot empiezan antes del principio de la intriga y de diferentes relatos retrospectivos; los del narrador o los de Mme de Beauséant dan fe y restituyen todas las etapas del desamor y de la caída del personaje. Pero este punto de vista no es el suyo: únicamente pérdidas materiales motivan sus sollozos y sus quejas. Son necesarios los delirios

de la agonía para que reconozca su ruina, su decadencia, su desesperanza y, furtivamente, su responsabilidad. Antes, trataba de convencer a sus interlocutores de que todo estaba de la mejor manera en el mejor de los mundos posibles. Pero todas las pruebas (falsas) que le exhibe a Rastignac son reversibles y reinterpretables como signos objetivos de su desgracia: "Cuando está lindo, voy a los Champs Élysées, después de haber preguntado a las doncellas si mis hijas van a salir. Las espero en el pasaje, mi corazón se agita cuando llegan los coches. Las admiro en sus vestidos; ellas al pasar me dirigen una risita que me dora la naturaleza como si me cayera un rayo de algún bello sol. Y me quedo; ellas deben volver. ¡Las vuelvo a ver! El aire les hizo bien, están rosadas. Escucho decir a mi alrededor: 'jesa es una bella mujer!' Me regocija el corazón.

¿Acaso no son mi sangre? Me gustan los caballos que las llevan y me gustaría ser el perrito que llevan en la falda."

Dejaremos que el lector se divierta solo con este concentrado de síntomas y de proyecciones subidas de tono de un *voyeur* impúdico. ¿Por qué se lloran las desgracias de Papá Goriot? No por los sentimientos ridiculizados. Le procuran una beatitud masoquista potencialmente infinita: el deseo se alimenta de la no-satisfacción. ¿Cómo podría haber simpatía si no hay sufrimiento? Volvemos a la catástrofe final en la que Goriot "revienta" (precisamente) "como un perro", pero no golpea tanto al sujeto moral y sus vicios como al hombre social. Goriot ya no es nada porque no posee nada. El afecto está allí, es social; y la lección, durable. La Restauración (de los padres) es un *trompe-l'œil. Papá Goriot* o la escuela de los padres. Como individuo, Goriot es un (pequeño) monstruo, caninizado y devorado por su pasión. Había que canonizarlo para hacer de él el tipo del Padre. Así ocurrió.

DOÑA BÁRBARA: LA MUJER DEL MELODRAMA

POR GONZALO AGUILAR*

n los llanos venezolanos vivió una mujer llamada Doña Bárbara, conocida también como la "devoradora de hombres". Rómulo Gallegos, el autor de la novela, tomó presumiblemente el epíteto del personaje Naná, de Emile Zola. Pero si el personaje del novelista francés era un símbolo de la disipación urbana y la miseria parisina del Segundo Imperio, Doña Bárbara fue, en cambio, el símbolo de la América rebelde y salvaje que no aceptó la ley de la civilización ni practicó la piedad del amor. Dueña de la hacienda más extensa de la región a la que bautizó "El Miedo", Rómulo Gallegos pensó en Sarmiento cuando le puso un nombre. En esta novela, el escritor venezolano -presidente de su país en 1947- recurrió al naturalismo y al realismo para describir los males de su tierra, y a las razas para clasificar a sus personajes: "fruto engendrado por la violencia del blanco aventurero en la sombría sensualidad de la india, su origen se perdía en el dramático misterio de las tierras vírgenes". Así era la devoradora de hombres, mujer en la que se representaron los males del país: salvajismo y exuberancia, lujuria y superstición, seducción y codicia. En este personaje, se sintetizó una imagen de la naturaleza latinoamericana que subsistió, bajo diferentes ropajes y con valoración invertida, en Alejo Carpentier, García Márquez, Isabel Allende, y en casi todas las cosas que todavía se siguen escribiendo sobre lo maravilloso americano.

Pero Doña Bárbara no es sólo un símbolo de la barbarie americana; en ella confluve también otro relato prototípico de nuestra cultura: el melodrama. Ella es la malvada que debe hacer frente a Santos Luzardo, el héroe inmaculado que viene de la ciudad a conquistar el llano. Pero hay otro enemigo aun peor: Marisela, su hija, mucho más pura y mucho más dócil, como si las mujeres sólo pudieran oscilar entre la pura maldad y la inocencia estúpida. Esta inocente niña, que pasó su vida cuidando a su padre borracho, es el doble invertido de Doña Bárbara. De ahí que el hecho de que Santos Luzardo le enseñe a leer y a escribir sea sumamente significativo, porque representa el triunfo de la cultura sobre la barbarie despótica de su madre, cuya huida coincide con la llegada del alambrado. Como melodrama, Doña Bárbara ha sido contada infinitas veces, con diferentes nombres y diferentes escenarios. A la popularidad de la novela (incluida junto con Don Segundo Sombra y La vorágine entre las "novelas ejemplares") se le debe sumar la exitosa adaptación cinematográfica realizada en 1943 por Fernando de Fuentes. En este filme, debutó una de las grandes actrices de la época de oro del cine mexicano: María Félix (quien también supo hacer en el cine los papeles alternativos de la malvada y de la que se sacrifica). Doña Bárbara no es, sin duda, uno de los grandes personajes de amor de nuestra literatura, pero sí es un símbolo del modo melodramático en que se ha imaginado a la mujer en estas tierras.



HUMBERT HUMBERT: LA SANGRE DEL AMOR NO CORRESPONDIDO.

POR MARTÍN SCHIFINO

umbert Humbert, autor de Lolita, o la confesión de un viudo blanco (memorias que giran en torno a su despiadado comercio amoroso con una "impúdica púber"; memorias que informan la novela de Nabokov) nació en 1910, en París. Su padre era un afable suizo descendiente de franceses y austríacos; su madre, inglesa. Los sucesos de la infancia liberal y cosmopolita que Humbert cumplió en el lujoso hotel de la Riviera, usufructuado por su padre, pueden consultarse en los primeros cuatro capítulos de Lolita. Al menos uno es insoslayable aquí: a los trece años, Humbert conoce a Annabel, la precursora de Lolita. El recuerdo de este "torpe, agónico, desvergonzado" amor, que nunca pudo consumarse (conjurado para siempre, además, por el mortal tifus de Annabel), signa la obsesión de nuestro escritor. Annabel perdura en la fiebre de la memoria con sus frescos, furiosos doce años; en vano Humbert habrá de buscar paliativos físicos entre jóvenes prostitutas parisinas, en lánguidas gamines americanas o en la polaca insulsa que toma por primera esposa.

Su nervioso cerebro se ocupa entretanto de la literatura. Publica antologías de poesía inglesa y francesa y ensayos tortuosos en torno a la libido; sabemos que uno de ellos, a propósito del "tema proustiano en una carta de Keats", le agencia cierto crédito. Es durante

^{*} Docente e investigador de Literatura Latinoamericana (UBA). Escritor. Ha publicado, entre otros, *Buenos Aires ready-made*, Bs. As., Ed. del Pirata, 1996.

^{*} Escritor. Docente e investigador de Literatura Inglesa (UBA).

esta etapa de álgida producción cuando Humbert fragua su teoría de las *nymphets*, seres cuya naturaleza "no es humana, sino demoníaca". Nada de Perrault ni de tontas hadas célticas; las *nymphets* son muchachitas de entre nueve y catorce años, particularmente apetecibles, que sólo el "ninfoléptico" puede identificar en base a mínimos y caprichosos detalles. Unirse a una de ellas es, según el experto, como intimar con la inmortalidad.

Lolita (Lo, Lola o Dolly) lleva en su carne todo lo que Humbert ha teorizado; pero, asimismo, las huellas que su cuerpo maduro conserva de la tierna Annabel. "Era la misma niña –los mismos frágiles hombros matizados de miel, la misma sedosa y flexible espalda desnuda, la misma cabeza de pelo castaño". En seguida, Humbert se alojará como inquilino en lo de "Lo" –Ramsdale, New England– en calidad de veraneante. Allí, la imagen de esta nueva nymphet eclipsa la memoria de Annabel; allí empezará la historia de un destino criminal. La crueldad y la pasión posesiva serán la norma de todo avatar; también, claro, el éxtasis.

Muerta la madre luego de un dudoso accidente, Humbert y Lolita inician un viaje circular, indefinido, por cuanto motel hay en Estados Unidos. Los nervios de la pena se encuentran aquí: Humbert conoce a Lolita (esto, en sentido bíblico), la desesperación, el amor faccioso de una adolescente a la que "un maníaco le arruinó la vida"; más tarde, nos alcanzan los ecos de la (para Humbert) horrenda huida de Lolita con otro hombre. Llega la pérdida inevitable. El dolor lírico. La venganza: Humbert mata al amante de Lo. Ahora "nada puede tratar mi desgracia salvo el melancólico y demasiado local mitigador que es el arte".

Nabokov caracterizó a Humbert Humbert como "un canalla neurótico; pero aun así existe una vereda verde en el Paraíso donde se le permite deambular, al anochecer, una vez al año". Quizás las últimas líneas de *Lolita* (dignas de Proust o Keats) lo atestiguan. "Estoy pensando en uros y ángeles, el secreto de los pigmentos duraderos, sonetos proféticos, el refugio del arte. Y esta es la única inmortalidad en la que podemos participar, mi Lolita."

Humbert Humbert muere en prisión, en 1952, de una trombosis coronaria –un mal del corazón.

LA MAGA O LA BUSQUEDA PERPETUA

POR GONZALO AGUILAR

a Maga es la idea que los argentinos tienen del amor adolescente. ¿Quién no tuvo alguna vez un amigo que se creyera un personaje de una novela de Cortázar? Ese amigo que, mientras ponía en la bandeja un disco de Charlie Parker y jugaba con una copita de caña, nos juraba que se había encontrado con una mujer que era como la Maga. Encontrarla era develar el enigma de Rayuela, novela que



comienza con esta invocación: "¿Encontraría a la Maga?".

Este amor adolescente se compone de una búsqueda melancólica, un río metafísico que no se detiene y que invita al suicidio, un saxo jazzero que se mezcla con la noche y con los gatos, y la promesa de un amor en cualquiera de las dos ciudades. "Andábamos sin buscarnos pero sabiendo que andábamos para encontrarnos". Este amigo salía por las calles de Buenos Aires (no tenía dinero para irse a París) a buscar a su Maga. Otro, no menos cortazariano, le mandaba telegramas de amor a su novia llamándola con ese nombre. Hasta conozco a alguien que lo primero que hizo en París fue ir al café de la rue du Cherche-Midi, donde Oliveira la conoció.

Descendiente directa de la Solveig Amundsen de Adán Buenosayres y de la Nadjia bretoniana, la Maga es el lugar de lo azaroso,
del desorden y del amor libre y sin obligaciones (de su lugar simbólico surgen las metáforas del dentífrico y del lector-hembra). A
ella se le puede hablar de patafísica y de Boris Vian, de Thelonius
Monk y Santo Tomás; y, aunque no entienda nada, ella ya estuvo
ahí. En ese mundo-Maga, muy Klee y muy Miró, donde todo es
demasiado impostado, no existe la distancia de la cultura ni la acumulación libresca. Allí las cosas suceden y son maravillosas.

En la Maga importa sobre todo el hombre que la idealiza ("Era clase media, era porteño, era colegio nacional, y esas cosas no se arreglan así nomás"). En Cortázar (quien participa del mito romántico de la mujer como cifra de la naturaleza), el hombre es distancia (culpa del que mira) y la mujer es presencia (inocencia de lo mirado). Pese a la intensidad de sus orgasmos (en los que conoce su *verdadero nombre*), la Maga no deja de tener cierta pasividad, cierta inmaterialidad platónica: proyección masculina de un mundo inalcanzable que se puede vislumbrar pero al que nunca se puede acceder. La Maga está en la otra orilla, y si mis amigos nunca pudieron alcanzarla hay una razón: ella es "de las que rompen el puente con solo cruzarlo".

AMARANTA ÚRSULA Y EL ÚLTIMO AURELIANO

POR GONZALO AGUILAR

unca existió un amor tan indómito en la literatura lati-

noamericana. Entre las consecuencias del amor de Amaranta Úrsula y Aureliano Babilonia Buendía se cuentan el temblor de los cadáveres de los antepasados, la aparición de hormigas prehistóricas en el jardín, el secreto para suavizar los muslos de una mujer, la destrucción de un pueblo y el nacimiento de un niño con cola de cerdo que terminó con la estirpe de los Buendía sobre la tierra.

Enamorados desde que tenían memoria, Amaranta Úrsula y el último Aureliano nunca habían podido concretar su unión por la presencia perturbadora del marido, Gastón. Sólo cuando éste abandona Macondo en busca de su aeroplano, los dos personajes pueden entregarse a esa "pasión insensata y desquiciada", encerrándose en la casa y haciendo el amor hasta el hartazgo. Sin embargo, al unirse sexualmente, ellos escriben su propia desgracia, cumpliendo la profecía de los manuscritos: el hijo del incesto tendrá cola de cerdo y pondrá fin a la familia. Sólo después de la muerte de su mujer y cuando ve a su hijo arrastrado por las hormigas, Aureliano Babilonia –quien conocía de memoria la Enciclopedia Británica, Las Mil y Una Noches y los manuscritos que dejara el gitano Melquíades– comprende la fatalidad de su historia de amor.

Corre a descifrar los manuscritos y descubre que Amaranta Úrsula es su tía.

El amor entre Amaranta Úrsula v su sobrino es semiótico. Su destino está vinculado a su sentido; a la lectura, al desciframiento, a la interpretación y al saber. Cien años de soledad cuenta la historia de una identificación, de un reconocimiento que tarda cien años en producirse. Novela emblema de los años 60, ella misma es una fábula de la identificación en la que los lectores han creído encontrar todo lo que andaban buscando: el descriframiento de Latinoamérica y la "gozosa identificación", en palabras de Carlos Fuentes. Sin embargo, para los Buendía la identificación no es otra cosa que la muerte; descifrar no es otra cosa que destruirse. Amaranta Úrsula v Aureliano Babilonia Buendía "estaban tan identificados que preferían la muerte a la separación". La historia de los Buendía es una tragedia del goce: en el instante en el que alcanzan el clímax, comienzan a desaparecer

51 page

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

de la faz de la tierra.

La literatura del futuro

Juan Mocaggatta

Buenos Aires no duerme

n taxista maneja su auto con muy pocas ganas. No disfruta en absoluto tener que trabajar los fines de semana por la noche. Andaba tranquilamente por Cabildo, a la altura de Congreso cuando un cliente le hizo señas para que se detuviera. A primera vista, era un cliente más en la noche. Joven, bien vestido, no debería tener mas de 35 años. Era rubio, con un rostro muy delicado y rasgos que mostraban mucha tranquilidad. Recordaba a esos artistas jóvenes de hoy. Llevaba consigo un pequeño bolso. El taxista encendió las balizas y detuvo el auto. El cliente subió y le dijo:

-Buenas noches. Por favor necesito ir hasta Figueroa Alcorta y Pueyrredón -su tono de voz era amable, por lo que el taxista se sintió cómodo y respondió:

-¿Quiere que tomemos algún camino en especial?

-No. Vaya por donde le sea mas cómodo.

Asintió con la cabeza y pensó el camino a seguir: "Cabildo, Juramento, y Libertador derecho". Cuando arrancó, lo observó por el espejo. Vio que cerraba los ojos y que tenía una pequeña sonrisa en los labios.

"Parece cansado", pensó. "Seguro que estuvo con una minita y mañana tiene que trabajar." Por otro lado, el cliente era amable, y evidentemente no tenía deseos de hablar.

Encendió la radio y se distendió. Se olvidó de su pasajero, y comenzó a disfrutar de la música. Por

Juan Mocaggatta nació en 1967 en Buenos Aires. Es profesor de astrología, cinturón negro, segundo dan de Ninjutsu. Practica deportes de alto riesgo y vende cosméticos. En 1997 se compró una máquina de escribir. Libertador, a la altura del Campo de Polo, sintió algo en su cuello que lo desconcentró de la canción que estaba escuchando. Era algo frío y filoso.

-Lentamente, acercá el auto a la vereda y frená -le ordenó el cliente con tanta seguridad que la reacción del taxista fue automática. Y lentamente acercó el vehículo a la vereda. Mientras lo hacía, se percató de que en el cuello tenia una navaja.

-Me dicen Band. No te asustes, no tengas miedo. En menos de cinco minutos vas a estar libre.

-¿Qué...quiere de mí? -fue lo único que pudo responder. Más que nervioso estaba sorprendido porque nunca antes había tenido problemas.

-Ya te vas a enterar. Sabés, a mi también me gusta mucho la música. Pero me gusta la música de la nueva era. ¿Sabés a cuál me refiero?

Sorprendido por la conversación, sólo respondió:

-No.

Entonces Band le explicó:

-Es la música que se realiza con sonidos naturales como el de una cascada, un arroyo, el canto de los pájaros y cosas similares. Personalmente me gusta porque son éstos los sonidos que olvidamos por vivir dentro de una ciudad.

Band hizo una pausa, se aseguró de que su víctima no se moviese y le dijo:

-Sabés una cosa, me gusta hacer música de la nueva era. Y hago otras cosas también. Soy un artista. Hago arte para un público muy especial. Generalmente, vendo mis obras en Estados Unidos y en Europa, donde son capaces de apreciar lo que hago.

Y mientras hablaba, extrajo de un bolsillo de su saco un grabador de periodista. Apretó REC y dijo:

-Ahora date vuelta y miráme a los ojos.

El taxista obedeció. Y, cuando se cruzaron las miradas, Band le dijo:

-Adiós

Y, en el mismo momento en que pronunciaba esa palabra, con un certero movimiento de muñeca, le cortó la yugular y le abrió la tráquea. Como



el taxista estaba bastante agitado, salió tanta sangre por allí que todo el interior del auto se tiño de rojo. La cantidad de sangre, junto con los gritos guturales que emitía, hacían que Band aprovechase cada instante y grabase todos los sonidos.

Tardó tres minutos en morir. En todo ese tiempo, Band nunca dejó de mirarlo a los ojos. Presionó STOP, tiró la navaja al costado del taxista, descendió y se fue caminando con su bolso. Estaba totalmente cubierto de sangre: el pelo, el rostro, la ropa y sus manos.

En un lugar oscuro sacó de su bolso un toalla con la que trato de limpiarse un poco, la arrojó al piso, y luego sacó un grueso impermeable que se colocó encima de su ropa.

Aún con sangre en sus manos, extrajo del bolsillo trasero de su pantalón un folleto que había leído miles de veces, un folleto que sabía que era para él, que le daba la posibilidad de hacer en forma pública lo que tanto amaba y de mostrarle a su ciudad lo que era capaz de hacer y de hacer lo que quería mostrar. "¡¡¡Y solo en 220 horas!!!" La ciudad no deseaba dormir y él, Band, se iba a encargar de que no durmiera.

Leyó: "Buenos Aires No Duerme". Dio vuelta el folleto y siguió leyendo: "Música. Bases de participación". Sonrío. Sabía que lo que había grabado era realmente inédito.

Luego leyó: "Danza contemporánea". Tenia su VHS lista para filmar al borracho que tenía en el sótano de su casa mientras lo electrocutaba. Ése se iba a poner negro de tanto bailar.

Band se sentía capaz de hacer todo. Buenos Aires le daba 220 horas. Y él las iba a aprovechar.



Paula Impellizzeri

De heladas, vacunos y envidos

El tío y el sobrino jugando al truco en un colectivo.

Con lenguaje vanguardista

–esa irónica manía–
iban divertidos.

El tío comentaba que la mina estaba buena "aunque no encandila".

El sobrino sonreía sin atención (Flor de tirada).

Asiduos viajantes.
"Quiero ser su amante"
el tío pensó.

Paula Impellizzeri nació en 1975 en Buenos Aires. "Criada entre cuentos de baqueanos y viejas historias de inmigrantes, tengo con la ciudad un sentimiento amoroso que realza la nostalgia por el campo." Escriben, escriben, escriben. Son poetas y cuentistas y por alguna razón, escriben. Miles de jóvenes presentaron sus trabajos a Buenos Aires no duerme. Unos cientos fueron seleccionados para leer públicamente su obra. Aquí publicamos una selección, apenas un muestrario de lo que podría llegar a ser la literatura del futuro, una escritura que no se rinde, el laboratorio del arte y la cultura: modernos o clasicistas, realistas, fantásticos, confesionales, irónicos, para estos escritores (y escritoras) todo vale.

"¿Son sus ojos inocentes?"

—Quiero vale cuatro.
¡Te agarré, cobarde!

Vidrios empañados. Y pasan a las buenas. "Me gusta de veras."

Una mañana cualquiera a bordo de un treintaicuatro. Viento y lluvia bajo cero.

El cargadero hace un par de cuadras. Se baja la mitad de los carneros.

Avanza una parada. Desciende la mitad restante.

El vacío es inhumano con tanto fresco despilfarro.

-¿Y la mina? -Bajó en Murillo. Nunca me gustó perseguir al ganado.

Federico Navarro

Casis

Sabés "por qué"? ¿pensaste, cuándo fue, "para quién"? ¿significa "no hay para quien" que haya sido? ¿cuántos ojos tuviste entonces? ¿qué gusto tiene mutilar la carne? ¿dónde aprendiste a hacerlo? ¿te sentiste una puta buscando la arteria más certera? ¿dónde, tu cuerpo, cuando la bañera se llenaba? ¿fuiste feliz cuando ya estaba hecho, y esperabas, y no dependía de

vos la espera? ¿cómo se recupera la sangre que ahora nada entre peces muertos? ¿hacia falta manarla para notarla? ¿por qué hacía falta manarla para notarla? ¿ahora sos más qué? ¿cuándo se te empezaron a desolar los ojos? ¿abriste para siempre una ventana a qué? ¿una ventana? ¿pensaste en mí cuando? ¿quiénes te acompañaban? ¿seguías tan sola? ¿pensaste que podrías haber dicho sí todas aquellas veces? ¿lucir los rincones desprovistos de vida de tu cuerpo sobre una camilla fue premeditado? ¿es premeditada la imagen de mujer (es decir destinada a no pertenecer) destinada, también, tampoco, a no pertenecerse? ¿de tan mortal fuiste inmortal? ¿olvidaste la dieta, la palabra obscena, el espejo por la tarde, su número de teléfono? ¿digo: lo dejaste para más adelante? ¿digo: como cuando te hacés vomitar en el inodoro? ¿olvidaste, también, el persistente deseo de hundirte los dedos en la entrepierna? ¿qué planeabas dejar? ¿hasta dónde planeabas llegar? ¿cuándo supiste que planeabas salvarte? ¿por qué insistís en ser hija? ¿a quién regalarás ahora toda tu muerte? ¿para qué me hacés decirte: "vámonos"? ¿por qué retrocediste alguna vez hasta nosotros? ¿quién te lo susurró al oído? ¿qué quiere decir "en ese lugar a esa hora"? ¿qué puedo, yo, darte? ¿por qué me insisten tus ojos? ¿cómo es saberlo todo? ¿qué hay después? ¿qué significa "te elegí"? ¿hay alguien distinto de alguien? ¿podré creerte alguna vez? ¿cuándo te darás muerte del todo?,

¿cómo hablarás en adelante de ésto? ¿cómo lo hablabas? ¿qué no debo preguntarte? ¿por qué, sin embargo, continuamos callando? ¿cómo se reconstruyen tus restos? ¿te avergüenza alguno de los hechos? ¿te asquea alguno de ellos? ¿y cómo será ahora tener un hijo? ¿qué tipo de estupideces debo cometer para que me ames? ¿ante quién elegiste morir? ¿quién te contemplaba? ¿a quién deseabas imponerle tu angustia, a quién

Federico Navarro nació en 1978 en Buenos Aires. Actualmente reside en Adrogué. En 1995 logró el primer premio en el certamen del Circulo de Martilleros de Lomas de Zamora.





reprochabas? ¿cuándo es "estar cerquita de la muerte"? ¿pensaste "adónde"? ¿cuánto tiempo tardaste en? ¿también te entristece haber cambiado, esta vez? ¿tu amor será, a partir de, más precavido o más ciego? ¿cómo debo consolarte, ahora, ya? ¿hasta cuándo? ¿y después qué? ¿resta alguna posibilidad, por pequeña que sea, de empezar nuevamente? ¿dónde estaba lo que ahora es ansiedad por salvarte? ¿qué pensaste además de "quién para quién", "qué es qué", "qué es quién"? ¿hasta dónde llegaste? ¿qué, podés afirmar, no desconocés? ¿y cómo pasa el tiempo ahora? ¿hasta qué podrás esperar? ¿en qué escalón estás? ¿a dónde da la escalera? ¿qué significa "rodar cuesta abajo"? ¿cómo hago para desenterrar tus juguetes? ¿por qué me hiciste tan poco daño? ¿por qué me diste la felicidad inconmensurable de curarte las hemorragias? ¿por qué, sin embargo, no deseo vuelvas a hacerlo? ¿por qué lo deseo cuanto te deseo? ¿y para qué, pese a, después que, en vez de, y por una extraña mentira del lenguaje, aquello fue un principio?>

Germán Cramer

Lengualarga y el hijo del hijo de puta

"no me gustan los homosexuales y listo" Daniel Passarella

introducción

a)

yo

hago

caca.

tú

haces

Germán Cramer nació en Cap Fed en mayo del 68. Escribió *Punta del Diablo*, y *Lengualarga* y *El hijo del hijo de puta* (poesía). Prepara la presentación de su primer libro, Hablaciones. él
hace
caca.
nosotros
hacemos
caca.
vosotros
hacéis
caca.
todos
hacemos
caca.
y ellos...
fruncen la nariz
como si olfatearan
la mierda

en mal estado.

caca.

no la fragancia del almizcle humo de incienso o el suave ungüento de sándalo sino alguien que se cagó.

entonces viene maricón y me dice
-yo soy homoyeshual.
o.k. le dije pero yo no te voy a empujar la

por el agujero fecal como los chupadores de heces.

-¡homófogo! -me dijo.
 -¡coprófago! -le contesté.

-¡la puta que te parió! -me dijo. y Cupido salió escupido se fue ventoseando una maldición.

d)
que no chumbe el perro
que no maú
lle el gato
que no cague la paloma.
¡imposible subrayar!
¡imposible soslayar!
que soy famoso porque todo lo

bueno permanece oculto.

(para ser poeta hay que ser medio puto y medio esteta).

e)
la única libertad es el sexo:
camisones corpiños y bombachas
para buitres cuervos y cormoranes.
amanuenses vicarios esbirros y sicarios.

f)
cinco a cuatro uno a cero
dos a uno uno a uno
tres a uno tres a dos
cinco a dos cinco a cero
dos a dos
¡SE-IS A T-R-ES!

¿de qué cuadro soy? deVan Gogh.

g)
¿qué hay?
hay una crítica al nazismo
auspiciada por coca cola
y yo me siento mas sólo
que Hitler en el Once.

h)
con la mayor veracidad despojada
de toda ironía: ¿por qué me pica
terriblemente el agujero fecal
cuando tomo mucha coca cola?







Martín Lázaro

Cómo robar cds. en Tower Records

Esto es un espectáculo dantesco", dijo Cecilia a la salida del cine mientras dos taxistas se daban puñetazos. Lo repitió con el mismo tono que hubiese empleado Mónica en el noticiero de la noche para referirse a la rebelión de una horda de obreros famélicos en una petrolera patagónica. Cecilia hacía un año que se estaba esforzando por dejar de ser tonta, y para ello había tomado medidas tales como leer e ir al cine seguido. Yo me veía continuamente afectado por los efectos colaterales de tal decisión.

- -¿Vamos a algún lado? -pregunté.
- -¿A tomar algo?
- -O a otro lado. No sé, a un telo.
- Yo no me quiero acostar tarde; mejor no, otro día.
- -Sí, mejor -contesté levantando mi brazo para parar un taxi y depositarla en el asiento trasero. -Nos hablamos -alcancé a balbucear mientras su carita hermosa desaparecía en el tráfico de Santa Fe y Callao.

Empecé a caminar hacia la 9 de Julio. La calle estaba sobrepoblada de parejitas y vendedores de broches para la ropa, y eso que casi era de noche. Por más que hacía una semana que había llegado de Alemania, y me esforzaba por ser tolerante y europeo, no soportaba que la gente me rozase. El olor a Calvin Klein y a subte impregnaba sus ropas, y no quería que nada de eso quedara pegado a mí.

-Ey, vieja -escuché al pasar por una conjunto de bultos negros en un portal. Obviamente comprendí que se referían a mí, pero preferí hacerme el boludo.

Martín Lázaro nace en la Patagonia en 1969 y se traslada a la costa bonaerense. Desde los 18 años vive en Capital Federal. Trabaja como diseñador de efectos visuales en cine publicitario desde hace cinco años. -Ey, vos, viejita.

Ante tanta insistencia, no me quedó mas remedio que acudir al llamado. Di media vuelta y arqueé un poco las cejas como increpando al tumulto.

- -¿Siii..?
- ¿Tenés un cigarro?

Eran dos, vestidos de negro y con un aspecto un tanto mugroso; uno tenía una campera de cuero con un cierre que le cruzaba el pecho en diagonal, el otro llevaba un sobretodo que se desparramaba por el piso del umbral; se parecía a mí siete años atrás. Cuando me acerqué con el paquete de cigarrillos en la mano, noté que entre medio de ellos sobresalían unos caños cromados tapados con una manta.

-Uh, Camel sin filtro -dijo el de la campera examinado el cigarrillo como si fuera un Romeo y Julieta de 25 dolares-.¿Me das otro?

-Quedátelos -le dije tirándole casi medio paquete.

En ese momento, la manta se sacudió y una cabeza con voz chillona emergió del conjunto cromado gritando:

-iiiUaaa!!!!

Salté hacia atrás aterrorizado y en menos de un segundo mi presión se encontraba en un estado de descompensación tal que las piernas empezaron a temblarme. Me concentré en evitar desmayarme.

-No le des bola -me decía el que tenía los Camel en la mano-.¿Dónde los compraste?

-En un kiosco cerca de mi casa -mentí mirando la manta tirada en la vereda; enfrente de mí, una chica de unos dieciséis años se retorcía de risa en una silla de ruedas. El de sobretodo, sin demasiado éxito, trataba de contener sus carcajadas para no quedar demasiado grosero. La chica tenía la cabeza casi rapada, una remera negra grande que le tapaba unas tetas casi inexistentes. Sus piernas mantenían las rodillas pegadas y los tobillos muy separados, formando una V invertida cuyo grosor no superaba al de sus brazos.

- -¿Dónde decis que los compraste? -insistió.
- -En un kiosco de Palermo -le contesté ya un poco mas animado.

El otro se incorporó y apoyó el culo en uno de los brazos de la silla de ruedas. Llevaba unos pan-

talones achupinados que hacían que sus piernas parecieran aún más delgadas que las de la lisiada.

- -¿Vos que hacés? -me preguntó.
- -Nada, recién salgo del cine.
- -¿Sí? ¿Qué viste? -me preguntó la chica. De la oreja le colgaban casi una docena de aros.
- -La de Schwarzeneger -le contesté tratando de ponerme a tono.
- -¿Y ese aro? -le dije indicándole uno que pretendía representar una planta de marihuana.
- -Es una planta de faso, me la regaló éste -dijo señalando a su derecha. El de la campera también se paró y me dijo:
 - -¿Qué, tenés?
- -Me mangueás cigarrillos, me mangueás porro. ¿No querés que te pague un pasaje a Nueva York para ver a los Rollings?
- Lo que pasa es que estamos muertos, no tenemos un cobre -dijo su colega.
- -¿Por qué que no van a Tower y ya? −dijo la chica.
 - -Ya nos tienen super vistos.
- Sí, pero a él no -contestó señalándome con un cabeceo.
- -¿Vos te copás? -me preguntaron casi al unísono.

Yo los miré y me acordé de una disco gay que se llama Why Not.

Decidimos presentarnos formalmente. El chico de campera de cuero se llamaba Fernando; el de sobretodo y pantalones chupines también se llamaba Fernando, pero me dijo que lo llame Muñeco, y a la que llevaba silla de ruedas le decían Carol, y era la hermana del Fernando de campera de cuero.

Nos acercamos a la puerta de Tower Records como una verdadera familia. Yo empujaba la silla de ruedas, con la misma destreza con que manejo el carrito del supermercado lleno de botellas de Heineken. El Muñeco tenia puesto mi saco; Fernando llevaba el sobretodo: le sentaba mejor y le tapaba la ropa sucia, que a la luz de la entrada del local había mutado del negro hacia un gris arratonado.

-¡No hay rampa para minusválidos! ¡No hay rampa para minusválidos! -gritó Carol horrorizada, mientras con el dedo señalaba un escalón de cinco centímetros que separaba la vereda del



acceso. Un segundo tardaron los dos guardias de seguridad en acercarse a la silla y comenzar a levantarla. Carol empezó a sacudirse y a repartir puñetazos a los guardias, varios de los cuales me pegaron a mí por estar cerca. Sus brazos, a diferencia de las piernas, tenían una potencia tal que emití un alarido con cada impacto.

-Puedo yo sola -dijo, y subió el escalón de un tirón. Uno de los guardias no paraba de pedir disculpas, agarrándose el codo con gestos de dolor.

Encaramos decididos hacia el fondo abriéndonos en abanico entre clientes encorvados sobre las bateas y nenas absortas en las listening stations. Carol y yo nos manteníamos juntos haciéndonos lugar por los pasillos, golpeando a la gente que se daba vuelta protestando, para luego pedir disculpas rápidamente al ver el sufrimiento de la invalidez de ella y el porte heroico mío que la llevaba como Cristo a su cruz. Nosotros vigilábamos, mientras Fernando y el Muñeco agarraban pilas de cds. y con una navaja les destripaban el envoltorio de plástico para que no tuviesen la tira magnética que los hiciera sonar en la alarma de la puerta. La cantidad de gente y la necesaria velocidad de la operacion apenas les permitió seleccionar material de la sección solistas internacionales de la A a la F. Se metieron tres o cuatro compacts en cada bolsillo y nos dieron como quince a nosotros, que apilamos rápidamente debajo de la silla.

Ellos tomaron la delantera y se mandaron para la salida; un poco mas atrás veníamos nosotros. La puerta estaba flanqueada por los dos guardias que, desmejorados, trataban de recuperarse descansando apoyados en los censores. Fernando pasó rápido, con la cabeza alta como mirando hacia la vereda de enfrente; el Muñeco se mando atrás casi corriendo. El aullido de los censores sacudió a los guardias, que en un acto reflejo agarraron a los Fernandos y comenzaron a sacudirlos.

-Te dije que estos pendejos venían a robar.

-Soltáme chupaculos. Te creés que sos el dueño -soltó entre insultos el Muñeco cleptómano. Con la piedad de la mano abierta recibió un bife que lo calló al instante. Los guardias empezaron a arrastrarlos hacia dentro del local. Los Fernan-

dos se resistían como reos a la horca, tratando continuamente de zafarse. Los uniformados, mediante la técnica de aplicar nuevos golpes, dominaron la situación, avanzando seguros y orgullosos ante la mirada divertida de los clientes. Cuando giraron hacia el pasillo principal, sus caras de mandíbulas apretadas se transformaron en dos puñados de carne llenos de terror.

-La tu, la tullida -balbuceó uno codeando a su compañero que inmóvil no atinaba a hacer nada.

Desde el fondo del pasillo, con una aceleración descontrolada, avanzábamos Carol y yo vociferando un alarido de guerra. Carol, completamente tapada con la manta, gruñía y arremolinaba los brazos, convirtiendo la silla de ruedas en una masa tan letal como amorfa, dispuesta a acabar con todo lo que se cruzase en su camino. Yo blandía tan bondadoso vehículo con la furia de un artillero en un Panzer, propinándole, mediante grandes zancadas, cada vez más velocidad.

El impacto fue corto, seco, conciso. Un ruido como de madera astillada retumbó en todo el salón, y casi no se escuchó ningún grito. Hubo unos segundos de silencio absoluto.

Los Fernandos se pusieron detrás de mí y como cubiertos detrás de una aplanadora corrieron a la salida, desparramando todos los gestos obscenos que se les ocurrieron en el poco tiempo que duró nuestra huida. Sus manos dibujaban argollas y penes cambiando a puños cerrados, que, como cipotes, se refregaban a punto de acabar sobre la cara de los empleados.

Luego de recorrer varias cuadras frenéticas, nos detuvimos. Creo que estabamos en Montevideo, o Paraná, y Viamonte.

-Bien fiera, nos zafaste -me dijo el Muñeco.

-Sí, loco, si no fuera por vos... -apoyó el otro, mientras el orgullo de haberme convertido en el capitán de ese ejército me inundaba hasta casi ahogar mi voz.

-Bueno, ¿y ahora qué hacemos? -pregunté.

-Nosotros nos vamos a lo del Goma a venderle los compact -dijo Carol con un tono dictatorial que me hizo sentir que bajaba varios puestos en el escalafón.

-¿Y vos?

–Uh, vamos a vender los compact –titubeé yo –. ¿Y a cuánto nos los van a pagar? –pregunté. -Ocho pesos cada uno, a veces a algunos nos lo paga mas.

-¿Qué, los querés? -dijo el Fernando que llevaba mi saco de cuatrocientos dólares mientras me pasaba la pila.

Los miré por arriba, estaban casi todos los de David Bowie, un par de Elvis Costello, *Telegram* de Björk y varias porquerías que no alcance a reconocer.

 -Y, algunos me interesan –dije separando los de Bowie y los dos de Costello.

Bueno, llevás todos esos por cien pesos -dijo
 Fernando.

 Bueno -acepté un poco herido mientras hurgaba discretamente en mi billetera para sacar uno solo de los billetes grandes.

Fernando agarró la guita y se la paso a la lisiada, que dijo gracias y sacó un paquete pequeño que empezó a desenvolver de plásticos y papeles hasta dejar al descubierto un cilindro blanco.

-Tomá, acá tenes la tiza -dijo.

-¿Está entera? -preguntó molesto Fernando.

-Casi. Me tomé un poquito. Está buenísima, no tiene bajón.

Yo me refregué las manos y con gesto cómplice le pregunté:

-¿Para mí no hay nada?

Carol revolvió en sus bolsillos y sacó un papel brillante.

-Tomá -me dijo.

Me lo guardé y le agradeci con un gesto cordial.

-Son veinte pesos -escupió la tullida.

Le alcancé dos billetes arrugados y empecé a despedirme de mis amigos.

-Sos una fiera, máquina -me dijo Fernando.

-Mata encontrarse con gente del palo -dijo el Muñeco mientras me abrazaba un tanto conmovido por la dureza de la merca. Amagó con empezar a hablar, pero me apuré. Le di un beso a Carol que me sonrío con una mueca y seguí bajando hacia la 9 de Julio como tenía previsto.

Cuando llegué a la avenida, paré un taxi, un Renault 12. Le indiqué la dirección de mi casa y arrancamos. El chofer llevaba arito, pelo largo y la cara poceada por alguna enfermedad eruptiva de su infancia. Cuando me preguntó adonde iba, me pareció puto.

Con la complicidad de la oscuridad del asien-



to trasero, saqué el papel que me había dado Carol. Era papel glasé metalizado, el mismo que usaba de chico en el jardín de infantes y la escuela primaria. Lo abrí; adentro estaba el polvo blanco mal picado y abundante; lo probé con la lengua y me pareció que estaba bien. Valiente, le pregunté al taxista:

-¿Te molesta si me hago un pase?

-Si me convidás -contestó amable, acelerando bacia Palermo.

Jorge Pennisi

Cien gatos escritos en papel

Hay cien gatos arriba del techo; hay cien arriba del techo! y yo no me acuerdo de qué no me acuerdo del poema

del poema de ayer
todo por no escribirlo
escribirlo en un papel
y no me acuerdo de los GATOS
escritos en el techo
son como cien
maullando todos juntos
juntos todos en papel
en el papel de ayer
vacío papel de ayer
que nunca escribo

cuando debo sino después dibujo la NADA en

dibujo la NADA en el blanco cien gatos flotando en el bidet cien gatos en fila india mojados, indisciplinados jugando a las sombras chinescas

> sombras chinescas en mi pared.

Jorge Pennisi nació en 1962 en Lomas de Zamora. Artista plástico desde hace diez años, ha expuesto en varias muestras colectivas e individuales . Incursiona en la poesía como una forma de integrar, dice, pintura y escritura.

Juan Miceli

Demonio Amarillo

Ahogado en travesuramuerte,
precipitás en busca de cerrojo y llave
maestra.

Terroro del niño amarillo, poseés a

raudales.

¡Encerrojos al niño de moño! (que en todo transforma a veneno). Supo mascerar mía sonrisa que en llamas envuelve tu almanoria mía.

¡Enclaustrocárcel al niño amarillo! (sus dientes de leche esconden dentro pezuñas)

Encerrojos al chico que bebe plumas de avenuria... ¡Enclaustrocárcel al niño de moño!

Gato de(s) Hielo

Aglomerando abismos en ronroneos, te acorralo en bestial caricia:
"De noche no hay dónde camuflarse."
Padecés a susurros de carne, mi llamalengua invadiendo Té

Implacable.

Me columpia herirte en be(r)sos, me derrite el entramparte.

En tardes de sexamor y mermelada, el calor suele hacerse inxoportable: Mi espaldarco se contrae y resopla, mis zarpas se zarpan donde cuello, mi piel pele(te)a empecinada, mis dientes dentellean cuánto espasmo.

Olvidé dexirlo, enclaustré una porción de tualma entré mis uñas

Juan Miceli nació en Buenos Aires en 1971 y antes incluso de saber escribir, escribió. Actualmente se avoca a terminar su novela *Hotel Eropesi*

Norma Miranda

I

No me voy
cuando el cigarro se apaga
y las cuerdas de un miércoles
buscan la sed de nosotros.
Unos boletos, hacia otra palabra
hacia la espalda de otra lengua.
Quise encontrarme
en el límite de un punto.
Quise salvar la sombra de una letra,
su sabor fue silencio.
Beso tus mejillas
y me ahogo en las líneas
de un nuevo telón
cuando me miro.

Norma Miranda nació en Morón en 1971. Publicó en varios números de la revista *Otras Puertas*. Recibió el 1er. Premio en el IV Concurso Literario "Leopoldo Marechal".

Carlos Enrique Blanco

La servilleta

"Do you know who is Akira?"

- -¿Qué es eso?
- -Una servilleta. Con una nota.
- -¿De dónde la sacaste?
- -Estaba en la mesa. La encontré mientras ibas al baño.

Miraron el papel. Lo dieron vuelta. Volvieron a leerlo. Llegó el mozo.

-¿Qué tomás?

Carlos E. Blanco nació en Buenos Aires en 1965. Colaboró en la revista *Humor*. En 1995 compuso la música del corto *Rey muerto*, del ciclo Historias Breves, ganador del festival de La Habana.







- -Cerveza. ¿Compartimos?
- -Bueno, dale.

Pidieron una 3/4. Racco extendió la servilleta sobre la mesa. Chizo se quedó mirando.

"Do you know who is Akira?"

-¿Será un mensaje secreto?

Racco no contestó.

- -¿Qué decis Racco?
- -Mmse...Qué se yo. Tanto problema por un papelito que encontramos.
 - -Sí, sí, la verdad. ¡Qué tarados!...

Racco abolló el papel y lo puso en el cenicero. El mozo trajo la botella, los vasos y una picada. Chizo sirvió la cerveza. Brindaron como hacían siempre. Entonces la vieron: la servilleta estaba extendida sobre la mesa, sin ninguna arruga.

"Do you know who is Akira?"

Se miraron pasmados.

- -¿Yo no la había dejado en el ce...ni...cero? - balbuceó Racco.
 - -Sí, sí, seguro.
 - -¿Y cómo está ahí de vuelta?

Chizo siguió tomando cerveza. Racco se revolvió el pelo de la nuca. Era lo que hacía cuando no entendía algo. Agarró unos palitos y se los echó en la boca. Los masticó haciendo mucho ruido. Volvió a hacer un bollito con el papel mientras Chizo servía la cerveza que quedaba.

 Se terminó –dijo Chizo alzando la botella vacía–. Pido otra.

Racco vigilaba el papel.

Llegó el mozo y les dejó otra 3/4. Esta vez sirvió Racco. Cuando terminó de llenar los vasos, la servilleta estaba de nuevo sobre la mesa, como recién planchada.

—¡Mierda! —dijo Chizo casi gritando, mientras se tapaba la boca avergonzado.

Racco se rascaba la frente. Siempre hacía lo mismo cuando algo lo ponía nervioso.

- -Debe ser una joda -se rió inquieto.
- -¡Pero claro! ¡Una cámara oculta!
- -Sí, sí, seguro -dijo Racco.

Sonrieron temerosos.

-¿Le preguntamos al mozo?

Racco negó con la cabeza.

-Dejá, dejá. Ahora les cagamos la joda.

Agarró el papel; lo destrozó en decenas de pedacitos, que puso en uno de los platitos de la picada.

-Cámara oculta. ¡A papá! -se burló en tono canchero.

Recorrieron el bar con la mirada, buscando la cámara oculta. No la encontraron. Al volver la vista a la mesa el papel estaba sano, sin una sola marca, ni siquiera un doblez.

"Do you know who is Akira?"

Racco se levantó de un salto, apartándose de la mesa.

-¡Jesús y María!-murmuró Chizo mientras se hacía la señal de la cruz sobre el pecho.

Racco fue derecho al baño, abrió la puerta de un golpe, tiró la servilleta en uno de los inodoros, apretó el botón y se quedó hasta estar seguro de que el agua se la había llevado.

Al regresar a la mesa, vio el rostro lívido de Chizo. El papel estaba ahí otra vez, pero ahora chorreaba gotitas de agua. Chizo no reaccionaba. Racco no podía creerlo. Tuvo que sacudir a su amigo varias veces hasta que logró despertarlo.

-¡Lo parió! -fue todo lo que dijo Chizo. Los dos salieron corriendo del bar, gritando despavoridos.

Cuando el mozo se dio cuenta, ya era tarde.

-¡Me cago en Dios! -insultó por lo bajo. Ya es la tercera vez hoy. ¿Será posible tanta mala leche? Fue hasta la mesa. Levantó los vasos medio vacíos, los platitos de la picada, los posavasos y una servilleta mojada. La puso en la bandeja y volvió a la barra.

"Do yo know who is Akira?"

-¿Qué leés? -le preguntó la señora gorda a su hija.

Claudio Menghini

Poder llorar

Cuando llego al extremo
de poder llorar
lo hago dos veces seguidas:
la primera por la
máxima emoción acumulada
y múltiplos de ésta
que divinamente mi mente
degrana
la segunda por la
pena que siento por mí mismo.

Realidad del frío de la obscuridad

Cada vez que intento dormir comienzan los alientos fríos, vetas congeladas de la obscuridad deslizándose sobre mis partes destapadas. ¿Qué será lo que experimento? Alguna boca muerta con nostalgia de piel, el tráfico de los insectos, mis anhelos no resueltos ingresando hacia mis sueños, musas ignoradas durante la claridad, tal vez sean sombras de elfos: el frío es la sombra en la muda noche total.

Claudio Menghini nació en 1968 en Bahía Blanca y vive desde 1991 en Buenos Aires. "En 1990 empecé con *Odios de odios*, mi proyecto músicoliterario que hasta 1997 consta de tres discos sin editar, cientos de poemas, algunos cuentos y una novela inconclusa."



Patricio Leone

Un brillante en el empeine

Villa Pueyrredón, 10 de Septiembre de 1995 Querida señora o señorita de pollera de jean por las rodillas:

Hoy, sin querer, la vi cruzando la calle. Hacía como un equilibrio sobre el empedrado que me resultaba muy gracioso. ¿Dónde compró esos zapatos tipo chancleta que tienen un brillante en el empeine? ¿En la zapatería de la avenida? Sus ojos se parecen a ese brillante, y eso que la vi de espaldas. Espero volver a verla.

Suyo Fonseca

Villa Pueyrredón, 17 de Septiembre de 1995 Querida señorita:

Ya verá que he averiguado su estado civil. Disculpemé el atrevimiento pero me fui hasta la zapatería y pregunté por Ud. Cuando mencioné los zapatos la recordaron en seguida. Se ve que los ojos suyos hacen estragos.

Muy suyo Fonseca

Villa Pueyrredón, 23 de Septiembre de 1995 Muy querida señorita:

Hoy la volví a ver. Sus ojos no son claros como yo pensaba. Son marrones, pero igual brillan como los ojos de los gatos abajo de los autos cuando otro auto que viene los ilumina de frente. Quiero iluminarla de frente con el farol de mi corazón.

Suyisimo Fonseca

Patricio Leone: "Tengo 34 años, soy casado y tengo una hija. Escribo desde que me acuerdo, y más seriamente desde hace 10 años. Hoy me gustan Cheever, Salinger, Fontanarrosa, Carson Mc Cullers. Mañana no sé. Soy psicólogo."

Villa Pueyrredón, 28 de Septiembre de 1995 Querida María Clara:

Averigüé también su nombre. Ud. tuvo un novio a dos cuadras de acá, pícara. Se lo tenía guardadito, eh. Hoy charlé de Ud. con mamá. Ella no la conoce. Bah, me parece que no la conoce porque se dio vuelta y se fue ni bien le dije el nombre suyo. Es celosa la vieja.

Como siempre, suyo Fonseca

Villa Pueyrredón, 2 de Octubre de 1995 Querida María Clarita:

Desde que la conocí, no veo la hora de acercarme a Ud. Y reflejarme en sus zapatos, nuestras mejillas unidas y los corazones latiendo como... latiendo mucho. También me enteré de que salió tres años con ese muchacho. Igual la perdono, aunque sé que estaba bastante metida.

Otra vez suyo Fonseca

Villa Pueyrredón, 5 de Octubre de 1995 María Clarita:

¿Ese no fue su único novio? Yo pensaba que sí, pero la peluquera de mamá me dio a entender que no, que tuvo varios. Fue un golpe duro, pero sabré recuperarme.

Un saludo Fonseca

Villa Pueyrredón, 7 de Octubre de 1995 María Clara:

Los muchachos me dijeron en el bar que Ud. es bastante ligerita, que no se priva de nada. Oiga, ¿así me paga mis sentimientos? Contésteme urgente si quiere encarrilarse y no taconee a la hora de la siesta que se escucha todo.

Fonseca

Villa Pueyrredón, 8 de Octubre de 1995 Señorita:

Ud. me hizo pasar un calor bárbaro en el almacén. ¿Cómo me va a decir mamarracho si no me conoce? ¿Qué tengo que decir yo de Ud.? ¿Atorranta le tengo que decir? ¿Puta de mierda le tengo qué decir? ¿Eso? Me hizo quedar como un idiota.

Yo

Villa Pueyrredón, 8 de Octubre de 1995 Prostituta de cuarta:

Metéte el zapato ese con el brillante bien en el orto antes de hablar de mí.

P.D: tu ex-novio se casó con la Rita. Jodéte por boluda.

Florencia Martínez

camino del espejo

estoy desnuda y no puedo tocarme

mi desintegración ocurre en el silencio



el ojo de la locura permanece intacto

mientras bailan las serpientes

Florencia Martínez nació en 1968 en Buenos Aires. Tiene en prensa el libro de poemas *Cara al sur y a los demonios* (Buenos Aires, Libros de Tierra Firme)



El llamado de la especie, Sergio Chejiec
El carapálida, Luis Chitarroni
Demasiado cerca desaparece, Antonio Dal Masetto
La creciente, Carlos Dámaso Martínez6
El informe, Martín Kohan
Los inconsolables, Kazuo Ishiguro
Becas flacas, Tom Sharpe
Más allá del olvido, Patrick Modiano
El secuestro, Georges Perec
La cabeza perdida de Damasceno Monteiro, A. Tabucchi 6

Policiales

PopCorn, Brian Elton6'	7
Pruebas de sangre, Jonathan Kellerman	7
La mirada indiscreta, Georges Simenon	8

Testimonio

Cartas a Angélica, Victoria Ocampo									.6	8
Sarmiento-Frías. Epistolario inédito									.6	9

Ensayo

Cultura y Política en la década del sesenta, Buch y otros		.70
Mundo Nuevo, María Eugenia Mudrovcic		.70
Las formas de la espada, Eduardo Grüner		.71
Acto de presencia, Sylvia Molloy		.71
Los géneros del discurso, Tzvetan Todorov		.72
Vida del fantasma, Javier Marías		.72
El tango, Blas Matamoro		.73
Presagios del milenio, Harold Bloom		.74

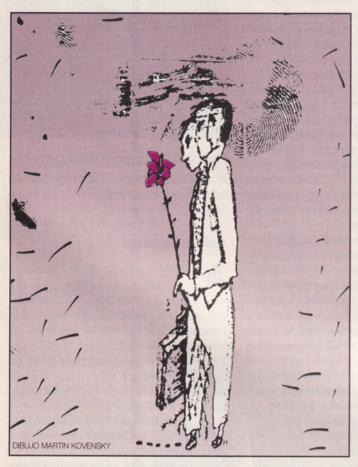
Infantiles

Los cretinos, Roald Dahl									.7	76	5
Colección Ratón Pérez									.7	76	5

Fe ratona: en el número anterior se omitió el nombre de Maria Iribarren como reseñadora de la colección Mate.

La crítica de cine independiente Todos los meses en su kiosco

La escena vacilante



El llamado de la especie

Sergio Chejfec Rosario, Beatriz Viterbo Editores, 1997, 122 págs.

n rasgo básico, la vacilación, y tres escenarios claves en la definición de posiciones y circuitos de la narradora marcan el tono y la estrategia de esta nueva novela de Sergio Chejfec, vuelta sobre el mismo catálogo de problemas que obsesionan su trabajo desde *Lenta Biografía*, y apoyada en el mapa errático de una primera persona que pasea entre voces, modelos narrativos, fronteras indecidibles, fábricas, pueblos vacíos y destinos inciertos.

El llamado de la especie es, de cualquier modo, una novela preocupada por los materiales, por la confección y por ese espacio

de transformación que redistribuve v combina esos mismos materiales. Por eso pone en circulación una preocupación sintáctica desplegada en la mirada indiscreta de una narradora que cuenta el entramado de discursos que acceden, en forma accidental, a la literatura.

Es el dominio de lo borroso y lo indecidible lo que enmarca el modo insistente en que el texto de Chejfec retoma el relato de la precariedad y el deterioro. Es el pueblo vaciado y en éxodo de San Carlos, la voz ronca, quebrada,

idecodificable de Isabel, el charco de sangre que clausura la completud de la figura del padre. San Carlos es el pueblo "a medio construir", que puntúa la perplejidad de "calles sin señalar" y "cercos sin tender". Es decir: cómo leer en una textura sin puntuaciones, pero también cómo entender el carraspeo de la voz, el ruido "extraño", la "media lengua" de Isabel.

Es la alquimia del intérprete la que teje la transformación de esa voz extraña en un sistema de señales que pueda ser decodificado como lenguaje. Un problema relativo, por un lado, al orden de la clasificación (que es a la vez una reflexión acerca del sentido como operación de control: el manto simbólico que hace inteligible el flujo caótico de la realidad), pero también el núcleo de lo que el texto lee como misterio y amenaza: algo contiguo, familiar y extraño, "otro idioma" que descansa, imperceptible y fronterizo, en la garganta "defectuosa" pero a la vez "autónoma" de Isabel. Tanto esa media lengua, trabada y liminar, misteriosa, amenazante, opaca, pero también banal y rutinaria, como la "desintegración" del espacio en San Carlos son instancias, *llamados* con los que el texto cifra el lugar de la literatura.

En el espacio vacilante del texto de Cheifec, todo está en movimiento en una sintaxis donde cada término sufre la lógica de una mutación, que lo torna inasible e inestable. Por eso la novela coloca fábricas en sus dos límites: en el límite que separa el pueblo de Isabel del éxodo de San Carlos, y en la alquimia de Juan, el novio de Estela (la otra voz que produce relatos y sentidos en la memoria de la narradora), de doble eficacia, va que distribuye los materiales para fabricar tinta, y hace que la tinta, a la vez, fabrique dinero. La preocupación por los materiales, en un texto que pone en circulación fábricas, tinta, papeles, voces, relatos, intérpretes y traductores, abre también la pregunta acerca de la representación. La literatura, en El llamado de la especie, aparece como el efecto de ese accidente fatal que deja incompleta y defectuosa la figura del padre, pero que fundamentalmente abre una brecha en ese modelo narrativo ("las láminas no decían nada, eran indescifrables, sólo se hacían visibles a través de las palabras de mi padre"). Por allí pasa, en definitiva, el aire, la respiración de la literatura, pero también el "germen" y el deterioro. El mismo que hace de San Carlos un espacio vacío, precario y en movimiento: el germen itinerante de un derrotero que marca su mapa a medida que avanza. No hay mapa posible en San Carlos. Es un territorio indiferenciado, sin "límites", donde "palabras como salir o entrar" tienen un "marcado sentido impreciso".

Hay que partir o llegar, dice en su comienzo la novela de Chejfec, para tener un relato. Hay que ver partir o ver llegar, dice luego, para poder contarlo. La que narra es una exploradora, una observadora, una extranjera recién venida. Una mirada exterior, en movimiento, sin una lógica de progresión: avanza sin avanzar, retornando para ya estar en otra parte. Es ese teatro de papeles y roles borrosos e indefinidos el que marca, en Chejfec, la escena de la literatura.

Fernando Murat

El carapálida

Luis Chitarroni Buenos Aires, Tusquets, 1997, 265 págs.

A lumnos, de pie: *El carapálida* está aquí. Es el año 1971. Es la escuela pública argentina. Es la primera novela que publica Luis Chitarroni.

Un accidente fatal desencadena la acción. El protagonista es atropellado, "el boludo cruzó y venía el 504 a toda velocidad y lo hizo pelota". En resumen, el carapálida (el alumno: espléndido, inteligente; no la novela: espléndida, inteligente) se quedó –literalmente– a medio camino entre la casa y la escuela. Un niño ha muerto.

En *El carapálida*, Chitarroni se propone lo imposible: recuperar la infancia. El intento incluye un riesgo –personal, catastrófico: la posibilidad de que ese tiempo pasado deje de ser, para siempre, un recuerdo feliz; y una recompensa: escribir una novela hilarante y genial.

El carapálida es, también, una novela nostálgica. En ella se recortan, toman forma, siluetas primarias. Así, la escuela vuelve toda bajo la brutal acumulación de los nombres, o mejor: de los apellidos, con su música y su condena.

Chitarroni recupera, además, viejas glorias de la infancia: el tiempo libre ("Armestov ventilaba sus uñas cortas barnizadas con Plasticola"), las excursiones ("Pónganse churros y compórtense. Vamos a ir a la casa de un gran escritor"), la provocación ("otro prestidigitaba delante de la cara de uno diciendo 'el aire es libre' "), el insulto infinito ("Quería acabar con Nessio, que la madre de Nessio se muriera, que la madre de la madre de Nessio también, de cáncer, de recontracáncer..."), la sorprendente equivalencia entre decir y ser ("-Zoz un copión igual/-El que lo dice lo es."), y también el dígalo con mímica, el corte "unisef", el equeco, el Simulcop.

De asistencia perfecta, el narrador no es el carapálida, no tiene la voz de un niño, no habla como tal: es irónico, mentiroso, grande; es, en todo caso, un niño crecido—aunque, como los chicos, no busque más que divertirse. Así, como una cartuchera a punto de estallar pero que siempre puede guardar algo más, la novela acumula listas, citas y (al igual que en Siluetas, el primer libro publicado de Chitarroni) nombres cé-

lebres, no tan célebres o sencillamente falsos. En suma, un juego de auténticos e impostores tramado por un memorioso y entrenado biógrafo.

Una cosa más: la fotografia que ilustra la cubierta y que muestra a Luis Chitarroni a la edad de 13 años, pertenece, como acredita la contratapa, a Emilio Both. Cerrado el libro aparece, entonces, el último chiste del autor: ¿quién podría recordar el nombre del fotógrafo de séptimo grado?

En fin, sólo nos queda esperar en el conticinio que el carapálida regrese, aunque en la amenazada penumbra que deja el velador ya es posible adivinar algo más que su silueta.

Que quede claro: El carapálida está, como decía Marianne Moore de los póstumos Collected Poems (1954) de Charlotte Mew, "más allá de todo elogio".

Hernán La Greca



Demasiado cerca desaparece

Antonio Dal Masetto Buenos Aires, Planeta, 1997, 240 págs.

prender Buenos Aires es el objetivo que se da a sí mismo Ciro, el personaje adolescente de la nueva novela de Antonio Dal Masetto. Llega a la ciudad escapando de un pueblo de provincia, de sus padres y de un futuro ya cerrado. Lo hace con una excusa poco menos que ridícula: encontrar a alguien que alguna vez vio, alguien de quien ni siquiera sabe si vive en Buenos Aires. Demasiado cerca desaparece, título, nos adelanta cuál será el aprendizaje de Ciro, pero también podemos leerlo como advertencia.

El itinerario de Ciro es bastante particular: entra a la ciudad por un hospital y un cementerio; recorre sus márgenes y vive sus suburbios; se rodea o es rodeado por otros "extranjeros" llegados antes que él pero que se muestran tan solos como él; rápidamente "encuentra" a quien busca, pero la deja ir, una y otra vez; pero antes que nada anda insomne coleccionando, también construyendo, historias. Se delinea así un Buenos Aires de sucesos y personajes muchas veces inverosímiles aunque de sentimientos y sensaciones reconocibles. Tal conjunción es posible por la tensión que se establece entre la historia base de la novela y las historias que Ciro acopia.

Podemos releer esta tensión desde la "advertencia" del título. De las historias particulares surge una ciudad extraña; Buenos Aires "desaparece" para reconstruirse recién en el sedimento de aquellas. También la historia de Ciro se diluye



Luis Chitarroni

ante la atención que convocan esos otros relatos; luego la novela parece "desaparecer" cuando ellos irrumpen. Pero simultáneamente nos es dado a conocer que la mayor enseñanza que adquiere Ciro es su dificultad para aprehender lo deseado, dificultad que se acrecienta cuanto más cerca lo tiene. En consecuencia, que Buenos Aires y la novela como unidad pierdan sus contornos en cada historia particular puede leerse como gran metáfora del aprendizaje de Ciro.

Demasiado cerca desaparece se justifica entonces como perfecto continente de historias curiosas, por momentos graciosas, también crueles. Sin embargo, son estas historias en sí, cuando se liberan de su justificación, cuando hacen "desaparecer" la historia mayor, los momentos que más seducen e inquietan.

José Luis Petris

La Creciente

Carlos Dámaso Martínez Rosario, Beatriz Viterbo, 1997, 128 págs.

l devenir nos modifica. de las fantasías sexuales. En realidad, el ser huma-El más interesante de tono que realiza un constante trabajo sobre sí mismo nunca es, sino que constantemente deviene, y así resignifica aquello que lo rodea. Éste no es el caso de los DIBLUO MARTIN KOVENSKY

personajes de este libro de relatos de Carlos Dámaso Martínez, que viven en un mundo conformado por hechos anecdóticos que no son más que eso: simples anécdotas que no dan lugar a interpretaciones. Los personajes no parecen tener sustancia: nada logra conmoverlos ni producirles ese necesario extrañamiento ante lo cotidiano para poder seguir viviendo. La narración tiene, así, un ritmo indefectiblemente moroso, hasta que algo demasiado anunciado, y que por ese motivo el lector ya no espera, ocurre. Como dice Martínez, "...existe en el orden de los hechos siempre un punto de giro, que imprevistamente nos llena de sorpresa v confusión". Pero ese acontecimiento, una catástrofe natural, una aparición, un encuentro, que trastrueca las psicologías de los personajes y que funciona casi siempre como rito de pasaje, no convence, ya que ni sorprende ni confunde. En este sentido, todo crece hasta casi lograr proporciones mitológicas y, sin embargo, fracasa. Por momentos, los relatos pueden llegar a ser calificados como literatura onírica, porque lo que les sucede a los

personajes bien podría ser producto de sus sueños, sobre todo cuando se advierte la evidente recurrencia

> dos los relatos es "El informe imposible", seguramente por la grandiosa imposibilidad de la tarea: narrar la muerte. No sólo por su alcance sino también por la fuerza sugestiva que atraviesa todo el cuento, se produce una aparente inmovilidad ontológica cargada de tensión y angustia, como si los personajes fueran resignados sobrevivientes de la balsa de Medusa acostumbrados a la severidad de la vida.

Rodrigo de Zavalia



El Informe. San Martín y el otro cruce de los Andes

Martin Kohan. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1997, 249 págs.

os historias arman la trama en *El Informe*. Una se desarrolla en la actualidad: un extraño crimen callejero que es tapa de periódicos. La otra transcurre durante la época independentista, en el siglo XIX. Como lo indica el subtítulo, San Martin y el otro cruce de los Andes, la novela trata en primer lugar la novedosa historia de los españoles vencidos en la batalla de Maipú y se interna, luego, en los avatares de una historia de amor entre una joven dama de alcurnia y uno de los soldados españoles hecho prisionero de guerra. Alfano es el punto de intersección de ambos relatos: redactor de los informes históricos, de un lado; testigo del insólito asesinato, del otro. Curiosamente, la pasión por narrar un amor "histórico" pareciera desviarlo (no sólo de la realidad, sino también de lo que comúnmente se entiende por "historia"), a tal punto que no logra recordar el asesinato del que ha sido testigo.

Metáforas, digresiones, descripciones de atmósfera, reflexiones lingüísticas, abruptos cambios de registro, numerosas salvedades y evaluaciones subjetivas son algunos de los recursos que emplea Alfano para transgredir, sin saberlo siquiera, los rasgos genéricos del discurso histórico y sumergirse en una escritura con características ficcionales. Es interesante notar que estos "abusos" y desvíos, así como las obsesivas correcciones del frustrado historiador que recibe los informes, son un buen terreno para que el lector de esta novela de Martín Kohan reflexione a sus anchas acerca de los principios constructivos del discurso histórico y de sus relaciones con el género novelesco.

Sin embargo, aún bajo el tono paródico, el fervor por la descripción de detalles no siempre significativos y la permanente voluntad disgresiva y aclaratoria, que caracterizan este informante histórico, no sólo demoran, en un abuso desafortunado, la lectura, sino que terminan extendiéndose al resto de los narradores. La consecuencia no es menor: por momentos, la novela se vuelve lenta, reiterativa y un tanto monótona, afectando, de este modo, la lectura de una muy buena trama con final inesperado.

Andrea Rabih

Kazuo Ishiguro

Los inconsolables Barcelona, Anagrama, 1997, 568 págs Traducción de Jesús Zulaika

sta es la cuarta novela, quizás hasta ahora la más ambiciosa, de Ishiguro, y marca un cambio dentro de su producción: deja de lado la sutilezas del realismo de Los restos del día para adentrarse en una narrativa más experimental v arriesgada. Las historias se suceden unas a otras a través del recorrido del protagonista por una pequeña ciudad de



Europa central. Esta ciudad anónima, como sus habitantes, recibe a Ryder, un pianista famoso y respetado en quien depositan sus incertidumbres, responsabilidades y cuestionamientos. Ryder, narrador de esta epopeya urbana, es el receptor e interlocutor de cada una de las narraciones que le exponen, que se entrelazan como los caminos de un laberinto: la novela. La voz de Ryder permite el ingreso de las voces de otros personajes (Boris, Brodsky, Gustav, Sophie o la señora Collins), cada uno de los cuales cuenta parte de su historia personal, que se va entretejiendo con la historia de la ciudad.

Con la llegada de Ryder, los personajes sienten que llega el salvador de cada uno de ellos como individuos y, consecuentemente, de la ciudad y su arte. La "odisea" del pianista dura tres días, durante los cuales se verá inmerso en las más extrañas situaciones: tendrá que convivir con situaciones políticas, artísticas, convugales de un sistema de vida atípico -aunque cotidiano dentro de los usos de esta urbe- y del cual no podrá escaparse hasta después de su función. La descripción realista del espacio se funde, como las voces, en un paisaje onírico de la ciudad; los pensamientos de Ryder se mimetizan con los acontecimientos que narra.

Sin duda, esta novela, recurriendo a una estructura casi kafkiana, se acerca por momentos a la inseguridad de un descenlace, como ocurre en otra gran novela urbana: Zazie dans le métro, de Queneau. En otros, el narrador se sitúa

como un extraño frente a una ciudad en la que debe demostrar el camino, en un laberinto cerrado por sus propios habitantes.

Con Los inconsolables, Ishiguro retoma paródicamente una postura que intenta unir el arte a la vida, lo que desde el punto de vista de los ciudadanos de su novela es factible y deseable, aunque hagan lo imposible para obstaculizar la unión: quizás podamos sospechar la imposibilidad de la salvación por medio del arte.

Lucas Margarit

Becas flacas

Tom Sharpe Barcelona, Anagrama, 1997, 284 págs. Traducción de Miguel Ripoll

espués de todo, si lo hacía Balzac y si lo hacen todo el tiempo los escritores de novelas policiales (de Chandler a P.D. James, por mencionar sólo dos nobles nombres), y si hasta el Quijote vuelve a andar por esos caminos de Dios, después de todo, ¿por qué no habría Tom Sharpe de retomar los escenarios y los personajes de Zafarrancho en Cambridge? Cambridge, en efecto, tierra de universidades v colleges medievales. En este caso (en estas novelas) se trata del decadente Porterhouse, un college seguramente antiquísimo pero ajeno por completo a los intereses pedagógicos que deberían ser su recta sustenta. En cambio, allí se come bien. El college está prácticamente quebrado y necesita urgentes fondos que no se sabe bien de dónde podrían venir. La viuda de un antiguo rector piensa (y piensa bien) que su marido fue asesinado. Secretamente, crea un fondo para una beca. El becario deberá descubrir la verdad sobre los últimos minutos de vida de su fallecido consorte. Un productor de televisión, norteamericano, millonario, mafioso (lava sucios dineros del narcotráfico) quiere comprar el college. En épocas (neoconservadoras) de managment cultural, hasta eso podría suceder.

Mucho humor (uno llega a sonreírse hasta el hastío) y mucho cinismo hay en las páginas de *Becas flacas* (malsonante traducción de *Grantchester Grind. A Portherhouse Chronicle*, 1995). También hay mucha pericia lingüística: desde que se convirtió al realismo, la novela se ha to-

64



Más allá del olvido

Patrick Modiano Buenos Aires, Alfaguara, 1997, 200 págs.

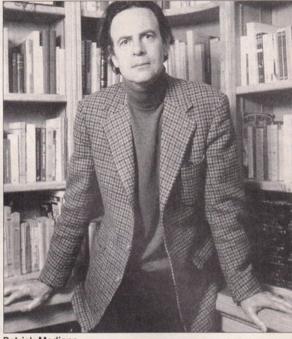
Traducción de M. Fasce

n Más allá del olvido hav dos siluetas, la de un hombre y la de una mujer: Van Bever v Jacqueline. En París, el azar reúne al narrador con esta pareja extraña, misteriosa. Dicen que viven de las ganancias obtenidas jugando en casinos de provincia, gracias a una improbable combinación que se caracteríza por funcionar sólo con apuestas bajas. No ocurre nada emocionante, aunque hay una ligereza que se mantiene

con cuidado y relaciones casi sospechosas que se suman a la niebla que separa al narrador de la compresión de lo que pasa. Poco le importa, de todas maneras. Los acontecimientos se suceden con una naturalidad que reemplaza todas las explicaciones. Tal vez sea en este punto donde se fundamenta lo novelesco para Modiano: en crear encadenamientos inesperados y, al mismo tiempo, tan evidentes, que es imposible imaginarlos de otra manera.

Por supuesto, el joven que treinta años después recuerda llevaba en esa época una de esas existencias marginales que son casi siempre características de los personajes de Modiano. Falso estudiante, vendía libros de arte a libreros y llevaba una vida hecha de recursos desesperados. Estaba dispuesto a encontrarse con Van Bever, y, sobre todo, con Jacqueline, la aventurera que lo empuja a robar una valija con dinero y a escaparse con ella a Londres, ciudad desconocida, sin un lugar preciso donde ir, excepto, siempre al azar, un hotel miserable v anónimo.

"Mis únicos buenos recuerdos hasta hoy eran recuerdos de fuga", escribe el narrador. Una fuga más, ¿por qué no? En Londres, su único emprendimiento voluntario será escribir una novela inspirada en un argumento que le pidieron que releyera. Lo ambienta en París, donde ya no está. Más tarde, será en París donde recordará Londres. "Qué entrecruzamiento notable



Patrick Modiano

en el espacio y el tiempo..."

¿Será que los nombres y los rostros inscriptos en la memoria de un joven de veinticinco años dejan marcas más persistentes que todos los que vendrán luego? Es grande la tentación de creerlo, pues el personaje de la novela se deja atrapar por el juego de las reminiscencias, aparentemente reconstituyendo más que inventando su realidad de ese corto período, al estilo de una investigación policial.

Cuando esté sobre la pista de ese pasado, se sentirá alejado y, al mismo tiempo, próximo, deseoso de encontrar la gracia, la ligereza que debía tener treinta años antes. El joven envejeció: jamás encontró el fin de una historia que, en el fondo, no tenía ni principio ni fin, aunque tomó de ella una fuerza subterránea que le permitió atravesar su continuación como en un sueño.

Aun en Londres, las calles de Paris, decorado inmutable de las novelas de Modiano, están muy presentes. Pero esta vez el autor agrega otro territorio urbano, en el que a veces surge de la muchedumbre una u otra silueta que se dibuja brevemente, antes de volver a confundirse en la masa de transeúntes anónimos. Quedan sombras y la obsesiva música del recuerdo que, siempre, hace resurgir en la superficie, más allá del olvido, lo que creíamos haber logrado borrar de la memoria.

Pierre Maury

pado fatalmente con la copia de los lenguajes colectivos. Enfrentados, en esta novela, norteamericanos e ingleses de diversas generaciones y pertenecientes a diferentes grupos sociales; puestos esos personajes, sobre todo, a hablar sin fin, los diálogos resultan en un carnaval de diferencias dialectales, una rueda loca de modismos v malosentendidos lingüísticos: la cárcel del lenguaje.

La traducción de Miguel Ripoll hace lo que puede, que no es mucho, dado la reluctancia del español a la lucha lingüística de clases. Es de suponer que el lector inglés (no el norteamericano, no el australiano, no el sudafricano) podría encontrar un placer suplementario en la lectura de ese minucioso catálogo de registros. Nosotros, habitantes de una lengua bizarra, sobrevolamos rápidamente diálogos que presentimos tediosos hasta el final, final donde el viejo orden se restaura y todo queda como está, la verdad reluce y los narcotraficantes no encuentran, finalmente, el refugio esperado en esta (en ninguna) institución británica. La pérfida Albión (oh sí, tampoco se nos ahorran los rencores nacionalistas en tono jocoso) no es Sudamérica.

Rolando Barto

El secuestro

Georges Perec Barcelona, Anagrama, 1997, 278 págs. Traducción de M. Arbués, M. Burrel, M. Parayre, H. Salceda y R. Vega.

a novela de Perec construye, a partir de una restricción de escritura, una trama policial de singulares características. El tormento de Tonio Vocel y su posterior desaparición abren el enigma ambiguo que sostiene el relato, y desencadenan una sucesión de acontecimientos e historias, cuya lógica de proliferación es el juego agotador e irónico de la repetición: insistentemente, aparecen dobles identidades, gemelos, mellizos, sextillizos, madres que mueren al dar a luz, padres que abandonan y padres adoptivos, traiciones y venganzas. En este espacio caótico, varios personajes intentarán encontrar "un signo certero, un resorte hermenéutico, un hilo conductor", que ayude a significar los datos sugeridos y ocultados a través de una red de versiones paródicas y de alusiones intertextuales, sin sospechar el destino que les depara el relato.

La trama policial se entremezcla con un acertijo numérico-alfabético diseminado en el texto, que funciona en dos niveles de lectura: el de la historia y el de la escritura. Una letra (más precisamente su falta, su hueco) es la clave de las muertes y es la clave del texto: La disparition (tal su título en francés) es una novela lipogramática en la que la principal desaparecida es la letra e y la constricción formal es el motor que genera la historia.

Este ingenioso ejercicio de escritura, aunque ejercicio al fin, captura al lector en su juego y preanuncia la construcción de la gran novela, *La vida instrucciones de uso*, en la que el azar es sustituido "por la astucia, las trampas, la ilusión".

Después de diez años de trabajo y casi treinta de la primera edición, un equipo de traductores presenta el resultado de un

intento, interesante como proyecto, más allá del texto de Perec. Su elección: partir de otra restricción (la eliminación de la letra a), reproducir el juego fónico que propone el original y, por lo tanto, construir una nueva historia en la que la disparition deviene secuestro.

Marcela Groppo

La cabeza perdida de Damasceno Monteiro

Antonio Tabucchi Barcelona, Anagrama, 1997.

a historia es tan sombría como un viejo tonel de Oporto, esa ciudad gris que sirve de telón de fondo. Es una intriga policial, pero orientada hacia la pesadilla, hacia el encierro, hacia una espesa negrura. Es como si el doutor Pereira, a fuerza de simular y creyéndose Dupin, se hubiera encontrado ahogado, con el vientre al aire, en una barrica de amontillado. Esto proviene de Simenon y de Edgar Allan Poe, del caso policial y del compromiso. Una mañana de no hace mucho tiempo, entre los escombros de un terreno baldío que fue su reino y el campamento de los suyos, Manolo el Gitano descubre un cuerpo sin cabeza, atrozmente mutilado. En ese momento comienza una investigación dirigida por un joven periodista, un principiante, un Tintín que había leído a Luckács, empezado una tesis sobre Elio Vittorini y dejado atrás, en Lisboa, a una novia con la piel bronceada. Con modestia, Firmino hace anotaciones en los márgenes de un periódico sensacionalista, O Acontecimento (que ostenta el epigrafe "Lo que el ciudadano debe saber"). Su reportaje en Oporto le hará encontrar toda clase de personajes barrocos. Por ejemplo, al enigmático abogado Don Fernando, anarquista consumado, esteta y gourmet, sosías del actor Charles Laughton, aficionado a los cigarros, lector avisado de Hölderlin y Thomas de Quincey; y a Doña Rosa, encargada de una pensión de familia del mismo nombre y gran lectora de la prensa del corazón; o al Avispón Verde, dealer de blanca y cana corrupto, suboficial de la Guardia Nacional y, llegado el caso, torturador. Aunque todos los ingredientes acudan a esta cita, no veremos en La cabeza perdida de Damasceno Monteiro un policial de autor, un libro escrito así porque sí, como otros se vuelcan un día al erotismo o a la poesía. Para lograr la atmósfera de la novela negra, este policial va mucho más allá de un guión en el que Sam Spade o Philip Marlowe hubiesen cambiado Sunset Boulevard por los márgenes del Duero. Es una obra dominada por la necesidad. Tal vez Tabucchi nunca haya hecho un libro menos gratuito. Habla de la condición de los gitanos y de la tortura, de la guerra de Argelia, de Arthur London y de L'aveu.

Corriéndose del lugar de escritor comprometido, Tabucchi llama nuestra aten-

> ción mostrando la violación de los derechos del hombre va no en Bangui, en Kabul o en Pekín sino en la Europa de hoy en día. En La cabeza perdida de Damasceno Monteiro se menciona con frecuencia al escritor Elio Vittorini. Para quienes no lo leveron, Elio Vittorini (Siracusa, 1907 - Milán, 1966), autor, entre otras novelas, de Conversación en Sicilia, intentó crear un lenguaje capaz de resumir, según él, "las esperanzas o los sufrimientos de los hombres en general, sobre todo si son secretos". ¿No es ése el propósito de Antonio Tabucchi?

> > Arnould Liedekerke



¿Por qué se mata?



Popcorn

Ben Elton Buenos Aires, Emecé, 1997, 286 págs. Traducción de Daniel Zadunalsky

na pareja de psicópatas asesinos anda suelta por la ciudad. Ella, ingenua, sexy. Él, macho, rudo. Juntos se divierten matando sin discriminar en *shoppings*, estaciones de servicio y mansiones de Beverly Hills. Asesinar es más que un juego: es una manera de llegar a la fama.

¿Le resulta conocido este argumento? No, no es Asesinos por naturaleza, aunque las referencias a la película de Oliver Stone son menos satiricas que obvias.

En marzo de 1995 (esto es verdad, no es parte de la trama), un par de adolescentes salieron a imitar a los héroes de su película favorita. Una de sus víctimas resultó ser amigo cercano de John Grisham (autor de best-sellers, como Fachada), quien reaccionó

abriendo un juicio contra Stone por ser el responsable. (Y sí, Estados Unidos es un país libre en el que todo es posible.) A partir de esta acusación, se generó un debate sobre la relación entre arte y realidad v la posibilidad de predecir qué obras de arte generarán qué actos desesperados. Extendiendo el criterio censor de Grisham, podría pensarse por ejemplo que J.D. Salinger tuvo responsabilidad en la muerte de Lennon, pues su asesino llevaba encima un ejemplar de El cazador oculto.

Ben Elton intenta inscribir su novela en el marco de esta polémica, imaginando un encuentro entre la pareja y el consagrado director de las películas inspiradoras. El resultado es una puesta en abismo de imitadores, y sus narradores que se repite hasta el cansancio.

A pesar de algunos (pocos) aciertos, ni siquiera dignos de mención, *Popcorn* se consume de la misma manera que los infinitos granos de pochoclo que

se comen durante las películas norteamericanas: es una más de acción, con final moralista.

Como el cineasta protagonista, su autor "gana plata haciendo películas sobre gente ordinaria, triste, idiota, y los muestra feos, sucios y violentos".

Camila Loew

Pruebas de sangre

Jonathan Kellerman Barcelona, Grijalbo-Mondadori, 1995, 320 págs. Traducción de Victor Conill

Por qué se mata? La pregunta, acuciante, está en el género: es la literatura policial. Se mata por necesidad, porque no se puede seguir viviendo sin matar, porque la muerte (de otro) es necesaria para que el relato de una vida siga y para que el relato (posterior) que es la novela policial también siga.

En los mejores ejemplares del género (Highsmith, por ejemplo) esa necesidad se vuelve perceptible, legible, y en relación con esa necesidad la lectura avanza, veloz y voraz como una flecha o un relámpago de luz oscura.

En otros casos, cuando la tontería (o el naturalismo) domina las conductas de los personajes, que son el reverso exacto de la conciencia del narrador, se mata por matar, por puro capricho, porque el género así lo manda y porque la gente espera que haya criminales. Se mata por puro deseo de muerte y no por necesidad.

Pruebas de sangre, la novela de Kellerman (traducida hace dos años, pero recién distribuida en la Argentina), tiende a demostrar la necesidad del crimen por la vía de la locura. Quienes matan lo hacen no en un instante de lucidez y pérdida de sí, para salvarse

aún a riesgo de perder los restos de cordura. Quienes matan, aquí, lo hacen porque, sencillamente, están locos como cabras locas, de una vez y para siempre.

La trama es compleja y atractiva, aunque abunda en golpes bajos y trampas narrativas. La traducción lleva bien el fárrago terminológico que el narrador-protagonista necesita introducir para diferenciarse de la furia ciega de otros detectives, de la atonalidad parapolicial de sus grandes pares. Es que Alex Delaware es un psicólogo (conductista) retirado. Su mejor amigo es un detective gay (monógamo, enamorado de su pareja). Modernidades.

¿Puede el lector perdonar frases como "lo agarré por un brazo y empecé a retorcérselo hasta que me pareció que los huesos iban a estallar. El dolor debía de ser insoportable pero no dio muestra alguna de sufrir. Con los maníacodepresivos ocurre eso a veces; cuando se hallan en fase eufórica, se vuelven insensibles a pequeños detalles como el dolor"? Si el perdón es posible (¿y por qué no, después de todo, en un mundo tan triste?), entonces esta novela merece ser leída. Rápidamente, sin pausas: el horror que cuenta puede ser, en algún punto, el horror del mundo. Este principio, seguramente falso, es el mayor encanto de toda novela.

Aurelia Montalbán





George Simenon

La mirada indiscreta

George Simenon Barcelona, Tusquets, 1997 180 págs. Traducción de José Escué

a ventana de los Rouet. Tal sería la traducción literal del título de esta novela escrita por George Simenon en 1942 y publicada en 1945, una vez finalizada la guerra. Cualquier semejanza con otra ventana (para los hablantes del español, obviamente indiscreta) filmada casi diez años después es exclusiva responsabilidad de los editores. Si algo hace esta novela es desmarcarse sutilmente de la ley del género. Tarea no del todo previsible si se reconoce en Simenon a uno de los más importantes cultores de la novela policial y el género de suspenso del siglo XX. Aunque no todos sus textos pertenecen a la famosa serie del inspector Maigret, este autor belga sindicado como el

más prolífico del siglo (comenzó a publicar en 1932 y en el '69 iba por su libro número 200), dificilmente deje de ser recordado como un escritor de género. En La mirada indiscreta, lo que en un comienzo aparenta thriller psicológico conduce hacia otra cosa. Hay un crimen, sí, y es visto desde la ventana de enfrente por Dominique, la protagonsita de la novela quien, como no podía ser de otro modo, vive su vida a través de las vidas de los otros. Sin embargo, el thriller de a

poco se va diluyendo (salvo por el evidente oficio que le permite a Simenon mantener la tensión o el suspenso narrativo) a partir de un juego de desplazamientos que involucran diversas y dispares instancias del texto: el reacomodamiento de las expectativas del lector, el cambio de estaciones del año, el pasaje entre pasado y presente como tiempos verbales del contar o la variación -diríase, como al pasar- del punto de vista del narrador. La parte que no se diluye es la también característica hondura psicológica atribuida por lo general al autor. Quizá quien nunca cambie o se desplace sea, finalmente, Dominique, o quizá, más bien, su cambio sea el mayor de todos bajo ciertas circunstancias de (im)posibilidad. Averiguarlo no lleva más que unas horas de concentrada lectura: como se lee, por supuesto, toda buena novela policial.

Claudia Kozak

Secretitos de Estado

Cartas a Angélica y otros

Victoria Ocampo Edición, prólogo y notas de Eduardo Paz Leston Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1997, 250 págs.

as colecciones de cartas as colectiones — encierran siempre una promesa resonante de intimidad, escándalo y secreto. El descubrimiento se insinúa en cada línea y, sin embargo, algo de él se difiere imaginariamente hacia la carta ausente, el párrafo omitido, el nombre oculto tras una inicial cautelosa, los guiños apenas descifrables. Los epistolarios se afirman sobre estos silencios provocativos que merodean personalidades custodiadas por herederos y testaferros.

Cartas a Angélica y otros presenta una serie de textos remitidos por Victoria Ocampo entre 1929 y 1975 desde Estados Unidos y Europa. Crónicas de viaje de consumo familiar (dirigidas en gran parte a una hermana menor), estas cartas permiten leer las experiencias de una escritora itinerante.

Para Victoria, el goce o el tedio del viaje se revela en la conversación. Se entusiasma cuando comparte con Lacan "el gusto del disparate" o cuando Leon Fargue la divierte con su "propio estilo de porquería". Se impacienta cuando lo hombres de mundo "sin mundo" departen sobre compras y ventas. Ocampo registra las voces que corretean "con acento ruso y seguidito" y reproduce el ingenio de la condesa de Noailles o los "diálogos olímpicos" con Waldo Frank. Estudia la oralidad.

En la conversación organiza un trabajo de acumulación simbólica: las relaciones se miden –también– por su *utilidad*: "No creas que toda esta gente es siempre muy divertida (...) cuando uno los conoce se queda con 2 o 3 para el uso personal y los demas ..."

Uso personal: colaboraciones, suscriptores o difusores de la revista *Sur*; pero, sobre todo, uso en y para la escritura. La conversación deviene texto epistolar y culmina, muchas veces, en un artículo. Carta y artículo son géneros reversibles desde donde se mira New York y París.

Viaje a través de voces, mosaico heterogéneo, esta escritura ofrece los hallazgos inesperados de la ironía ("los peronistas son los únicos que me llevan el apunte") o revela el pánico de la escritora ("no tomo olor ni gusto a nada").

Eduardo Paz Leston (el editor) difunde estos textos inéditos y poco accesibles: decisión en sí misma elogiable. Hace, sin embargo, mucho más: convierte la ardua, mu-



chas veces desazonadora, lectura de cartas en una lectura placentera y estimulante; ilumina a través de un riguroso trabajo de investigación las cartas y la escritura literaria de Victoria Ocampo.

Liliana Zuccotti

Sarmiento - Frías Epistolario inédito

Edición a cargo de Ana María Barrenechea y colaboradores

Buenos Aires, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas - Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 1997, 432 págs.

Sarmiento, en la historia argentina, vuelve como una pesadilla. Como el cadáver de Evita, la prosa de Sarmiento, sus utopías (a veces siniestras) y su vocación de prócer acechan detrás de cada acto escolar, pero también detrás de cada escritor y de cada ministro de educación.

Incondicional admiradora de Sarmiento y experta en su obra, Ana María Barrenechea ha trabajado,

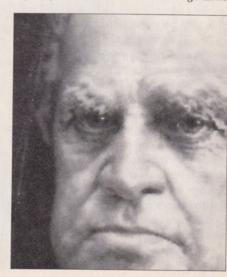
aquí, con un conjunto de cuarenta y siete cartas políticas de Sarmiento (y su corresponsal, Félix Frías) con el convencimiento de que este diálogo aislado, si bien es un recorte en el volumen (monstruoso) de la correspondencia sarmientina, permite un mejor examen de los tópicos tratados y

de las estrategias persuasivas utilizadas por ambos corresponsales.

La reforma ortográfica propugnada por el ilustre sanjuanino, la libre navegación de los ríos y sus consecuencias económicas y políticas, las maquinaciones para destituir y reemplazar a Rosas (ambos corresponsales eran enemigos del régimen), la necesidad de Sarmiento de promocionar su obra en la prensa francesa como un medio de favorecer su futura candidatura a presidente de la Argentina: tales los temas que recorren esta correspondencia.

Las cartas se presentan cronológicamente, con un aparato crítico adecuado a la transcripción de originales. Se ha respetado la vacilante ortografía de la época y, lo que agrega mayor encanto a las cartas, el sistema propugnado por el propio Sarmiento ("ecselente", "jeneral", "arjentina"). Hay abundantes anotaciones y apéndices que permiten comprender mejor los temas de los que se habla cada vez. Una edición cuidadosa e inteligente, apenas empañada por algunas erratas que, en un libro de estas características, molestan especialmente.

Santiago Lima



Nuestro mito: los sesenta



Cultura y política en los años 60

Esteban Buch, Claudia Gilman, Carlos Mangone, Enrique Oteiza, Horacio Tarcus y otros.
Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires (Colección Sociedad), 1997, 336 págs.

Mundo Nuevo. Cultura y Guerra Fría en la década del 60.

María Eugenia Mudrovcic. Rosario, Beatriz Viterbo (Estudios Culturales), 1997, 192 págs.

In síntoma del malestar en la cultura de este fin de siglo se transparenta en el hecho de que mientras la tecnología alaba las virtudes de la clausura en el espacio doméstico, muchos intelectuales reflexionan sobre aquellos momentos en que las preguntas por la función del arte en la vida colectiva se tornaron acuciantes. En el borde del milenio, cuando el tiempo se densifica y se acelera, la voluntad de aprehender los sentidos del pasado convoca a revisar ciertos mitos contemporáneos. Podría interpretarse así la proliferación de estudios sobre los 60, una década que apuesta al ideal de la revolución en la convergencia de las prácticas de las vanguardias estéticas y políticas. A favor o en contra, es indudable el carácter interpelativo de una época que planteó proyectos radicales para los conflictos entre la modernización social y el modernismo cultural.

El volumen colectivo Cultura y política en los años 60 resume las experiencias de

ese dorado intervalo ofreciendo un panorama útil, aunque un tanto repetitivo por la insistencia en torno a lo canónico. El libro es el producto de las Jornadas de Debates de Investigadores y Becarios de la UBA v del CONICET, realizadas en setiembre de 1994. Tres secciones dan cuenta de los intereses: la primera, que focaliza las instituciones culturales, enfatiza los roles desempeñados por la Universidad de Buenos Aires, el Instituto Torcuato Di Tella y el Instituto General Electric de Montevideo. En estos trabajos, la democratización de la cultura y el desarrollo de la ciencia corren paralelos a las propuestas vanguardistas del pop, los happenings, la música experimental; en suma, intentan reconstruir los procesos que imaginaron modos de intervención pública. Estructurados en torno a recuerdos (los propios o de los otros), los artículos llevan la marca del gesto pudoroso de sus autores, en la medida en que procuran evitar los riesgos de la deformación ejerciendo el rechazo de la nostalgia. Prima así un tono descriptivo que, en algunos casos, no satisface las expectativas del lector que busque una voz disonante.

La sección segunda despliega las relaciones entre campo intelectual y política -examinando especialmente las colocaciones ante la revolución cubana-, a través del análisis de revistas, de la producción de escritores representativos (Walsh), de la imagen del intelectual latinoameri cano o de las alianzas entre grupos estéticos v sindicatos obreros. Merecen destacarse dos artículos: el de Claudia Gilman, que inserta la problemática del intelectual en el contexto más amplio del continente, y el de Horacio Tarcus, que recupera el pensamiento de Silvio Frondizi y Milcíades Peña, dos atípicos por su desconfianza en las promesas utópicas.

La sección tercera reúne, en rigor, participaciones sobre la plástica: las vanguardias rosarina y porteña, la trayectoria paradigmática de León Ferrari, los significados de la obra colectiva *Tucumán Arde*. La presencia de fenómenos análogos se perfila en el trabajo de Buntinx, que establece vinculaciones entre cosmopolitismo y andinismo en las vanguardias perua-

nas. Un brillante Esteban Buch devela los relatos que compone la cinematografía argentina mediante los usos del himno nacional. El artículo construye un objeto teórico que liga estéticas y contextos políticos diversos en un arco que va de Torre Nilsson a Puenzo, y se detiene en los filmes revulsivos del grupo Cine Liberación.

Escribir un ensayo legible sobre revistas literarias es el desafío que acepta María Eugenia Mudrovcic, con un enfoque que combina la necesaria descripción con la interpretación lúcida. Estas cualidades hacen de Mundo Nuevo. Cultura y Guerra Fria en la década del 60 una buena obra de consulta para entender algunas polémicas culturales, a través del análisis de la revista Mundo nuevo, que dirigió en su primera época Emir Rodriguez Monegal y que tuvo por enemiga explícita a su par cubana Casa de las Américas. El discurso moviliza una cantidad de documentos y bibliografia y analiza con instrumentos apropiados los modelos de intelectual, las intenciones aviesas, las posiciones políticas disfrazadas o los rencores apenas disimulados.

Cada uno de los cinco capítulos desenvuelve una problemática específica: la dependencia económico-política de la revista respecto del Congreso por la Libertad de la Cultura; la apropiación de la novela del *boom*; el rechazo o la adhesión a la revolución cubana y los pactos de *Mundo Nuevo* con los exiliados ilustres del régimen; la construcción de las imágenes de los nuevos protagonistas del cambio social. El último muestra apogeo y decadencia de importantes proyectos de política cultural, detallando los casos del Instituto Di Tella, EUDEBA y CEAL, Fondo de Cultura Económica y Siglo XXI.

Explicar las estrategias que la Guerra Fría adopta en la esfera de la cultura: he ahí los logros del libro. Si para Clausewitz la política era la continuación de la guerra por otros métodos, la autora prueba que esos métodos pueden utilizar desde sofisticaciones retóricas hasta las tentaciones de los premios y el prestigio intelectual de los artistas.

Una vez desbrozada la matriz ideológica de la revista en la mezcla de tecnología, espectáculo y exilio, el texto de Mudrovcic tiene sus mejores momentos cuando hace funcionar esta matriz en procedimientos de close reading.

Adriana Rodríguez Pérsico

Las formas de la espada. Miserias de la teoría política de la violencia.

Eduardo Grüner

Buenos Aires, Colihue (Colección Puñaladas. Ensayos de punta), 1997, 163 págs.

o se entiende tanto (y se justifica mucho menos) que quienes tienen los recursos intelectuales y materiales para pensar las cosas de una manera más totalizadora no lo hagan." Así caracteriza Grüner el estado de reflexión de la ciencia política con respecto, entre otros temas, a la violencia. La apuesta del autor resulta un texto incómodo para la academia y para el establishment de lo "políticamente correcto". Para Grüner, el mundo no es un malentendido, y por lo tanto los consensos no resultarían de la buena voluntad. Grüner ilumina una serie de operaciones de las clases dominantes (en el Estado, en el mercado, en los medios): aquellas que justifican y racionalizan las violencias de la reconversión "democrática" (podría integrarse aquí la cirugía en la reforma del Estado o la flexibilización laboral). El uso violento de la democracia muestra la "herida" constituvente del dominio todos los "santos" días. Por otra parte, el texto abandona la tentación de responder a una casuística liberal sobre la violencia política que, como sabemos, deriva en la exacerbación de la política de la violencia. Allí se inscribe la cultura mediática que lee la violencia política a través de la banalizacion de sus géneros y formatos o desde el crítico mandato del Estado: caso judicial o caso mediático, nunca es explicación causal ni recorrido histórico. El análisis (del análisis) del atentado a la Amia quiere superar la casuística liberal y mediática de este período globalizado. Otro aporte: un afán desmistificador de la extrapolación conceptual, de las lecturas entre teóricos (fundadores o clásicos) de la teoría política o de supuestas "inauguraciones" reflexivas. Sobresale, en este sentido, la impugnación del uso analógico por parte de Carl Schmidt de la lucha de clases del marxismo v de la instrumentalización posmoderna de la Escuela de Frankfurt, que realizan epígonos como Lyotard o Baudrillard. Quizás falte una explicitación mayor de textos clásicos, aunque no de la tradición cientista política, como los de Trostky (Terrorismo y Comunismo) y Merleau-Ponty (Humanismo y Terror), si bien es cierto que parecerían navegar como insumos polémicos. A través de un manejo sólido de la historia social de los conceptos, Grüner escapa de "modas" (el uso de categorías althusserianas es un ejemplo) y hace honor al nombre de la colección. Para su tema, poner el cuerpo no es poca cosa.

Carlos Mangone

Acto de Presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica.

Sylvia Molloy. México, Fondo de Cultura Económica, 1997, 301 págs.

Cómo es posible que ese cúmulo de materiales heterogéneos que es una vida se transforme en libro? ¿La vida y la narración son materiales que se iluminan en una biografía, o solamente puedo imaginar la vida bajo la forma novelesca?

Este libro es una de las miradas penetrantes que se han escrito sobre el tema de la autobiografía en Latinoamérica. Las razones de tal felicidad no son misteriosas. Está escrito por la autora de *En* breve cárcel, novela de culto en la literatura argentina que trata de los avatares de una voz (ella) que no encuentra el modo, pero que se desespera por decir lo imposible: yo. Es razonable que después de semejante acto, esa misma voz –legible, por lo demás, en este otro libro– se haya impuesto la tarea de revisar la historia de la autobiografía. El resultado es una serie de miradas sobre el género (que privilegian, sobre todo, la literatura argentina) desde una perspectiva que no había sido abordada jamás.

Sylvia Molloy demuestra en este libro cómo es posible leer en el gesto mínimo, en la aparente vacilación retórica, o en la palabra aparentemente más naturalizada, la dimensión ideológica que organiza los escritos o el andamiaje estructural que permita que la memoria, el pasado o la vida dialoguen con las figuras, los tropos y los juegos del lenguaje.

De modo tal que lo que se lee no es una reflexión sobre los modos en los que se da el soplo vital en la literatura, sino una intervención sobre los textos que trata de imaginar los cruces temporales entre el que escribe y su material, el mismo cuerpo: desde la altura patriarcal con la que Cané mira su "juvenilia", o la dispersión de collage con la que Norah Lange "lee" su infancia, hasta la ingenua megalomanía con la que Sarmiento o Mansilla piden prestado al pasado argentino su historia para construir su

identidad civil.

Acto de presencia tiene, como todos los textos de Sylvia Molloy, la alegría del libro de descubrimientos. Como si fuésemos los Dantes de un imperio inexplorado, somos guiados por este Virgilio erudito que puede mostrarnos la sustancia de la que estamos hechos a la hora de imaginar nuestro propio pasado (regional, nacional, vital) y nuestros paraísos e infiernos perdidos.



Ariel Schettini

Los géneros del discurso

Tzvetan Todorov Caracas, Monte Avila, 1996, 352 págs. Traducción de Jorge Romero León

ste libro de Todorov está constituido por artículos teóricos ("La noción de literatura", "El origen de los géneros" o "Los dos principios del relato", por ejemplo) y por lecturas específicas (de textos que van de las *Memorias del subsuelo* a las fórmulas mágicas de encantamiento). Si algo puede decirse de estos trabajos, escritos entre 1971 y 1977, es que son útiles y *claros*. Puede notarse en ellos una inquebrantable vocación por producir conocimiento acerca de sus objetos, por explicarlos desde algún principio transparente que surja de la lectura concentrada en los diversos textos.

Es imposible negar el carácter saludablemente "didáctico" de las clasificaciones y categorías de Todorov. De hecho, este lingüista y teórico francés podría haber sido, para las profesoras de Lengua y Literatura, tan querido como uno de esos alumnos aplicados que siempre hacen los deberes y permiten evitar, aunque sea por unos momentos, el caos generalizado. De este modo, muchas formulaciones de Todorov han llegado a convertirse en verdaderos lugares comunes, incluso sin reconocimiento de origen; por ejemplo, las que en este libro se refieren a las cuestiones del género o de la representación en literatura.

Pero, más allá de la utilidad "escolar", resta la pregunta por el valor de estos textos de Todorov, con más de veinte años encima. ¿Podemos hoy seguir leyendo de igual manera sus textos, basados en un deslinde diáfano de las categorías, y en los que diversas perspectivas lingüísticas (o "retóricas", como las llama Todorov) de análisis (fundamentalmente pragmáticas: teorías de la enunciación, de los actos de habla, etc.) son las herramientas metodológicas básicas? ¿Somos todavía capaces de no mostrar dudas frente a la digestible brevedad, el orden expositivo y la inevitable pretensión de universalidad de las conclusiones de estos artículos? Creo que si existiese hoy alguna imagen del "deber ser" de un texto de teoría literaria o análisis del discurso, estaría bastante lejos de la que podemos hacernos

de este libro, a pesar de reconocer la elegancia de sus lecturas de Conrad, de Henry James o de las adivinanzas.

Sin embargo, más allá de esto, el viejo Todorov (a pesar de sí mismo, probablemente) ocupará siempre, en el corazón de aquella profesora a la que nunca le falló, un pequeño lugar. Quizás no se trate del mejor sitio para recibir a las visitas, pero algo es algo.

Marcelo Topuzian

Vida del fantasma

Javier Marías Madrid, Aguilar, 1995, 464 págs.

l ensayo, han dicho, no es sino una variedad (menos ufana, quizás; más civil, por cierto) de la poesía. En la historia de las literaturas no hay duda en cuanto a que los mejores ensayistas fueron quienes, además (más exacto sería decir sobre todo), campearon con justo crédito los apuros del verso. Más allá de esta cordialidad estadística, ambos géneros hacen pie en una incertidumbre interna y parecida: la de especular con la opinión o

con algo tan inasible como la personalidad. Así, el ensayo ha cobijado la sutileza tanto como la furia, y no menos la diatriba que el despecho. Basta con recorrer un índice de entre los libros de Montaigne –inventor de la forma– para además concluir que un ensayista inteligente puede lidiar, en la práctica, con cualquier cosa.

Javier Marías reunió un libro que es (aparte de los eufemísticos subtítulos: Entusiasmos, bromas, reminiscencias...) de ensavos. Un libro donde, con anhelado fervor cosmopolita y siguiendo la aludida falta de prescripciones, habla de todo tipo de cosas. Las piezas retraen veinte años de actividad literaria. Aun así, uno diría que aquellas cosas son demasiadas (o demasiado inconsistente el interés que generan): Vincent Price, el Quijote, el franquismo, Tintín, los pro y los contra de fumar, la literatura norteamericana, la televisión, el clásico del domingo, Stalin, la Comunidad Económica... El fantasma está detrás de estos retazos, nos dice Marías. "Todo escritor se asemeja un poco a esa figura, habla e influye, pero no siempre se deja ver...arma grandes estrépitos con sus ficticias cadenas o intenta ahuyentar con sus sábanas blancas de intangible palabras." Frase muy ilustrativa, que nos da una idea de la mediocre -por no decir irremediable- prosa en que este fantasma escribe.

> Marías habla como lo haría el hijo pródigo de la literatura española; loa a la Real Academia (no tanto como al Premio Nobel); dice maravillas de su padre, el filósofo Iulián; se burla un poco de las niñerías de los catalanes. No son sorprendentes, en este sentido, los redobles moralizantes de palabras como "grandeza", "genialidad", "nobleza" y parecidas antiguallas. Acaso Marías cree que el sentido común y la literatura van juntos...

Imagínense el libro de un aplicado realista que decide poner en prosas breves, al ritmo caballeresco del *Cantar de Mio Cid*, la filosofía poética de Mario Benedetti. Cierto, mejor ni intentarlo. Da más escalofríos que una noche en lo de lord Canterville.

Martin Schifino



Javier Marías

El tango

Blas Matamoro Madrid, Acento Editorial, 1996, 95 págs.

S i el sentido común nos sugiere que un breve libro de divulgación no se condice con intenciones ambiciosas, éste parece desmentirlo. Presentar un panorama riguroso de la historia del tango, sus personajes, cantantes y letristas, aportando además datos del contexto político, el cine, el teatro e, incluso, la arquitectura, es el objetivo que Blas Matamoro se propone y cumple con una prosa tan sencilla como astuta, que invita al lector no solamente a informarse sino también a sonreír, cómplice, ante algunos de sus súbitos giros. Un sórdido transfondo servirá de escenario a esos anónimos orígenes: el Buenos Aires de aluvión y mixtura donde mujeres que a veces no sabían en qué lengua hablarse, lavaban en los piletones compartidos de los conventillos mientras oían sonar unos tangos de organillo callejero. Música de sesgo prostibulario en sus comienzos, baile de espeso sensualismo cultivado por gente abandonada en un confin de Occidente.

Matamoro recorre sus transformaciones, la posterior ampliación de su público, la profesionalización de sus intérpretes, que dejaron el burdel por

el ya más adecentado cabaré de corte cosmopolita y europeo, consolidando esa poesía que sumó al habla lunfardesca el decir culterano y heredó las mujeres fatales de la experiencia modernista. Su periplo se extenderá hasta los '40, década en que el tango recibe la influencia vanguardista de los grupos Martín Fierro y Boedo, y en una muy modernizada Buenos Aires se despide para siem-

nos Aires se despide para siempre del viejo musiquero ambulante instaurando aquélla
que será su actitud permanente: rechazar el imaginario de su tiempo para mirar
hacia atrás, allí donde se fija
esa mitología teñida de una
eligíaca consideración por
las cosas perdidas: rememorar los amores y lugares
que el tiempo pulveriza. "Evocación para memoriosos,
distracción para melancólicos, mercancía para turistas", dice del tango. Una

lectura propicia
) hoy cuando retorna esa "danza
procaz" en la que
todo ocurre de la
cintura para abajo.

Florencia Abbate

¡Flor de libros!

FICCIÓN

Cabecita Negra. Germán Rozenmacher. Con un estudio preliminar de Álvaro Abós, reaparece este libro mítico de relatos del "escritor peronista... por judío, que al hacerse peronista reformula una de las figuras emblemáticas del judío, aquel que se rebela contra el peso de la tradición agobiante".

Los trenes matan a los autos. Roberto Fontanarrosa. El primer libro de cuentos que publicó el brillante humorista, con el agregado de uno inédito, divertirá como todo lo de él, pero también sorprenderá por el abordaje serio y tierno de la condición humana en algunos relatos inusualmente dramáticos.

ENSAYO

Colección Ideas

La religión. Seminario de Capri dirigido por Jacques Derrida y Gianni Vattimo. El primer número del anuario filosófico europeo a cargo de dos de los más destacados pensadores actuales, reproduciendo sus ponencias y las de los demás asistentes a un encuentro sobre la resurrección y fuerza del pensamiento religioso hoy.

La mujer fatal (según ellos). Mireille Dottin-Orsini. Las vampiresas y seductoras irresistibles como una visión misógina de los varones en las letras y la plástica de fin de siglo.

Malestar. Sesenta síntomas del mundo como Freud manda. Gérard Miller. Lo extraño y lo irritante de las noticias de actualidad considerado como síntoma por un lacanismo "oficial" que escribe claro y para todos.

Colección Inconsciente y Cultura

El goce de lo trágico. Antígona, Lacan y el deseo del analista. Patrick Guyomard. A partir del estudio del deseo y del de la tragedia que implica esta experiencia, este libro se dedica al deseo del analista, a la posibilidad de que éste base su identidad en una ética del deseo, deseo que, en sí, es siempre impuro porque su origen está en el deseo incestuoso.

Un buen casamiento. El aparato del psicoanálisis. Jacques Nassif. Un psicoanalista cercano a Lacan explica las reglas que rigen la puesta en escena de la situación psicoanalítica a partir de dos obras teatrales (una de Shakespeare y otra de Goldoni). El protagonismo del humor y la ironía y cómo instrumentar la risa en la práctica son algunos de sus temas centrales.

Los contrabandistas de la memoria. Jacques Hassoun. El "contrabando de memoria" como única salida posible a la transmisión de una cultura en codiciones extremas, examinado por un psicoanalista francés.

Ediciones de la Flor S.R.L. Gorriti 3695 (1172) Buenos Aires Tel: 963-7950 / Fax: 963-5616



Presagios del milenio (La gnosis de los ángeles, el milenio y la resurrección)

Harold Bloom Barcelona, Anagrama, 1997, 229 págs. Traducción de Damián Alou.

maginemos: ¿qué esperan los lectores ante un nuevo libro de Harold Bloom?

Diatribas contra la situación actual de la universidad norteamericana, diatribas contra el movimiento feminista, contra la izquierda, los estudios culturales, las minorías que buscan un lugar en el canon... Pues bien, eso tendrán, pero en forma mitigada. Semejante (v relativo) apaciguamiento se debe a que las flechas del profesor Bloom (desde Yale) se dirigen ahora a la New Age. Para Bloom la Nueva Era es una forma bastarda del gnosticismo, ese milenario movimiento que siempre ha permanecido al margen de las grandes instituciones religiosas oficiales (cristianismo, judaísmo, islamismo). La tesis del libro sostiene que los EE.UU. -ese país religioso por excelencia- es gnóstico sin saberlo.

Para demostrar la tesis, Bloom despliega algo que el lector también espera: su apabullante erudición (en caso de no apabullar, la erudición siempre nos resultaría irrisoria). Eruditamen-

te, entonces, recorre las auténticas raíces del gnosticismo, degradadas comercialmente por la cultura popular norteamericana que las ha adoptado con frívola ignorancia (la cultura popular es otro de los malestares de Bloom). El lector espera (y encuentra) un manejo irónico del comentario erudito; Bloom no lo desencanta, por ejemplo: una de las raíces gnósticas proviene de Persia, de Zoroastro, de los chiítas iraníes, por lo cual Norteamérica y la demoníaca Irán quedan súbita-

mente equiparadas. Pero la innegable fe del profesor Bloom en su país recibe una ironía inesperada: que este libro pueda ser leído, sin esfuerzo, como un ejemplar más de los Estudios Culturales (esa menospreciada decadencia de la carrera humanística). Así lo atestigua su interés por la mentada *New Age* y la cultura popular, pero también sus referencias a la crítica del rock, la teoría de la información y las estadísticas donde se nos muestra el porcentaje de norteamericanos que creen en

los ángeles. La postura del libro es espiritual o "espiritualista", y no se priva ni de las profecías ni de un irónico sermón final. El lector lamentará que las inesperadas conexiones con la actualidad (como ocurría en *El canon occidental*), se repitan insistente y sospechosamente, sin ningún tipo de argumentación. Tal vez porque la doctrina gnóstica, como dice Bloom, es una especulación para los intelectuales de élite. Sin embargo, norteamericanos, gnósticos y el erudito de Yale (en este li-

bro decididamente autobiográfico) coinciden creyendo que el yo individual participa de la divinidad.

Los ángeles (degradados hoy), los sueños premonitorios, la experiencia de la muerte, la gnosis y el milenarismo forman los capítulos del libro. Sorprenderá que el autor de *La angustia de las influencias*, constreñido por la admiración, rechace a Freud (uno de los pilares de la teoría poética de la influencia); lo desestima invocando su cientificismo decimonó-

nico, pero, a la vez, argumenta su rechazo con teorías científicas más à la page. Con todo, Freud se salva in extremis, porque es un escritor, un chamán, un creador de mitologías; y el lector podrá agregar sibilinamente: un ancestro.

¿Por qué interesa Bloom? Por dos razones: la patria -dijo Borges- es una fe como cualquier otra, y Bloom es tan norteamericano... Se puede sospechar que este libro es útil para barruntar una fe resignada en la que todos estamos inmersos: la fe en los Estados Unidos, o en la americanización de la existencia. La segunda razón compete a los lectores universitarios, siempre deseosos de ser escandalizados: en la tozudez conservadora de Bloom puede encontrarse todo el candor v el dramatismo de una cultura que se resiste manoteando razones poco convincentes. La razón de la cultura universitaria v su eficacia en el mundo cultural parecen balbucear a través

de Bloom, buscando horizontes de razón. Finalmente, si todos son gnósticos sin saberlo, deberá haber elegidos que lo sepan.

El lector argentino encontrará que este libro es borgeano (agreguemos: pesadamente borgeano), y poco se sorprenderá si Bloom celebra a Borges como "el más travieso de todos los gnósticos que han existido", citando a su mentor o ancestro, Macedonio Fernández. ¿Los argentinos seremos gnósticos sin saberlo?

Jorge Panesi

Novedades del Fondo



Silvia Molloy

ACTO DE PRESENCIA. LA ESCRITURA AUTOBIOGRÁFIICA EN HISPANOAMÉRICA

Echavarren - Kozer - Sefamí compiladores

MEDUSARIO
MUESTRA DE POESÍA LATINOAMERICANA

Joao Gaspar Simoes

VIDA Y OBRA DE FERNANDO PESSOA

Enrique Lihn

PORQUE ESCRIBÍ. ANTOLOGÍA POÉTICA

Augusto Monterroso

TRÍPTICO

Mildred Constantine

TINA MODOTTI: UNA VIDA FRÁGIL

Mark Platts compilador

SIDA: APROXIMACIONES ÉTICAS

Martha Nussbaum y Amartya Sen compiladores

LA CALIDAD DE VIDA

LOS NOMBRES DEL PODER

DOMINGO F. SARMIENTO por Natalio Botana

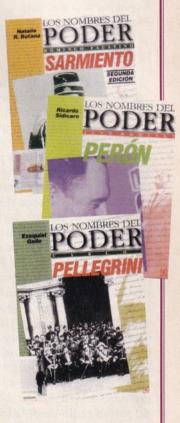
JUAN D. PERÓN por Ricardo Sidicaro

CARLOS PELLEGRINI
por Ezequiel Gallo

De próxima aparición

MARCELO T. DE ALVEAR por Alejandro Cattaruzza

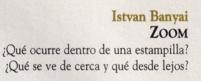
AGUSTÍN P. JUSTO por Luciano de Privitellio



De la colección A la orilla del viento...

Anthony Browne WILLY EL MAGO

Esta vez Willy recibe un par de botines de fútbol y hace maravillas en el partido del sábado.



Vivian French
LA SILLA
FANTÁSTICA
DE TILI
MAGUILI

Este niño vive en lo más alto de un edificio con ochenta y dos escalones

Edson Gabriel García

EL DIARIO DE BILOCA

Biloca tiene trece años y ha comenzado a ser joven...

Anthony Horowitz

LA GRANJA GROOSHAM

A David lo expulsaron de la escuela y sus locos, locos padres no están nada contentos. Han decidido enviarlo a la granja Groosham, ¡pobrecito David!

Robert Swindells

ROLF Y ROSI

El repartidor de leche y su hija Rosi se cansaron del frío del invierno y se fueron de la Tierra en una pequeña nave espacial.

Geraldine McCaughrean

UNA SARTA DE MENTIRAS

Ailsa se topó con un extraño joven: Era C.



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

Suipacha 617 - Tels. 322-0825 / 7262 • Buenos Aires • Argentina

Los Cretinos

Roald Dahl Madrid, Alfaguara Infantil, 1996, 108 págs. Ilustraciones de Quentin Blake Traducción de Maribel de Juan

No es absurdo dar vuelta, literalmente, el interior de una casa, pegando los muebles al techo, todo para hacer creer a sus dueños que son ellos los que están cabeza abajo? ¿Y no es más absurdo todavía -si esto es posible- que las víctimas de este engaño se sometan ingenuamente al espejismo y decidan pararse de cabeza sobre el piso encolado, para acabar aplastados por su propio peso y desintegrados? Bueno, ése, ni más ni menos, es el final de este relato de humor negro y chancho de Roald Dahl, para el que es dificil imaginar otras ilustraciones que las imágenes "al tono" de Ouentin Blake. El "tono" es apenas conversado, se dialoga poco con el lector para ser un libro para niños. Pero no cabe duda de que el lector es un niño (un

niño de la era de los Simpson). De ahí la mesurada ingenuidad del relato, sostenida por un estilo despojado aunque cálido, que busca divertir sin ser gracioso. En el mismo tono pero contrapesando un poco la "negrura" de la historia, la ilustración es por momentos un remanso para la desbocada fantasía del lector, que el texto de Dahl realimenta con sus descripciones repugnantes.

Incapaz de proyectarse en ninguno de los feos, sucios y malos protagonistas, el lector disfruta de la competencia que se desata entre ellos para alcanzar la máxima cretinada. Por mencionar algunas: cuando el señor Cretino acaba de beber su cerveza, se encuentra con el ojo de vidrio de su esposa que lo vigila desde el fondo del jarro; en represalia, le hace la clásica de meter una rana en la cama; ella, entonces, sube la apuesta: mezcla gusanos con los espaguetis y se los sirve disimulados en lugar de la salsa y el queso rallado. Los Cretinos hacen realidad nuestras peores fantasías; y su misma maldad les permite sobrevivir, sólo para tomar represalia.

Pero es únicamente con la aparición de los monos, sometidos por el siniestro matrimonio y obligados a permanecer cabeza abajo durante horas, cuando el lector encuentra, por fin, alguien por quien sufrir, y el relato se encauza en un molde más familiar: la revancha de la víctima, que, con el auxilio de una especie de hada metamorfoseada en pájaro, logrará la merecida venganza. Como la mayoría de los cuentos infantiles, éste también tiene un final feliz, si es que puede llamarse así al encogimiento paulatino hasta la desaparición del Sr. y la Sra. Cretino. Hay que reconocer que los esposos, refinados como victimarios, se vuelven un poco tontos cuando les toca jugar de víctimas. En eso reside, quizás, su cretinismo. Y esa desconcertante tontería los hace también un poco menos malos, incluso algo queribles. Después de todo, los buenos tampoco lo son tanto.

Maite Alvarado

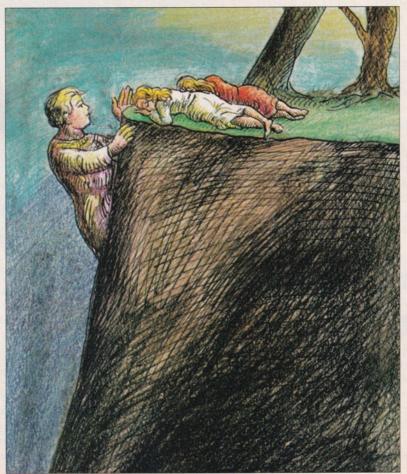
Blancanieves y Rosarroja. La bella durmiente. El cerdo encantado. La reina de las abejas.

Madrid, Ediciones Generales Anaya, Colección Ratón Pérez, 1985-1986. Ilustraciones de Roland Topor, John Collier, Jacques Tardi y Philippe Dumas.

evisando los estantes de literatura infantil de algunas librerías porteñas, es posible encontrarse con esta edición española de una colección francesa dirigida por Etienne Delessert: cuentos de hadas ilustrados por artistas de la talla de Roland Topor, John Collier o Jacques Tardi. En cada libro, un cuento: Blancanieves y Rosarroja, la encantadora historia de las dos hermanitas y el príncipe oso, ilustrada por Roland Topor con trazos negros, inquietantes, sobre un plácido fondo coloreado en cravón; la atmósfera de predestinación y nocturnidad que impregna La bella durmiente de Perrault, potenciada por los clarosuros de John Collier; especial para amantes

> de la historieta -v del autor de Adèle Blanc-Sec, en particular-, la versión de El cerdo encantado, ilustrada por Tardi, despierta reminiscencias de muchos otros cuentos sin parecerse a ninguno; por su parte, la versión de La reina de las abejas que propone Philippe Dumas, desde la ilustración, opone una cotidianeidad actual y apacible al turbulento mundo mágico del cuento. En síntesis, cuatro libritos de tapa dura y excelentes papel e impresión, que hacen que los viejos cuentos resplandezcan con nuevo brillo.

M.A Dibujo Roland Topor



Oy, oy, oy



Hace cien años, el 29 de agosto de 1897 (cuando París lamentaba la carestía del pan, André Gide visitaba a Oscar Wilde, la Argentina era asediada por la plaga de langostas, se festejaba en Londres el jubileo de la reina, el teniente Gerlache partía a la conquista

frustrada del Polo Sur y se batían a duelo el duque de Orléans y el conde de Turín) comenzaron las sesiones del primer Congreso Sionista, en el elegante casino municipal de la ciudad de Basilea, luego de que se descartara por poco convincente el escenario de una vulgar cervecería.

El Congreso fue convocado por Theodoro Herzl (1860-1904), otro de los muchos dandies que conociera el fin de siglo, al que llamaban "Rey de los Judíos" tanto sus detractores como sus simpatizantes. Fue Herzl quien convirtió el problema judío en un asunto político internacional de primerísima importancia. El caso Dreyfus lo previno de la inminencia de la serpiente y su huevo.

Como partidario de la asimilación, Herzl consideraba años atrás que el problema judío formaba parte de la problemática social en su conjunto, al punto tal que el problema desaparecería con la "salvación" de la sociedad "gentil" y una reforma social general. Sin embargo, más adelante juzgó exagerado su optimismo y entendió que el caso judío constituía un asunto en sí mismo, que sólo podía resolverse por medios políticos. Aunque Herzl exploró la arcaica aspiración religiosa, era un líder moderno y no confiaba demasiado en ella

La obsesiva preocupación de Herzl por cierto urbanismo de clase alta le hizo prescribir la obligatoriedad del traje de etiqueta. "No black ties", abstenerse. "El pueblo debe acostumbrarse a ver este Congreso como la más elevada y solemne ocasión", sentenció Herzl, mientras obligaba a uno de los congresistas a cambiarse de ropa. Pero ni los smokings y levitas de los caballeros ni los apretados corsés de las damas, convenientemente emplumadas y enjoyadas, ni el inevitable sopor que sucede a los copiosos brindis impidieron que los 204 congresistas que participaron de la gran gala con la que se inauguró el evento se dedicaran, inmediatamente, a debatir el tema principal de la agenda: la presentación de los planes de Herzl, el establecimiento de la organización sionista mundial y la declaración de los

objetivos sionistas. A pesar de que en Europa muchos judíos integrados a sus sociedades se negaran a fantasear con las promesas de una Tierra Prometida (el Barón Rothschild y el Barón Hirsch rechazaron la invitación de Herzl), el problema

judío comenzaba a ser un hecho, como había advertido Herzl en *El estado judio*, libro en donde encontraron expresión los conceptos de emergencia de la diáspora y del regreso a Sión. Hacía muy poco que Karl Lueger, declaradamente antisemita, había logrado ser elegido alcalde de la espléndida Viena finisecular, síntoma de la gran oleada de odio racial que amenazaba el futuro de la progenie de Abraham.

El segundo día de deliberaciones, un comité presidido por el médico, escritor y periodista húngaro Max Nordau estableció el Programa de Basilea, en el que se proclamaba, como uno de los objetivo sionistas, "crear en Eretz-Israel un hogar para el pueblo judío asegurado por la ley". La eterna discusión acerca del significado de la palabra ley afectó a los congresistas, que se trenzaron en un debate sobre la mejor de las fórmulas: ¿por la ley?, ¿por la ley internacional?, ¿bajo la ley pública? Esta última fue la elegida como solución de compromiso, que no debe confundirse, bajo ningún concepto, con lo que mucho, mucho más tarde se conocería como la tristemente famosa "solución final", también relacionada con la historia judía. Ante las puertas de la ley quedaron las diecisiete mujeres presentes en el Congreso, privadas de derecho a voto. Pero su abstinencia no duró mucho tiempo: el segundo Congreso Sionista, realizado el año siguiente, les otorgó completamente el derecho de ser miembros y la posibilidad de finalizar sus alocuciones con el eternamente vivo "Oy oy oy".

El Congreso se clausuró el 1º de septiembre. El diario La Nación, que cubrió el evento de un modo asaz parco, nos informa que el Congreso concluyó con la aprobación de dos mociones de Max Nordau: asegurar una morada a los judios en Palestina y enviar al Sultán de Turquía una carta de agradecimiento por el buen trato que el Imperio Otomano brindaba al pueblo hebreo. De haberlo sabido mi abuela, yo habría nacido en Estambul. Oy, oy, oy.

Claudia Gilman



COCINA ADA CONCARO

RESTAURANT TOMO I



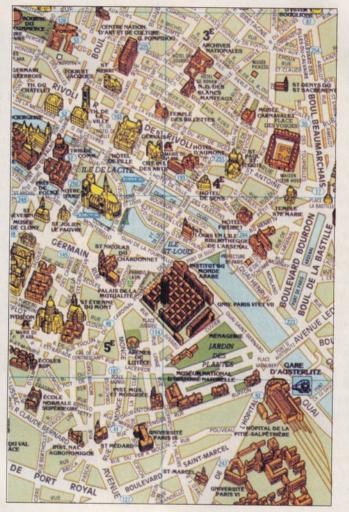
Carlos Pellegrini 521 EP $\,$ t. 326 6698/ 6695

Paris, capital del siglo XIX

Los bibliófilos enamorados de París tienen coronita: disponen de innumerables libros, no sólo los de los escritores que la enaltecieron a través de los siglos, de François Villon a Patrick Modiano, sino también de esas miles y miles de obras que se aferran a describirlo o evocarlo desde un punto de vista muy específico. No faltan temas: los jardines, las fuentes, los museos, los edificios religiosos, los cafés, los oficios, los puentes, los espectáculos, el Sena, París de la antigüedad, París del Medioevo, París durante la Revolución, París durante las guerras, París subterráneo, los planos, los mapas, las exposiciones universales, los barrios, v tutti quanti. Sin olvidar los álbumes ilustrados por fotógrafos como Atget Brassaï, Doisneau o Izis,

campo que hoy goza de un gran éxito que arrastra cada vez más aficionados.

En esta enorme masa bibliográfica, algunos títulos tienen, por decirlo de alguna manera, un carácter mixto. Uno de los más famosos es, sin lugar a dudas, *Parisguide*, publicado por Lacroix et Verboeckhoven en dos volúmenes, en 1867. Si consultamos el sumario, vemos que todos los autores importantes de la época contribuyeron de alguna manera en esa guía. Como era debido, el mismo Victor Hugo redactó la presentación general (un texto conciso de cuarenta y cuatro páginas que empieza con estas palabras algo proféticas: "En el siglo veinte, habrá una nación extraordinaria. Esta nación será grande, lo que no le impedirá ser libre. Será ilustre,



rica, pensante, pacífica, cordial con el resto de la humanidad." Sigue una multitud de textos diversos, firmados, entre otros, por Ernest Renan, Sainte-Beuve, Émile Litré, Jules Michelet, Théophile Gautier, Hippolyte Taine, Alexandre Dumas padre v Alexandre Dumas hijo, Paul Féval, Jules Janin, Champfleury, George Sand, Maxime Du Camp, Théodore de Banville... O también Nadar, Viollet-le-Duc o Ambroise Thomas.

Nos parece un sueño. Y más aún cuando en más de dos mil doscientas páginas con letra chiquita vemos defilar todo París: de sus columnas a sus teatros, del Collège de France al Orphéon, de sus bailes a sus colonias extranjeras, de sus pequeñas bodegas a sus grandes cocinas y restaurants, de su municipalidad a sus

transportes públicos. Además, *Paris-guide* está enriquecida con numerosos grabados e incluye varias decenas de planos y documentos fuera del texto que demuestran que en el corazón del siglo XIX, la edición de un libro de tipo práctico y utilitario estaba totalmente dominada.

A decir verdad, *Paris-guide* no es una obra difícil de encontrar aunque no siempre esté en buen estado, completa y en su encuadernación original, en la que figura el escudo de la capital. Cuando así sucede, cuesta aproximadamente 3000 francos (más o menos 500 pesos). Por ese precio encontramos en las agencias de turismo propuestas de viajes mucho menos apasionantes.

Jean-Baptiste Baronian

La estrategia de la seducción

Da2 va los viernes a las 22 y los sábados y domingos a las 24 por Multicanal, los sábados a las 24 por Cablevisión y los miércoles a las 24 por VCC.

i alguien no conoce el programa Da2 y lo engancha por casualidad, no podrá evitar detenerse y escuchar con sorpresa de qué manera una chica muy joven, linda y producida habla directamente, y sin recurrir a eufemismos, de la masturbación masculina, cuenta cuáles son los bares de lesbianas en Buenos Aires o cuánto cuesta una sesión con un travesti según el tipo de práctica sexual que se exija. Pasada la primera sorpresa, ese alguien que zapeaba esperando que algo lo sedujera decide acomodarse mejor y ver de qué se trata.

Por lo menos, ahí hay una promesa.

Da2 no tiene nada que ver con los informes periodísticos "progres" y "psi" sobre temas ligados al sexo dentro de ciclos de charlas amables y controladas. No se parece tampoco a los ciclos estilo Real sex o Sex bites de HBO, donde se hacen clasificaciones de prácticas amatorias o se dan recetas para el buen funcionamiento sexual con una retórica similar a la que podría usarse para hablar del buen funcionamiento de una cafetera. Tampoco está ligado al doble sentido o la exhibición guaranga que recorre toda nuestra TV. Al contrario, Da2 está jugado en el terreno de la seducción y el erotismo, en relación con el cual se insiste en que es más que un catálogo de prácticas sexuales y que allí se juegan el deseo y el placer y no las funciones o disfunciones orgánicas.

El tratamiento de los temas, al estilo de muchos programas periodísticos, es monográfico. Sin embargo, el discurso central está permanentemente fragmentado e interrumpido por reportajes grabados en la calle, mensajes en un contestador telefónico, informes especiales o publicidad (de un albergue transitorio y una casa de venta de artículos eróticos), que se integran al programa manteniendo su estética. Todas estas ¿secciones? del programa están, a su vez, fragmentadas y editadas.

El discurso, sostenido casi exclusivamente por la voz y por el cuerpo de la conductora, Karina Mazzocco, se articula sobre un sistema de citas: la antropología, la literatura y la filosofía son las disciplinas en las que se apoya un discurso bastante riguroso. Las palabras utilizadas son contenidas y justas. Tan preciso es el discurso que Karina lo lee, lo que provoca un distanciamiento y enfriamiento en el juego envolvente que proponen la cámara inquieta y los juegos de luces tenues. Las imágenes de fondo —escenas eróticas ligadas al tema del programa—funcionan como un clip.

Tal vez, el problema del ciclo, el lugar donde hace algo de ruido, tenga que ver con el rigor sin concesiones del discurso y la ideología –demasiado exhibida– sobre cómo debe ser el lenguaje televisivo, cuestiones ambas que crispan el programa y quiebran el clima más relajado, lento y moroso que necesitaría una estética francamente jugada en el erotismo. De todos modos, a pesar del exceso de teoría, el programa se diferencia en la muchas veces exasperante continuidad de la pantalla televisiva.

Ariana Vacchieri

CNN: en busca de la identidad perdida

antes de acostarme solía husmear la pantalla de CNN, cuestión de irme a dormir tranquilo. Quería asegurarme de que el mundo aún rodaba sobre su eje y de que no debía vestirme a las apuradas e ir a cubrir algo terrible en algún remoto lugar. Obviamente, esa fantasía nunca se cumplió y sólo sirvió para que algunos allegados me sugirieran cambiar de rutina y hacer algo más entretenido antes de cerrar los ojos. De todas formas, reivindico ese rol de la CNN, resumido en su más pura y americanizada lógica de existencia. Permite saber lo que sucede con la cobertura más rápida y fáctica. Si uno quiere hechos, ahí los tiene. En esa tarea resultan casi imbatibles, se trate de la Guerra del Golfo, del hambre en Somalía o del asesinato de Rabin.

Todo empezó en una charla de amigos. Reconocí que

La misma lógica, sin embargo, les ha impedido construir un análisis más profundo de la noticia. La reflexión, la opinión y el antes y el después han aparecido como socios menores de la breaking news, la noticia caliente. Esto ha implicado un déficit no desdeñable, si se considera que la cadena americana cumple un rol caro al mundo global: homogeneizar la noticia. El punto de referencia de las élites mundiales pasa hoy por la CNN. Las tres letras sobreimpresas en la pantalla suman credibilidad y, a la vez, desnacionalizan la legitimidad informativa. Con sus beneficios y consecuencias. Por ejemplo, ¿habría sido posible la Guerra de Malvinas si en 1982 los satélites y el cable ya hubieran llegado a los livings argentinos? ¿Habríamos quedado tan pegados a los delirios de Galtieri? Esta pregunta plantea una paradójica sospecha. Si lo creible queda monopolizado por una fuente internacional, ¿qué pasa con quienes tienen una visión diferente y creen en un mundo más ideologizado en el cual el hambre no se relaciona sólo con gente raquítica sino también con la subvaloración del precio de las materias primas?

Hace pocos meses, en una visita al edificio central de Atlanta, me maravillé con la aparatología técnica de CNN en Español, la nueva empresa del grupo. Mientras hacía esfuerzos para no ser presa del fetichismo tecnológico, pensé en el poder que tendría el señor Turner si usara ese mismo concepto de vanguardia para la calidad de sus coberturas informativas.

En los ultimos tiempos percibí alguna señal de cambio. Creo que CNN intuye que debe mejorar ese flanco y empieza a realizar algunas innovaciones. La más rotunda fue una investigación sobre el estado de la causa de la AMIA. Ahí se vieron más que hechos: hubo acusaciones veladas –y no tanto– a la policía y se mostraron conexiones internacionales desconocidas. Fue la primera vez que percibí a la CNN fuera de su rol de escribano aséptico, intentando dar algunas brazadas como miembro activo de una extraña comunidad que es virtual sin dejar de ser real.

¿Puede existir el compromiso entre una cadena transnacional y un público local? Para responderlo, habría que sentarse delante de las dos CNNs que transmiten las 24 horas por día en el país. Escuchar a sus locutores. Ver sus imágenes. Pensar sus coberturas. Y, por último, relajarse y gozar. O irse a dormir tranquilos: las últimas noticias aseguran que, a pesar de todo, el mundo aún gira sobre su eje.

Daniel Ulanovsky Sack



Neuronitas

I panorama de la tarde no podría ser más desolador. En otras épocas, la tele dividía claramente su espacio después de almorzar: temprano, las telenovelas para las señoras que están en casa; y luego, a la salida de la escuela, los programas infantiles. Ahora, ya se sabe, está todo mezclado.

En los canales abiertos figuran pocos dibujitos porque no resulta nada fácil la competencia con las veinticuatro horas de los *cartoons* del cable. Tampoco abundan los programas con producción propia. ATC, sin embargo, no deja de intentarlo, desempolvando la clásica propuesta de conductoras—rubias—y—niños—en—el—estudio con *Las Tres Marías*, en manos de las inefables Trillizas de Oro. Y allí terminaría la cuenta si TELEFE no hubiera tenido la brillante idea de ocupar su programación de 17 a 19, de lunes a viernes, con dos comedias imaginadas por la dinámica Cris Morena.

La primogénita —ya en su tercera temporada— es *Chiquititas*, el original melodramita de las niñas huérfanas que viven en un hogar regenteado por una señora muy fina pero muy tirana, con el agregado del romance entre la empleada buena del hogar que se encariña con las nenas —a cargo de Romina Yan— y un doctor personificado por el otrora selectivo Fernán Mirás. Que el guión sea un disparate no debería llamar la atención, porque ya se sabe que una parte esencial del pacto de las novelas con su público pasa por cierta inverosimilitud argumental. Pero aquí se pasan de la raya. El hogar de huérfanos parece la mansión Carrington. Las niñas —y ahora los varoncitos del asilo incorporados para atraer a los muchachos— se visten con uniformes de colegio inglés de San Isidro. Frente a lo cual, y aunque el dinero no haga la felicidad, ante las numerosas lágrimas derramadas diariamente por los personajes, uno no puede dejar de peguntarse: ¿y éstos de qué se quejan?

No sólo el *rating* –15 puntos de promedio— los acompañó. También un nutrido *merchandising* (relojes, golosinas, discos con letras de la propia Cris) y una obra de teatro que produce largas colas en la vereda de Corrientes decidieron a los Yankelevich y socios a intentar algo parecido pero más dirigido al público masculino (se ve que los huerfanitos, finalmente, no despertaron demasiado entusiasmo).

Así nació *Cebollitas*, la historia de una barra de amiguitos que tienen un equipo de fútbol y que siempre juegan contra sus archienemigos: los *Power*. Aquí la propuesta es: diálogos, situaciones, vestuario y escenografía *más de barrio*. Esto incluye, puntualmente, varios bloques diarios dedicados a las peleas (niños con niños, padres con hijos, padres con madres—por supuesto de la familia de los *Power*) y a los insultos.

Los adultos tienen menos letra que en Chiquititas, y si allá sufren al rit-

mo de lugares comunes, acá hacen el ridículo. Infaltable: los *Cebollitas* cuentan con el club de fans de las nenas del barrio en el que se destaca la pequeña Dalma Nerea Maradona. Una inversión brillante para el canal, porque cada dos por tres su papá aparece en el programa —o en la obra de teatro, que también la hay— aumentando la convocatoria.

Luciana Castagnino





magazín literario

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:		
The state of the s		6 meses \$ 46 12 meses \$ 90
110010 407 111101104	00	6 meses \$ 57 12 meses . \$ 110
		6 meses \$ 66 12 meses \$130
Apellido:		
Nombre:		
Dirección:		
Loc./Cód.post.:		
Teléfono:		
País:		
Documento:		
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:		



Artefacto pensamientos sobre la técnica. Nº 1

Dirigida por Patricia Terrero y otros docentes de Ciencias Sociales; publicada por la Oficina de Publicaciones del CBC.

Titulada con afiatado sentido del humor, diseñada con una elegancia poco común, Artefacto es, ante todo, un objeto codiciable. Sus éxitos, sin embargo, no se agotan en la notable calidad de la encuadernación: un sesudo trabajo de búsqueda bibliográfica y una cultísima producción propia hacen honor a la cantidad y calidad de usuarios que se encontró para la revista, principalmente en la Facultad de Ciencias Sociales.

Este primer número reúne textos acerca de la voluntad de ver, y tiende a enfatizar el carácter definitivo de las transformaciones de las redes informático-mediáticas en nuestra concepción de humanidad. Groseramente: ¿miramos a voluntad o estamos forzados a ver como vemos?

El empeño puesto en dilucidar las cuestiones referentes a la modernidad es motivo de aplauso o, al menos, causa de admiración. Preguntas que, confieso, creía retóricas, reciben un tratamiento majestuoso. Acaso el estudio de la modernidad encierre una secreta denuncia, independientemente del recorrido que se haga. La inteligencia del análisis estaría, entonces, exenta de cuestionamiento o comentario posible.

Hay en este número un estreno –el pertinente ensayo de Heidegger acerca del lenguaje de tradición y lenguaje técnico (una conferencia pronunciada en 1962)–, y un civilizado apunte sobre el tecnologismo y la voluntad del no querer de Héctor Schmucler.

No ocultaré la existencia de un dossier dedicado a William Morris.

El camino que recorre la revista está pavimentado en casi todas sus páginas por un vocabulario técnico, y emboscado por el aparente desinterés de sus editores en hacer de este artefacto un producto de lectura masiva, lo que es una lástima. F.F.

The Wire

Adventures in modern music.

Mensuario británico dirigido por Tony Herrington ¡Importante! No confundir con la revista Wired.

s sorprendente y alentador el desinterés con que se pagan en los espacios argentinos de la cultura los géneros y acontecimientos musicales que no son pertenencia exclusiva de la gente culta. Es sorprendente, decía, porque no encuentro evidencia, más allá de la empiria, de que la cultura necesite ocuparse de un mercado que le sea propio. Es alentador si constatamos que para muchos la cultura termina resultando el hábito de consumo de una clase medio intelectual con deseos de diferenciarse de otra clase, media, intelectual.

Mientras tanto, en Inglaterra The Wire es una revista acerca de las vanguardias musicales.

The Wire —aventuras en la música moderna— registra sistemáticamente los puntos de contacto entre músicos de distintos estratos; una gira mágica y misteriosa por el universo de los artistas cultos que hacen música popular, el de los artistas del ámbito pop o jazzístico que experimentan en la música culta. Su preocupación: las tendencias y los experimentos en la música —no en el mercado.

Sospechamos, por momentos, que bajo la óptica de *The Wire* la vanguardia musical se transforme en una disciplina artística por sí misma. En ese caso, nos sorprendería menos que lo que era vanguardia hace treinta años lo siga siendo hoy.

Expresión de deseo o manifestación de culpa, *The Wire* abre sus páginas y llena de luz recintos en los que suele reinar la oscuridad; hay un atento escrutinio de las etnias y una escrupulosa atención depositada en la tierra desierta. Sirva como ejemplo un escrupuloso muestreo de los más mencionados en los últimos sesenta números: Anthony Braxton, David Murray, John Cage, Evan Parker, John Zorn, Merzbow, Miles Davis, Muslimgauze. En el caso de algunos de estos hombres, la música que hacen puede ser considerada popular; sus nombres, ciertamente no.

El lector encontrará una prosa que va de lo fluido a lo excelso, pero nunca una prosa complicada. Buena parte de la literatura de este siglo prueba que no siempre las ideas más interesantes necesitan de una escritura enrevesada. The Wire certifica que el comentario de la música más compleja del

universo no implicaría ideas poco claras ni, mucho menos, una crítica poco clara. Sus secciones son de una dinámica proverbial.

Quien escribe estas líneas encuentra especial delectación en leer la sección invisible jukebox. La idea está tomada de la revista Downbeat, y propone un ejercicio que consiste en someter al entrevistado a la escucha de diversas obras sin que se le dé a conocer nombre de intérprete ni ningún otro dato acerca de las mismas (por lo menos, durante unos segundos). El entrevistado no está obligado a descubrir al autor del registro ni mucho menos; sí, a hacer algún comentario acerca de la misma. La elección de las víctimas y de las obras a las que se las somete es, casi siempre, ideal.

Federico Fialayre



Lolita viva

Pia Pera (1956) tiene en su haber dos libros publicados. *La bellezza dell'asino* (Marsilio), con una tirada de 5.000 ejemplares, incluye cinco cuentos "de humor erótico", cuyos personajes –arquetipos de la realidad italiana (milanesa, quizás: el ejecutivo, la modelo, el artista, etcétera)– se mueven en ambientes y situaciones que oscilan entre la comicidad y la sordidez.

La autora, que explora el género epistolar en algunos de estos cuentos, profundiza la narración en primera persona en su *Diario di Lo* (Marsilio, 10.000 copias), publicado este año en España por Plaza y Janés. Este relato se presenta como el diario en el que Lolita (Dolores Maze, y no Haze, es aquí su nombre) explora y registra la relación con su madre y con su amante-secuestrador, dede un punto de vista diverso del de Humbert-Humbert, el inolvidablemente cínico narrador de *Lolita*. Después de "Nonita", el relato paródico de Umberto Eco, la nínfula sigue dando de qué hablar (y qué leer) a los italianos.

Flavia Puppo

El editor ya tiene quien le escriba

Mondadori, la prestigiosa casa asociada con el grupo editorial Grijalbo, comienza a editar literatura argentina con la idea de distribuirla en toda América Latina. A diferencia de otros grupos editoriales, Mondadori insiste en explotar la unidad relativa del mercado en lengua

española. Ya han firmado contrato César Aira y Fogwill. Del primero se publicarán una antología de novelas breves y *Ema*, *la cautiva*. Del segundo, una selección de cuentos y, probablemente, *Los pichi-cyegos*.

La hilacha mostrada

Paul Bowles, en el número de verano de la Threepenny Review de la Universidad de Berkeley, explica la ausencia de escritores marroquíes en Paul Bowles by his friends, libro publicado en su homenaje hace cinco años. "Los tres escritores marroquíes cuyas novelas traduje al inglés no confiaron en mí cada vez que se trató de dinero." Su amigo de hace años, Mohamed Mrabet, se sorprendió de no recibir derechos de autor, Larbi Layachi lo acusó de malversación de dinero y de robarle sus ideas. Mohamed Choukri dijo haber sido explotado. Bowles dice, en conclusión: "Nunca más colaboraré con los marroquíes. Ahora soy un verdadero racista".

Último momento

Everybody comes to Rick's, la obra de Murray Barnett, se convirtió en el cine en Casablanca. La Warner pidió a Michael Welsh, ex-crítico de música y autor de un thriller, Exchange Alley, que por primera vez contara en un libro toda la historia de Rick. Título (más que) probable: As Time Goes By.

Exportaciones no tradicionales

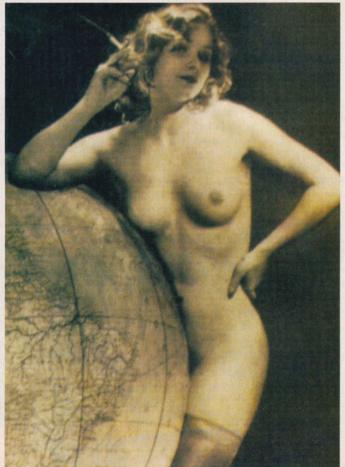
Delfina Muschietti acaba de vender sus soberbias traducciones de poemas de Pasolini a la editorial Plaza y Janés, que lanzará en octubre próximo una colección de poesía de bolsillo, dirigida por Ana María Moix. En la línea de los *mille lire* italianos (395 pesetas, menos de tres dólares) los libritos de sesenta páginas serán distribuidos también en América Latina. Los seis primeros títulos, que aparecerán a la vez, son *Poe-*

sía amorosa de Ouevedo, Cuarenta poemas y canciones de Federico García Lorca. Poemas de Allen Ginsberg, Devocionario. Poesía íntima de Ana Rossetti, Híbridos & otros poemas de Bernardo Atxaga y Coplas a la muerte de mi tía Daniela de Manuel Vázquez Montalbán. A continuación y a un ritmo de dos títulos por mes vienen Pasolini, una selección de haikus, Catulo, Cortázar, Octavio Paz, Jaime Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo, Sor Juana, Leonard Cohen, Leopoldo María Panero, Borges, Montale, Ton Waits, Byron y Jorge Manrique.

No quemes las cartas

Hunter Thompson siempre supo que sería escritor. Al igual que

> Kerouac, guardó copia de todas las cartas que escribió desde la adolescencia, semillero de lo que escribiría más tarde. Sus cartas desde 1950 a 1967 acaban de publicarse en un libro de 661 páginas, The proud Highway, "una marcha forzada a través de mi historia" frente a la cual "nadie puede permanecer indiferente". Para el editor Villard Books, estas cartas representan aproximadamente la quinceava parte de la correspondencia que Thompson produjo. Para su sexagésimo cumpleaños, primera vuelta de manivela de la adaptación de Las Vegas Parano por Terry Gillian con Johnny Depp. Otra buena noticia: Thompson sigue coleccionando extintores. Ya tiene unos doce y los utiliza regularmente, aunque no haya incendios.



84

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



Madonna. The girlie show. A Callaway Boundsound Book in association with Boy Toy, Inc. and Winterland productions, 1994. Impreso en Japón por Toppan Printing Co. Ltd. Fotos de Neal Preston, Christopher Ciccone, Herb Ritts, Serge Thomann, Melodie McDaniel, Siung Fat Tjia. Trajes de Dolce and Gabbana v ropa adicional de Rob Saduski.

César Tiempo. Buenos Aires esquina sábado. Introducción, selección y notas de Eliahu Toker. Buenos Aires, Ediciones Archivo General de la Nación, 1997

eunir en una misma frase a Madonna y César Tiempo! Cuánta frivolidad, dirán mis detractores, hace falta para atreverse a tanto. Y bien, lo confieso: soy irremediablemente frívola. Y me parece que nadie debería dejar de tener la versión de "Like a Virgin" (junto con "In This Life", "Why's It so Hard") que incluye el CD. que acompaña este libro de fotos estupendas. ¿Se acuerdan de esa versión a la Marlene Dietrich que Madonna hizo en su gira de 1993, el Girlie Show World Tour? Era, probablemente, el momento más conceptual, menos previsible, de su impresionante show. Yo lo vi el viernes 15 de octubre en el Madison. El libro dice que Madonna actuó en Buenos Aires el 30 y el 31 de octubre en el Gran Rex Theatre. Mis amigos me dicen que, en realidad, estuvo en River, y un solo día. Qué mal tener que señalar un error de texto en un libro que, por otro lado, tiene tan poco para decir (si bien mucho para mostrar).

Muy distinto es el libro de Eliahu Toker sobre César Tiempo, aunque también tiene CD. Esta vez, es la voz de Tiempo leyendo sus textos la que escuchamos en el disco. La voz de Tiempo (por otro lado, un seudónimo tan llamativo como el de la diva del pop. ¿Cómo alguien va a llamarse Tiempo, o Madonna?) es una voz histórica, cargada de pasado, que no sólo dice lo que dice, sino también que el mundo, antes, era diferente al mundo de Madonna. El prólogo de Toker habla con humildad y con reverencia de este mundo que no existe, aunque algo de su textura nos llega a través de las nuevas tecnologías. La antología recopila textos poéticos y prosas diversas

Bien mirados, los dos "objetos" que comentamos se parecen, precisamente, porque los dos se ubican en diferentes lugares de la flecha del tiempo (que viene a ser, no nos engañemos, el gran tema de las tecnologías actuales). Uno mira hacia el pasado y una noción de humanidad ya inexistente o imposible. El otro mira hacia el futuro (Japón, claro, y su estética). Que coincidan en el espacio multimediático no me sorprende, porque esas discontinuidades temporales son la sal de las ciberculturas.

Marita Chambers

Bizancio virtual

Hay muchas listas de discusión en español dispersas por el vasto mundo de la red de redes. A continuación, una breve (e incompleta) lista de las más interesantes. En todas ellas podrán encontrarse datos sobre las diferentes zonas de la cultura, y direcciones para seguir navegando. Eso sí: la avalancha de mensajes, la monomanía y la pobreza conceptual pueden ser desalentadoras. Para suscribirse, hay que mandar un mensaje a la dirección, que se indica en cada encabezamiento, que diga simplemente: "subscribe <nombre de la lista>". Suerte.

majordomo@cic.teleco.ulpgc.es

1-cine Aficionados al cine (bastante tráfico, adoran el cine de Hollywood).

1-comics Aficionados al comic (adolescentes españoles, sobre todo).

maiser@cicei.ulpgc.es

l-ectura Escritores nóveles (¿el futuro de la

literatura?).

l-foto Fotografia (mejor es ver fotografias que discutir sobre ellas, peeeeero).

maiser@correo.dis.ulpgc.es

La mejor entrada al mundo de las Listas listas de discusión.

Se actualiza periódicamente. musica Sobre todo, música culta y anuncios

sobre eventos.

metafisica Nunca me animé a entrar.

majordomo@ccc.uba.ar

filosofia Discusión de temas filosóficos en general, con mucha interna

universitaria.

literatura Literatura y temas afines. No es una lista-taller. No se aceptan textos.

marxjour Revistas académicas y políticas del campo marxista.

musica Debates y anuncios sobre música clásica.

majordomo@rcp.net.pe

c-ficcion Lista de Ciencia Ficción suscripta a

la lista Alfa-l.

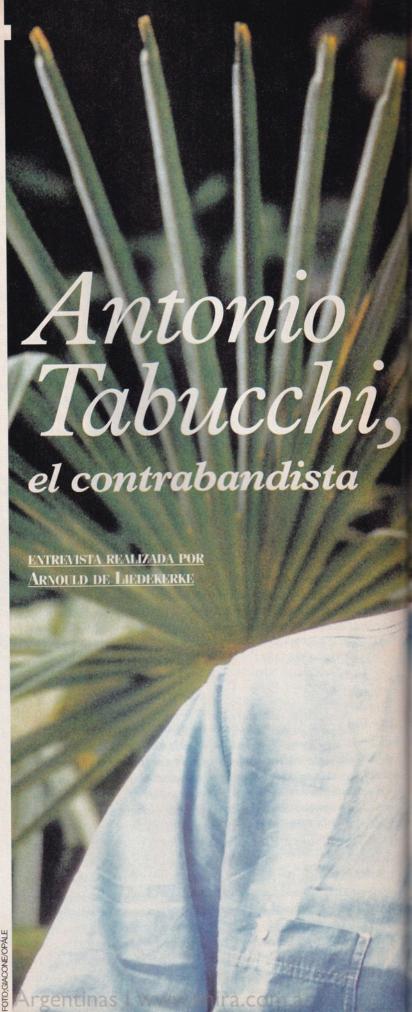
cine Toda oposición a la política de los Oscars es firmemente rechazada.

musica Lista sobre música en general. Dominan los comentarios sobre pop.

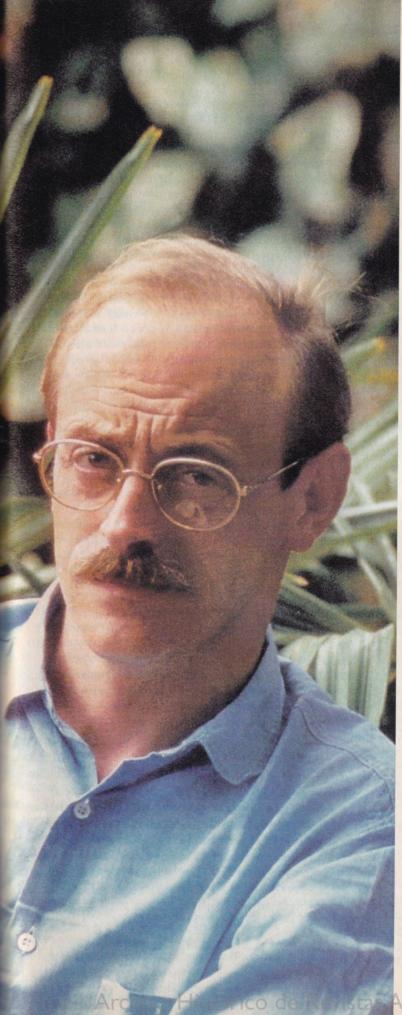
majordomo@igc.apc.org

cubatimes-l Noticias de Cuba desde la Agencia de Información Nacional.

Sus mocasines Gucci son una imitación, comprados en Nápoles, confiesa sonriendo. Y los cigarrillos rubios, finitos y con filtro, que fuma uno tras otro y que hacen de su departamento de Florencia -Borgo Pinti, 82- algo más que un Vesuvio en actividad, ¿también del mercado negro? Los contrabandos de Tabucchi nada tienen que envidiar a los de los lazzaroni: Antonio Tabucci nació traficante: de palabras, de sueños, de poesía. Fue en Pisa, en 1943. Años más tarde, un azar mucho menos que objetivo puso en su camino una silueta frágil con nombres prestados -Ricardo Reis, Alvaro de Campos, Bernardo Soares, tutti quanti-, el espectro de uno de los escritores más misteriosos y grandes del siglo: Fernando Pessoa. El mismo Tabucchi confiesa que fue una revelación que marcó su vida. Uno no se cruza impunemente con alguien que escribe "Mi alma me busca / pero me doy a la fuga". Durante dos años Antonio Tabucchi vivió en Portugal como director del Instituto Cultural Italiano de Lisboa. Tiempo suficiente para que el autor de Piazza d'Italia se contagiara el virus, aprendiera de memoria la ciudad blanca, su gente, sus recorridos errantes y sus melancolías, y la convirtiera en su segunda patria. Se reconoce ciudadano de ninguna parte y de todos los otros lados. Autor de Réquiem, Nocturno hindú, Sostiene Pereira, viajero solitario, insomne visionario, profesor universitario, poeta de lo cotidiano transfigurado, Antonio Tabucchi nos ofrece con su última novela, La cabeza perdida de Damasceno Monteiro, policial falsoverdadero, otra faceta de su talento.



Archivo Histórico de Revista Argentinas



M

e explicaba usted hace un instante que un libro "es antes que nada una tapa..."

-La que elegí para la edición italiana muestra un dibujo preparatorio -e inédito-de Picasso para *Guernica*. La foto de la edición francesa nos hace entrar de lleno en

cierto universo portugués. Se la debo a Gérard Castello-Lopes, un amigo de hace años. Fotografió los años sesenta en Lisboa, un Portugal que ya no existe. Esta imagen, muy bella, muy plástica, que muestra chicos de la calle jugando al fútbol, es a la vez inquietante: no parece ser un juego. Ese chico que tiende los brazos al cielo podría estar perfectamente muriendo por un balazo...

-Su novela está construida a partir de una muerte violenta, o al menos de su constatación: en los barrios de Oporto, Manolo el Gitano descubre el cuerpo decapitado de un tal Damasceno Monteiro... Como en su novela precedente, Sostiene Pereira, usted habla de un hecho policial. Y, de la misma manera, estos dos libros dan indicaciones precisas sobre los personajes y los hechos, reales, que inspiraron su relato, en forma de notas liminares. ¿Quién era Carlos Rosa, el modelo de Damasceno Monteiro?

-Ignoro aún quién era exactamente Carlos Rosa. Tenía veinticinco años, era un pequeño bandido, un ladrón de estéreos. Fue detenido por ese tipo de delitos. Aunque se descubrió todo sobre su asesinato, sí se sabe que después de una noche de detención en una comisaría de los suburbios de Lisboa, en Sacavem, su cuerpo fue encontrado decapitado en una plaza, con marcas de crueldad. Fue en mayo de 1996. Estaba entonces en Lisboa. La prensa de Portugal hizo explotar el escándalo llamando la atención de Amnesty Internacional. Me acuerdo de esta emisión de televisión: "Licencia para matar..." El responsable y sus cómplices están actualmente en prisión, a la espera del juicio. De hecho, este caso reveló abusos policiales hasta entonces encubiertos. Los diarios españoles e italianos hablaron mucho sobre el tema. Para mí fue una descarga eléctrica, el punto de partida de una reflexión sobre la violencia contemporánea y la tortura.

-Habla de su novela como una deuda contraída con Manolo el Gitano, "personaje de ficción, o, más bien, entidad colectiva coagulada en una entidad individual". Usted me decía que tenía amigos gitanos en Italia. Los visitará mañana en uno de sus campamentos. ¿Es por una razón personal o en el marco de una organización humanitaria?

-En Florencia y en Toscana tenemos una importante comunidad de gitanos. A diferencia de los de la península ibérica, que pertenecen a una cultura particular, éstos vienen de la ex-Yugoslavia, de Bosnia, de Montenegro. Entre los jóvenes, se encuentran marginales y muchos delincuentes. Sin formar parte de ninguna organización que se ocupa de las minorías étnicas, acepté brindarles mi cola-

boración. Algunos artistas hacen espectáculos en las cárceles; algunos escritores leen sus textos, declaman sus poesías. Con el tiempo, esto crea lazos. Uno penetra en una comunidad. Para nosotros, sedentarios, los gitanos son diferentes. Nosotros no somos menos diferentes a sus ojos. Visitarlos es una experiencia apasionante. Hay que obtener su amistad, su confianza. Si la barrera cae un poco, uno puede empezar a comprender la imagen que ellos tienen sobre uno. Esa gente es muy hospitalaria. No creo en la caridad: cada uno, a su manera, da algo. Les cuento a los gitanos mis historias de escritor. Ellos me cuentan las suyas. A menudo, es muy bello. Mucho tiempo después, sigo encantado, en todo el sentido de la palabra.

-En el momento de la aparición de Sostiene Pereira, en 1994, Italia estaba en plena campaña electoral. Sostiene Pereira fue bienvenida por la prensa de izquierda, desde La República hasta la Unitá, como un mensaje, adoptado como un signo de alianza renovada por los opositores a Silvio Berlusconi. Usted dijo: "Pienso que la lectura política de mi novela es la responsable de su éxito." ¿Podemos ver en usted, si no a un militante, al menos a un escritor comprometido?

-Sería una definición demasiado limitada. Me sentiría como esos insectos pinchados en una caja. La pertenencia a un partido o el compromiso no serán jamás para mí

un instrumento suficiente para medir la realidad. La vida es vasta. Y la literatura y el arte, también. Y, sin duda, su función más noble es la de captar todos sus aspectos. El hombre es un universo. Todos los telescopios del mundo no lograrán captar todas las estrellas, los planetas, los satélites. Uno de mis planetas se llama, digamos, las flores de mi jardín. Otro, la frustración de Madame Bovary. Otro más, la tontería de Bouvard y Pécuchet. O la inepcia de la policía. O la belleza del cielo florentino. Todo eso para decir que no privilegio el compromiso, ni ninguna faceta de la vida, ni ninguna de mi vida de escritor. Si se pudiera clasificar a los escritores por familias, siempre me imaginé flaubertiano. Amo infinitamente a Flaubert. Y con La cabeza perdida... me descubro post-stendhaliano: un caso policial, ese caso tan apreciado por Stendhal, me llevó a escribir una novela...

-El cuarto descubrimiento explica que se trata de una novela "con apariencia de thriller". Es conocido su gusto incondicional por Chandler, Hammet, Simenon. ¿Qué proporción de policial quiso ponerle a La cabeza perdida...?

-Soy todo lo contrario a un escritor "proyectual". Desde hace tiempo, me di cuenta de que la obra literaria es una criatura cabal y posee vida propia. Sería aventurado pretender dominar perfectamente su historia. De modo que "con apariencia de thriller" va perfectamente bien. De todos modos, es cierto que soy un apasionado de esa literatura "policial" (insisto en las comillas). Usted citó a Simenon: si le digo que lo considero uno de los grandes escritores del siglo, no hago más que unirme a una opinión que Gide ya expresó, y muchos otros antes de mí. Pero tomemos a Dürrenmatt: ¡lo adoro! O a Sciascia, en Italia. O a Patricia Highsmith. Es la élite de la literatura policial. Pero a veces, incluso la más popular revela mecanismos perfectos. Dejando

de lado la consideración del estilo, la principal cualidad del policial es la de ser una novela "activa", que implica la complicidad del lector: a toda costa hay que descubrir algo. Es un esfuerzo, así como una sinergia. La literatura policial investiga la realidad. Plantea cuestionamientos, tanto sobre el mundo tangible como sobre la cara oculta del ser humano. Interroga. No es la menor de sus cualidades.

-Ya que estamos hablando de investigación, uno se sus personajes, el joven Firmino, es periodista para una página sensacionalista . El doctor Pereira también era periodista. ¿Existe un parentesco entre ambos?

-Se emparientan por su profesión, pero el nivel cultural de Pereira es infinitamente superior. Se alimenta de literatura

francesa: de Balzac, de Daudet y de esos escritores católicos de los años treinta, Maritain, Bernanos, Mauriac. Firmino es alguien anclado en la praxis. Se pega a la realidad más miserable: los hospitales, las cárceles, la morgue. Siento una gran admiración por Firmino. Este tipo de periodista que toca cotidianamente lo más sórdido nos enseña más de la vida que una página de La crítica de la razón pura.

-Otro personaje fuerte de la novela —desde todo punto de vista: en lo físico es una especie de Orson Welles— es Don Juan Fernando, amante de la buena carne, de los cigarros, bibliófilo y abogado. ¿Quién es realmente?

-Como un novelista puede decir de sus personajes, es alguien que me gustaría conocer en la vida real... En un mundo chato, homogeneizado, se atreve a afirmar ciertas realidades, incluidas las de la tortura, los abusos policiales. A veces eso vira hacia la metafísica. Pero siempre con una cuota de auto-ironía. Es el opuesto a un dogmático. Es un abogado de provincia, pero que cita a Hölderin. ¿Un esteta? Sí, pero no estetizante. Espía la vida desde su ventana. Es ante todo un marginal.

-Damasceno Monteiro: ese nombre está tomado de una calle de Lisboa...

–Una calle de la Graça, ese barrio popular, muy vivo, arriba del castillo Sao Gorge. Mi mujer y yo vivimos ahí. Era muy modesto, pero dos ventanas nos ofrecían una vista magnífica de la ciudad y del Tajo. Conservo una profunda nostalgia por ese departamentito. No habíamos colgado nada de las paredes: las ventanas servían de cuadros.

-Contrariamente a la realidad de los hechos —y a sus costumbres, si nos referimos a Réquiem, Pereira, etc.—, Oporto es el marco de la novela y no Lisboa . ¿Por qué?

–Es una elección intencional. Una novela también es una puesta en escena. Además, en una historia como ésta, de carácter policial, el decorado no es "decorativo" sino que se convierte en algo al menos tan importante como los personajes. Cuando empecé mi novela, en Lisboa, pensé: una historia tan sombría, con una violencia tal, no podría tener como marco una ciudad tan sonriente. Ya sabe: las palmeras, el sol, todo eso... Entonces, me dije, tomemos Oporto, ciudad austera, con sus edificios de piedra gris, su calor sofocante y brumoso. Estuve allí quince días. Sentí una extraña fascinación. La elección que había tomado de una manera, digamos... cínica, se convirtió en una evidencia.

"Soy medianamente

insomne; y, por otro

lado, dediqué Noctur-

no hindú al insomnio.

Es un estado privile-

giado; ya estoy en lo

onírico pero conservo

un pie en la realidad."

-Para usted, una novela también es una puesta en escena. En entrevistas anteriores usted subrayó la importancia en su vida y en su vocación de escritor de películas como La Dolce Vita o Blow Up, que "me provocó el deseo definitivo de escribir". Algunos de sus libros fueron adaptados a la pantalla, entre los que figuran Sostiene Pereira, con Marcello Mastrroianni y Nocturno hindú, de Alain Corneau, que, según usted, supo "cumplir con el desafio de partir de la historia de otro para convertirla en su historia..."

-La película de Alain Corneau, que para mí es una excepción, me gustó mucho. El error de la mayoría de los directores de cine cuando adaptan una obra literaria es querer completar a todo precio los vacíos de la narración, procedimiento del que

desconfio. Mis historias están... llenas de agujeros. Si quisiera colmarlos, estaría en problemas; dejo esta tarea al lector. La mayoría de las veces, cuando uno las ve colmadas en la pantalla no quieren decir nada. El gran mérito de Corneau es que tuvo el coraje, el talento, de hacer una película que es una no-historia: no tapó los agujeros.

-La obra de Fernando Pessoa lo incitó a escribir al menos tanto como la película de Antonioni. Usted vivió durante mucho tiempo en Portugal, y su Réquiem fue escrito en portugués. Cioran decía: "El que niega su lengua para adoptar otra cambia de identidad, incluso de decepciones". ¿Qué piensa usted de esto?

-A decir verdad, escribí Réquiem sin plantearme preguntas, sin saber exactamente por qué. Soy incapaz de dar una razón de eso. Era un conjunto de mil cosas: la lengua, el alma, los sentimientos, el sonido de la voz, es decir, "lo vivido". Apenas ayer di una conferencia, que sin duda algún día publicaré, y que por primera vez era un esbozo de respuesta. Fue la oportunidad para dar algunas indicaciones, a los demás y a mí mismo. No faltan antecedentes: Beckett es el ejemplo más claro. Escribió en francés, en la "otra" lengua. Luego se tradujo él mismo al inglés, su lengua materna. Yo no me atreví o no tuve ganas de hacer el recorrido inverso, ese camino de regreso. Todavía no me explico la experiencia de Réquiem. Sin duda va a ser única. ¿Pero uno puede jurar algo? Agregaría al resto, exponiéndome a parecer sibilino: uno puede olvidar en una lengua y recordar en otra.

-Este tipo de ambigüedad parecería en su caso una constante. En Réquiem, una gitana le advierte al narrador los peligros de vivir al mismo tiempo "del lado del sueño y del lado de la realidad". También están esos otros textos, El ángel negro, El juego del revés, de los que usted dijo que se ponia a escuchar ciertas "voces", que sus personajes lo "visitaban": "Entre la vigilia y el sueño, paro mis antenas..." ¿Es el escritor un medium y el orfismo una herramienta de trabajo?

-El mito órfico atribuye al poeta el poder de evocar a los muertos. No es mi caso. No, para mí son sólamente voces en la oscuridad, la noche. Sin ser exactamente perceptibles a mis oídos, tocan a la puerta de mi conciencia, a veces insistentemente. Mi memoria auditiva me permite escuchar la voz de amigos o de parientes desaparecidos. Salvando las distancias, es la magdalena de En busca del tiempo perdido. Nuestros sentidos, entre los que está el oído, son nuestros lazos de unión con un pasado que vuelve transformado por la memoria, como por una especie de alquimia.

-Esta "escucha" ¿es en su caso una técnica del tipo de los "sueños" surrealistas, una práctica metódica?

-No es un método. Esto se debe a ese estado híbrido y muy curioso del paso entre la vigilia y el sueño, cuya intensidad varía para cada uno. Soy medianamente insomne; y, por otro lado, dediqué Nocturno hindú al insomnio, con esta frase de Blanchot en el epígrafe: "La gente que duerme mal se revela siempre en mayor o menor medida culpable. ¿Qué hace? Hace presente la noche".

Ese estado transitorio me es conveniente. Ideas, voces, personajes se abren camino en ese espacio algo "amenazante" del que habla Blanchot, pero que me parece privilegiado,

en el sentido de que ya estoy en lo onírico pero conservo un pie en la realidad. Como no me gustan los somníferos, frecuento este lugar hace ya mucho tiempo. Me dejo llevar. ¿Si tomo notas? No. Pero si a la mañana siguiente me acuerdo de eso, todo está bien...

-Si el médico de Pereira le prescribe dejar de "frecuentar el pasado", su otro problema verdadero es su apetito, su obesidad, su régimen de omelettes y de limonadas. En La cabeza perdida..., Don Fernando está planteado como un glotón, como un gourmet. Firmino, por su lado, siente náuseas con solo pensar en un plato de mondongo, esa especialidad de Oporto que tam-

bién es una especie de leitmotiv de la novela. ¿Existiría un dietética de Tabucchi? ¿Es usted del tipo asceta o glotón?

-Personalmente, no tengo una inclinación especial por el mondongo. Si usted sigue un poco más adelante por la calle donde vivo, Borgo Pinti, el barrio se hace muy popular. Todavía se encuentran algunos vendedores ambulantes de lampredotto, que son sandwiches de mondongo. Es muy sabroso, es una tradición florentina. ¿Si soy glotón? Sí y no... Si le atribuí a Fernando el gusto del buen comer, tal vez sea porque es un hombre que vivió penas de amor. Es un frustrado sentimentalmente hablando. Tal vez sea una compensación. Pero, ¿no nace el deseo de escribir a partir de una insatisfacción? A propósito de esto, recuerdo una frase de Pessoa, que cuando le preguntaron qué era para él la literatura dijo: "Es la demostración de que la vida no es suficiente".

-En muchos aspectos, e incluso en el físico, silueta, bigotes, anteojos, usted se parece al autor del Libro del desasosiego. Como usted cuenta en Los tres últimos días de Fernando Pessoa, lo último que hizo antes de morir fue pedir sus anteojos. Usted ¿partiría al cielo con sus anteoios?

-Lo ignoro. Pessoa estaba muy inclinado hacia el ocultismo, la teosofía. Era más o menos rosacruz. La fe en otro mundo lo acompañó durante toda su vida. Para mí no es tan evidente. Mis anteojos corrigen mi miopía, me ayudan a mirar el mundo, a mirar a los demás. Es un juego de espejos: uno mira la realidad, que luego lo penetra y le pertenece. Uno mira en uno mismo. Nuestro mundo interior ya es el otro mundo. ¿Soy agnóstico, ateo? Supongamos que soy agnóstico... No llego a hacerme a la idea de que el hombre es solamente un conjunto de partículas. Hay algo más. Un aire. Un plus, como se dice. Pero prefiero buscarlo dentro del ser humano más que en la bóveda celeste.

"Les cuento a los gi-

tanos mis historias de

escritor. Ellos me cuen-

tan las suvas. Mucho

tiempo después, sigo

encantado, en todo el

sentido de la palabra."

Juguetes rabiosos (en el país de las maravillas)

lo, habría que superar el error fundamental de considerar que el límite del juego de un niño está en la carga imaginativa del juguete.

En el país de las maravillas, es cierto, los juguetes hablan de la época. Varios siglos atrás, los soldaditos de plomo fueron creados en Nuremberg, las primeras casas de muñecas se construyeron en Munich; a comienzos del siglo XX, en los Estados Unidos de América, nació el osito Teddy a raíz de un chiste que un historietista había hecho a Theodore Roosevelt. Sí, es cierto, los juguetes hablan de una época: a fines de los setenta, Buenos Aires, por ejemplo, conoció la invasión de sea monkies; en los noventa, un poco más chanchos, la ciudad fue invadida por la masa cósmica y por los pegalácticos. Y el mundo de los niños, verdadero como ellos, siempre se dividió entre los niños conocedores de esas maravillas y los niños ajenos a sus encantos.

El niño bricoleur es un niño posible, pero ¿acaso no será también un niño de época? ¿Cuánto tiempo tiene "un niño de hoy", entre una promo de tazos y una promo de otra cosa, para estar al día en esa rabiosa carrera del juguete? Steven Caney, diseñador del Boston Children's Museum, concibió El libro de los juguetes en 1972 y, en esos tiempos, recibió la recomendación del Museo de Arte Moderno de Nueva York. Eso fue en los setenta, cuando el ya legitimado flower power llevaba a decir: "No es difícil jugar con nuestros hijos. Hagan la prueba. Si

tienen alguna inclinación o destreza en particular, transmítansela. A ellos les encanta que les enseñemos secretos sobre cómo sostener un martillo, sobre cómo cortar un trozo de madera... Permitanme agregar que las nenas no dejan de ser femeninas porque jueguen con papá ni los varoncitos se vuelven afeminados por jugar con mamá. Asimismo, no todos poseen talentos creativos innatos, lo que jamás debe transformarse en impedimento para dar

rienda suelta al ingenio y la habilidad manual."

Tras rostros amables y tiernos de dominadores de hombres, los padres siempre han tenido en sus manos las instrucciones precisas —articuladas en juguetes— para construir niños. La carrera del juguete, en un complot internacional, ha traído un serio problema para ellos, además del de los costos: el de la emancipación del juguete. Cuanto más se impone la industrialización, tanto más se sustrae el juguete al control de la familia. Y cada pieza de miniatura se vuelve extraña, en un extrañamiento que resulta para unos peligroso y para otros de una crueldad fascinante.

Por eso, ¿por qué no reivindicar ese momento epifánico en que Buzz Lighter abre su pequeña compuerta y se lee a sí mismo "made in Taiwan"? Porque, aunque en el mundo den vueltas muchos Buzz Lighter, para el niño (de la película) Buzz será el único.

Cecilia Magadán

El libro de los juguetes.

Más de 50 juguetes hechos con materiales caseros Steven Caney

Buenos Aires, Emecé, 1997, 236 págs. Traducción: CETI

¿Acaso alguien no admiró alguna vez a Buzz Lighter? La fascinación por el robot espacial —un juguete bondadoso y noble, correcto y al servicio de la patria— no fue sólo del niño de *Toy Story* (esto ya lo han confesado muchas personas). ¿Quién no experimentó, tal vez, la sensación cruel y placentera de dejar algo (un juguete, una persona) por otra cosa que, se sospecha, es mucho mejor? Los niños, al menos por esto se los denuncia, parecen hacerlo todo el tiempo con los juguetes. La pregunta

angustiada de los mayores es "por qué, por qué".

El libro de los juguetes, que ya está entre nosotros (los argentinos) editado por Emecé, se propone, si no responder la pregunta, tomar medidas con respecto a esa pequeña actitud tirana y abominable de las criaturas. En él están contenidos los pasos para construir juguetes caseros que estimulan "la imaginación del niño para descubrir los misterios del mundo que lo rodea". Juguetes para investigadores, juguetes para

fantasiosos, juguetes para constructores, juguetes para los amantes de la acción, juegos en general y juegos para diseñadores es el inventario de niños propuesto en el índice. Los niños investigadores podrán elegir, por ejemplo, entre construir un comedero para pajaritos golosos y un ideidoscopio; los fantasiosos, entre peines de arena y siluetas de fantasía; los constructores, entre una arquitectura vegetal y una máquina para hacer cordones.

Según esta caracterología, Silvio Astier habría elegido en su infancia, sin duda, un ideidoscopio, "tubo triangular formado por tres superficies brillantes que convierten el mundo exterior en un hermoso y cambiante dibujo simétrico". Aunque seguramente, para inventarlo, él no habría recurrido a un libro de instrucciones: su inspiración confesa estaba en las historias de Rocambole, en situaciones robadas de la vida. Y Silvio Astier, en una caracterología aun más amplia, podría ser cualquier niño. Walter Benjamin lo decía: "La imitación —así podríamos formularlo— es propia del juego, no del juguete". Pero, para creer-



rie real y juegos para diseñadores es to en el índice. Los niños investinplo, entre construir un comedero idoscopio; los fantasiosos, entre





Con las videocámaras Panasonic cualquiera puede filmar con calidad profesional.

Porque vienen equipadas con visor color inteligente, estabilizador de imagen, lámpara automática, funciones digitales creativas. Y permiten filmar con la mitad de la luz de una vela. Además es compatible con VHS, y todas sus funciones son muy fáciles de operar. Para que

hasta el que no sabe nada, pueda ser un gran director. Videocámaras Panasonic. Dignas de todo el mundo.

Anticipa el futuro

NV-VJ77

- Pantalla LCD a color de 3,2 pulgadas
- Zoom digital de 22x - Zoom digital de ZZX - Zoom digito de 16x - Estabilizador de imagen digital Funciones digitales creativas - Visor a color inteligente - Filma con tan sólo 0,5 lux - Control remoto

NV-RJ67

- Zoom digital de 40x / 200x

- Zoom digital de 40x r ZUUX Zoom diptico de 20x Estabilizador de imagen digital Funciones digitales creativas Lámpara automática incorporada Visior a color inteligente Filma con tan sólo 0,5 lux Control remoto incorporado

NV-VJ57

- Pantalla LCD a color de 3,2 pulgadas Zoom óptico de 16x Estabilizador de imagen digital

- Lámpara automática incorporada Obturador de alta velocidad Obietivo gran angular

NV-RJ47

- Zoom digital de 20X Zoom óptico de 16x Estabilizador de imagen digital Funciones digitales creativas
- Lâmpara automática incorporada
 Visor a color inteligente
 Filma con tan sólo 0,5 lux
 Control remoto incorporado

NV-RJ27

- Zoom óptico de 14x Visor a color inteligente Lámpara automática incorporada Objetivo gran angular

- Gran cilindro de cabezas de video Filma con tan sólo 0,5 lux
 Obturador de alta velocidad
 Control remoto incorporado

- Gran cilindro de cabezas de video - Objetivo gran angular - Filma con tan sólo 0,5 lux - Obturador de alta velocidad

- Zoom óptico de 14x

- Zoom rápido (2 seg)
 Indicador de cinta y carga remanente
 Control remoto incorporado



garantía oficial Panasonic Argentina S.A. Archivo Histórico de Revistas Argentinas I www.ahira.com.a



