

SEPTIEMBRE 1997 - Precio Argentina \$5
Uruguay \$35 - Chile \$1.500 - Paraguay Gs.7500 - Perú S.10

ISSN
0329-1022

magazín literario

mapa mensual de cultura

Estados Unidos
1990-2000

César Aira
Karsten Alnaes
Georges Bataille
Juan Gelman
Hugo Gola
Philip Roth
Ernesto Sabato
Susana Villalba

Gerardo Gandini
Daniel Veronese

Inéditos:

Martín Caparrós
La historia

Haroldo de Campos
Traducciones de Mao

**El asesinato
de Wittgenstein**

cine | plástica | multimedia
música | noticias del mundo
libros | teatro | **agenda**

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

Teatro General San Martín

**Grupo
Space**
Gran Bretaña

**Vita y
Virginia**

Eileen Atkins

**Ballet Contemporáneo
del TGSM**

El pato salvaje
Henrik Ibsen

La Tempestad
William Shakespeare

Un guapo del 900
Samuel Eichelbaum

Ricardo III
William Shakespeare

Grupo de Titiriteros

**Ballet Juvenil
del TGSM**

Ciclo Música
Contemporánea

**Clásicos
Populares**

**Las visiones de
Simone Machard**

Bertolt Brecht

**Boquitas
pintadas**
Manuel Puig

Las personas no razonables ...
Peter Handke

**Teatro
General
San Martín**

Reservas: 0-800-3-5254 • Corrientes 1530

BUENOS AIRES
GOBIERNO DE LA CIUDAD

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

índice

Nº 3
Septiembre
1997



EL MES

Lugares	4
Películas	6
Teatro	9
Música	12
Discos	13
Plástica	14
Bibliofilia.....	16
Barras paralelas	53
Multimedia	81
Noticias del mundo	82
Televisión	84
Centenario	86
Revista de revistas	88
Colectivo nocturno	89
Por otro lado	90

DOSSIER

Estados Unidos

Cuarenta años de literatura, por Rolando Costa Picazo	20
Ficción: la busca de la vida ordinaria, por Morris Dickstein	22
Combatir/escribir, por Donald Ringnalda	26
Ciencia ficción/Beat, por Norman Spinrad	29
El teatro negro, por Genevieve Fabre	32
Poesía: la guerra de los treinta años, por Charles Molesworth	34
La explosión teatral, por Ruby Cohn.....	36
Beatniks y Concretos, por María Iribarren	39
La tercera edad de oro de la filosofía, por Pascal Engel	41
¿Qué queda del Sur de antaño?, por Paul Carmignani	45
Un mundo difícil: las poetisas mujeres, por María Negroni	47

ENTREVISTA

Daniel Veronese	10
-----------------------	----

AGENDA

Pliego central

LIBROS

(ver índice detallado de reseñas en la página 59)

Derechos humanos	60
Ficción	61
Poesía	65
Historia	69
Vidas	71
Ensayo	74
Infantiles	79
Solapas	80

INÉDITOS

La Torre de la Grulla Amarilla, por Haroldo de Campos	49
La Historia, por Martín Caparrós.....	54

INVITACIÓN

Avant-première: La canción de Carla, de Ken Loach	5
---	---

En el próximo número:

*El infierno. Entrevista: Juan José Saer.
Polémica: Festival Internacional de Teatro.
Elecciones parlamentarias, toda la cultura
y los libros de mes.*

magazín literario

mapa mensual de cultura

Alsina 1131 (1088) Buenos Aires
Tel (54-1) 381 8626 / Fax (54-1) 381 9833

DIRECTORA:

Violeta Weinschelbaum

SECRETARIO DE REDACCIÓN:

Daniel Link

REDACTORA:

Maria Iribarren

GRÁFICA:

Martin y Laura Kovensky

COORDINADORA:

Alejandra Gibelli

TRADUCCIÓN: 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), Hernán Díaz (Música y Discos), Claudia Gilman (Centenario), Horacio Guido (Películas), Marcelo Pacheco (Plástica), Federico Fialayre (Revista de revistas), Ariana Vacchieri (Televisión).

COLABORARON EN ESTE NÚMERO: Florencia Abatte, Gonzalo Aguilar, Mónica Berman, Oscar Calvelo, Norberto Cambiasso, Paul Carmignani, Arturo Carrera, Casandra, Luciana Castagnino, Daniel Celis, Ruby Cohn, Rolando Costa Picazo, Paula Croci, Carmen Crouzeilles, Pablo Chacón, Haroldo de Campos, Rodrigo de Zavalía, Silvia Delfino, Morris Dickstein, Pascal Engel, Genevieve Fabre, Canon Flag, Osvaldo Gallone, Alejandro Herrero, Fabián Herrero, Claudia Kozak, David Krapf, Marcela Gropo, Pablo Kreimer, Alejandra Laera, Hernán La Greca, Camila Loew, Carlos Mangone, Lucas Margarit, Charles Molesworth, Fernando Murat, Delfina Muschietti, Maria Negroni, Eduardo Osswald, José Luis Petris, Donald Ringnald, Silvia Robledo, Guillermo Saavedra, Martín Schifino, Norman Spinrad, Marcelo Topuzián, Leandro Valtuille.

CORRESPONSALES: Flavia Puppo (Italia), Ana Becciu (España), Irene Cervera (Rosario), Tania Carvalhal (Porto Alegre, Coordinadora de la oficina de la UNESCO en Rio Grande do Sul), Briane Bica (Brasilia, Coordinadora del área de cultura de la UNESCO-Brasil).

DEPARTAMENTO COMERCIAL: Jaime L. Bruder

PRENSA Y DIFUSIÓN: Sandra Monserrat

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 y Exterior: D.I.S.A.; Pte.L.S.Peña 1836, Capital Federal.

Año 1, número 3 - Septiembre 1997 - Registro Nacional de la Propiedad Intelectual en trámite.

© magazín literario/ © magazine littéraire

Todos los derechos de reproducción

reservados para todos los países.

magazín literario es una publicación mensual, propiedad de magazin S.R.L.

Las opiniones vertidas por los colaboradores no reflejan necesariamente la posición de la redacción.

LUGARES

¿Cuándo comenzó a existir la calle Santa Fe? Probablemente hacia mediados de la década del setenta, cuando la calle Corrientes era territorio peligroso: entonces, los jóvenes (de entonces) ya solían encontrarse en la esquina de Lázaro Costa para ir a uno de los nuevos cines que se construían en las inmediaciones, antes (o después) de asomarse a las delicias (recién llegadas) del *fast food* que hizo en el barrio (ahí donde se instaló Tower Records) su primera trinchera. Hoy la calle Santa Fe es, casi, la Quinta Avenida, si bien el casi arruina por completo el efecto general. Muy cerca de la esquina de Callao hay un paraíso (artificial, urbano, anacrónico): es la librería del Fondo.

El Fondo de Cultura Económica, la prestigiosa casa mexicana (cuyo nombre, se murmura, es producto de un defecto de tipeo: "Fondo de Cultura Ecuménica" decía la decisión del directorio original), tenía desde siempre una intransitable librería en la calle Suipacha, donde funcionan sus oficinas comerciales. ¿Quién podía aventurarse en ese territorio de empeños y direcciones de rentas?

La apertura de un salón en la calle Santa Fe fue un auspicio en principio positivo. Si nuestros pasos nos dejaban en medio de la algarabía casi siempre incomprensible de los hábitos del barrio había ahí un nuevo lugar donde descansar de la inexorable marcha hacia la nada de la historia.

Poco a poco, la librería del Fondo se convirtió en la librería: atendida por personas amables, que conocen su oficio, saben qué cosa es un libro, y hasta se entregan al solitario placer de la lectura, es uno de las pocas librerías de Buenos Aires en las que se puede preguntar por libros que no estén en las listas de *blockbusters*. Por otro lado, los libros están expuestos según criterios comprensibles para cualquier reciénvenido y hay una sección donde hasta es posible sentarse a mirar algún librito particularmente interesante.

Si uno tiene alguna duda o necesidad concreta, hasta es posible consultar los CD de novedades editoriales del mundo entero. El responsable de la librería, y de tanta felicidad, es Martín Artagaveytia, a quien hay que imaginar como uno de esos ángeles de Wenders. D.L.



Avant
première

magazín literario

&

BMG

i n v i t a n a v e r

LA CANCIÓN DE CARLA

De Ken Loach

Guión: Paul Laverty (1996, 127')

Con Robert Carlyle y Oyanka Cabezas

Medalla de Oro de la Presidencia del Senado
en el Festival Internacional de Cine de Venecia.

¿Cómo llega a involucrarse en la guerra
civil nicaragüense un conductor (escocés,
rebelde) de autobuses? De Glasgow a la
selva centroamericana: todo un viaje.

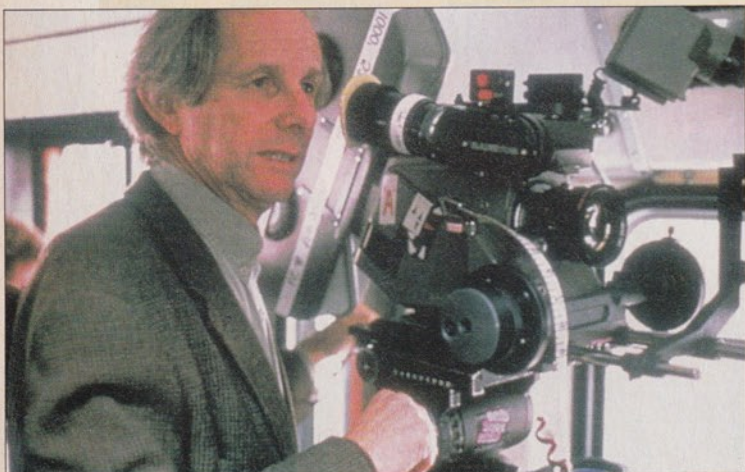
**El lunes 8 de septiembre a las 22 hs,
Cine Maxi, Carlos Pellegrini 657**

LAS ENTRADAS GRATUITAS

se entregarán en la redacción de
magazín literario
(Alsina 1131)
de lunes a viernes de 13 a 18 hs.



Ken Loach: el inglés de los buenos.



magazín literario coauspicará el preestreno en Buenos Aires del último film del cineasta inglés Ken Loach, *La canción de Carla* (1996), una historia de amor situada en la Nicaragua de 1987 que tiene como trasfondo la guerra protagonizada contra los sandinistas por los insurgentes contras sostenidos por el gobierno norteamericano.

¿Quién es este señor inglés, de quien se dice que es más famoso fuera que dentro de Inglaterra? Nació en Warwickshire en junio de 1936, un mes antes de iniciarse la Guerra Civil española. El dato no es casual: su anterior película, *Tierra y Libertad* (1995), narra las historias individuales de los combatientes libertarios que allí participaron.

Trayectoria larga y accidentada la de este intelectual que eligió la imagen cinematográfica como arma de su trabajo crítico. Sus primeros trabajos para la televisión inglesa datan de 1964. Loach sobrelleva con dignidad desde entonces el mote de cineasta comprometido: "Cuando una película es etiquetada como política es más difícil distribuirla y la gente tiende a no verla. Sólo desde este punto de vista la etiqueta no es buena", declaró en 1993. Porque si hay algo en lo que Loach nunca deja de creer es en la efectividad de la imagen como herramienta de intervención en los debates políticos y culturales.

Su vocación de polemista lo lleva a menudo a confrontar con los críticos, como en el caso de *Agenda Oculta* (*Hidden Agenda*, 1990), film que vuelve sobre el problema de la verdad bajo la forma de una conspiración política en el territorio ocupado de Irlanda. Para *Riff-Raff* (1991) Loach buscó actores que fueran también obreros de la construcción. El elenco de *Lloviendo piedras* (*Raining stones*, 1993) fue seleccionado en Middleton, el lugar en que transcurre la acción. En notas y entrevistas no ha dejado de insistir en el origen real de las experiencias que narra *Ladybird*, *Ladybird* (1994). Decir la verdad no es una tarea menor ni está libre de riesgos en una época que estigmatiza el cuestionamiento político como gesto anacrónico. Por eso no está nada mal recordar sus palabras en esa entrevista de 1993: "Creo que sería de mucha ayuda que a directores que, preferentemente en Estados Unidos, hacen películas que promueven la noción de violencia como solución a los problemas, les adjudicaran la etiqueta de 'directores políticos'" ❶

Horacio Guido

El elemento del crimen (1984) ***

Dirección: Lars von Trier. Guión: Lars von Trier y Niels Vørsel.

Elenco: Michael Elphick, Me Me Lei, Esmond Knight, Jerold Wells.

Duración: 104 minutos. (Transeuropa).

"Todo lo que sé es que Europa se ha convertido en una obsesión para usted". Esta línea de diálogo, en boca del ¿médico? egipcio que hipnotizará al protagonista, abre el primer largometraje de Lars von Trier, a quien sólo se lo conoce aquí por dos de sus películas posteriores –*Europa* (1991) y *Contra viento y marea* (1996). En efecto, Europa –una Europa mítica y decadente– es una de las obsesiones de este realizador danés; el hipnotismo es la otra. Si el cine mismo funciona como máquina hipnótica no es porque la hipnosis sea sólo una metáfora elegante de la práctica cinematográfica. Von Trier, además, encuentra allí el sistema ideal que le permite construir materialmente sus relatos. *El elemento del crimen* es un ensayo de Europa, narrada también bajo el régimen de la hipnosis.

Un juego complejo con la temporalidad de la enunciación –el narrador presente enuncia en futuro los términos de un relato necesariamente pasado– es la base de una acción que se desarrolla en el no-tiempo nebuloso del sueño. Fisher es un detective que vuelve desde el Cairo a Europa –así, Europa a secas. Para descubrir los crímenes de un asesino serial decide seguir el método de su maestro, Osborne. El método consiste en penetrar la mente criminal reconstruyendo su punto de vista, restituyendo en el detective la mentalidad del asesino. El enigma toma la forma de un laberinto en el que víctima y victimario, tarde o temprano, terminarán encontrándose. Éstos son los términos de un relato paranoico con ecos indudablemente borgeanos en el que se cruzan el cine negro de los 40 –sombras angulosas, atmósfera claustrofóbica– y los escenarios devastados –húmedos, humeantes– característicos de las utopías negativas de la ciencia ficción actual. Y quizá por acá aparezca el punto más débil del film: la obsesión por la puesta, la insistencia en fotografiar el escenario de la decadencia conspiran contra la eficacia del relato en tanto alejan la mirada del espectador respecto de los problemas de la trama y los personajes. Porque aunque *El elemento del crimen* postule la identificación como método, su manera de operar se funda en una mirada distanciada sobre el propio escenario europeo en el que se desarrolla la acción. Esa Europa genérica, no localizada, es el verdadero lugar exótico (más que África, más que Oriente): el lugar más siniestro y familiar. ❷

Leandro Valtuille



Imágenes de la patria

El cine argentino, se dice, está hoy en auge: se estrena, se produce, se celebra. Dos películas atípicas que se presentan este mes, sin estridencias publicitarias y desde espacios distantes, ayudan a pensar una misma cuestión: para qué sirve —qué es, qué debería ser— el cine argentino

Aller simple (Pasaje de ida), tres historias del Río de la Plata.

Dirección y textos: Noël Burch, Nadine Fischer y Nelson Scartaccini.
Duración: 85 minutos. ****

¿Cómo narrar el origen de una nación? Esta pregunta —que encierra muchos y difíciles supuestos— parece estar implicada en la formulación de este documental tan atípico como interesante. Atipicidad que viene dada tanto por el género elegido y la manera de tratarlo como por el origen de sus realizadores —dos franceses, otro uruguayo—, entre los que se encuentra Noël Burch, teórico y crítico de gran reputación. Porque si bien se trata de un documental —género que, injustamente, no tiene un espacio de acceso público y permanente— este documental parte de y hace explícita una paradoja: la ficción es la única posibilidad de la verdad. A partir de imágenes actuales, tomadas en lugares reconocibles de Buenos Aires, se desandan las historias ficcionales de tres familias de inmigrantes europeos que llegaron al Río de la Plata en distintos momentos de los siglos XIX y XX. Vidas imaginarias: de un inmigrante francés de la Saboya, devenido estanciero y miembro de la Sociedad Rural; de un obrero anarquista italiano, vapuleado por los vaivenes de las luchas gremiales y por la policía; de una campesina gallega que, a través de la correspondencia con su nieta, cuenta el proceso de constitución de la famosa clase media argentina.

Esta manera de acercarse a la historia demuestra hasta qué punto la verdad es el resultado de la construcción ficcional. Porque este *Pasaje de Ida* asume explícitamente el carácter mítico del relato sobre el origen de la nación y va más allá: su propia formulación como film evidencia cómo el trabajo de investigación histórico, la selección de un impresionante material de época y la compaginación y montaje de ese material resultan efectivas para concebir nuevas formas con potencial estético. Porque, además, en ese mismo proceso de composición, mezcla y adaptación está dibujada la figura, histórica e infinita, que narra el pasado y permite pensar el futuro.

Su circulación es poco menos que clandestina: una exhibición poco publicitada a fines de julio pasado, copias en algunos videoclubes y un programa incierto de exhibiciones son obstáculos que vale la pena salvar. ●

H.G.



Buenos Aires viceversa (1996)

Dirección y libro cinematográfico: Alejandro Agresti.
Elenco: Vera Fogwill, Fernán Mirás, Nicolás Pauls, Mirtha Busnelli, Lorenzo Quinteros.
Duración: 122 minutos. ****

Alejandro Agresti (argentino, residente en Holanda) es “uno de los cinco directores que filman más rápido que su sombra”: más de una película por año. Participó cuatro veces en el Festival de Cannes, pero de sus doce películas terminadas sólo la segunda de ellas (*El amor es una mujer gorda*, 1986) ha sido difundida entre nosotros y puede conseguirse en formato de video. En este mes de septiembre se estrena (¿se estrenará, por fin?) su penúltima película, varias veces postergada por el circuito de exhibición local.

Buenos Aires viceversa es —hay que decirlo— una película rara, extravagante, por momentos absurda, arriesgada y también violenta. Por estas y otras razones más es, también, una verdadera película argentina. Y no sólo porque en ella pueden reconocerse caras, tipos sociales, lugares y sonidos de la ciudad que su título invoca, sino porque tanto en sus aciertos como en sus momentos más pretenciosos hay un resto de verdad que a nadie que haya pasado aquí los últimos veinte años le puede resultar indiferente. Es cierto que en ese tejido de historias paralelas que se cierran un tanto a la fuerza hay demasiado empeño puesto en decir, y en decirlo todo, a cualquier costo; es cierto que hay diálogos forzados y que hay exceso de alegoría. Pero esa misma falta de sutileza es una prueba de los riesgos que sólo toma alguien que sabe lo que quiere.

Agresti —a quien, como a tantos, lo salva siempre a tiempo su sentido del humor, tan porteño— llega, por una vía oblicua, desde la ficción —tramada tanto sobre el espectro de los desaparecidos como sobre la cotidianidad de la violencia— al gesto documental. Para eso se apoya sobre todo en la marcación actoral: nada más verdadero que hacer de sí mismo, que dejar fluir lo materno de la lengua. Los diálogos o monólogos —reparen, por favor, en el espléndido Paolucci— combinan el registro documental con el relato de costumbres. Y nuestras costumbres, ya lo sabemos, son a veces bastante perversas.

La gente asesinada por la dictadura militar no deja de acecharnos. Son fantasmas perfectos, que remueven el miedo pero también la compasión, producen dolor y —es de desear, aunque ya no importe— remordimientos y culpa. El cine, la literatura, el teatro, cualquier forma de arte que pretenda un público con el cual dialogar, cuya potencia estética dependa de su relación con la historia y que aspire a mirar con lucidez nuestro presente no deja —no podrá dejar, quizás, nunca—, entre nosotros, de volver sobre esas historias de fantasmas. Y está bien que así sea. Ése es, sobre cualquier otro, el mérito de Agresti. ●

Horacio Guido



Circulante monetario

American Buffalo (1997)

Dirección: Michael Corrente. Libro cinematográfico: David Mamet.

Elenco: Dustin Hoffman, Dennis Franz, Sean Nelson.

Duración: 87 minutos. ****

"Do you know what I mean?" ¿Me entendés? Sabés de que te estoy hablando. El régimen del sobreentendido se apoya en códigos de lenguaje compartidos que no hace falta explicitar. Todos sabemos de qué estamos hablando y, entonces, el sentido circula sin problemas, como moneda buena. Cuando lo implícito debe aclararse, el código deja de funcionar y, entonces, estamos en problemas.

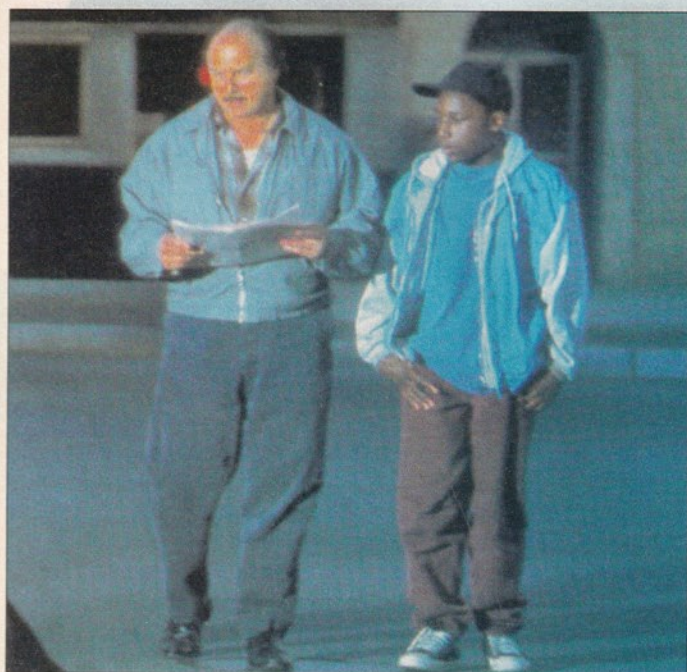
American Buffalo es la historia de una moneda vieja de cinco centavos, cuyo valor está en duda. Un par de tipos acabados —Donnie y Teach—, condenados de antemano a fracasar en cualquier cosa que intenten, se reúnen en la tienda de baratijas de Donnie (Dennis Franz) después de una noche más de póker. El secreteo de Donnie con su cadete, Bobbie (Sean Nelson), pica la curiosidad de Teach hasta que finalmente Donnie decide contarle de qué se trata: cree haber malvendido una vieja moneda de cinco centavos y quiere recuperarla. ¿Le conté la película? No, esto es sólo la excusa argumental, tan irrisoria como el secreto de Donnie. Porque en *American Buffalo* se habla siempre de otra cosa distinta de lo que efectivamente se dice. Aunque aquello que se dice sin ser dicho no siempre sea entendido por los propios personajes. A cada "¿me entendés?" suele seguir un "No". A partir de allí, el trabajo notable con el argot y los modos de decir de los personajes —que el subtítulo tiende a neutralizar parcialmente— se une a las extensas, contradictorias, agotadoras parrafadas del Teach que compone Hoffman para construir una progresión dramática que crece a partir de los detalles de la puesta. Aquí es donde el texto teatral se convierte en imagen cinematográfica de pleno derecho: cada posición de la cámara revela pequeños indicios, mínimos pero iluminadores, que hablan más que lo que los actores dicen.

American Buffalo, como las anteriores películas de Mamet, imagina una historia sobre el mundo de los perdedores: cuando el sueño americano se hace pesadilla. Sus personajes son negativos del modelo triunfador del *yuppie*: obsesionados por la eficacia, evidencian su improvisación; teorizan planes absurdos que ni siquiera intentan cumplir; tratan, sin éxito, de ocultar sus emociones y de ser duros porque creen que ésa es la clave del éxito —sea éste lo que fuere. Estos remedos de *bussinesmen* terminan por poner en evidencia el grado de desarticulación social, con su secuela de frustración y dolor, que la sociedad de consumo impone a las víctimas, siempre mayoritarias, del sistema. El conflicto entre la amistad y la lealtad, por una parte, con la necesidad de la supervivencia, por la otra, se hace tan extremo que llega por momentos a convertirse en humor, un humor ácido y bilioso, un sustituto elegante del dolor.

La sombra de Beckett presta su parte de oscuridad al film. Personajes ausentes que no acaban de llegar, hombres frustrados que saben que no pueden seguir pero que es necesario seguir y van, entonces, a seguir, contra toda esperanza. Un mundo lleno de palabras que ya no se sabe qué quieren decir y que, entonces y por eso, deben repetirse hasta el cansancio, sin cesar. Una moneda falsa que circula de mano en mano y que nadie quiere ni puede atesorar.

American Buffalo es de esas películas que crecen, con el tiempo, en la memoria. ☹

Horacio Guido



El amigo americano

American Buffalo es una de las primeras obras teatrales de David Mamet. Tenía 28 años cuando fue estrenada en Chicago, en 1975. Luego fue repuesta varias veces, dentro y fuera de los Estados Unidos. Al Pacino y Robert Duvall, entre otros, la protagonizaron.

La carrera cinematográfica de este artista múltiple —escritor, actor, director, compositor— incluye los guiones de *El cartero llama dos veces* (Bob Rafelson, 1981), *Los Intocables* (de Palma, 1987), *Hoffa* (de Vito, 1992), así como la dirección de algunas películas memorables y poco conocidas entre nosotros: *Casa de Juegos* (1987), *Las cosas cambian* (1988), *Identificación de un homicidio* (1991), todas ellas protagonizadas por Joe Mantegna. En ellas Mamet demuestra que también sabe —y cómo— manejar una cámara. Un aspecto aún menos conocido es el de su rol de actor: en 1987 tuvo un papel en el reparto de *Viuda Negra*.

En 1994 dirigió *Oleanna*, que no se estrenó comercialmente en Argentina pero se puede conseguir en video como *Denuncia de acoso*. De su última película, *State and Maine* (1997), aún no se tienen noticias por aquí. ☹

Trece sátiros en un galpón

Manjar de los dioses, teatro imposible sobre el sentimiento trágico

Por el grupo La noche en vela ****

Dirección: Paco Giménez

Con: Horacio Acosta, José Luis Arias, Laura Battaglini, Héctor Beacon, Claudia Bedacarratz, Mónica Dreidemie, Adriana Garibaldi, Natalia Olabe, Marcelo Piñeiro, Bettina Rapoport, Alejandro Sánchez, Adrián Silver y Mariana Tognetti

Manjar de los dioses buscó un espacio propio: El Galpón del Abasto. La cartografía del galpón coincide por completo con el territorio de la representación: el bar y el baño se anulan para ser, en la obra, también un bar y un baño; la puerta de calle se clausura con un cartel que indica que el galpón está ocupado en su totalidad por El Mito.

De la misma manera en que es retomada la mitología griega, ciertos procedimientos del teatro helénico son reformulados: así como originariamente el drama de sátiros seguía a la trilogía trágica como forma de diversión y desahogo, *Manjar* está estructurada sobre la base de la confusión que produce el movimiento vacilante entre la tragedia y la parodia.

Si bien es imposible reconstruir un único hilo narrativo por el trabajo con fragmentos de diversas historias, existen elementos que garantizan la cohesión: una misma tela azul es el vestido para el falso casamiento de Ifigenia, es el trazado del espacio por el que avanza Clitemnestra, es la alfombra que pisan los pies descalzos de Edipo, es el luto (el azul mojado se oscurece) de una viuda, es un telón que se arma delante de nuestros ojos y demarca la escena como un espacio teatral, por un momento, clásico.

La fragmentación y el cruce exceden a Grecia. La mitología urbana porteña —el tango, la ropa, los gestos— se cuela entre los parlamentos trágicos. Porque es el discurso el que delimita lo griego, no existe el personaje como entidad autónoma y continua. Sólo fragmentos de voces. La transformación de los objetos acompaña el proceso, siempre visible, de construcción (la máquina de coser deviene ara y mesada de cocina sucesivamente).

El trabajo colectivo es evidente, y funciona. No pudimos, de todos modos, irnos sin identificar por su nombre a Natalia Olabe.

Todos los viernes y sábados, un rito que debe ser presenciado. ①



Agamenón y Clitemnestra

FOTO DARIO MIGUEL

90 minutos de intimidación

Vita y Virginia, de Eileen Atkins **

Dirección: Oscar Barney Finn

Con Leonor Benedetto y Elena Tasisto

Diseño de escenografía y vestuario: María Julia Bertotto

Diseño de iluminación: Félix Monti

Música original: Luis María Serra

Versión de Fernando Masllorens y Federico González del Pino

Vita y Virginia podría ser una buena obra, pero no lo es. La propuesta de Atkins es tentadora: retomar el intercambio epistolar entre Virginia Woolf y Vita Sackville-West y reconstruir una historia de amor. Los textos son atractivos como lo es la lectura prohibida de un diario ajeno. La selección y el orden de las cartas, a veces, linda con lo cursi.

No puede atribuirse mérito a la autora por el interés de la tortuosa relación de las escritoras; el mérito es sólo de ellas y del inigualable encanto de la decadencia europea de los años veinte.

Elena Tasisto es una impecable Virginia Woolf. Con un vestuario acertado que enfatiza las cualidades bohemias de la escritora, Tasisto supera el nivel de actuación que la obra es capaz de absorber y dice, acorde a la belleza de los textos de Woolf, cada palabra desde Bloomsbury.

Leonor Benedetto, un poco más excesiva, logra también una Vita interesante y creíble. Es cierto, sin embargo, que su papel tal vez está demasiado jugado a la hipérbole (pero es ésta, lo sé, una elección —errada— de la puesta).

Es sorprendente (ya que el vestuario es correcto) la falta de tino y, por qué no decirlo, de belleza, de la escenografía. Un bosque de fondo pintado es feo, mucho más si en uno de los árboles se recuesta una señorita (también pintada) a leer. De un lado del escenario, el living de Vita; a la izquierda, el de Virginia: una interesante solución para la distancia que impone la carta. En el medio de los dos salones se adivina un rectángulo incomprensiblemente brillante. Horrible es el momento en que el espectador descubre el agua: es una fuente.

De la música, nada que decir, sino que es inadecuada y molesta.

Una hora y media de la intimidad de dos mujeres interesantes: es el recuerdo chismoso que elijo tener de la obra. ①

Violeta Weinschelbaum



Virginia Woolf por Man Ray

Casandra

Daniel Veronese:

Una mirada transversal

ENTREVISTA DE VIOLETA WEINSCHELBAUM

Cuerpo de prueba es el último libro de Daniel Veronese, una antología de sus obras de teatro, en muchos casos inéditas, que nos permite un nuevo acercamiento a su dramaturgia. En este mes de septiembre, además, Buenos Aires muestra tres obras de Veronese (*Women's white long sleeve sport shirts*, *Formas de hablar de las madres de los mineros mientras esperan que sus hijos salgan a la superficie* y *Equívoca fuga de señorita apretando un pañuelo de encaje sobre su pecho*) y espera la cuarta que se estrenará en octubre en el marco del Festival de Teatro (*El líquido táctil*). La casa de Veronese es un constante reflejo de sus obras. Entre cabezas y brazos de porcelana rota, nos hicimos un espacio para conversar.

Por qué publicar un libro?

Es cristalizar un poco el trabajo, algo que no me pasa cuando veo las obras estrenadas. Creo que mi trabajo empezó con las ideas de estas obras y terminó cuando fue dada por terminada la escritura. Entonces sentí que estaban de alguna forma contenidas en el libro. Yo diferencio mucho la escritura de la puesta en escena: la puesta tiene que ver con el criterio del director y todo lo que sucede en realidad son decisiones de una reescritura escénica. Sentí que mi rol de dramaturgo estaba afirmado en ese libro.

¿Cuál te parece que es la relación con el lector de teatro?

Primero el soporte. Que la obra circule en un libro es muchísimo más importante que pasar fotocopias o disketes de los trabajos. La obra es leída de otra forma por estar publicada. Yo escribo literatura dramática. Creo que son obras para ser puestas y para ser leídas, creo que hago bastante hincapié en el perfil literario del trabajo. Alguien toma las obras y las pone en escena, pero creo que el contacto con el lector es el mismo que el de cualquier escritor. Yo tengo en cuenta las dos cosas cuando escribo: la lectura y la representación. De todas formas, para mí es muy importante ser leído, así que pongo especial interés en lo literario.

Sin embargo, algunas obras como Circo negro parecen pensadas para la escena, tal vez también porque vos la dirigiste y está tu marca en la puesta...

Sí, con algunos materiales es así. De alguna forma, volví esa obra más literal en el momento de publicarla porque en realidad estaba muy escrita sobre lo escénico, entonces tuve que transformar la explicación de los números en hechos que puedan ser leídos y tengan determinada poética. Hay números que fueron creados a partir de improvisaciones o de consignas que en realidad no tenían un valor literario. El tema fue darles un valor literario a esos números que eran completamente visuales y se desarrollaban por movimientos escénicos.

Hay obras que fueron pensadas para la escena. Ahora estoy por estrenar algo en el Cervantes que, si bien es una obra más convencional, no es tan críptica como *Circo Negro* (no está tan cortada en números), es una obra que cuando esté en papel va a tener cierto distanciamiento. Es una obra preparada para la puesta en escena.

¿La vas a dirigir vos?

Sí. Es con tres actores y se estrena en el marco del Festival de Teatro.

¿Pensás, a veces, tus obras ya para un grupo concreto, para el Periférico de objetos?

Sí. No sé exactamente de dónde surgen los materiales, pero desde el momento en que empiezan a tomar forma considero que son más para El Periférico que para actores normales, como los llamo yo (los del Periférico son *anormales*). Por momentos, el grupo necesita algo y yo escribo, transformo alguna vieja idea que aún no terminó de ser desarrollada totalmente para que tenga lugar en la estética periférica. Eso pasó con *Cámara Gesell*, por ejemplo. Con *Circo Negro*, yo tenía el título desde hacía muchos años y no sabía para qué y decidí finalmente hacer un circo negro que esté representado por determinados aspectos de la actuación que me interesaban especialmente, como qué es mejor, si el actor o el objeto; cosas que tienen que ver más con otra disciplina.

¿Qué te pasa cuando ves una obra tuya puesta por otro director, como ahora las que dirigen Cristina Banegas, Lorenzo Quinteros y



Veronese y sus muñecas

Szuchmacher? ¿Lográs despegarte?

No, no. No soy buen espectador de mi trabajo. Creo que es muy difícil. Con Szuchmacher tengo un acercamiento estético muy fuerte. Siempre entra en lugares de investigación con el material (como hizo con *Música Rota*) que para mí son muy pertinentes. Tiene una forma de trabajar que cuaja muy bien con mis materiales. Pero en general trato de luchar con la sensación que me da el hecho de ser director. Por lo tanto, cuando escribo, también realizo cierta escritura escénica en mi cabeza y es un choque violento cuando uno dice: "¡Ah!, pero esto yo creía que era de otra forma". Por otro lado, me siento muy contento de que otra gente esté tomando mis trabajos en lugares periféricos. Hay como una descentralización de mis obras que me interesa.

Creo que los materiales son para destruirlos y hay que destruirlos. Yo hago lo mismo con otras obras. No hago una apología del autor. Si yo puedo destruir temas de otros, tendría que aceptar que hicieran lo mismo conmigo. Hay algo de la realidad escénica que conoce sólo el director: en los ensayos surge una serie de circunstancias que hace que la obra vaya para un lado o para otro. Además hay una opinión del director. ¿Por qué la opinión tendría que ser del autor?

¿Creés que existe una "Nueva Dramaturgia" en este momento en la Argentina?

No, creo que hay nuevos dramaturgos. Como corriente se puede decir "Corriente de nuevos dramaturgos". Hay como un auge y la gente los sigue pero no creo que nada los aglutine (quizás sea ése el patrón formal). Sí siento que hay, desde hace tres años más o menos, una gran cantidad de gente que empezó a escribir y mucha desde un lugar no ortodoxo de la escritura, una gran corriente de escritura a partir de la actuación o de la dirección. Gente que escribe, trabaja en el escenario como actor... Por ejemplo los tres actores del grupo Teatro doméstico, que están trabajando conmigo en el Cervantes en *El líquido táctil*, escriben: los tres se dedican a buscar

una textualidad que los identifique.

Un teatro escrito desde la experiencia teatral...

Sí, creo que eso está funcionando y bien. Se ven muy buenos trabajos, hay algo que moviliza a la gente joven en ese sentido. Por otro lado, se necesitan ciertas herramientas de escritura, pero me parece que últimamente está funcionando esto de que la gente no sólo se dedica a escribir en su casa y pasar materiales a directores sino que cada uno se escribe sus propios materiales y trata de ponerlos. Hay una cadena que no se rompió, sino que cambió o que está cambiando.

¿Pensás, cuando escribís, en función del trabajo con los objetos o ese trabajo es algo que vos pensás después sobre las obras?

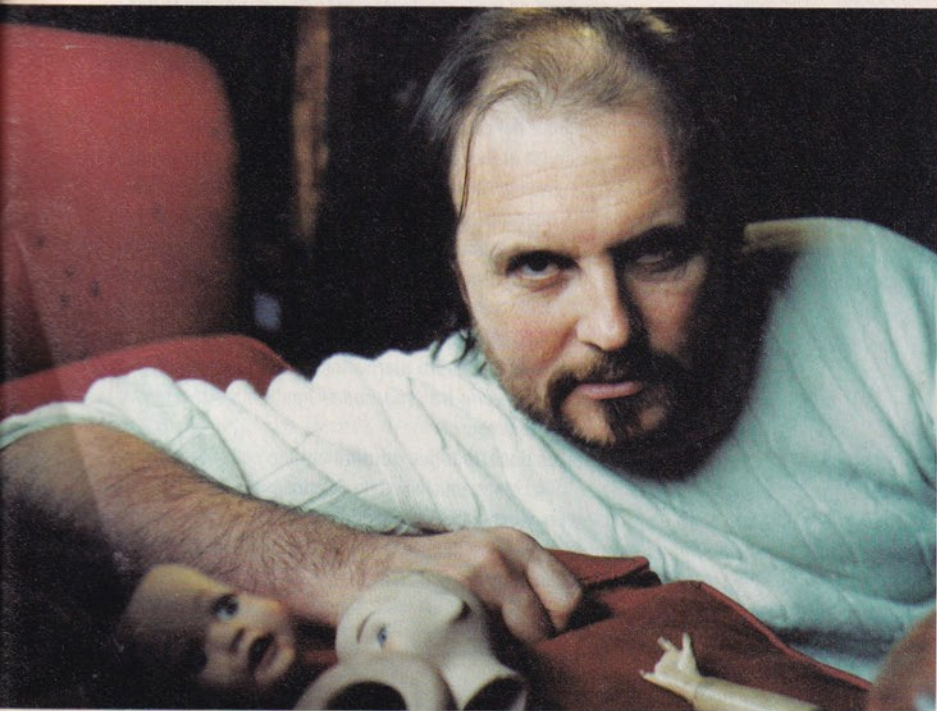
Cuando hablamos de teatro de objetos, hablamos de los trabajos del "Periférico". Siempre hay objetos rondando, como protagonistas de la obra o como objetos necesarios. No pienso en una dramaturgia para objetos, sí en una dramaturgia para el Periférico. El grupo maneja determinado tipo de elementos a partir de ocho años de trabajo en conjunto sobre los cuales no tenemos que hablar, nos entendemos: sabemos qué es "Periférico" y qué no es. En eso entra una participación de los objetos pero la escritura concreta sobre los objetos se remite a un campo visual. El discurso de los objetos es eminentemente visual, tiene mucho más que ver con eso que con el discurso lógico de las palabras. Entonces, mucho se resuelve escénicamente. Puedo plantear una estructura ósea de una obra y la carne se pone en el escenario, esa es la sensación. *Cámara Gesell*, por ejemplo, es un texto que tiene más que ver con un universo literario. Sin embargo, lo transformamos en una estructura que no puedo evitar relacionar con los objetos. A quien lea el texto sin haber visto la obra, quizás no le pase lo mismo.

Si bien no pienso cómo voy a solucionar un texto con objetos, sí los escribo para el Periférico.

¿Encontrás elementos comunes a tus diferentes obras?

Me resulta muy difícil porque son materiales muy distintos. Lo que siento es una actitud común cuando encuentro un material, algo que no es voluntario, una forma de acercarme al objeto (sea escénico, literario, escultórico). Trato de no hacer lo que puedo hacer con facilidad. Pienso que si no me metiera en formas que no son fáciles, sería obvio, tengo mucho miedo a la obviedad. Elijo practicar formas ilegales, formas de hacer lo que no se debería hacer, de poner en duda los principios indudables de lo artístico. Eso sería el punto de partida en común de mis obras. Siempre que escribo trato de realizar una mirada transversal sobre lo que voy a hacer y que me permita una visión distinta del objeto, distinta de una mirada convencional. Por eso hablo de actitud, en la búsqueda estaría el comienzo del trabajo. ❸

FOTOS L.K.



Cuerpo de prueba

de Daniel Veronese

Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del CBC (Libros del Rojas), 1997, 384 págs.

Gandini x 5

Postangos

(en La Carbonera, aún sigue)

Estaciones Porteñas, de Astor Piazzola

(Teatro Colón. 10, 15, 16, 17, 30 de agosto)

Ciclo de Música Contemporánea

(Teatro General San Martín)

* Obras de John Cage (12 de agosto)

* Obras de Schönberg, Berg y Webern (19 de agosto)

* Obras de Juárez, Etkin, Tauriello, Gandini, Cancián,

Saitta (26 de agosto)

“**P**or una cabeza... ¡Las cosas que se les ocurrían a estos tipos!”, se escuchó decir a alguien con asombro genuino en el bar de La Carbonera. Era Gandini, auténticamente maravillado, como si jamás hubiese escuchado semejante título, como si no hubiese sido él quien había tocado ese tango minutos atrás. Y ése —exactamente ése— es el efecto que producen sus deslumbrantes *Postangos*: quien escucha un *Postango* (digamos “El choclo”, digamos “Por una cabeza”) no puede tararear sobre él: no hay aquí un mero goce por el reconocimiento, sino que el tango se descubre (y en un sentido amplio: se saca el *funyi* perimido y pintoresco), y una sensibilidad olvidada bajo las costras de la costumbre (o, mejor aún, tratándose del tango, del costumbrismo) se desentumece y cobra vida.

Los *Postangos* son tangos que se miran a sí mismos extrañados, y para conseguir esto Gandini no apela a meras traducciones genéricas ni a un esquema de improvisación como el del jazz, que deja intacta una base armónica que se repite una y otra vez para hacer de soporte a variaciones, sino que deja que los tangos hablen con la tradición (del género en particular y de la música en general) y, a partir de ese diálogo —que nunca es un *pastiche*—, se construye un nuevo presente para el tango. Es en este sentido que los *Postangos* son felizmente postmodernos.

Pero la incursión de Gandini en el tango no es una novedad: fue pianista de Piazzola, y ambos, Gandini y Piazzola, se reencontraron durante el mes de agosto en el Teatro Colón, donde se estrenó *Estaciones Porteñas*, un ballet de Wainrot y Gallardo sobre música de Piazzola que fue interpretado por el Grupo Nuevo Tango (Suárez Paz, Marconi, Lew, Console y el mismo Gandini). Es rara la oportunidad en que la simple mención de los nombres de compositores e intérpretes hable por sí misma —elocuente y favorablemente— de la representación. Ésta es una de aquellas oportunidades.

No es éste, sin embargo, el caso del concierto dedicado a Cage que ofreció Gandini junto a Fito Páez el 12 de agosto en el Teatro San Martín. Allí se escucharon las *Sonatas e Interludios para piano preparado* y luego la *Conferencia sobre nada*. Las *Sonatas...* son maravillosas; su ejecución, a cargo de Gandini, también lo fue, de principio a fin (desde la preparación del piano hasta la interpretación rigurosa y plena de emoción). Luego entró en escena el compositor de *Circo Beat* que, tras haber hecho reír con algunas bromas desatinadas, leyó la *Conferencia sobre nada*, un texto de Cage

publicado por primera vez en una revista italiana, *Incontri Musicali*, en 1959. Se trata de un texto de una agudeza hiriente, un manifiesto poético que se pone en práctica en el mismo acto de su enunciación. Esta reflexión sobre el arte —que tanto le debe al taoísmo, al dadaísmo, al estructuralismo, pero que siempre es tan aplastantemente Cage— es, sin dudas, una crítica estética clave para el Siglo XX. La primera persona en la que está escrita la conferencia puesta en boca del cantautor rosarino fue, esta vez sí, el chiste más logrado de la velada.

El de Cage fue el primer concierto del *Ciclo de Música Contemporánea* que Gandini llevó a cabo en el San Martín. El ciclo se organizó sobre tres ejes: “Nueva York”, “Viena” y “Buenos Aires”. Fuera de esta edición de **magazín literario** quedó el último de ellos, dedicado a músicos argentinos contemporáneos que, según se dice en el programa, trabajan “componiendo una música oculta, en medio de la polución sonora de la música de consumo...”. No se tocarán obras de Páez.

El concierto II abordó una exquisita selección de la Segunda Escuela de Viena que abarcó desde aquella obra maravillosamente decadente que clausura el romanticismo —*Noche transfigurada*— hasta las obsesivas y conmovedoras miniaturas de Webern.

Estos cinco conciertos desarrollados durante agosto constituyen una suerte de mapa de las afiliaciones musicales de Gandini que va del tango a Cage pasando por Webern, y que incluye un recorte significativo de la música contemporánea argentina. Gandini es la suma de estas aristas y parte de su atractivo se debe a la fina indiscriminación con que las trata. ●

Hernán Díaz



Eat/ Kiss

Music for the films of Andy Warhol

John Cale

Intérpretes: John Cale (teclados), B. J. Cole (pedal steel guitar), Maureen Tucker (percusión), Tiyé Giraud y Jimmy Justice (voces), Soldier String Quartet (cuerdas).

Hannibal/ Rykodisc, 1997

Multifacética pero nunca errática. Así podría definirse la carrera de este galés, que atraviesa cuatro décadas sin acusar el menor desgaste. Cale es uno de los pocos que cumplió el sueño de tantos: imponerse al tiempo.

Si de la otra coordenada se trata, lo inaprehensible de su desplazamiento ratifica la exactitud continua de su ubicación: estudios con Cornelius Cardew, correspondencia con John Cage, relaciones peligrosas con Aaron Copland, minimalismo a la neoyorquina con LaMonte Young, Tony Conrad y Terry Riley, anticipaciones visionarias con Velvet Underground, producciones pioneras con Nico, Iggy Pop o Patti Smith, duetos con Brian Eno...

Eat/ Kiss lo confirma en su faceta como curador del legado de Warhol, que había anticipado en *Songs for Drella* junto a Lou Reed, su opuesto contradictorio. Por fortuna, la música configura la perfecta antinomia de esos planos cansinos y agotadores que los films de Warhol supieron prodigar. No parece necesario comerse interminablemente un champignon —como el protagonista de *Eat*— para disfrutar las virtudes compositivas de Cale.

El galés pone a todo el mundo a hacer lo que no acostumbran: Maureen Tucker, la rockera baterista de Velvet, toca como si audicionara para un concierto; el Soldier String Quartet, *enfants terribles* de la improvisación, hace gala de una clásica disciplina tonal; el tenor Jimmy Justice acomoda su voz a los caprichos countries del *pedal steel* de B. J. Cole, y el clavicordio traiciona sus connotaciones barrocas a ritmo minimalista.

El resultado, un indescriptible aleph de géneros, formas y estilos por donde espiar la obsesión más recóndita de su hacedor: la de imponer los sonidos frente a la interminable procesión de flagelantes empeñados en clasificarlos. Los puristas harán bien en mirar este disco con el ojo miope de la desconfianza. Los demás disfrutarán de sus planos instrumentales encontrados, sus melodías memorables, los ornamentos del piano y las veleidades del violín, la elegancia de las transiciones y los sorpresivos cambios de contexto musical. ●

Norberto Cambiasso

Piano Music (Notated) 1968-1988

Anthony Braxton

Hildegard KleeB: piano

Hat Hut records, 1996

Cuatro compactos.

Los manuales más reaccionarios y los críticos más conservadores suelen agrupar tendenciosamente a los músicos en dos esferas: la popular y la culta. En las últimas décadas se ha acentuado una corriente que tiene la virtud de concentrar en su seno los peores rasgos de cada uno de los polos resultantes de esta disyunción ya de por sí primaria e impugnada. No se trata de músicos populares ni cultos: son músicos *de culto*. Tal como los músicos populares, son íconos sujetos a una adoración ritual (recordémoslo: son músicos de culto), sólo que su "marginalidad", "hermetismo" y "profundidad" los convierte en pastores de una feligresía más reducida (y esto no hace más que acentuar su aura mística y sectaria), lo que los acercaría a la música culta. La música de culto se niega a los encasillamientos formales y propone un sincretismo que puede abarcar desde las vanguardias históricas (de Schönberg a Stockhausen) hasta el rock, pasando por el *free jazz*, la música secuenciada tipo *tecno* (hay millones de subdivisiones que los iniciados saben distinguir dentro de este rótulo), *cocktails* étnicos, y así *ad nauseam*.

En sus ratos libres, cuando no es un gran saxofonista, Anthony Braxton es un músico de culto. Si se busca bien en "disquerías especializadas" (no hay que desanimarse: cuanto más cuesta conseguir un disco de culto, mejor es), puede encontrarse una caja de cuatro compactos que contiene sus obras para piano escritas entre 1968 y 1988. En una entrevista, Braxton ha definido estas obras como "improvisaciones congeladas"; su estructura es aleatoria: exceptuando unas pocas piezas, las obras surgen de improvisaciones cuyas líneas generales e intenciones son registradas mediante una notación gráfica (es decir, no con los signos tradicionales sobre papel pentagramado) de gran ambigüedad donde el intérprete tiene un amplio margen de decisión. Braxton tiene ganas de ser *avant garde* (incluso los libritos nos explican con mucha ansiedad y furiosa insistencia que Braxton encuentra su mayor inspiración en figuras como Cage, Stockhausen y Morton Feldman), pero lejos de abordar críticamente sus

materiales, los fetichiza: si en 1968 creía que la mera repetición pueril de escalas cromáticas en bruto bastaba para cuestionar la tonalidad, en 1988 la misma fe se trasladaba a la tosca repetición de *clusters* con ritmos esquemáticos. Hildegard KleeB realiza un prodigio al demostrar, interpretando estas piezas, que es una gran pianista: su sonido es inmenso; su agilidad, notable y su manejo de la dinámica, cuando las obras se permiten lujos como éstos, sutil. ●

Hernán Díaz



Raúl Lozza y una retrospectiva para ver

La nueva dirección del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires hace su debut con la retrospectiva de uno de los protagonistas del arte concreto argentino de los años cuarenta.

Entre las euforias de los noventa, el tema de las retrospectivas aparece como uno de los campos más explotados. Museos, fundaciones y centros culturales han presentado "casi" retrospectivas de muchos artistas argentinos vivos y muertos. La responsabilidad de muestras extensas con propuestas de lectura fue reemplazada por la idea cuantitativa de reunir un centenar de obras de un mismo artista y "desplegarlas" como quien expone productos en supermercados. El desafío ideológico, e histórico, de trabajar sobre la producción de un artista se transformó en presentar "lo disponible". En este contexto, la muestra de Raúl Lozza en el MAM adquiere un valor adicional. Se trata de una exposición que sostiene una mirada reflexiva, que asume el riesgo de recortar y armar. Hay selección de obras, hay trabajo en el montaje, hay recorridos sugeridos, hay documentación, hay aportes nuevos y hay un excelente catálogo que aporta información inédita.

Sobre las ideas de Laura Buccellato, responsable del concepto de la muestra y flamante coordinadora del MAM, Adriana Lauría, la curadora, crea un modelo de retrospectiva ejemplar, que aporta una visión crítica y profesional sobre el trabajo de uno de los artistas más coherentes que ha dado el arte argentino contemporáneo.

Un esquema básicamente cronológico, organizado por décadas, permite reconstruir las investigaciones plásticas y teóricas de Lozza, comprometido desde 1945 en el terreno del arte concreto y creador del Perceptismo, a partir de 1947. Para Lozza es fundamental el proceso hacia lo real concreto y la no-representación ilusionista. La percepción de estas obras no es mera contemplación ni exaltación ideal de la geometría, sino un método de conocimiento que opera sobre los hombres.

Lozza investiga sobre problemas como la disposición coplanaria, la estructura abierta, el campo colorido o la cualimetría de la forma plana, y polemiza con los otros protagonistas del arte concreto argentino y con artistas como Antonio Berni. El punto de tensión es la alienación de la obra de arte, que sigue encerrada en su propio mundo, recortada del contexto histórico y sujeta a sus propias reglas de acción. El tema arte-política es un nudo esencial de trabajo para este artista, afiliado al Partido Comunista desde 1933, que insiste en los límites del arte abstracto y en la traición del arte figurativo que prolonga el valor de representación ilusionista de la pintura.

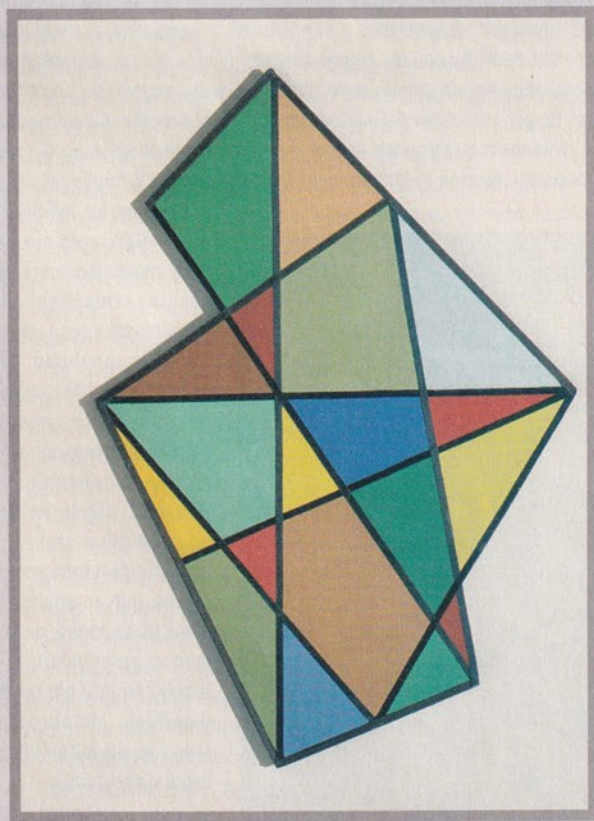
Sus obras no están pensadas para las salas de un museo o de una galería, sino para integrarse al hombre en su cotidianeidad, para entrar en la vida de todos a través de la experiencia real del plano-color, esa estructura concreta sin contradicciones ni adjetivos: "una realidad con verdad".

Marcelo Pacheco

Una vanguardia criolla

Durante los últimos quince años el tema del arte concreto argentino ha sido motivo de textos y exposiciones. Para cierta obsesión local por intervenir en la corriente internacional del arte del siglo XX, los diferentes grupos del arte concreto, el Perceptismo y el MADI, aparecidos en Buenos Aires desde 1945, han sido, casi, la "solución perfecta": un grupo de artistas que con sus producciones y sus reflexiones aportaron nuevas soluciones al arte concreto europeo y anticiparon características de la post-abstracción pictórica norteamericana. Los trabajos iniciales de Nelly Perazzo, con sus exposiciones de 1976 y 1980 y su libro de 1983, fueron seguidos por otros investigadores y por cierto boom de mercado, sostenido por un coleccionista suizo especializado en arte concreto internacional. Así fueron llegando muestras en Europa y en los Estados Unidos, y un lugar de privilegio para estos artistas en todas las exposiciones de arte latinoamericano presentadas en los últimos años. En la Argentina, al interés de la colección Blaquier por estos artistas se le sumó, recientemente, la de Eduardo Costantini, que incorporó una veintena de sus trabajos en su propia colección. En este panorama, la actual retrospectiva de Lozza es fundamental, y su catálogo, con el importante aporte de la cronología de Lauría y la bibliografía de Cecilia Rabossi, quedará como un modelo a seguir.

M. P.



Edgardo Vigo vía aérea

Desde el 5 de agosto en las salas del ICI se presenta una exposición con anteproyectos, matasellos, estampillas, xilografías y objetos. *****

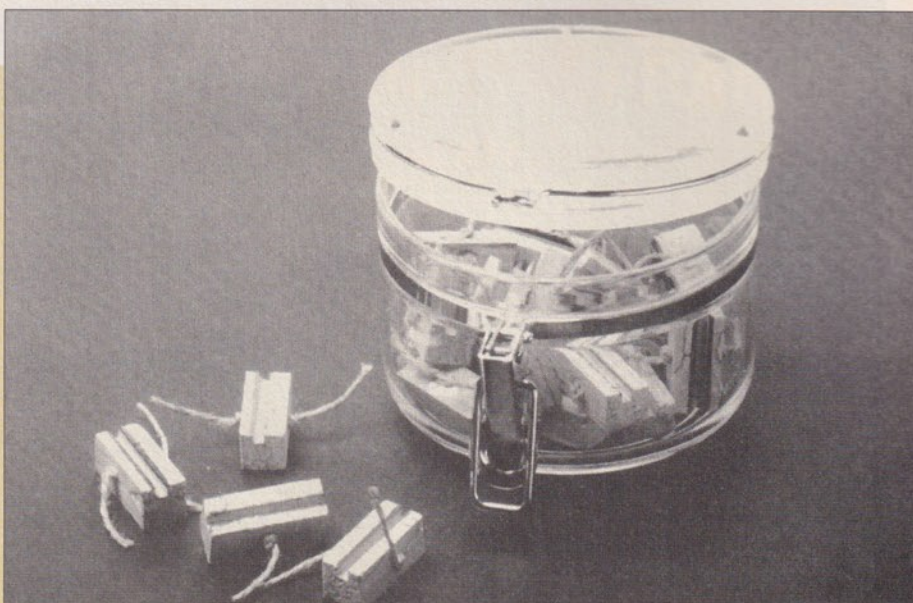
Cualquier biografía parece un intento inútil frente a los trabajos de Vigo. Basta mencionar cuarenta años de producción constante en su ciudad natal, La Plata, y algunas exposiciones, algunos textos, cierta acción en los medios culturales y la participación en 1994 en la Bial International de San Pablo, datos aislados que hablan de una presencia extraña y de una prescindencia sistemática. Las propuestas se acumulan en diversos anteproyectos, en objetos y en grabados sobre madera, en textos y en papeles recortados para imaginar poemas concretos, en diseños de estampillas y en comunicaciones enviadas a todo el mundo y en sobres recibidos por Vigo en su domicilio. La crítica insiste y sobre sus trabajos se acumulan palabras como lúdico, sorpresa, arte postal, lectura, imagen, obra abierta, conceptualismo...

A Vigo no le interesan las muestras, los museos, las galerías, la manía nominalista, los espacios de consagración, las estrategias de legitimidad, los espectadores cultos que consumen su ración artística mensual; incluso se mantiene alejado de los dogmatismos de la historia del arte y de la obra de arte. Vigo inventa en un ámbito de libertad y se preocupa por la comunicación: por la comunicación a distancia en sus piezas postales y por la comunicación filosa en sus objetos. El desafío está para quién decide detenerse en la experiencia singular y contingente de la pieza que llega por correo y de los objetos que se cruzan inesperados, sin buscarlos. La ausencia de proyecto con la que insiste Vigo al martillar constantemente con su título *Anteproyecto de Proyecto de futura realización...* es su manera de resguardar el espacio de libertad y de comunicación de cualquier arquitectura instituida, de cualquier certeza, de cualquier verdad edificada.

El carácter político de sus trabajos está en este espacio de fisura, ahí encuentra el alimento para su fuerza poética y artística. En una sociedad anestesiada en sus lazos comunitarios y en su memoria solidaria, la violencia del poder retrocede ante los objetos y las estampillas de Vigo que restauran la dignidad de la comunicación como experiencia de encuentro, como rincón de la memoria.

La exposición reúne obras históricas como la "historieta para armar" de la década del 60 y el Proyecto Tanadorada de 1984-1986: seis "respuestas" de 35 envíos postales a poetas, escritores y plásticos nacionales e internacionales a los que se les proponía imaginar el rostro de Tanadorada, personaje ficticio, y remitirlo a Vigo para formar parte de un Anteproyecto de proyecto de futura realización. De sus trabajos de "Comunicación a distancia, vía aérea" de los años 80 se exponen algunas páginas de la serie Libro internacional de estampillas y matasellos, parte del proyecto "Una filatelia creativa marginal y paralela": artistas de todo el mundo dedicados a la realización de estampillas, paralelas a la filatelia oficial, fueron convocados a enviar sus diseños que fueron editadas, sin orden preestablecido, en veinte libros. Entre los objetos pueden verse, especialmente, los realizados en estos últimos cinco años y algunas piezas históricas como *El ciclista oprimido* de 1975: un ciclista con su buzo blanco y celeste prensado en una caja de madera y un paño blanco con manchas de sangre. ❶

Marcelo Pacheco



Radiografía de una inauguración

Exposición individual:

Edgardo A. Vigo

Fecha: martes 5 de agosto de 1997, 19:00 Hs.

Lugar: I.C.I. (Instituto Cultural Iberoamericano)

Concurrencia de público: (estimado) 33 personas

“¿Qué pasa en Buenos Aires?

¿Dónde está la gente?

¿Dónde están los artistas, críticos de arte, periodistas, estudiantes & amigos de esta ciudad?

¿Cuál fue el motivo para que anoche fueran tan sólo 33 personas? ¿Qué falló para que esta impecable exposición tuviera una indiferente & desolada inauguración?

¿Dónde está el interés & valoración hacia un artista con la trayectoria & importancia cultural que tiene E. A. Vigo? [...] Seguramente transitará gente por la muestra en los próximos días, salgan dos líneas en algún lado, & se corra la bola, pero esta noche terminó & quedó una sensación amarga en los presentes.”

Fernando García Delgado, 6 de agosto 1997, 00:35 hs, comunicación adjunta al último número de la revista *Vórtice*. ❷

Placeres de Saber

—Bueno. ¿Y cuánto costaría?

—Y, no sé, dame veinte dólares.

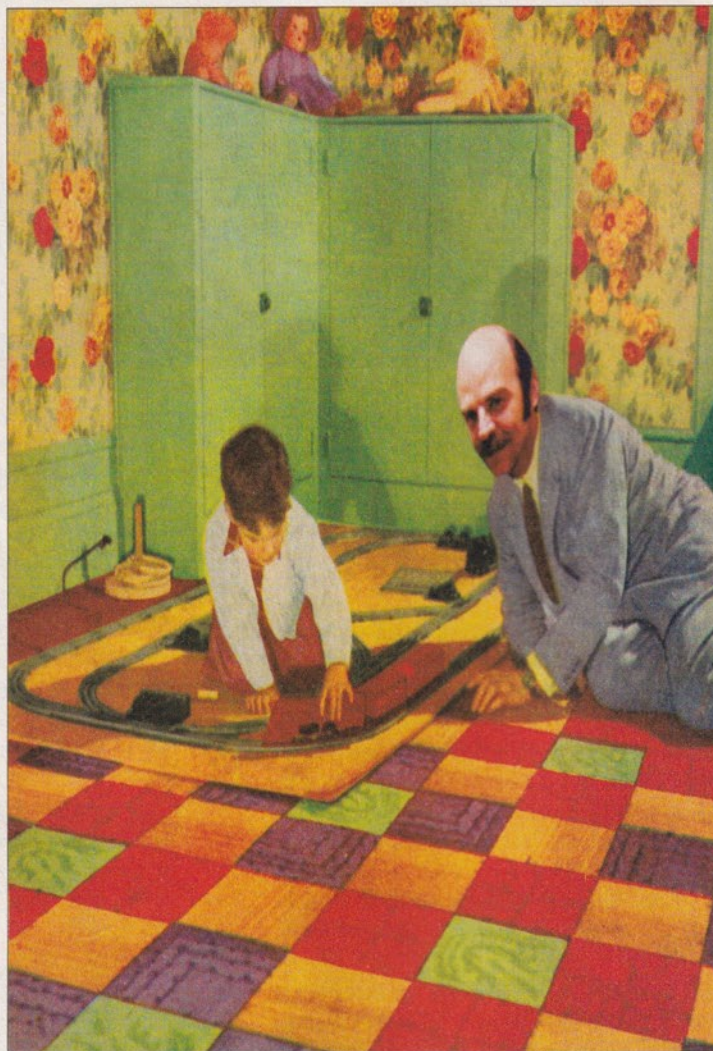
—¿Veinte dólares?

La bibliofilia suele ser una de las maneras más distinguidas de la estafa. Con atenuantes, claro: el mundo de los libros-fetichismo es un mercado confuso, sin reglas claras, donde cualquier aprovechador de guante blanco puede hacer agostos con cubiertas de cuero. Aunque cada vez resulte más difícil, el bibliófilo es siempre un español con sueños de oro a cambio de espejitos. Pero ese día yo no tenía ni una moneda.

—Bueno, gracias, voy a ver.

Eran *Les Misérables* en diez tomos *in octavo menor*, encuadernados sin grandes aspavientos: Bruxelles, 1862, Lacroix, Verboeckhoven & Cie. Editeurs. Nada muy impresionante y, visiblemente, el vendedor de Plaza Italia no tenía ninguna idea particular sobre ellos. Volaba el viento, estaba a punto de llover y yo corrí hacia mi casa: me parecía recordar que 1862 era el año en que el padrecito Hugo sacó sus *Misérables*. En esos días el prócer mulatón estaba por cumplir sesenta años, hacía treinta que no publicaba una novela y, para recibirse de gran hombre, no le quedaba más remedio. El padrecito siempre supo que quería una tumba de lujo en el Panteón: necesitaba un gran libro, la perfecta pintura de su tiempo, y hacía años que trabajaba en él.

La época coincidía. Si la fecha era correcta quedaban dos posibilidades: que fuera la edición original, o una *contrefaçon*. En aquellos años las novelas eran algo que valía la pena falsificar. Ahora la industria pirata se ocupa sobre todo de casetes de audio, videos de películas o disketes de programas, pero entonces, cada vez que salía una novela expectable, se ponía en marcha una red intrincada de trucheros. Las *contrefaçons* se publicaban más que nada en el área francófona —Suiza, Bélgica, Holanda— y, muchas veces, aparecían antes que la edición legal: el espionaje editorial funcionaba tan bien que había quienes robaban o copiaban manu-



scritos o pruebas de galera para imprimirlos a escondidas. La edición belga podía ser sospechosa, pero pensé que tenía cierta lógica que el padrecito hubiese publicado en Bruselas: eran los años de su exilio contra Napoleón III. Para el bibliófilo, las *contrefaçons* agregan morbo a la cuestión. Y lo desenmascaran: muchas veces, la primera edición es posterior a la falsa pero, aún así, la legalidad prima y la bibliofilia sigue considerando edición original a la primera. Los estafadores solemos ser, en general, gente de orden: sin orden no hay estafa.

Ya caían gotas y yo corría excitado: en mi casa vería si algo de todo esto era verdad. La bibliofilia puede ser un juego de trivia literaria que sería muy simpático si no tuviera el curro como fin. Si yo sé más que él voy a estar en condiciones de pagarle por lo que tiene mucho menos que lo que vale. Como casi

siempre, alguna forma del saber legítima la estafa.

En cuanto llegué me tiré sobre los catálogos: era la primera. Pero el puestito de Plaza Italia no abría hasta el sábado siguiente. Pasé una semana horrible, preguntándome sobre el destino de los diez indiecitos. El sábado traté de llegar un poco tarde, no fuera cosa que se me notara demasiado:

—Bueno, ¿a cuánto me lo dejás?

—No empecemos otra vez. Ya te lo dije el otro día: veinte.

Yo, para empezar a regatear, hice una oferta baja. Eran tiempos difíciles.

—Te puedo dar, como mucho, diez.

—¿Los tenés ahí?

Muy difíciles. Después traté de sentirme un canalla, y ni siquiera. Años más tarde, en un viaje en barco, mis *Misérables* se mojaron mucho: no conseguí pensar que hubiera, en esa agua, ni gota de justicia. ●

Martín Caparrós

**DUSTIN
HOFFMAN**

**DENNIS
FRANZ**

**SEAN
NELSON**

LA OBRA MAS EMBLEMATICA DE
DAVID MAMET

DIRIGIDA POR
MICHAEL CORRENTE

PARA ALGUNOS HOMBRES EL HONOR NO VALE UNA MONEDA

AMERICAN BUFFALO



CAPITOL FILMS EN ASOCIACION CON SAMUEL GOLDWYN y CHANNEL FOUR FILMS PRESENTA UNA PRAIRIE OYSTER PRODUCTION EN ASOCIACION CON PUNCH PRODUCTIONS
DUSTIN HOFFMAN DENNIS FRANZ SEAN NELSON "AMERICAN BUFFALO" COPRODUCTOR SARAG GREEN EDICION KATE SANFORD DISEÑO DE PRODUCCION DANIEL TALPERS
PRODUCTOR EJECUTIVO JHON SLOSS CINEMATOGRAFIA RICHARD CRUDO GUIÓN DE DAVID MAMET PRODUCCIA POR GREGOR MOSHER DIRIGIDA POR MICHAEL CORRENTE



Peter Orlovsky, Jack Kerouac & William S. Burroughs
typing *Naked Lunch* drafts, *Howl* trial had comm

D O S S I E R

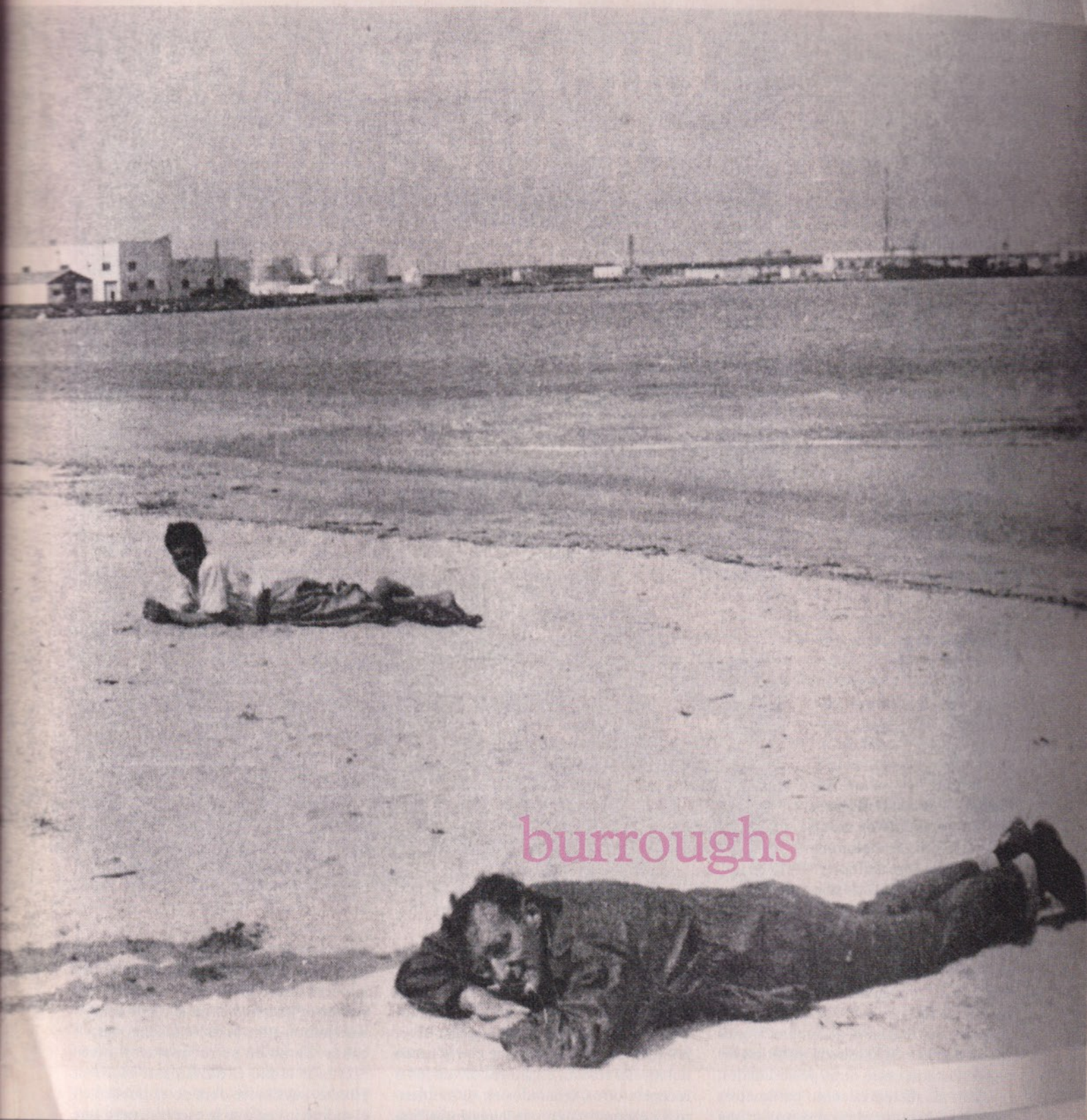


orlovsky

kerouac

ESTADOS UNIDOS

troughs, Tanger Beach, Morocco, Summer 1957. J.K. & author
nced in San Francisco. *Photo by A.G.*



burroughs

1960 / 2000

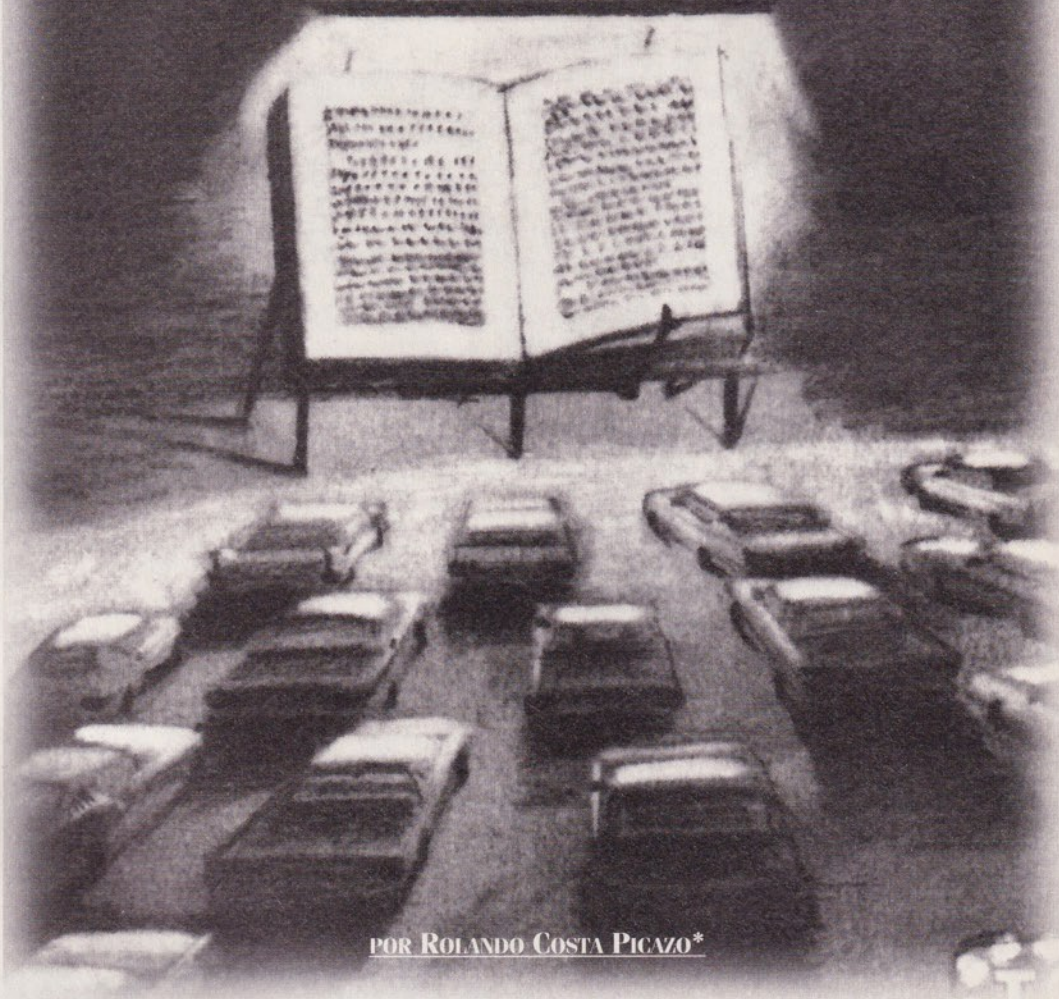
DIBUJO PIERRE NOËL BERNARD

Cuarenta años de literatura

Un vistazo panorámico a la literatura estadounidense de las últimas décadas: la desaparición del *star system*.

Tratar de caracterizar en unas pocas páginas la literatura estadounidense de las últimas décadas resulta una tarea tanto ciclópea como irrealizable. Las razones son múltiples. Por empezar, se trata de una de las literaturas más ricas y vitales de este siglo. También una de la más variadas, y, por ende, imposible de codificar. Por otra parte, carecemos de la larga perspectiva que ofrece el paso del tiempo, con su inevitable decantación. Los *ismos* de la mirada crítica, las décadas de la mirada histórica, los regionalismos, entre otras posibilidades, resultan insuficientes como parámetros para describir, anatomizar o juzgar una producción literaria tan monumental. El problema se complejiza por la riqueza de

*Profesor de Literatura Norteamericana (UBA). Traductor.



POR ROLANDO COSTA PICAZO*

la maquinaria editorial, la erosión de las fronteras entre literatura "alta" y popular, la institucionalización de las listas de *best sellers*, la presión de los imperativos comerciales. A esto se puede agregar el fenómeno de la nostalgia, que con la moda del *revival* rescata escritores olvidados o recupera otros, ignorados en su momento. El ejemplo clásico de la revalorización de viejos nombres es el de los escritores de la generación Beat, quizá por la decisión de Coppola de filmar *En el camino*, la novela de Jack Kerouac de 1953. Hoy es fácil conseguir varias novelas de Ke-

rouac -largo tiempo agotadas- no sólo en Estados Unidos, sino en traducciones publicadas por editoriales españolas, que vierten la jerga *beat* a un absurdo madrileño ininteligible para los hispanoamericanos. También se recuperaron otros nombres como el del hipster Herbert Hunke, cuya breve obra no se publicó en el momento en que la escribió, pero que aparecerá este año, bajo el sello editorial de William Morrow.

Si comenzamos por el género literario más leído, el de la narrativa, veremos que el panorama de las postrimerías de la Se-

gunda Guerra Mundial presentaba dos grandes nombres indiscutidos, Hemingway y Faulkner, con otros menores (Steinbeck, Dos Passos, Richard Wright). Después, y debido en parte a la proliferación de novelas y novelistas, ya no resultará fácil coincidir en quiénes son los grandes nombres, y he aquí una de las características de la escena literaria posterior: la desaparición del *star system*. Los premios importantes siguen siendo una garantía para que sus receptores atraigan la atención, aunque sea por un instante de triunfo. El National Book Award o el Pulitzer Prize, entre otros, aseguran las ventas por un tiempo. El Premio Nobel sigue siendo el gran espaldarazo, como atestigua la popularidad de Saul Bellow en su momento. No obstante, la gloria no dura para siempre. Hoy Bellow pertenece más al pasado que al presente literario, por razones difíciles de precisar pero que en general tienen que ver con el impulso moralizador de su literatura, que resulta abrumador (y anticuado) para el lector de hoy, o por temas ya no vigentes, como la alienación y el judaísmo. La novela judía, como un subgénero con grandes cultores como el mismo Bellow, Bernard Malamud o Philip Roth, entre otros, pierde vigencia cuando los judíos son absorbidos por el *melting pot*, o cuando la cultura judía, con su propio enclave, e inclusive su propio idioma, pierde fuerza. En otro sentido, Bellow no logró volver a alcanzar el excelente nivel de sus mejores novelas: *Las aventuras de Augie March* (1953), *Carpe diem* (1956) o *Herzog* (1964).

Hay otros autores, como Norman Mailer y Thomas Pynchon, cuyo nombre basta para asegurar la lectura y la atención de la crítica. Mailer es un caso único por la vastedad de su producción y el afán de no repetirse, que da a su obra una naturaleza heterogénea: *Los desnudos y los muertos* (1948), una épica de corte naturalista, quizá la mejor novela estadounidense de la Segunda Guerra, mostraba una marcada influencia de Dos Passos. Después de una serie de novelas menores, Mailer produjo libros que combinaban la ficción, la historia, el ensayo político y la autobiografía (como *Advertisements for Myself*, de 1959, con su polémico estudio "El negro blanco"). En *Los ejércitos de la noche*, (1968), Mailer sigue el ejemplo de Truman Capote en la ficcionalización de la historia, centrándose en la multitudinaria marcha de pro-

testa contra la guerra de Vietnam, de 1967. Con *Noches de la antigüedad* (1983) experimentó con la novela histórica. Luego vino la monumental *El fantasma de Harlot* (1991), donde la ficción juega con la historia, *Oswald: un misterio americano* (1995), que intenta echar una mirada objetiva al mayor misterio de nuestro siglo, y, hace apenas un par de meses, *El Evangelio según el hijo*, una vida de Jesús narrada en primera persona.

Pynchon, por su parte, también constituye un caso único, pues se trata de un novelista "difícil" cuyas obras tienen gran venta. *El arco-iris de la gravedad* (1973), considerada su novela cumbre, lleva al lector a documentarse en física, cultura popular, ocultismo, geografía y la obra de Borges. Este año ha publicado otra novela enorme, de 773 páginas, enciclopédica y surreal, *Mason y Dixon*, acerca de los dos agrimensores que dividieron el Norte y el Sur de los Estados Unidos.

Otro autor que, como Bellow, ha dejado de maravillar por igual al público lector y a la crítica conocedora, quizá porque su obra pertenezca a una época anterior, es John Updike. De un enorme



talento y gran versatilidad, ninguna de sus novelas posteriores se aproximó a la fascinación de *Corre, conejo* (1960). De hecho, Updike volvió al personaje de "Conejo" Angstrom una y otra vez, en una serie de segundas partes que, como reza el proverbio, nunca fueron buenas.

Muchos novelistas gozaron de gran prestigio en su momento, pero luego dejaron de escribir, como Salinger, que hace poco ha autorizado la publicación de una *nouvelle* publicada en *The New Yorker* en 1965, "Hapworth 16, 1924". Otros muy buenos narradores, como Raymond Car-

ver o John Cheever, murieron antes de producir una obra sustancial. Otros resultaron ser, esencialmente, autores de una sola obra memorable: Ken Kesey sigue siendo el autor de *Alguien voló sobre el nido del cuco* (1962), y Jerzy Kosinsky, de *Desde el jardín* (1970). Entre quienes siguen produciendo, hay novelistas de buen oficio que tienen asegurado su público lector, como Anne Tyler, Kurt Vonnegut, E. L. Doctorow, Joyce Carol Oates, Paul Theroux. Otros novelistas de excelente nivel no nos han llegado por falta de traducciones, o de difusión, o de apoyo editorial en su país, como Walker Percy, James Purdy o Cormac McCarthy. Otros han tenido gran difusión, ya sea porque alguna de sus novelas fue llevada al cine, o for *the wrong reasons*: Gore Vidal, Tom Wolfe, son nombres que vienen a la mente.

Existe, asimismo, una constelación de autores cuyas obras son experimentales, o metaficcionales, juegan con la fabulación y la fragmentariedad, y constituyen un grupo de novelistas leídos por otros novelistas o por críticos y profesores de literatura. Los más destacados son John Barth (*Quimera*, 1972, *Cartas*, 1979), Robert Coover (*The Public Burning*, 1977), y William Gaddis (*The Recognitions*, 1955).

De los últimos exponentes, el novelista que ha alcanzado mayor difusión, tanto en los EEUU como en el exterior, es Paul Auster. Nacido en 1947, Auster alcanzó reconocimiento con *La trilogía de New York* (1990), en que emplea elementos de la novela negra combinados con referencias literarias y conceptos epistemológicos para ocuparse de las relaciones entre pasado y presente y la elusiva naturaleza del lenguaje y la identidad.

Una serie de fenómenos de carácter político-social afectaron la esfera cultural y alteraron la hegemonía del canon literario: la lucha por la acción afirmativa, la postura de lo políticamente correcto, el feminismo, la liberación lésbico-gay, el movimiento globalizado bajo el nombre genérico de multiculturalismo. Se produjo una verdadera escisión en las universidades, escenario de una batalla encarnizada entre las posturas liberales y conservadoras, las izquierdas y las derechas. Si bien aún no se ha visto el fin, lo real es que el énfasis del interés ha cambiado hacia las diferencias de raza, etnia, inclinación sexual. Temas como la literatura de los chicanos, negros, americanos

nativos, americanos nipones, homosexuales, ocupan el centro de atracción de revistas y suplementos literarios, y cada vez se publican más libros de autores minoritarios o marginales. El defensor más reconocido de la postura canónica, Harold Bloom, se aferra a parámetros de excelencia en literatura, y fustiga lo que denomina "la escuela del resentimiento", en la que ubica a todos los que aspiran a alterar el mapa literario tradicional.

En el teatro de las últimas décadas, Estados Unidos no ha podido alcanzar el nivel óptimo de mediados del siglo, cuando contaba con un terceto de dramaturgos que no sólo triunfaron en su país sino que pusieron su nombre al tope de los escenarios del mundo: Eugene O'Neill, Tennessee Williams y Arthur Miller. Podría ampliarse el terceto e incluir a Edward Albee, que tuvo un éxito resonante con piezas como *La historia del zoo* (1959) y *¿Quién le teme a Virginia Woolf?* (1962), aunque la crítica literaria no lo ubica a la misma altura que los otros tres dramaturgos. Si bien la producción teatral no ha decaído nunca, hoy no se puede hablar de nombres u obras de primer nivel. El éxito en Broadway de piezas de autores como Neil Simon, David Mamet o Terence McNally no basta como índice de calidad.

La poesía de fines de la Segunda Guerra, igual que la narrativa, tenía sus exponentes de calidad indiscutida: Wallace Stevens y William Carlos Williams, a los que se puede añadir el de tres poetas transcontinentales de primerísima magnitud: T. S. Eliot, Ezra Pound y Wystan Hugh Auden. Uno u otro ha dejado su marca indeleble en las generaciones poéticas posteriores: Beats, confesionales, poetas de Nueva York, posmodernistas, etc. La escena actual comprende a poetas reconocidos por la crítica y los círculos académicos, como John Ashbery, Anthony Hecht, John Hollander, Richard Howard, Mona Van Duyn, Richard Wilbur y W. S. Merwyn, defensores del *gender*, como Adrienne Rich y Robert Bly, *language poets*, como Paul Hoover, Anne Lauterbach y Leslie Scalpino, y *nuyoricans*, poetas declamatorios herederos de la tradición oral de Allen Ginsberg, como Miguel Algarín, Paul Beatty, Steve Cannon, Bob Holman y Sekou Sundiata, que se reúnen en el Nuyorican Poets Café los viernes por la noche a recitar y convocan verdaderas multitudes. ●

Ficción: la busca de la vida ordinaria

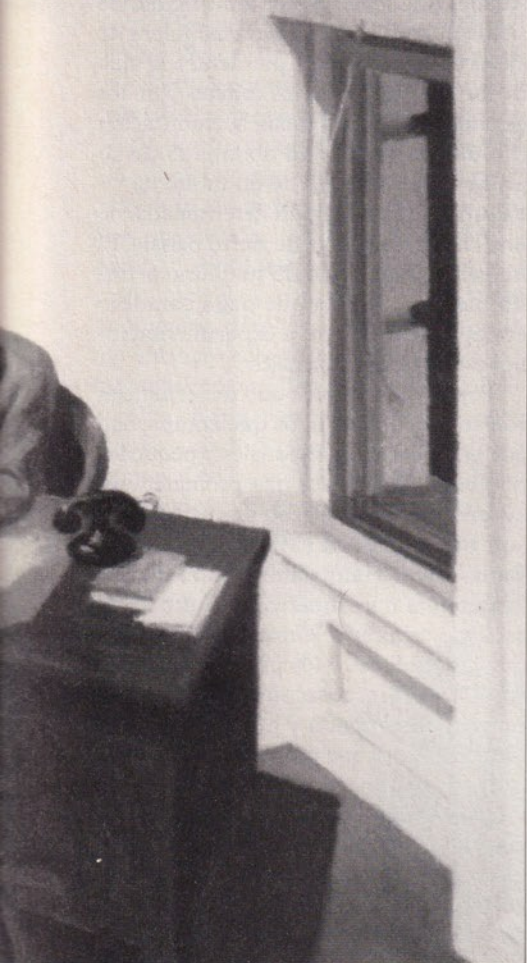


POR MORRIS DICKSTEIN*

Durante la década del 80, luego de la desaparición de John Cheever, Bernard Malamud, Donald Barthelme y Raymond Carver, quedaron diferenciadas tres generaciones en la ficción norteamericana. En una época en la que la novela costumbrista *wasp* había muerto en Esta-

dos Unidos, Cheever se convirtió, gracias a una brillante serie de *nouvelles* aparecidas en el *New Yorker*, en cronista de las angustias secretas de la generación de jóvenes ejecutivos de posguerra que entonces educaban a sus hijos en suburbios acomodados. A pesar de la ligereza de tono y de su gusto por la fantasía y el sueño, Cheever era un escrupuloso realista, un observador de la sociedad dotado de una mirada aguda. Sin embargo, sus *nouvelles*

Los escritores de los años 80 han sido fuertemente marcados por la obra de Raymond Carver. Entre los más prometedores, Richard Ford y Russel Banks.



EDWARD HOOPER, DE NOCHE EN LA OFICINA (1940)

también bucearon en sus propias obsesiones y simulacros (sentimientos ambivalentes hacia la familia, velada homosexualidad, alcoholismo suicida). Con el paso del tiempo, su obra articuló con meticulosidad los valores morales y las costumbres americanas en la temprana posguerra.

•Profesor de inglés en el Queens College en Nueva York. Autor de *Gates of Eden* (ed. Penguin).

Los judíos del gueto, esos pobres tipos constantemente perseguidos por la mala suerte que pinta Bernard Malamud, parecen encontrarse a años luz de los tenistas que se la pasan bebiendo: los *wasps* de Cheever. Malamud, fallecido en 1986, era el más puro, el más emotivo de los escritores americanos que se dieron a conocer en los 50. Al igual que Cheever, manifestaba poco interés por las cuestiones políticas y sociales. Sus personajes, vagamente espectrales, atorados en sus propios tormentos, sólo se ven aliviados por el sentido cómico (y cósmico) que Malamud otorga a las ironías del destino y por la forma agri dulce en la que encarna el desastre. Mucho más que Cheever, Malamud era un fabulista, un descendiente de Hawthorne y de Kafka, que transformó cada *nouvelle* en una parábola de la distancia que separa a sus propias criaturas de la vida que tanto anhelan.

Hacia fines de los 60, el estilo de Malamud ya casi se había volatilizado tanto como el de las chispeantes observaciones sociales de Cheever. Ambos eran artesanos consumados de la frase. Las contradicciones explosivas de la época, los ruidosos enfrentamientos públicos y el descabellado abandono de las inhibiciones exigían una ficción que fuera más fragmentaria y surrealista, más sofisticada, también más carnavalesca. Esta época reclamaba a Donald Barthelme, cuyo inspirado bricolaje barría desde Blanca Nieves hasta Tolstoi, desde Robert Kennedy hasta Kierkegaard.

Las primeras *nouvelles* de Barthelme, con sus ilustraciones obsesivas y sus títulos oscuros, constituyeron un mar de los Sargazos de toda la historia de la cultura. El gusto de los 60, fundado en el Pop Art, había derribado las viejas jerarquías culturales. Barthelme favoreció una ficción de dos dimensiones que jugaba con sus propios procedimientos, dotada de una conciencia aguda de su estatuto ficcional. El resultado fue una obra elegante y seca, espiritual y despojada, falsamente seria, cargada de un misterio y un *pathos* fuertemente sugestivos. A pesar de las deudas confesadas hacia escritores precedentes (desde Laurence Sterne hasta Borges), Barthelme impulsó una nueva forma de tratar los desperdicios de la cultura. Poco a poco sus textos perdieron la magia: la corriente de emoción más honda se agotó y sus ironías se volvieron previsibles.

Como consecuencia de las crisis energéticas, las recesiones crónicas y los desastres políticos (el fracaso de Vietnam y Watergate) la década del 70 fue, desde todo punto de vista, más chata que la del 60. Con la economía tambaleante y la declinación de los Estados Unidos, la cultura requería autores capaces de reflejar el sentimiento colectivo de frustración.

Ningún escritor más adecuado para cumplir con el papel de profeta social que Raymond Carver. La mayoría de sus *nouvelles* se desarrollan en el Noroeste, sus personajes proletarios viven lejos de la corriente dominante de la vida burguesa, impregnados de ironía urbana y snobismo, de sofisticación. Estas *nouvelles* no hablan de dilemas cósmicos, sino de desgracias ordinarias y temas triviales: el casamiento y la vida familiar, el alcoholismo, la infidelidad, los empleos sin interés o la desocupación. Los personajes de Carver no poseen sensibilidad ni dones de introspección particulares: el límite de sus conciencias es integrado a la técnica narrativa.

En las obras de madurez de Carver hay menos psicología, menos lengua literaria, menos narración continua, en favor de los detalles que el propio lector debe ensamblar. Al agotarse la meta ficción, la obra de Carver (como la de Ann Beattie, Bobbie Ann Mason, Richard Ford y Tobias Wolff) representa un regreso al realismo y al regionalismo, un redescubrimiento de la vida tal como se vive en los centros comerciales, en las casas de los suburbios y en los empleos industriales. Los personajes de Carver son perdedo-

Ford es el que mejor logra igualar a Carver con sus propias armas.

res, gente arruinada por la violencia doméstica que, invariablemente, elige la opción que no había que elegir. El minimalismo de Carver es un realismo postbeckettiano, reducido a su máxima expresión por el escepticismo y la desesperación modernos: se evitan las descripciones físicas, la textura narrativa, el detalle de la atmósfera, los comentarios de autor. Además de sus relatos, Carver publicó varias antologías breves de poesía y

prosa en editoriales chicas. Tal la recopilación de *nouvelles* titulada *Furious Seasons* (1977). Se trata de prosas experimentales que Carver no volvió a publicar y que demuestran sus incesantes intentos de alcanzar una forma perfecta y adecuada a la negrura de su visión. "Dummy", "Distance" y "So Much Water So Close to Home" fueron retomadas en su antología siguiente, *De qué hablamos cuando hablamos de amor* (1981), retocadas tan radicalmente que son casi irreconocibles. Pocos escritores ofrecen sus *nouvelles* en versiones tan espectacularmente diferentes en las que hasta los títulos cambian: "Dummy" se convierte en "The Third Thing That Killed My Father Off", y "Distance" se transforma en "Everything Stuck to Him". El tercer cuento, "So Much Water So Close to Home", conserva el título pero pierde tres cuartas partes del texto.

En la obra de Carver, la lógica asociativa, surreal, infiltró el terreno del minucioso realismo doméstico, volviéndolo descabellado, sombríamente cómico. Así como una tristeza infinita se oculta en la prosa mundana y sofisticada de Barthelme, hay un humor extravagante y nihilista en el corazón de las tragedias de Carver. Malamud y Cheever, al igual que su gran contemporánea Flannery O'Connor, eran maestros en ese género de *nouvelle* que llegaba a decir tantas cosas tan rápidamente.

Barthelme y Carver, cada uno a su manera, inician una nueva era en la que las significaciones se enredan y en la que se acude a series de imágenes rápidas, fragmentadas, sin pretención y con poco contacto con "lo real". El minimalismo de Carver es perfectamente conveniente para un período en el que los americanos revisan sus ambiciones, aprenden a asignar límites a su existencia y exigen menos a su propia vida.

En la última fase de su carrera, antes de morir (1988), Carver cambió. Sus *nouvelles* se hicieron más largas, fluidas y optimistas. En sus últimas revisiones, Carver decidió agregar en lugar de recortar. "Distance" recuperó su título y parte de su texto perdido. Una de sus *nouvelles* más tristes, "The Bath", se convirtió en una de las más calmadamente abiertas: "A Small, Good Thing". La última *nouvelle*, "Errand", trata sobre la muerte de Chéjov. En particular, sobre la copa de

champagne que toma antes de morir, sobre el médico y la mujer que lo acompañan en su lecho y, fundamentalmente, sobre el joven que lleva la botella. Confrontado él mismo con la muerte, Carver se concentró en los sobrevivientes y, fiel a sí mismo, puso el acento en detalles triviales que hacían de la muerte y la supervivencia instancias soportables, ordinarias. Finalmente, Carver sacrificó la economía de Hemingway (el primer minimalista) y la negrura de Kafka en be-

**La obra de Russel Banks
sugiere que el
minimalismo, tal vez,
se haya agotado.**

neficio del calor humano elemental que encontró en Chéjov. Su escritura perdió, en parte, su aspecto amenazante de punto muerto, de desasosiego y derrota. Y ganó un sentido renovado de las posibilidades humanas.

Sería imposible no sobrestimar el efecto que tuvo la obra de Carver en los escritores americanos de los años 80. Cuando Cheever, Malamud y Barthelme murieron, la mejor parte de sus obras eran hitos venerables de cierto momento clave de las letras norteamericanas. Por más modesto que haya sido, Carver desapareció de escena en la cumbre de sus poderes, rodeado de las pruebas de su arte. "Descubrir la ficción de Carver a principios de los años 70 fue una experiencia que transformó a muchos escritores de mi generación", escribió Jay McInerney, el autor del *Diario de un ave nocturna* (1984). Su influencia se hacía sentir en todos lados, ya fuera entre los jóvenes como McInerney, Bret Easton Ellis (*Menos que cero*, 1985, y *Esclavos de Nueva York*, 1986, ambas editadas en español por Anagrama) o en minimalistas meticulosos como Amy Hempel (*Razones para vivir*, 1987, editada en castellano por Tusquets), Frederick Barthelme (*Segundo casamiento*) y Mary Robison (*Days*, 1979, y *Oh!*, 1981).

Carver enseñó a los escritores jóvenes a concentrarse en detalles, en fragmentos

de conversación. Pero, por una razón o por otra, creyeron (del mismo modo que los primeros imitadores de Hemingway) que la esencia de la ficción era omitir cosas: no sólo la textura literaria, sino también la construcción de una intriga. No sólo la psicología y la descripción, sino también toda implicación emocional. En la cumbre de su prestigio, la *nouvelle* no iba a ninguna parte.

Lo que estos escritores no lograron ver en Carver fue el anclaje social y emocional de su obra. Él mismo era un personaje. Era capaz de ser tan suicida, de sentirse tan vencido como cualquiera de sus criaturas. Conocía por dentro la vida de los mecánicos, de los cadetes y de los alcohólicos. El tono chato, la enunciación tímida y la banalidad obstinada de su prosa eran los rasgos de un modo de vida propio de una región determinada, de una clase e, inclusive, de cierto paisaje. El humanismo modesto de su último período fue una victoria que pagó cara. No era posible reducirlo a experimentaciones estrictamente formales.

Por eso, los autores que mejor reflejaron su visión fueron los que compartían con él los orígenes regionales y pequeño-burgueses. Dos de los más prometedores autores que emergieron en los años 80 son Richard Ford (Misisipi) y Russel Banks (New Hampshire). Antes de que la literatura norteamericana se urbanizase, los escritores que huyeron de las pequeñas ciudades y los pueblos del Midwest habían escrito siempre con una mezcla de simpatía y horror sobre los mundos de los que provenían: los Winesburg, Ohio (Sherwood Anderson) y los Gopher Prairie (Sinclair Lewis). Más recientemente, John Updike (*Corre Conejo*, 1960, *El regreso del Conejo*, 1971, ambas editadas en castellano por Tusquets, y *Conejo es rico*, 1981), Bobbie Ann Mason, en *Shiloh*, y Joyce Carol Oates (en *Marya*, 1986, y en otras obras que transcurren en el Oeste del estado de Nueva York) demostraron con qué poder llegaban a imaginar las tristes existencias de los prisioneros de su lugar de origen. Pero Richard Ford, en *Rock Springs* (1987), una brillante antología de *nouvelles* correlativas que, esencialmente, transcurren en el Noroeste, es el que logra igualar a Carver, con sus propias armas.

Mientras los hombres se van a cazar y a pescar y vuelven borrachos y violentos,

las parejas se desintegran, la gente se convierte paulatinamente en extraña, los niños pierden todo contacto con sus padres. Una atmósfera inefablemente triste emana de estas *nouvelles*, como es el caso de *El periodista deportivo* (1986), la obra más conocida de Ford. Se trata de un extenso texto en el que, prácticamente, no ocurre nada y cuyo héroe sufre accesos de depresión, desvaríos que sólo se disipan hacia el final cuando renuncia al duelo secreto por su hijo muerto y por su abortada carrera de escritor. La banalidad inexorable y lírica de *El periodista deportivo* recuerda a la novela *El cinéfilo*, que Walker Percy publicó en 1961 (Alfaguara, 1990), y constituye la definición de la búsqueda contemporánea de lo ordinario.

En *Rock Springs*, Ford aborda la vida de sus personajes como si modelara un mito a su alrededor. A diferencia de Carver, que evitaba toda ornamentación "literaria", Ford trata a esa gente como si fuera materia legendaria. En sus peores momentos, despliega esfuerzos demasado enfáticos como para no afectar la simplicidad pretendida. Sin embargo, devuelve su lugar al lirismo que Carver había podado despiadadamente de sus primeros trabajos. En la ficción de Ford, a menudo, el narrador es protagonista: un hombre de cuarenta años que sufre carencias afectivas, que tiene una mirada lúcida y fatal sobre los vaivenes que hicieron de su vida lo que es.

"Great Falls" comienza así: "No es una historia que termine bien. Se los advierto". Pero mientras los detalles sofocantes hacen que su acumulación sombría se eleve, Ford nos prepara para un audaz salto retórico. Con frecuencia, sus *nouvelles* terminan con inmensas preguntas sin respuesta que nombran una falta, "una frialdad que está en todos nosotros (...), una impotencia que nos hace malentender la existencia, cuando en realidad es pura y eviden-

te". Estos gestos son, precisamente, los que cualquier editor con sentido común haría eliminar a un autor, aun cuando su efecto pudiera romperle a uno el corazón. En ellos resuena una especie de tristeza insondable y, sin embargo, confieren una dignidad más vasta a las decepciones de la vida ordinaria.

Las novelas de Russel Banks, con su intensidad melodramática y su poderoso ímpetu narrativo, no evocan en nada el estilo de Carver. Pero el ejemplo de Carver quizás liberó a Banks, permitiéndole juzgar directamente su propio pasado de obrero. Banks empezó escribiendo metaficción y publicó sus primeras *nouvelles* en el grupo experimental conocido como "Ficción Colectiva". Sin embargo, en trabajos recientes (*Continental Drift*, 1985, y *Afflicción*, 1989) adoptó un poderoso realismo basado en el impulso suicida del proletario masculino, el soñador hombre-niño que no mide las consecuencias de

sus actos, el perdedor perfecto. Así es la gente "cuyas vidas eran ordinarias y a pesar de lo que tenían de ordinario, no dejaban de causarles dificultades".

Sin embargo, Banks es también un escritor que reacciona contra el tipo de minimalismo estrecho que Carver, muy a su pesar, alentó. Del mismo modo que Robert Stone y Don DeLillo —dos admirables escritores—, Banks consiente en asociar una aguda percepción del hombre a una intriga de novela policial. Con esto, confiere un extraordinario ímpetu a su visión fatalista y liga destinos individuales a un entorno social más amplio, sobre todo en *Continental Drift*. Al fin de cuentas, Banks, al igual que Hemingway, corre el riesgo de sentimentalizar la visión que da de su perdedor, hasta transformarlo en "el hombre ordinario", cuya respetabilidad está consensuada.

No obstante, al mostrarnos la manera como convergen otras vidas y mundos diferentes, la obra de Banks sugiere que el minimalismo quizás se haya agotado en los Estados Unidos, y alienta el retorno a una ficción más expansiva, consistente, y, al mismo tiempo, a una escritura más compleja, emotiva y sustancialmente política. ●



COMBATIR / ESCRIBIR

POR DONALD RINGNALDA*

FOTO: LARRY BURROWS



En su reciente reseña de una antología de ciencia ficción (*In the field of fire*)¹, David Bradley sostiene que existe sólo una manera de conocer la guerra: admitir que “Vietnam era signo de la ciencia ficción. Los elementos de la situación eran la documentación de base de la ciencia ficción. El paisaje era extranjero (*alien*): no por nada en la jerga de Vietnam, todos los otros países llevaban el nombre de *mundo*. La gente tenía un aspecto extraño y con nuestra cerveza helada, nuestro *napalm* y nuestros helicópteros seguramente fuimos vistos por los vietnamitas como una horda de invasores, monstruos con los ojos desorbitados...”²

En 1984 James Clark Pratt, autor de una obra de metaficción, *The Laotian fragments*³, llamó la atención sobre este problema en la Vietnam Writers Conference que se celebró en Nueva York. “La guerra había sido conducida, cubierta y comprendida por la prensa de la manera en que antes [y todavía hoy] se escribían novelas tradicionales”. Personalmente, yo invertiría lisa y llanamente esta proposición: todavía se escriben novelas tradicionales sobre la manera en que se condujo y comprendió la guerra. Tanto en su tono como en su estructura, continúan tomando como ejemplo las actitudes, las preocupaciones y las presunciones de los manejos milita-

res norteamericanos en Vietnam. Además, como lo mostraremos más adelante, las pocas novelas de Vietnam que son un éxito doble —como obras de imaginación y expresiones fieles de la pesadilla— son las que, en su tono y estructura, renuncian a los métodos y a la razón de ser de las operaciones militares norteamericanas, para preferir el ejemplo de las formas de combatir del Viet-Cong. Dicho de otra manera, son novelas *vietnamitas*.

La mayoría de las novelas sobre Vietnam imitan las operaciones militares de cuatro maneras. Se apasionan con el “poder” que tienen los mapas (tanto en el sentido literal como en el figurado) para dar un sentido a los acontecimientos, se limitan al tiempo lineal, sobrestiman las capacidades de la tecnología y, finalmente, se estancan en un narcisismo cultural (fuente de racismo) y en una ignorancia sorprendente de Vietnam y su población. Al limitarse al punto de vista militar, estas novelas “pierden” por el mismo motivo por el que Estados Unidos perdió la guerra.

En *Meditations in green*, de Stephen Wright, un personaje llamado Claypool intenta comer la comida del comedor. “Todo tendía a tomar la consistencia de la papilla”, observa Wright⁴. Más adelante, agrega: “Las plantas invadieron el patio. Juncos en el cerco de los vehículos motorizados. Potus en el comedor. Lotos en las letrinas. Las formas pierden

contorno y carácter. Las estructuras de madera se hacen esponjosas. Deterioro de los cuadrados y los rectángulos. Derumbe de la geometría”⁵.

Muchos novelistas, del mismo modo que los militares antes, trataron de perpetuar esta geometría usando medios estratégicos y tácticos. Estados Unidos gastó más de ciento cincuenta mil millones de dólares en Vietnam para impedir que ese país se colara entre sus dientes tecnológicos. Empresa inútil, si pensamos que el paisaje vietnamita era visto como un ciclo interminable de crecimiento y descomposición acelerados, un monstruo verde de vegetación prolífica, un infierno orgánico.

Sin embargo, la armada —y a menudo, la prensa norteamericana— nunca renun-

Al imitar el punto de vista militar, la mayoría de los novelistas de la guerra de Vietnam fracasaron. Homenaje a algunos escritores de élite.

*Profesor en el St. Thomas Coll. (St. Paul). Este texto fue publicado en el *Journal of American Studies* (Cambridge: 1989).



ció a confeccionar el mapa de este inferno. Al Tao mítico y cíclico de una pieza de Vietnam se superpone un plan de ataque digno de un geómetra. Se importaron de Estados Unidos mapas y divisiones en zonas (Cuerpo de Armada N° 1, Cuerpo de Armada N° 2, Cuerpo de Armada N° 3, Cuerpo de Armada N° 4): cada vez más cifras, códigos, sectores, gráficos, esquemas y coordenadas. En Vietnam, los norteamericanos se convirtieron en verdaderos “mapamaniacos”. Los mapas daban a la armada un tranquilizador sucedáneo de la realidad, una realidad que provenía directamente del imaginario del paisaje norteamericano.

En ellos, todo es finalidad, dirección, forma y dibujo. Hacen posible un destino. Nos orientan, en los dos sentidos de la palabra.

Pero, en realidad, el hecho es que mapas de guerra o “mapas novelescos” nos

desorientan y engañan. Como la experiencia norteamericana en Vietnam no tenía mucho que ver con un principio, un medio y un fin, estos “mapas” son simplemente sucedáneos de realidad, completamente separados de lo que ocurría en los pantanos primitivos y las junglas.

Ningún escritor tenía tanto para decir sobre la ilusión colectiva de Estados Unidos en este sentido como Michael Herr. Desde la primera página de *Despachos de guerra* llama la atención sobre la inaplicabilidad de los mapas en Vietnam: “Había un mapa de Vietnam en la pared de mi departamento en Saigón... Ni siquiera los mapas más detallados nos decían gran cosa; leerlos era como tratar de leer el rostro de los vietnamitas, o como si uno quisiera leer el viento”⁶. Desafortunadamente, la obsesión militar por la claridad geométrica y los mapas se refleja en la mayoría de las novelas de la Guerra de Vietnam. Están hechos del mismo modo en que lucharon los Estados Unidos: con una convención simbólica inestable. Sólo son intentos de mapas, tal vez incluso tan obsoletos como el que estaba colgado en la pared de Herr, en Saigón. Sin embargo, son mapas que, espera el autor, van a estructurar su existencia, dar forma y orden a sus experiencias. Estas novelas son búsquedas de la estabilidad ontológica y la estrategia de la mayoría consiste en encontrar el sentido de Vietnam. ¿Cuál es la táctica? A menudo, se resume en las convenciones de la novela realista. Pero, otra vez más, asumir la experiencia vietnamita con este tipo de estructura es como intentar “leer el viento”.

*The 13th valley*⁷, novela de John Del Vecchio que tuvo una buena recepción, es un ejemplo extremo –e incluso literal– de libro encarado como mapa. “Disponía de mapas verdaderos; por eso mi historia se ve tan verdadera”, explica, en 1984, en la Vietnam Writers Conference. Su novela-río está adornada con mapas, gráficos, listas y reportes; encontramos un glosario y una cronología que se remonta al año 2879 antes de Cristo. Como si hubiera pensado que con sólo acumular suficientes “hechos” terminarían produciendo algo significativo. El resultado, sin embargo, es una muestra de un ejercicio de escritura kilométrica por parte de un escritor que no pudo decidirse ni elegir entre crear una novela o contar una historia “directa”. Proponer una experiencia

alucinante a modo de historia directa o de acumulación de hechos y de datos es interponerse para arrancar esta experiencia a la existencia: Michael Herr vuelve muchas veces sobre este punto a lo largo de su historia “sinuosa” en *Despachos de guerra*. Quizá más que cualquier otro novelista de Vietnam, Del Vecchio perpetúa las actitudes y las prácticas mismas que marcaron nuestra presencia militar en Vietnam. El resultado es un libro de imperialismo literario y lingüístico, Agente Naranja de la literatura. Es lo que el narrador de *War games*, de James Park Sloan, llamaría “lenguaje del erotismo puro”⁸: un lenguaje que quiebra la realidad que pretende expresar.

Este corte es también el resultado de la segunda dicotomía: combatir en Vietnam o escribir sobre él. Quiero referirme al hecho de aferrarse a la línea recta del tiempo convencional del realismo. Al instituir el principio de un turno de servicio de un año en Vietnam, el general Westmoreland, que quería hacer bien las cosas, hizo lo peor: instauró, al final de cuentas, una obsesión por el tiempo que superó la obsesión por los mapas. Muchos combatientes se convirtieron en metafísicos del tiempo. En casi todas las novelas vietnamitas, encontramos páginas y páginas llenas de descripciones minuciosas de los principales medios que tenía el combatiente de medir el tiempo en Vietnam: el palo, que el soldado que espera ser liberado recorta cada día un poco más hasta que, el último día, desaparece, y los calendarios, *collages* casi siempre horribles y obscenos, en los que el soldado tachaba cada día, como un ritual, un fragmento de tiempo, su amigo/enemigo acérrimo. No olvidemos que el GI no contaba de 1 a 365; lo hacía regresivamente. Era un proceso de borrado y no de llenado, una forma de intentar borrar una realidad totalmente extranjera. De manera que la experiencia vietnamita era más una experiencia de extensión y cronología que de volumen y duración, que decrecía sin cesar. Era una batalla del tiempo contra un espacio siniestro, una batalla que ponía los nervios a prueba. Metafóricamente hablando, los combatientes eran condenados que contaban los días que les faltaba pasar en la cárcel para que su pena expirase o, peor aún, que rezaban para que aplazasen su ejecución.

Mientras que en Vietnam, en lugar de

“acumularse”, el tiempo menguaba entópicamente, la mayoría de las novelas de guerra están escritas como si no hubiese sido así. La gran mayoría son novelas de la Segunda Guerra Mundial con un nuevo contenido, con “hechos” nuevos. En el relato lineal típico dedicado a Vietnam, el autor elige un grupo de reclutas entre los beneficiarios de los programas de lucha contra la discriminación (desde el negro de la escuela de la calle hasta el inocente chico de granja de Iowa); los somete a una pequeña formación básica, donde son un poco robotizados; pone apodos a la mayoría de ellos, los envía a “Nam”, donde pierden sus ilusiones y se dejan embrutecer; mata a algunos y manda al héroe/narrador al país en el que Jane Fonda lo escupe y lo trata de asesino de bebés. Aunque este género de relato lineal pueda poner en evidencia el coraje de un individuo, su miedo, sus frustraciones y sus iras, aunque pueda decirnos lo que es llevar una guerra “sucía” —una guerra de brutalidad ciega y de desgaste absurdo por razones incomprensibles— su alcance no deja de ser restrictivo, limitado a lo poco que puede retener la red realista con sus mallas rudimentarias. Como dice el narrador en *Fragments*, de Jack Fuller, “la Armada contaba los cadáveres, nosotros los días. Y si estas dos medidas parecen haber dejado algo importante, eso era quizá parte del problema”⁹. En 1985, en la Asian Society Conference sobre el tema “La experiencia de Vietnam en la literatura norteamericana”, el escritor Tim O’Brien señaló: “A veces tengo la sensación de que los escritores son prisioneros de los hechos que marcaron su propia experiencia vietnamita. Esto se traduce en una imaginación estéril, relatos previsibles y melodramáticos, estrechez del tema y una repugnancia por hacer que la imaginación contribuya”¹⁰.

Pero, entre hacer la guerra y evocarla por escrito, hay una tercera analogía que concierne a la imponente tecnología de Estados Unidos, la certeza irreductible de que podía tener a raya a Vietnam o hacer de él lo que quisiera. Es cierto que Vietnam sirvió ampliamente de terreno gigantesco para probar todas las últimas creaciones de la brujería tecnológica y la Armada disponía de un poder de fuego formidable, pero gran parte de esta “ingeniería” fue desplegada ineficazmente.

En Vietnam se llegó a un punto muerto, en parte *a causa* y no simplemente *a pesar* de los productos de la tecnología civilizada y de las actitudes frente a una jungla sucia, no-geométrica, y de sus habitantes. Los bagajes del realismo sólo perpetúan esta situación. La novela realista presume que es posible vencer al absurdo y depurar el mineral impuro con el simple hecho de entrar en contacto con el *savoir faire* industrializado e iluminado del ingenio norteamericano.

El cuarto paralelo se refiere a la forma en que la mayoría de las novelas dedicadas a la Guerra de Vietnam perpetúan el racismo que marcó la presencia norteamericana en Vietnam. Cada uno sabe que cuando los GI no trataban a los vietnamitas de negruchos con los ojos vendados o de idiotas, se los trataba de indios. El objetivo estaba claro: ver a los vietnamitas como subhombres, para luego poder exterminarlos legítimamente. Inconsciente o no, ese sentimiento persiste en la mayoría de las novelas vietnamitas. Es raro encontrar un personaje vietnamita alegre y simpático. Con frecuencia, los vietnamitas sólo existen bajo la forma de abstracciones malévolas. Por lo general, la voz narrativa de la novela realista solo expresa el punto de vista norteamericano. Y esta voz transforma a Vietnam en un país salvaje y satánico y a su población en una fauna que chilla y gime como perros que ladran¹¹. Una gran cantidad de páginas están dedicadas al número relativamente bajo de norteamericanos muertos o lastimados en Vietnam, pero no se dice demasiado de la devastación del país vietnamita ni de las generaciones de bebés que nacerán con tres o cuatro brazos, con el rostro en el lugar del ombligo: todo esto gracias al Agente Naranja. Se ha llorado casi exclusivamente sobre la leche norteamericana derramada.

Los mejores escritores que evocaron Vietnam se cuidaron de la narración directa al estilo Del Vecchio y rechazaron toda la herencia del realismo literario. Muchos de ellos (entre los que encontramos a William Eastlake¹², James Clark Pratt¹³, Michael Herr¹⁴, Tim O’Brien¹⁵, Ward Just¹⁶, James Park Sloan¹⁷, Larry Heinemann¹⁸, Gustav Hasford¹⁹ y Stephen Wright²⁰) dejaron sentado lo absurdo que era intentar dar cuenta de la experiencia vietnamita por los medios tradicionales. En Vietnam nada corres-

pondía a esos medios. En las operaciones militares no había ni frente ni retaguardia, no había esperanza de progreso: por eso, ¡al diablo con la estructura tradicional de la novela! Como Paul Hardcastle no deja de repetir en su disco de jazz-rock 19 (como recuerdo de la edad promedio del soldado que fue a Vietnam), “Nadie sabía lo que estaba pasando”²¹: lo mismo sucede con el narrador omnisciente (aún cuando permanece con obsesión en numerosas novelas de Vietnam). Como dijeron muchos escritores, no se *aprendía* estrictamente nada de la experiencia vietnamita; se salía vivo o no: lo mismo sucede con toda la artillería de la novela de iniciación ●

1 Van Buren Dann, Jeanne y Dann, Jack. *In the field of fire*. New York, St. Martin's Press, 1987.

2 Bradley, David. “War in an alternate universe”, *New York Times Review*, (New York: 3 de mayo de 1987).

3 Pratt, James Clark. *The Laotian fragments*. New York, Avon, 1974.

4 Wright, Stephen. *Meditations in green*. New York, Bantam, 1984, p. 103.

5 Ibid., p.135.

6 Herr, Michael. *Dispatches*. New York, Avon, 1978, p.1. (En español: *Despachos de guerra*. Barcelona, Anagrama, 1980)

7 Del Vecchio, John M. *The 13th valley*. New York, Bantam, 1982.

8 Sloan, James Park. *War games*. New York, Avon, 1971, p.74.

9 Fuller Jack. *Fragments*. New York, William Morrow & Co, Inc., 1984, p.57.

10 O'Brien, Tim. *The Viet-nam experience in American literature*. New York, The Asian Society, mayo de 1985.

11 Groom, Winston. *Better times than these*. New York, Summit Books, 1978, p.38.

12 Eastlake, William. *The bamboo bed*. New York, Avon, 1969.

13 Pratt, James Clark. *The Laotian fragments*.

14 Herr, Michael. *Dispatches*.

15 O'Brien, Tim. *Cacciato*. (En español: *Persiguiendo a Cacciato*. Bs. As., Sudamericana, 1981).

16 Just, Ward. *Stinger*. Port Townsend, Graywolf Press, 1974.

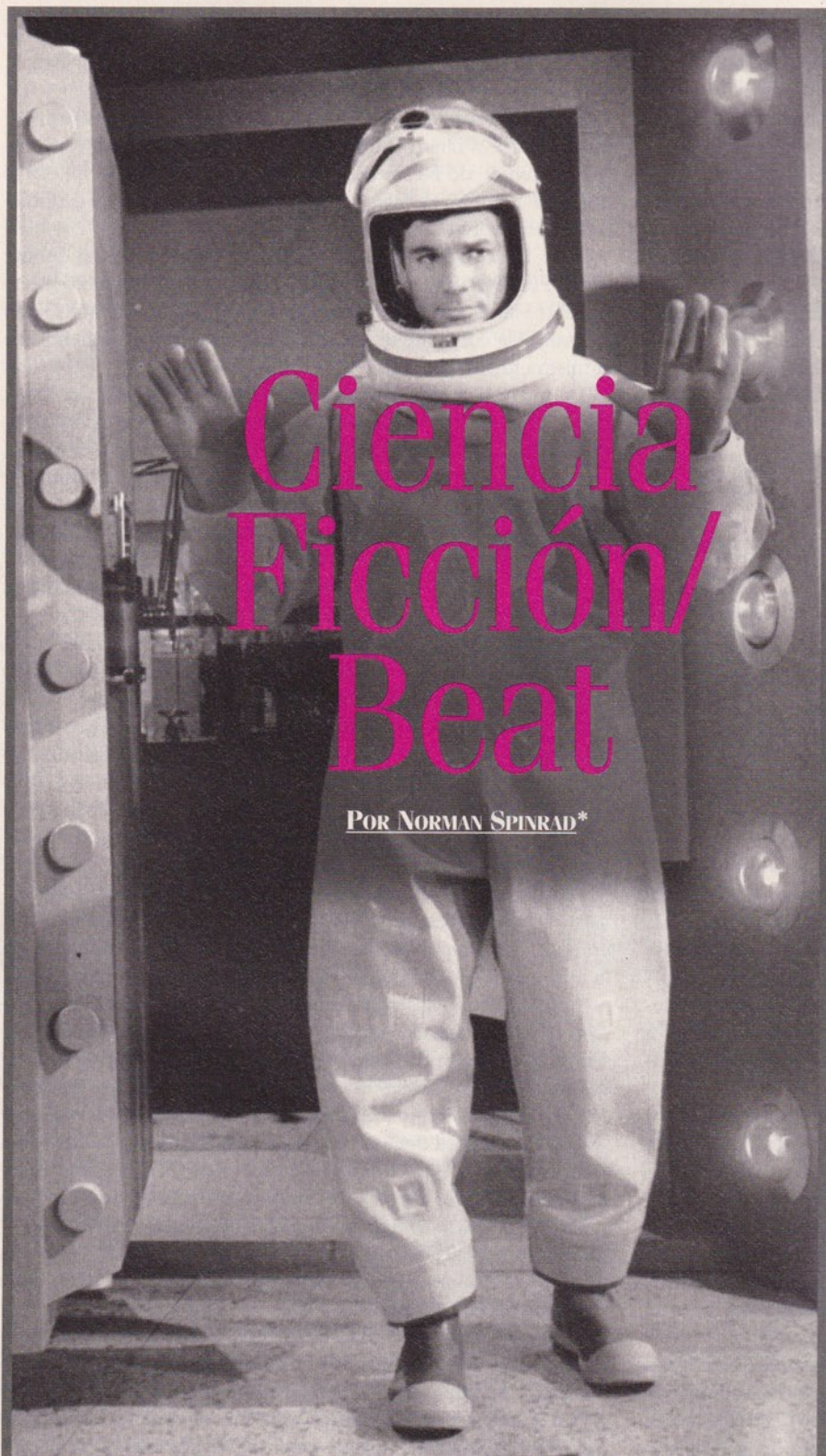
17 Sloan, James Park. *War games*. New York, Avon, 1971.

18 Heinemann, Larry. *Close Quarters*. New York, Warner Books, 1983.

19 Hasford, Gustav. *The short-timers*. New York, Bantam, 1980.

20 Wright, Stephen. *Meditation in green*.

21 Hardcastle, Paul. 19. New York, Chrysalis Records, 1986.



Ciencia Ficción/Beat

POR NORMAN SPINRAD*

Los slans de Van Vogt y los clochards celestes de Kerouac son hermanos literarios, como el héroe de *Duna* y Timothy Leary.

Todos saben que la ciencia ficción habitualmente no se admite en los salones civilizados de la versión norteamericana de la "gran tradición", pero práctica-

mente se ha olvidado que toda cultura literaria alternativa no fue nunca recibida con los brazos abiertos en el seno del canon oficial de Estados Unidos. Una cultura literaria que, desgraciadamente, hoy parece estar al borde de la extinción. Hablo de lo que en su época de pleno desarrollo, en los años 50 y 60, se llamó movimiento *beat*. Las novelas de Jack Kerouac y la poesía de Allen Ginsberg eran el núcleo de la Beat Generation. Pero algunos ensayos de Norman Mailer, como *El negro blanco*, eran esenciales, también, para la construcción estética del movimiento. *V*, de Thomas Pynchon, era parte de esto, al igual que *Been down so long it looks like up to me*, de Richard Farina, *City of night*, de John Rechy, e, incluso, los primeros textos de Bukowski.

Aun cuando ni los *beats* ni los autores de ciencia ficción de la época reconocen esta relación de manera general, unos y otros representan los avatares de una estética literaria típicamente norteamericana, arraigada en la naturaleza misma de Estados Unidos: una tradición que existió siempre fuera de la ley literaria.

Puede parecer que los *beats* surgieron en algún ignoto lugar, hacia fines de los años 50, con la publicación de *En el camino* y *Los subterráneos* de Kerouac, o de *Howl*, de Ginsberg. Sin embargo, en el plano cultural, eran los herederos espirituales de una vieja tradición bohemia que existía desde hacía más de un siglo en Greenwich Village y que se había encarnado, de diferentes formas, en el exilio en Saint-Germain o Montmartre en los años veinte y treinta.

Los antepasados de los *beats* eran Henry Miller, Walt Whitman, Mark Twain, Henry David Thoreau, Ralph Wado Emerson y, quizá, hasta Thomas Paine y James Fenimore Cooper.

Lejos de buscar ávidamente el acceso a la sociedad literaria noble, los bohemios norteamericanos formaban una

* Títulos traducidos al francés, *Little heroes* y *Les années fléaux*.

especie de proto-contra-cultura, en los márgenes de la ley. Habían creado su propia zona libre en Greenwich Village, París, San Francisco, y en la campaña mística.

Estos escritores se sentían libres de las costumbres sexuales limitadoras, de la política convencional y de los códigos vestimentarios de la sociedad *square*. Libres de las restricciones gramaticales, de la prosa convencional y de las restricciones formales de la estructura literaria tradicional. Libres para explorar la sexualidad como un tema mayor. Libres de la idea de que “la vida es real y la vida es seria”.

Eran los chicos malos, los pordioseros celestes, los negros blancos. Vivían en barrios poco frecuentables, huyendo de los verdaderos trabajos y expresándose a través de su vestimenta. Practicaban el amor libre y consumían drogas. Bailaban al son de otra canción, tomando como héroes a personajes *dudosos* como Rimbaud, Billy the Kid, Baudelaire y Oscar Wilde, y haciendo de su propio semi-mundo *outlaw* su territorio literario.

En estos otros Estados Unidos, los indios, los negros, los *outlaws* y la gente de la calle son los buenos; los *cow-boys*, los policías y los *squares* son los malos. La religión nada tiene que ver con la moral cristiana estancada, y se suman a ella los conceptos orientales de *satori* y de trascendencia. Esto significa, entre otras cosas, que el sexo, las drogas, el jazz y el rock pueden funcionar como sacramentos divinos; citando a William Blake: “el camino del exceso conduce al palacio de la Sabiduría”.

Por peor reputación que tuviera, este anarquismo místico-libidinal era tan norteamericano como la tarta de manzanas de mamá y tan antiguo como el mito del Lejano Oeste y los trascendentalistas del siglo XIX. Incluso tan antiguo como los Estados Unidos, que, después de todo, fueron colonizados por réprobos y emigrantes europeos, y llevados a la revolución contra la Corona por escandalosos deístas y librepensadores como Paine, Franklin y Jefferson.

Estos escritores hicieron de la poesía un espejo del paisaje psíquico, y de la prosa, una forma libre de expresión poética, capaz de utilizar el lenguaje real de la gente.

Por lo tanto, no tiene nada de sorprendente que Kerouac y Ginsberg, que surgieron como íconos mediáticos, y que la Beat Generation, que el *Time* se tomó el trabajo de convertir en *beatniks*, se hayan convertido en los flautistas de Hamelin para toda una generación de colegiales norteamericanos que emergía de los años grises de Eisenhower.

Menos sorprendente todavía fue el derrumbe de la contra-cultura, a mediados de los años setenta. Cuando Estados Unidos dio un violento giro hacia la derecha con la era Reagan, el movimiento Beat fue a parar al tacho de basura de la Historia: Kerouac y Ginsberg no tuvieron herederos literarios importantes. Para el poder que se instauraba, el fenómeno en su conjunto y, posiblemente, todo lo que condujera a él eran cosas a las que había que imponerles una amnesia cultural, por miedo a que la realidad oficial se viera amenazada de nuevo.

Pero las apariencias engañan. En efecto, no hay que buscar

la encarnación de este espíritu ni en Shakespeare and Company, ni en City Lights, ni en Greenwich Village o North Beach, sino en la ciencia ficción norteamericana.

Puede parecer extraño haber llegado hasta aquí sin siquiera mencionar a William Burroughs. Después de todo, Burroughs fue el mentor de Kerouac y Ginsberg. La influencia de obras como *El almuerzo desnudo* se manifiesta en todo lo que escribieron estos autores.

Pero Burroughs llega justamente en este punto del debate porque es la figura clave, el punto máximo de la tangente literaria, entre la corriente de anarquismo libidinal que culminó con los *beats* y la corriente de ciencia ficción que sigue surgiendo de la misma fuente primera.

La primera gran novela de Burroughs, *El almuerzo desnudo*, aunque inédita hasta 1959, influyó claramente en Ginsberg y en Kerouac, quienes tomaron a su autor como maestro. Al mismo tiempo, *El almuerzo desnudo*, con sus transformaciones biomórficas, su gente de la calle psicodélica y sus obsesiones de control mental maya, rozaba la ciencia ficción.

Expreso Nova, con su Canalla Nova galáctica y su Nova Policía que luchan por el destino de la Tierra, con su idea central de la palabra y la imagen como virus de control mental, es ciencia ficción de acuerdo con cualquier definición coherente del término. En gran parte, vemos la imagen especular de

Philip Kindred Dick en el ciclo de Jerry Cornelius, de Michael Moorcock, en mis propios libros (*Bug Jack Barron* y *Little heroes*), en las “novelas condensadas” de James Graham Ballard, en la trilogía *Neuromante* de William Gibson y, seguramente, en la mayoría de los escritores relacionados con el ciberpunk.

Por su parte, William Burroughs fue influido por la ciencia ficción norteamericana. Parece conocer muy bien este campo. Tomó todo un sector de *Venus* y *Titan* de Henry Kuttner, y lo reescribió citando su fuente. Incluso compró los derechos de *Blade Runner*, de Alan E. Nourse, para hacer un guión en forma de novela, lo que explica que los productores de la película hecha sobre ¿*Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* de Philip Dick hayan tenido que pagar los derechos a Nourse y a Burroughs cuando decidieron que *Blade Runner* era el nuevo título que les hacía falta.

En este texto, Burroughs tomó prestado temas de la ciencia ficción norteamericana. En cuanto a la forma, en cambio, pagó su deuda con intereses.

La prosa alusiva del ciclo Cornelius, de Moorcock, encuentra sus fundamentos teóricos en Burroughs. Las novelas condensadas de James Ballard y el estilo metafórico abrupto que de allí se desprende reproducen el efecto estético de las técnicas *cut-up* de Burroughs, aunque bajo una forma más controlada y coherente. Los *space-opera* semióticos de Delany, *Babel-17* y *La intersección de Einstein* hablan de la palabra como vector de control. De igual manera, *Dhalgren* debe mucho de su clima y su forma a Burroughs.

La influencia de Burroughs en la ciencia ficción pasó, fundamentalmente, por el movimiento *new wave* de los años 60 y sus

Incluso la ciencia ficción tradicional compartía las preocupaciones transcendentales de los beats.

herederos, los *ciberpunks* de los años 80.

La literatura bohemia y la ciencia ficción norteamericanas son anárquicas: se trata siempre del *outsider* contra el sistema y el *outsider* es el héroe. Ambas tradiciones se interesan más por las experiencias más intensas de los *hipsters* en el margen de la sociedad que por la vida cotidiana del hombre medio. Ambas son trascendentales, es decir, tratan estados de conciencia amplificados y los miran bajo una luz positiva. Ambas consideran la verdad oficial del aquí y ahora con escepticismo.

Curiosamente, o quizá no tanto, ambas tienen la misma dimensión extraliteraria que dio lugar a ciertas subculturas: por un lado, la de la ciencia ficción y, por el otro, la transformación de la mayor parte de la generación Beat en "contra-cultura".

Antes de que me publicaran, ignoraba todo acerca del mundo de la ciencia ficción, *fanzi-nes* y convenciones (por ende, no influyó en mí), pero era muy consciente de la existencia de un mundo *beat* a punto de metamorfosearse en contra-cultura. Había frecuentado los cafés del East Village y hecho mi trabajo para el "viaje" a México, cuando salí de la Universidad. Trabajé en una fábrica de sandalias y llevé el producto. Hice mis *trips* al peyote y mis padres me consideraban un *beatnik*. Me mudé a California antes de escribir *Jack Barron*, participé en uno de los primeros *acid tests* de Ken Kesey, vi la grandeza de la caída de Hacht Ashbury y escribí para la prensa *underground*.

No era el único. Rovert Sheckley, Avram Davidson y Philip Dick, para citar algunos, ya habían participado en esos círculos. Samuel Delany y Thomas Disch seguían sus pasos, mientras que en Inglaterra la banda de *New Worlds* participaba activamente en la movida londinense.

En Londres, la intersección se convirtió en algo más que un estilo de vida de moda. Si no se recibía más ciencia ficción en los salones, era simplemente porque formaba parte del *underground* cultural de la época. Gente como Ballard y Moorcock evolucionaba con la misma desenvoltura en los dos medios. Ambos eran teóricos y aspiraban a la creación de una "ficción especulativa" híbrida, que al mismo tiempo liberaría a la ciencia ficción de sus convenciones de género y volvería a darle vigor a un *mainstream* generalmente agotado, ofreciéndole nuevos universos de contenidos. Una ciencia ficción mucho más deliberadamente preocupada por el estilo y por la forma que todos los productos anteriores del género; una ciencia ficción que, al menos, se interesaría tanto por el espacio interior como por el exterior; una ciencia ficción con más calle; una ciencia ficción que, al igual que los *beats*, viera la evolución como una cuestión de transformación de la conciencia, y al mutante psíquico como héroe.

En el interior de la ciencia ficción, el conflicto entre la nueva ola y la guardia vieja se parecía mucho más al conflicto entre contra-cultura y *establishment*, entre *hip* y *square*. Pero, con el tiempo, pudimos ver que incluso la ciencia ficción tradicional

compartía las preocupaciones trascendentales de los *beats*.

Por eso se formaron subculturas alrededor de estas dos literaturas: ambas lanzaban a sus protagonistas en la ruta de ladrillo amarillo, hacia el palacio de la Sabiduría; ambas concebían la realidad desde el punto de vista del *outsider*; ambas eran, en este sentido, mesiánicas; ambas ofrecían visiones políticas y sociales radicales, y ambas oponían la libertad individual al control social, los Chicos Malos a Big Daddy. Por consiguiente, estas dos subculturas tenían una seducción inherente para el eterno adolescente norteamericano, y estaban conectadas con lo que se convirtió en la contra-cultura, como lo prueban el Jefferson Airplane y Leonard Cohen, *Easy Rider* y 2001.

Porque el fenómeno de la contra-cultura era, esencialmente, una generación que buscaba liberarse de una realidad oficial, para reconstruirse a partir de su propia imagen autocreada. O mejor dicho, una imagen creada para ella por *En el camino*, *Forastero en tierra extranjera*, las canciones de Dylan y los Beatles, *Duna* y su propia prensa *underground*.

Desde esta perspectiva, los *slans* de Van Vogt y los *beats* de Kerouac, los discípulos de Michael Valentine Smith y los de Bob Dylan eran hermanos de sangre, y el héroe psicodélico presciente de *Duna*, de Frank Herbert, era el hermano literario de Timothy Leary.

Cuando los comisarios culturales de las eras Nixon y Reagan lograron finalmente volver a imponer la realidad oficial, privando a los flautistas de su audiencia natural, el trascendentalismo literario norteamericano pareció apagarse.

De hecho, las potencias que dominaban se contentaban con que sus hijos ya no fueran arrastrados hacia la Montaña Mágica. La novela de éxtasis místico o de gran aventura bohemia no se encuentra en las bibliotecas universitarias sino en reimpresiones enmohecidas. La antorcha que pasó de Emerson a Henry Miller y, vía William Burroughs, a Kerouac, Ginsberg, Farina y Pynchon, parece haberse apagado definitivamente, fuera del ámbito de la ciencia ficción.

Si hay algo que la historia cultural norteamericana nos muestra, es que siempre hubo un público para una literatura que recuerda esos espíritus de las vastas profundidades del sueño norteamericano. Cuando Whitman cantaba el canto a sí mismo, cantaba los Estados Unidos; Huck Finn, que bajaba el Misisipi con Nigger Jim, conducía directamente a los negros-blancos de Kerouac, los *Slans* de Van Vogt, los *Fremen* de Herbert, los *ciberpunks* de Gibson, porque en el espíritu *outlaw* norteamericano hay algo que siempre hace sentir orgullo de ser un extranjero en tierra extranjera.

De este modo, por el destino y las circunstancias, la ciencia ficción se convirtió en la única heredera viva de Twain y Miller, Burroughs, Ginsberg y Kerouac, Huck Finn y Billy the Kid, de los pordioseros celestes y del canto secreto de sí misma, de Estados Unidos. ●



El teatro negro

Entre la rebelión y la celebración del pasado, de LeRoi Jones a August Wilson, el advenimiento de un nuevo teatro negro.

POR GENEVIÈVE FABRE*

El teatro fue desde siempre para los afroamericanos un modo de expresión privilegiado y poderoso. Ya en la época colonial, negros libres y esclavos introdujeron en su vida cultural numerosas manifestaciones teatrales en las que celebraban ciertos "lugares de memoria": el fin del comercio de esclavos, la abolición de la esclavitud, la Libertad y la herencia africana. Paralelamente, nacía una producción dramática negra, con sus autores, troupes, salas de teatro. A principios del siglo XIX, en el African Grove de Nueva York, prestigiosos actores negros representaban desde obras de Shakespeare hasta las de los primeros dramaturgos negros.

El advenimiento de un nuevo teatro negro en los años 60 se inscribe en una tradición muy antigua que conoció eclipses pero también renovaciones (como en la época del *Harlem Renaissance* o del *Federal Theatre Project*, entre las dos guerras). Junto con las campañas por los derechos cívicos y el *Black Aesthetic Mouvement*, este nuevo teatro fue en un primer momento comprometido y revolucionario, como el de LeRoi Jones, cuyas obras (*Slave Ship*, *Le métro fantôme*) fueron representadas en el mundo entero, o como el *Théâtre Libre du Sud*, que representó en el Misisipi o en Luisiana obras de Beckett o Genet, pero, a la vez, obras negras, despertando la conciencia política de un público negro esencialmente rural. Este teatro de protesta, a veces moderado y conciliador, otras violento e iconoclasta, denunció el racismo, la discriminación, la injusticia social, y abogó tanto por la igualdad y la integración de los negros como por la creación de una "nación negra" independiente y liberada de toda injerencia de los blancos. Esta sùbita producción teatral enardeció a los Estados Unidos liberales o radicales, pendientes de la problemática negra, así como enardeció también a un público ferviente, que supo apreciar que los artistas negros hubieran aportado al teatro norteamericano un elemento nuevo y regenerador.

Muchas obras tuvieron una recepción inesperada. Este éxito, que buscaba elevar la voz de los negros y dar a conocer numerosos talentos y un teatro que sólo hubiera llegado a ser subterráneo y marginal representaba un doble peligro: debilitar el alcance de una dramaturgia que deseaba inquietar y molestar, o alejarla de su verdadero público, el pueblo negro.

* Profesora de literatura norteamericana en la Universidad de París VII. Publicó *Le théâtre noir aux Etats Unis*.

Inspirado alternativamente en Brecht y Artaud y en algunos principios de la filosofía neoafricana, este teatro de la conciencia y la crueldad, que despertó y revolucionó a los Estados Unidos, se aventuró por caminos a veces contradictorios: el de una integración peligrosa, el de un separatismo absoluto visto como la única salvación. Estas ambigüedades dieron lugar a una rica y muy compleja dramaturgia, que iba desde los emotivos testimonios y apelaciones de Lorraine Hansberry o de James Baldwin a las bellas imprecaciones de Ben Caldwell o de LeRoi Jones, y que, por medio de suntuosas parábolas, alegorías y metáforas, representaba los grandes actos de la liberación negra. Pensamos tanto en los rituales y ceremoniales de Richard Wesley, Lonne Elder, Ed Bullins o Sonia Sánchez, como en la época de la magnífica irrupción de la liberación femenina negra, que tuvo su más

fuerte expresión en la obra de Ntozake Shange, *For Colored Girls Who Have Considered Suicide When The Rainbow Is Enough*.

Mientras la bronca —"fuego negro" y "magia negra"— no terminaba de encender la escena, hacia los años 70 el teatro se volcaba hacia otra vocación: la de la explotación sistemática de la cultura y el pasado negros. Sobre esta cultura, los artistas deseaban fundar, en su esfuerzo de interpretación y simbolización de la odisea del pueblo negro, una nueva poética. Prácticas lingüísticas, juegos verbales, rituales litúrgicos y ritmos musicales o coreográficos sirvieron de base para los personajes, situaciones y lenguaje dramáticos. Esta dramaturgia afronorteamericana se decía singular, distinta de las de los otros teatros llamados "occidentales", europeos o norteamericanos. Ed Bulins, Adrienne Kennedy, Melvin Van Peebles, Ron Milner, Paul Carter Harrison, Edgar White y muchos otros contribuyeron a crear este

teatro "de la experiencia negra", teatro de blues, que hoy triunfa aún en las últimas obras de Richard Wesley (*The mighty Gents*, *The Talented Tenth*) y, sobre todo, en las de August Wilson (*Ma Rainey's Bottom*, *Fences*, *Joe Turner's Come and Gone*, *The Piano Lesson*). Si el renacimiento de los años 60 se terminó, las vías de la creación teatral que abrió todavía son seguidas por algunos artistas que aún buscan el reconocimiento de la legitimidad de la cultura y el teatro afro-norteamericano. ❸

Bibliografía:

Jones LeRoi, *Le métro fantôme*, *El esclavo*, *Theatre of black revolution*.
Hansberry Lorraine, *Un raisin au soleil*.



FOTO: JOHN BEARDON

Poesía: la guerra de los treinta años

POR CHARLES MOLESWORTH*

Los más célebres poetas norteamericanos de los últimos cuarenta años combatieron el papel que jugó Estados Unidos en el mundo. La obra de Robert Lowell nació del escepticismo hacia el pasado puritano de los Estados Unidos, un pasado que confluía demasiado fácilmente en el flujo de las ambiciones imperialistas que caracterizaron la Guerra Fría. La mirada de Allen Ginsberg era, si eso es posible, todavía más sombría y desesperada, ya que consideraba la paranoia como el único modo de acceder a la verdad. Esos dos poetas –y muchos de sus contemporáneos– vieron sus opiniones confirmadas escudriñando los laberintos del ego y, particularmente, los de su propio ego. Como Whitman en el siglo pasado, nuestros poetas siguieron las lecciones horribles de la historia pública en las páginas del libro del yo privado. La incorporación en la identidad norteamericana del lenguaje del psicoanálisis y del teatro del freudismo no solamente posibilitó el fenómeno relativamente limitado de la “poesía confesional”, sino que también determinó un amplio sector de lo que se entendía, en aquellos años, como lo “auténticamente” poético. Poetas tan directamente confesionales como Lowell, Anne Sexton y Sylvia Plath sólo constituyeron un aspecto de la situación. El éxito ulterior y muy diferente de John Ashbery, por ejemplo, no se puede pensar si no se considera adquirida la verdad del esquema freudiano, prácticamente sin la menor objeción.

Se tomaba a la Guerra Fría para juzgar lo más vasto del mundo, y al freudismo para juzgar lo más cercano: mezcla, seguramente, muy incómoda. Lo que es-



Los poetas más célebres de los últimos cuarenta años combatieron los valores burgueses de Estados Unidos y el papel que jugaban en el mundo.

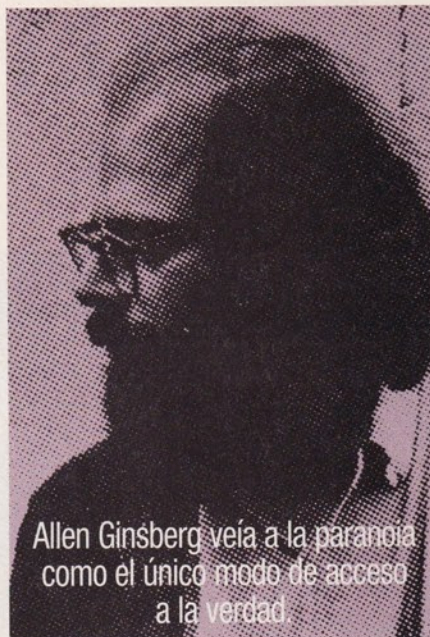
* Profesor de literatura en el Queens College, Nueva York. Poeta, autor de *The fierce embrace, a study of contemporary american poetry*, University of Missouri Press, 1979.

tas dos ideologías complejas tienen en común es, justamente, lo que podría servirnos como tema principal de la poesía norteamericana de los últimos treinta años: el poder bloqueado. El arsenal nuclear que Estados Unidos (y Rusia) nunca lograron utilizar era extrañamente análogo a las oleadas torrenciales de sentimientos –sexual, utópico, adolescente y “postindustrial”– que la psicología norteamericana no dejaba de anunciar, sin por eso liberarlos. El poder bloqueado se origina en una fuerza enorme que no se sabe muy bien para qué podría servir.

Durante demasiado tiempo, Estados Unidos estuvo en posesión de más poder del que podía utilizar con eficacia.

Un caso particularmente sorprendente de presupuestos freudianos, que al mismo tiempo saca a la luz y prueba los efectos sofocantes del poder bloqueado, es el de la poesía de Sylvia Plath. Sintióse abandonada y rechazada a causa del suicidio de su padre cuando todavía era una jovencita, Plath se constituyó a sí misma en el mito de la fuerza vengadora: “Devoro a los hombres como respiro”, dice en uno de sus más famosos versos. Pero su propio suicidio en 1963 y muchos poemas que lo precedieron también expresaban un odio constante hacia sí misma. Su espíritu sobrevive en poetas más jóvenes, como Sharon Olds, Olga Broumas y Ai, que escribió una poesía llena de imágenes, de una excepcional crueldad. La influencia de Plath llegó a penetrar en el campo más amplio del feminismo norteamericano, que la considera al mismo tiempo como ejemplo de escritora que logró trascender su propia pérdida y como ejemplo de la dificultad y la ilusión inherentes a tal transcendencia.

Los poetas varones, que veían la temática del poder desde un ángulo diferente, constituyeron, de algún modo, una fuerza complementaria a la de las poetas. En ellos, los temas recurrentes eran a menudo las relaciones entre padres e hijos, o la necesidad de liberarse de las trabas de la respetabilidad, de celebrar más bien las virtudes simples, entre las cuales se encontraban, con frecuencia, la soledad y el trabajo manual. En la lontananza, surgían las figuras casi míticas de Huck Finn y de los hombres de los grandes bosques que pueblan las *nouvelles* de Hemingway. Este grupo de poetas tuvo su apogeo en los Estados Unidos de la posguerra. No era



raro que se alabaran mutuamente, a veces con extravagancia. En primer lugar figuraban poetas como Dave Smith, Williams Matthews, David St. John, Gregory Orr, Charles Simic, Stanley Plumly y Marvin Bell. Esta lista incluye a poetas que trabajan en estilos diferentes. Simic y Orr recurrieron a técnicas surrealistas, mientras que Smith y Matthews se basaban en la simplicidad de estilo.

A fines de los años sesenta y principios de los setenta, muchos poetas se opusieron fervientemente, por medio de la escritura, a la Guerra de Vietnam. Los nombres de poetas como Robert Bly, Galway Kinnell y W.S. Merwin permanecerán, sin duda, relacionados con este período fuertemente contestatario.

A la luz de sus críticas, estos poetas habían abandonado toda disciplina artística, disimulando sus pecados bajo el velo de incesantes referencias a la necesidad de formas “abiertas”. Este debate desbordó el fin del período vietnamita; tal vez, tocaba principalmente la cuestión de saber si la poesía puede o no reivindicar los poderes proféticos en una sociedad perfectamente secularizada. Allen Ginsberg escribía entonces en *Wichita Vortex Sutra* (1966): “¡Proclamo aquí el fin de la guerra!”. Y nadie podía determinar si se trataba de un caso de locura delirante o de la prueba de una auténtica salud mental.

Gary Snyder, en antologías como *Myths & Texts* (1960) y *Earth house hold* (1969), recurría a una poética que unía

los ritmos del verso y la frase con los del trabajo y el gesto físico. Snyder recurrió a las ideas amerindias y budistas para formular su crítica de la cultura de consumo postindustrial, e, incluso, para sugerir antidotos. Recientemente, se apropió de la hipótesis de Gaia, teoría científica postulada por Jack Lovelock, un ecologista inglés que ve al conjunto de la Tierra y su biosfera como un organismo que se autorregula activamente.

Mientras que los poemas de Snyder tendían a concentrarse en imágenes densas, otros trataron de hacerse más discursivos, incluso más racionales, en su tratamiento de los problemas planteados y de las posibilidades ofrecidas por la vida en Estados Unidos. Poetas como Robert Hass y Robert Pinsky pudieron escribir una poesía lírica con tono de elegía, sin por eso renunciar a la afirmación tranquila de cierto número de valores. *An Explanation of America* de Robert Pinsky (1979) contenía, por ejemplo, un poema sobre los psiquiatras, manifiestamente mejor equilibrado y terapéuticamente en mejor estado que su tema; en cuanto al poema del título, decía más que toda una estantería de tratados de sociología. C. K. Williams, al contrario, podía escribir, aparentemente, bajo el efecto de la ira, y una antología como *Tar* (1983) contenía ejemplos luminosos, de forma libre, de lo que representaba el hecho de vivir en los Estados Unidos urbanos en una época en que la hipocresía política y sus desigualdades económicas sólo provocaban encogimientos de hombros despreocupados. Otros poetas, como Jorie Graham (*Erosion*, 1983) y Carolyn Forché (*The country between Us*, 1980), lograron producir poemas formalmente magníficos, teniendo como temas, al mismo tiempo, desgarros personales y políticos muy complejos.

Pero rara vez desgarró psicológico y elegancia artística llegaron a tal punto de equilibrio como en la poesía de Ashbery, convertido en el poeta estadounidense más famoso de los últimos quince años.

En un principio, se lo asoció con los poetas de la Escuela de Nueva York, que estaba compuesta, principalmente, por Frank O'Hara y Kenneth Koch (sin duda, el mejor poeta cómico de este período). Los miembros de esta escuela, que también comprendía a miembros de una generación más joven, le debían mucho al surrealismo; sus debates y sus referencias

trataban más de Raymond Roussel o César Vallejo que de Emerson o Whitman. Ashbery, como O'Hara, dominaba los modos del arte moderno y contemporáneo, y trabajó como crítico de arte para el *International Herald Tribune* por muchos años. La mayoría de las veces, su poesía se parecía más a la prosa que a los versos propiamente dichos; su obra maestra, es sin duda, *Three Poems* (1972), meditación en prosa llena de clichés y de frases al estilo de Proust. *Autorretrato en un espejo convexo* (1975) es otra obra maestra. Es el poema que más se comentó en Estados Unidos desde *La tierra baldía* de Elliot. La estructura del yo aparece como origen del poder bloqueado y, simultáneamente, como su único remedio.

La reputación de Ashbery llegó a su punto culminante con la publicación de "Autorretrato". El libro en el que se encontraba este poema obtuvo tres de los más importantes premios nacionales.

Cierto número de críticos sostuvieron que la obra de Ashbery solía estar despojada de consecuencias, pero sus admiradores y defensores, entre los cuales se encontraban críticos influyentes como Harold Bloom y Helen Vendler, terminaron por ser mucho más numerosos que sus detractores. Aunque a veces se lo asocie con poetas formalistas como James Merrill y John Hollander más que con O'Hara y Koch, que tenían un tono y una forma mucho más libres, Ashbery se convirtió en un personaje eminente y solitario a la vez. Desde el Empíreo de la poesía norteamericana, influyó en numerosos poetas más jóvenes. Una variedad de surrealismo norteamericano fue, a la vez, causa y resultado inevitable de esta influencia. Rara vez se leyó a poetas como Michael Benedick, Susan Stewart, David Shapiro, John Yau y James Tate —todos muy diferentes en su forma neosurrealista— sin hacer referencia a los ecos de Ashbery que se encontraban en sus obras.

Incluso, es posible ver en Ashbery una de las mayores influencias que se hayan ejercido en dos de los movimientos más recientes de la poesía norteamericana contemporánea: el nuevo formalismo y los Language Poets. Los nuevos formalistas son, a menudo, antiguos en su forma de abordar las cuestiones de estilo y de estructura. No sólo se vuelcan hacia Ashbery, sino también hacia poetas "académicos", con formas tan refinadas como



Sylvia Plath es un ejemplo de escritora que logró trascender su propia pérdida.

las de John Hollander y James Merrill. Uno de los de más prestigio de este grupo es Brad Leithauser: su primera antología, *Hundreds of fireflies* (1982), resolvía aparentemente sus problemas artísticos reduciendo la escala de sus temas y la tonalidad de sus emociones. Esto nos recuerda la manera en que Pound y Elliot "descubrieron" *Émaux et Camées* de Théophile Gautier y, también, la forma en que utilizaron sus cuartetos castos y su ironía corrosiva para moderar sus propias ambiciones modernistas. Si existe una dimensión conservadora en lo que suele llamarse el "postmodernismo", los nuevos formalistas son un buen ejemplo.

Los Language Poets representan un acercamiento más radical a las condiciones y propuestas culturales que se agrupan bajo la denominación de postmodernismo. Se trata de un grupo que no sólo adhiere a valores artísticos radicales, sino también a valores políticos igualmente extremos. Sin embargo, sigue abierta la cuestión de saber hasta qué punto la política de los Language Poets puede ser pertinente o eficaz. En tanto poetas, el grupo donde se encuentran Charles Bernstein, Bruce Andrews, Doug Messerli, Ron Silliman, Lyn Hejinian, Barrett Watten y otros se propone liberar a los poderes del lenguaje de todas las formas de estandarización que lo absorben y lo agotan. Un manifiesto reciente declara que "no proponen un lenguaje 'puro', sino un lenguaje 'contaminado' que testea

las relaciones entre las formas constitutivas en las que nuestra escritura nos embarcó mucho más de lo que nos damos cuenta". Esta estrategia también parece, en cierta medida, de orden homeopático. Desmantelando la sintaxis normal y la gramática de la lengua, estos poetas esperan revelar la forma en que el sentido tradicional se hace cómplice de una realidad cotidiana que niega a la gente la plenitud de sus capacidades imaginativas. Los Language Poets están listos para afrontar problemas teóricos, y su prosa se agita con referencia no sólo a Marx, sino también a Kristeva y a Barthes. Esto los distingue de muchos poetas norteamericanos que, casi siempre, tratan las declaraciones teóricas con una repugnancia anti-intelectual. Pero en términos de poder bloqueado, los Language Poets son el ejemplo mismo del hecho de que la realidad de todos los días es un sistema de estructuras represivas que conviene desbloquear si se apunta, realmente, a una expresión auténtica.

Este período también asistió al surgimiento de escritores de gran fuerza, que lucharon por alcanzar una expresión auténtica cuando hablaban de y en nombre de las poblaciones llamadas "minoritarias", como por ejemplo los afroamericanos, los chicanos o los indios norteamericanos. Imamu Amiri Baraka (seudónimo de LeRoi Jones) se inspiró en una cantidad de ejemplos (entre otros, la improvisación de jazz y la teoría política de izquierda) para moldear una poesía que se dirige a los oprimidos de todas las grandes ciudades de Estados Unidos. Michael Harper se obstinó en hacer vivir la tradición de los poetas afroamericanos de más edad, como Robert Hayden o Gwendolyn Brooks, que a menudo utilizaban su energía lírica para capturar fielmente las voces de los desposeídos. Muchos poetas provenientes de grupos minoritarios no llegan, sin embargo, a captar la atención de un público amplio. Sus preocupaciones estéticas suelen centrarse en un dilema: ¿deben utilizar la materia regional y popular o adoptar un estilo más "elevado"? Aunque desde un punto de vista nacional su combate pueda parecer limitado, su compromiso es inamovible, a causa del deseo que tienen de llegar a abrazar la realidad de su experiencia social y personal. ●



Beatniks y Concretos: la guerra de la percepción

MARÍA IRIBARREN*

Cinco años después de finalizada la guerra en Europa, la vida en las grandes ciudades sucede bajo una suerte de efecto narcótico. Son años de bienestar y opulencia cuyo signo colectivo combina dos aspectos heterogéneos: el consumo y la fe, alrededor de los cuales se distribuyen los sujetos geográfica y socialmente. En los países desarrollados, el consumo borra de la memoria las marcas de la guerra y sus horrores. En los países periféricos, la fe renueva las expectativas en la jus-

ticia y la transformación sociales.

Es la primera época de la aventura espacial, contemporánea del “objetivismo francés” y la imaginería subjetivista de Edward Hopper. Es la última época del nacionalismo en Latinoamérica, cuya declinación parece inversamente proporcional al ingreso de los escritores del continente en el mercado. El *boom* logrará torcer la mirada de los centros productores de cultura hacia estas periferias, activando un tráfico comercial insospechado en su objeto y proporciones.

Por su parte, Norteamérica desarrolla, con singular eficacia, recursos tecnológicos aplicados a los medios de comunicación: son los primeros ensayos de inseminación cultural *yankee*. La “americanización” de la vida cotidiana será uno de los fenómenos más sobresalientes de los años 50 y 60, correlato –en términos de cultura masiva– de la política de expansión del “imperio americano”.

Emergentes “otros” del devenir cultural de esos años, Cuba y el peyote se proponen impugnar las fronteras de la conciencia acudiendo a sistemas cuya radicalidad se sostiene en materiales e imágenes irreconciliables. El triunfo de la revolución cubana hará tambalear el régimen de la Razón occidental (en su instrumentación política y civil en Latinoamérica). A su manera, el ancestral peyote hubo de “modernizarse” dando lugar al surgimiento de drogas sintéticas y, con ellas, una nueva industria tan o más rentable que la guerra. Semejante perturbación alcanzará las costumbres, obligando a la reformulación de prácticas y discursos y de los ámbitos relativos a su legitimación cultural.

Poco a poco, la escena cultural se fue fragmentando en zonas cuyo registro y circulación quedaron altamente especificadas. El campo, cada vez más indeterminado, del arte se vio desplazado y reducido hasta caer cautivo de la fascinación mediática. La Biblia, el calefón y el champú Sedal en formato televisible.

A mitad de camino entre dos umbrales de siglo, la Generación Beat y los poetas concretos brasileños diseñan estéticas dispares cuyo éxito o fracaso no puede ser ponderado sino en virtud de la didáctica que cada grupo articuló. Más o menos interesados en el restablecimiento de la vitalidad formal del lenguaje y de sus facultades como herramienta de constitución de espacios, sujetos y movilidades, los *beats* y los concretos asumirán la reflexión del mundo a través de la poesía. Y reivindicarán para esa forma esencial de la lengua una competencia incómoda con la cultura del consumo.

Ahora bien, toda poética supone un recorrido a través de conceptos teóricos, más o menos visibles, más o menos velados que articulan el momento de producción con el de la recepción de una obra. En cierto sentido, podemos pensar la literatura como el relato de un viaje incesante a través de sus magníficas posibilidades: la lengua, la “verdad”, la historia de la cultura. Es habitual que se acuda a la imagen del viaje al analizar la poesía

Maria Iribarren es poeta y docente de la cátedra Literatura del Siglo XX (UBA). Ha publicado *Números quebrados* (poesía, 1994)

beat. La culpa no es sólo de Kerouac ni del episodio Tánger. La pregunta que, en todo caso, sugiere el examen de estas producciones es si el viaje responde al modelo expansionista (norteamericano) o si habría algún tipo de renuncia a ese diseño. Nada impide conjeturar que la aventura *beat* y la concreta importan un viaje a través de ningún mapa constatable: ningún territorio será conquistado, ningún saber habrá de confirmarse. El gesto de los nuevos poetas anuncia la guerra contra la cartografía, en especial contra la inocencia y el sistema pronominal que impone esa trama simbólica. Desde entonces, decir "yo" equivale a hablar en plural, hablar con lo diferente y politizar cada uno de los enunciados en ese acto de habla. Abolir la ley seca aplicada a la palabra, generación *beat*, poesía concreta: he aquí la lucidez de una conciencia dispuesta a *abrir las puertas de su percepción*.

Para los *beatniks*, la preocupación por la percepción reposa en el proceso de producción de los textos. En este sentido, Ginsberg, Corso o Ferlinghetti reanudan el ideal vanguardista según el cual la vida y el arte son instancias indiferenciadas. Antes que emitir consignas radicales aplicables a la escritura, los *beats* se lanzaron a impugnar el canon del *american style life*. En cambio, en el caso de los hermanos Haroldo y Augusto De Campos, entre otros, la expansión perceptiva apunta a la recepción de la obra: más cercano al Pop Art, su proyecto insiste en desautimatar los hábitos de lectura; requiere, por ende, un lector activo, inteligente, productor.

Instalados en un arco de tradición que va de Blake a William Carlos Williams (los *beats*), y de Mallarmé a Cummings pasando por Oswald de Andrade (los concretos), subvierten la sintaxis en un acto de fundación y reconocimiento. La estrategia les permite eludir la discusión, a veces estéril, entre "lo nuevo" y "lo viejo", la "cultura alta" o la "popular". No hay disyuntivas en este plan, nada que elegir o desechar: se trata de colectivizar la experiencia. Actualización y puesta en verso del mundo y sus posibilidades textuales. Posibilidades que, sabemos, no se agotan en la combinatoria de palabras sino que se amplían en los sonidos, el color, la gráfica. Poéticas del punto de vista, cuya instancia de conflicto está dada por el alto grado de politización y renovación

formal que celebran. Poéticas de la multiplicidad en las que la voz, como pensaría Deleuze veinte años más tarde, deviene voz colectiva de un pueblo que falta.

La estructura aposicional desplegada en *Howl* (el poema-carta-de-intención de Ginsberg), mediante la cual el "yo" se pluraliza neutralizado, recupera la enunciación de una colectividad invisible: los jóvenes. Para los *beats*, los jóvenes son ese "pueblo que falta" en el mapa inventado por los que dominan el mundo, el arte y la cultura. Se sabe, todo mapa exige un abuso de imaginación y un sometimiento: Ginsberg y los *beats* abominan de ellos y de la obediencia que los consagra en tanto verdad geopolítica y cultural. La dirección y los recorridos que se proponen responden al deseo de estar, perpetuamente, en tránsito. Si no hay mapa, entonces, tampoco habrá territorio; el saldo de estas situaciones y resituaciones es pura experiencia narrándose.

Más ordenada, quizás más erudita, en la geometría concreta brasileña resuenan, no obstante, los ecos de la Antropofagia. Estética de la devoración, el reciclaje, la síntesis dialéctica, como Oswald, los concretos no desdennan la transculturación. Lo que se juega aquí es el cambio de signo en el "diálogo" con el mundo desarrollado. Su viaje no aspira a la conquista, sino a lo que denominan "trans(h)istorización": la reubicación de la mirada nacional respecto de la historia, el arte y la cultura universales. También aquí el mapa se desvanece y con él su certeza fantasmática.

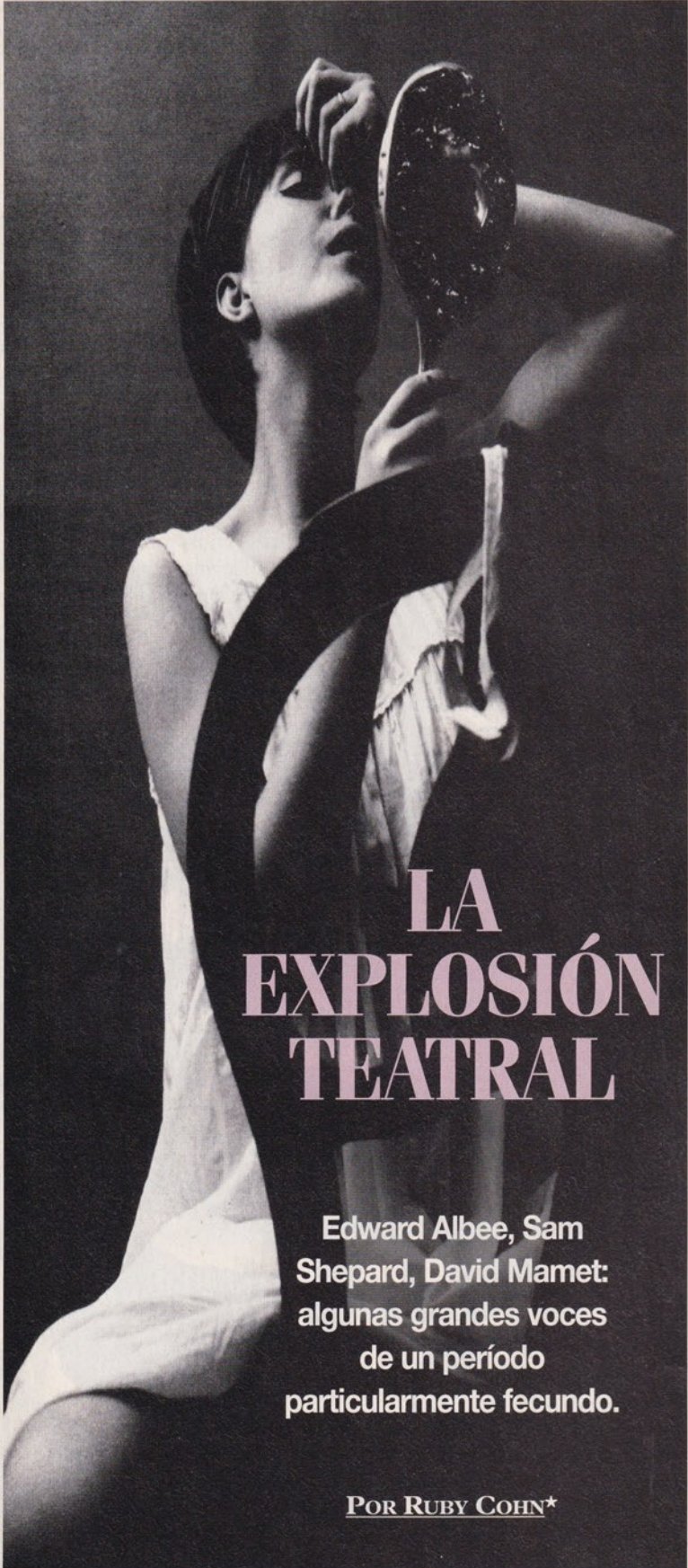
Ambas poéticas son impulsadas por una voluntad: recuperar la enunciación (en la peripecia *beatnik*), transformar la lengua (en la concreta). Voluntad bárbara, antieconómica, subversiva para los especuladores de la expansión y el bienestar. La poesía se torna "riesgo para la seguridad del estado", según consigna la ficha que el FBI elaboró después de secuestrar la primera edición de *Howl*. Máquina de guerra lanzada contra el protocolo gramatical, se tra-

ta de versos que diagraman sus molestias, mezclan los materiales, prefieren la sintaxis del suburbio a la de la Academia, se iluminan en el resplandor incierto del neón, se exceden en el exceso de sí mismos.

De este modo, *beats* y concretos sacuden -y revitalizan- el juego escriturario: *ya no se trata de alcanzar la verdad sino de vencerla*. La refutación del tiempo y el espacio está en el centro de estos poemas tanto como la interpelación a la versión oficial de la historia. Es el ojo de Pizarnik que mira desde la alcantarilla: ese lugar otro, en el que lo saludable se siniestra y deviene desperdicio. Poética que reclama para sí el espacio de la libertad expresiva que el consumo y la fe banalizaron sin atenuantes. La experiencia contra la fe, el deseo contra el consumo: la didáctica de la lectura transformada para siempre. Es agradable recordar ahora la recomendación de W.C. Williams en el prólogo a *Howl*: "Arremánguense las faldas, Señoras, vamos a atravesar el infierno". ●



"Profilograma 1 - Poundmaiakóvski", de Augusto de Campos.



LA EXPLOSIÓN TEATRAL

Edward Albee, Sam
Shepard, David Mamet:
algunas grandes voces
de un período
particularmente fecundo.

POR RUBY COHN*

Tennessee Williams dijo que los años sesenta eran su *stoned age*¹, y los críticos conservadores no tienen nada bueno que decir sobre esa década permisiva de la cultura norteamericana. Los jóvenes de los años sesenta se volcaron hacia el teatro, como jamás lo habían hecho antes en Estados Unidos, como reacción ante la rigidez de las actitudes del presidente Johnson, de Breznev y de Mao, así como ante las situaciones, los personajes y la retórica estereotipados de las industrias del espectáculo.

En la primera mitad del siglo XX Nueva York fue el centro del teatro de público masivo en los Estados Unidos, y Broadway constituyó su corazón. Algunas rebeliones aparecieron en seguida (Provincetown, los Washington Square Players, la Theater Guild y el Group Theater), pero todas fueron recuperadas por Broadway. Hacia mediados de siglo, en la atmósfera entusiasta que siguió a la Segunda Guerra Mundial, algunos teatros intrépidos se abrieron *Off Broadway*, y desde 1956 comenzaron a otorgar los trofeos Obie (O.B., de *Off Broadway*). Aun más lejos de Broadway, se construyeron y se llenaron algunos teatros regionales en diversos centros urbanos (el Alley en Houston, el Arena Stage en Washington, el Guthrie en Minneapolis, el Mark Taper en Los Angeles, el Actors Theater de Louisville). Broadway y estos *Off Broadway*s participaban de una puesta en escena tradicional, cuyo texto era elegido por el director y confiado a actores que encarnaban personajes frente a un auditorio pasivo.

El *Off-Off Broadway* rechazó esta tradición teatral. Representado en cafés, sótanos, *lofts* e iglesias, sus adeptos se basaban en la improvisación. Deseosos por declarar la paz en Vietnam y la igualdad de derechos para todos los estados del Sur, su teatro se expandió por las calles e infringió muchas veces la legalidad.

En el mismo momento, el teatro tradicional defendía sus posiciones. A mediados de los años sesenta, el Congreso creó el National Endowment for the Arts, que subvencionaba al teatro como jamás se lo había hecho antes en Estados Unidos (aunque infinitamente menos que en otros países, en proporción a su población). El teatro se representaba en cientos de establecimientos nuevos, sobre todo en los *campus* universitarios y, en menor proporción, en calles y parques. La terminología del teatro invadió otras áreas: la antropología, la política, la psicología, la sociología. Los practicantes de las artes emparentadas (pintura, danza, música de rock) reivindicaron el territorio tradicional del teatro, el diálogo. Pero los novelistas y los poetas se mantuvieron a distancia.

¿Qué le aportó a la literatura norteamericana esta explosión teatral? Podemos comenzar por los gigantes de un período anterior, Tennessee Williams y Arthur Miller. Si el primero "volaba" durante los años sesenta, esto no le impidió producir su último éxito neoyorquino, *La noche de la iguana*, su *Milktrain Doesn't Stop Here Anymore*, de un simbolismo demasiado exaltado, aunque tierno y cómico; sus dos obras

* Enseña en San Francisco. Autor de *New American Drama* 1960-1980.

grotescas en un acto, representadas bajo el título *Slapstick Tragedy*; su *Seven Descents of Myrtle*, aún más grotesco; las aventuras lingüísticas de *El bar de un hotel en Tokyo*; y también la obra en un acto *Confessional*, que utilizó más tarde para hacer *Advertencias para barcos pequeños*, obra en la cual él mismo tiene un papel de doctor borracho que practica medicina sin licencia, con el fin de financiar una obra de primera importancia, sobre la que trabajó durante diez años: *Out Cry*.

En los años 70 las obras de Tennessee Williams oscilaban espectacularmente entre una obra algo ética –*This Is (An Entertainment)*– y otra lírica, *Clothes for a Summer Hotel*, que presentaba el triste destino de Zelda Fitzgerald. Las últimas obras de Williams no cesaban de rumiar, en tonalidades sombrías, el papel del artista en una sociedad hostil. Enfermo y desmoralizado, Williams murió en 1983 en un accidente estúpido, y fue lamentado por los críticos mismos que jamás fueron capaces de apreciar el alcance, ni la extensión, de su producción dramática.

Arthur Miller, en cambio, fue adulado en todas partes, menos en Broadway. Después de una década de ausencia, Miller volvió a la escena en 1964 con *Después de la caída*. Más que un intento de reflotar la técnica de *La muerte de un viajante*, mezclando pasado y presente, recuerdo y esperanza, era una obra autobiográfica. *Incident à Vichy* resaltaba el heroísmo de un noble austríaco que da su vida por un judío francés durante la ocupación nazi. Con sus hermanos de personalidad contrastada, *The Price* volvía a la familia milleriana, que todo el mundo conoce bien.

A principios de 1980, *The American Clock* recurrió a un narrador que ponía en escena a una familia norteamericana durante la depresión de los años treinta. Más recientemente, dos obras en un acto de Miller mezclaron la incertidumbre metafísica con géneros populares: una historia policial y un historia de amor. Otras dos obras unían una memoria recalibrante con el presente fragmentado.

A pesar de las diferencias de sus orígenes –Williams nativo del Sur, homosexual; Miller, judío y hombre de familia– ambos dramaturgos estaban obsesionados por la fuerza teatral de la culpa y, al igual que su predecesor O'Neill, evocaron en sus últimas obras escenas de juventud. Pero Miller prefiere claramente el hombre honrado afligido por una debilidad, mientras que Williams tiende compasivamente su mano al eterno marginal.

Edward Albee es el autor dramático generalmente catalogado como heredero de Wi-

lliams y de Miller. Adoptado, asqueado de su hogar afortunado, Albee casi no menciona su biografía en el teatro; la sustituye por una búsqueda insistente y persistente de nuevas formas. Albee, calificado como dramaturgo del absurdo por sus primeras obras en un acto, desde *Historia del zoo* (1959), anuncia tanto su tema como su técnica; pone en escena la aspiración a sentimientos honestos, pero de manera oblicua, recurriendo a ritmos y registros lingüísticos variados. En 1962 embistió Broadway con *¿Quién le teme a Virginia Woolf?* Al igual que *Largo viaje hacia la noche* de O'Neill, con sus cuatro personajes intoxicados por sus propias palabras, la obra de Albee constituye una refutación de *The Iceman Cometh*. Se hace la luz sobre la muerte de la ilusión de George y Martha, ese matrimonio de norteamericanos de mediana edad que se baten a duelo con réplicas jamás escuchadas sobre un escenario norteamericano. Bajo la superficie brillante de esta obra, subyace la pintura del matrimonio moderno; pero *Virginia Woolf* es una condena de la mecanización de los Estados Unidos.

Tiny Alice, de la que Albee habla como si fuera un misterio, hace una crítica global a la esperanza de salvación en nuestra cultura judeo-cristiana. En *A Delicate Balance*, un terror sin nombre amenaza el equilibrio social de una comedia de costumbres. *All Over²* acumula los juegos de palabra sobre la ubicuidad y la muerte, mientras que una familia espera el fallecimiento de su miembro más importante. La lengua de Albee es cada vez más elevada, y culmina con las repeticiones elegíacas de *Box-Mao-Box*. Hábil para tramar los temas, Albee tiende a presentar de manera cada vez más abstracta a sus personajes, desde *Tiny Alice* (1969) hasta *The Man Who Had Three Arms* (1982), de manera que los críticos recuerdan con nostalgia la diversión, el aspecto lúdico, y hasta en cierta forma *Walpurgisnacht*, de *Virginia Woolf*.

Sam Shepard, perteneciente a la generación que siguió a la de Albee, es el dramaturgo norteamericano actual más impactante (aunque algunas feministas deploran sus retratos femeninos). Si bien produjo unas cincuenta piezas desde sus comienzos, en el subsuelo de una iglesia *Off-Off Broadway* en los años sesenta, sus obras no se representan en Broadway (aunque fue actor y autor de guiones en Hollywood). Más que cualquier otro dramaturgo norteamericano contemporáneo, logra incorporar a su propio idioma dramático el léxico de una cultura joven irrigada por la droga, el rock, la astrología, la ciencia ficción, las novelas policíacas, el *western*, las ca-

rreras de caballos, perros y automóviles. Más recientemente, intentó conferir dimensiones míticas a dramas familiares.

En sus primeras obras en un acto, los personajes se hablan sin escuchar al otro, mientras todo converge en un acontecimiento esencial. *La Turista*, su primera obra larga, se parece a *Godot* por el carácter repetitivo del segundo acto. En *The Tooth of Crime* vemos a Crow, joven fogoso, y a Hoss, quien ya no es tan joven, batirse en un duelo en el que se mezclan el deporte, la astrología, las armas de fuego y las vedettes de rock.

La trilogía familiar discontinua de Shepard le pisa los talones a O'Neill, al poner en escena un Estados Unidos trágico, sumido en la violencia. *A Lie of the Mind* (1985) divide la escena entre una familia arraigada y una familia sin raíces. Aunque en ambas los hombres sean violentos, las mujeres, a pesar de ser sus víctimas, demuestran ternura. Shepard quiere decir con esto que Estados Unidos debe contemplar el futuro con la suficiente ternura para compensar su pasado violento.

Con algunos años menos que Shepard, David Mamet es el primer dramaturgo norteamericano de importancia que no debe nada a Nueva York, en la medida en que sus obras llamaron la atención cuando se representaron en el Goodman Theater de Chicago. Cuando trabajaba en el cabaret cómico Second City, Mamet ya demostraba una inclinación fuerte hacia los dúos verbales bien ejecutados, que utilizó luego como eje estructural de su obra, desde *Duck Variations* (1972) hasta *Speed the Plow* (1988). Se le reconoce un oído particularmente fino, como al Pinter de las primeras obras.

Sin embargo, a diferencia de Pinter, incluye a veces en su diálogo insultos y obscenidades, especialmente en *American Buffalo*, *Glen-garry Glen Ross* y *Speed the Plow*.

Aunque las declaraciones públicas de Mamet atacan al sistema capitalista, muchas de sus obras menos corrosivas ponen en escena traiciones íntimas –*Sexual Perversity*, *The Woods*, *Dark Pony*, *Reunion* y hasta *A Life in the Theater*. Paradójicamente, sus capitalistas poco honestos, ávidos y mezquinos son energía pura, pero sin duda debe su éxito a las obras más moderadas y matizadas como *Edmond*, animada por un movimiento descendente.

Dejando de lado estas voces teatrales, altamente individualizadas, los dramaturgos norteamericanos de nuestro tiempo pueden agruparse más comodamente. En Broadway, el único que obtiene éxitos regulares es Neil Simon, cuya reciente trilogía, casi autobiográfica, alivia un poco sus imperturbables réplicas.

Otros autores no dejan de irse de Broadway para luego regresar. Terence McNally hizo allí debuts imaginativos con *Things That Go Bump in the Night* y acaba de volver recientemente con una obra para dos personajes, en la que el sexo está omnipresente: *Frankie and Johnny in the Clair de Lune*. De la misma manera, Arthur Kopit hizo su entrada en Broadway con una farsa absurda y juvenil; luego de diversos intentos en teatros locales, volvió con una obra espectacular, *Indians*, que trata sobre la figura histriónica y depredadora de Buffalo Bill. A.R. Gurney Jr. navega, como puede, entre Broadway y *Off Broadway* con obras en las que presenta lo que queda de la ética *waspy*. Lanford Wilson pasó de los cafés en los que fueron representadas sus primeras obras sobre marginales de Nueva York (que recuerdan a Tennessee Williams) a un Broadway que acogió bien su trilogía sobre la familia Tally, ambientada en el Midwest. David Henry Hwang examinó sus raíces chinas en obras presentadas en teatros regionales, pero su *M. Butterfly* sedujo a Broadway.

El *Off Broadway* es más ecléctico. *Connections*, de Jack Gelber, producida en 1959 por el Living Theater, contribuyó a derribar las barreras entre actores y espectadores, pero sus obras posteriores se perdieron en algún lugar entre el sueño y Cuba. Ronald Ribman fue a buscar temas más allá de los Estados Unidos, en la Inglaterra medieval, la Alemania de postguerra y la Rusia del siglo XIX, con el fin de poner en escena problemáticas sutiles y personajes meditativos. Diez años menor, David Rabe tiene la reputación de ser el dramaturgo de Vietnam, pero sus obras recientes presentan la victimización de las mujeres en ambientes tan machistas como los de las bailarinas de bar o Hollywood. Las farsas satíricas de John Guare hicieron reír a los espectadores de los años 60 y 70 pero, más recientemente, se dedicó a armar una serie de obras que abordan la historia norteamericana. Contemporáneo de Guare y Rabe, Israel Horowitz escribió obras en un acto de estilo variado; también produjo una serie de obras (casi trágicas) en el marco de su ciudad natal: Wakefield, en Massachusetts. La poeta Rachele Owens escribió obras duras ambientadas en países imaginarios y Maria Irene Fornes, bilingüe, continúa escribiendo sus delicadas obras, moldeadas por las técnicas transformacionales del Open Theater.

Las obras que eligieron tratar el tema social son apenas menos eclécticas. Judith Malina fue la autora secreta del Living Theater durante el exilio de la *troupe*, fuera de Estados Unidos. El Open Theater de Joe Chaikin presentó obras de Jean-Claude van Itallie,

Sam Shepard y Megan Terry, que criticaban, en distinto grado, al *establishment* norteamericano. Esta crítica subsiste en sus trabajos posteriores. El grupo anti-*establishment*, San Francisco Mime Group, posee la obra más regular y perseverante; se expresa vehementemente por medio de los guiones de Joan Holden. Esta autora utiliza la *commedia dell'arte*, las telenovelas y la comedia musical para alimentar sus farsas políticas; mientras que Emily Mann tiende hacia obras casi documentales sobre problemas particulares. Luis Valdez, el principal dramaturgo del Teatro Campesino, se siente cada vez más atraído por el cine y la televisión. El teatro Chicano es muy activo en todo Estados Unidos, y Valdez aún no encontró su heredero.

El Minstrel Show del siglo XIX parasitaba al teatro negro, pero el actor negro Ira Aldridge sólo encontró auditorio en Europa. El teatro negro se desarrolló brevemente durante el renacimiento de Harlem en los años 20, pero sólo en 1961, cuando se representó en Nueva York *Nègres* de Genet, los actores negros comenzaron a obtener papeles interesantes en el teatro norteamericano. Desde esta época aparecieron cuatro dramaturgos negros importantes: Amiri Baraka, Ed Bullins, Lorraine Hansberry y Adrienne Kennedy. Baraka y Bullins oscilaron entre el *agit-prop* y obras sobre los negros norteamericanos. *Le métro fantôme* de Baraka se convirtió prácticamente en un clásico, mientras que Bullins continúa enriqueciendo el ciclo de sus obras del gueto. Hansberry murió a los treinta y cuatro años, en el momento en que renunciaba a la obra familiar tradicional (blanca y negra), para desembocar en una obra mucho más experimental: *Les blancs*. La voz lírica de Adrienne Kennedy graba imágenes surreales en la superficie de su teatro, como en *Funnyhouse of a Negro*.

Ralph Ellison tituló su novela de héroe negro *El hombre invisible*, pero el mismo tipo de invisibilidad fue impuesta a los homosexuales. Se considera hoy a Jane Chambers como la madre del teatro gay, pero este género literalmente explotó en *Off-Off Broadway* con un fuerte resplandor en los años sesenta. En esta época se representaron muy a menudo las obras de Robert Patrick. A mediados de los años sesenta, las obras locas de Ronald Tavel fueron un éxito en la Play-House of the Ridiculous, y Charles Ludlam fundó su Ridiculous Theatrical Company a fin de poner en escena parodias episódicas. Cruelmente teatrales (y metateatrales), las obras de Kenneth Bernard fueron representadas en un clima

análogo, pero él no admite ser encasillado en el mismo grupo. Ninguno de estos dramaturgos fue recibido en Broadway, aunque sin embargo éste mostró hospitalidad hacia la *Torch Song Trilogy* de Harvey Fierstein, obra bien armada que trata de un protagonista fracasado. La epidemia de SIDA se convirtió en el tema central de numerosas obras recientes que ponen en escena a personajes homosexuales. Obviamente, todo el mundo está amenazado por el SIDA, pero el teatro no integró aún la dimensión más general del problema.

Desde los años sesenta, cuando los escritores de teatro se vieron forzados, por razones económicas, a dedicarse a las demás artes del teatro, los autores dramáticos son a menudo directores, e incluso actores, antes que poetas o novelistas, como en el pasado. Los años setenta vieron emerger el Performance Art, en el que los practicantes de las artes visuales se volcaron hacia la *performance*, enriquecida cada vez más con formas dialogadas. Aunque Richard Foreman proviniera de un medio literario más bien pictórico, sus imágenes inventivas y su vocabulario sobrio permitieron compararlo con Robert Wilson. Mientras Foreman, influido por Gertrude Stein, pone en escena su propia conciencia, las creaciones de Wilson son una especie de arquitectura en movimiento. Los guiones, tanto de uno como de otro, son difíciles de leer. En cambio, la tipografía misma de las obras de Lee Breuer es una fuente de placer, por más visual y tecnológicas que sean sus producciones. De manera inimitable, reúne la cultura popular con la profundidad filosófica. En cuanto a Adrienne Kennedy, su imaginación es demasiado personal como para colocarle una etiqueta determinada; lo mismo sucede con Kenneth Bernard. Richard Foreman es conocido tanto en París como en Nueva York, y Lee Breuer está siendo reconocido y admirado, finalmente, por su voz tan personal.

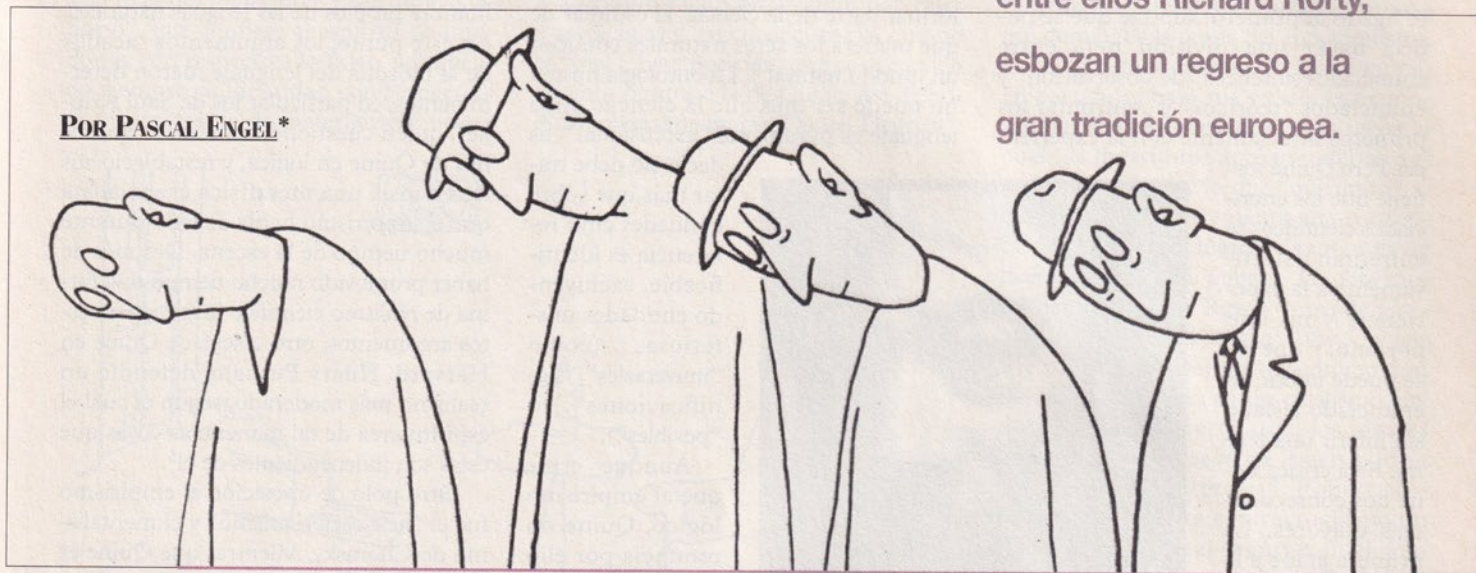
Es imposible decir hoy de qué teatro regional surgirá un talento dramático de primera línea. Sin embargo, en esta época de publicidad mediática, tampoco es posible decir qué talento dramático de primera línea será prematuramente enterrado por falta de la atención necesaria. Empecé este artículo con una cita de Tennessee Williams; lo terminaré con una de Miller: "es importante prestar atención" a la voz discreta de la calidad. ●

1 Este retruécano de Williams significa a la vez "edad de piedra" y "edad de euforia" (N. del T.).
2 *All Over* puede traducirse como "por todos lados" o como "terminado" (N. del T.).

LA TERCERA EDAD DE ORO DE LA FILOSOFÍA

En el mismo momento en el que la filosofía analítica conoce su apogeo, ciertos filósofos, entre ellos Richard Rorty, esbozan un regreso a la gran tradición europea.

POR PASCAL ENGEL*



Podemos decir, sin equivocarnos demasiado, que la filosofía norteamericana tuvo su tercera edad de oro en el período 1960-1990. La primera gran época fue la comprendida entre 1880 y 1920, la del nacimiento del pragmatismo clásico, con C.S. Peirce, W. James y J. Dewey. La segunda, en los años 1940-1950, estuvo marcada por el desarrollo del positivismo lógico y la filosofía "analítica". Con el positivismo, los filósofos norteamericanos adquirieron métodos que consagraban la profesionalización de su disciplina: casi todos están en la Universidad, tienen formas de vida y de trabajo parecidas a las de los sabios y se someten regularmente a la evaluación pública de sus pares y sus estudiantes. Nunca se reconocerá lo suficiente la contribución de las universidades norteamericanas a la expansión de la filosofía. Sobre esta capa fertilizada, tanto institucional como intelectualmente, se formó la tercera época. Por un lado, los créditos universitarios aumentaron aún más, y las condiciones de trabajo mejo-

raron otro tanto. Por el otro, los filósofos norteamericanos, aunque rechazaron en su mayoría las doctrinas del positivismo lógico, tuvieron la sabiduría de conservar sus métodos y sus conceptos para forjar nuevas doctrinas y lanzarse en nuevos campos de investigación. Fue el apogeo de la "filosofía analítica". Al contrario que sus colegas europeos, los filósofos analíticos escriben pocos libros y, sobre todo, artículos de revistas que desarrollan una argumentación sobre un punto preciso y están escritos con la mayor claridad posible, a fin de servir como materia de discusión. Los artículos se responden, según un método de trabajo que recuerda el de los escolásticos. El estilo mismo de los filósofos norteamericanos es colectivo y, en gran medida, la filosofía trata menos de individuos que de escuelas (por ello, hay muchos "ismos" en este artículo). En el proceso norteamericano de intercambio intelectual no hay autoridad ni *Herr Profesor*, sino solamente la autoridad de las ideas y de los argumentos. Un autor puede convertirse en celebridad en una comunidad "analítica" por haber escrito sólo uno o dos artículos seminales que suscitaron una

oleada de discusiones. Todo esto no obstaculiza el desarrollo de "obras" en el sentido usual del término, pero hay que recordar que son el resultado de este proceso colectivo y "democrático".

Entre estas obras, la de Willard Van Orman Quine (nacido en 1908) es innegablemente la más fuerte. Quine es un poco el Hume de esta segunda mitad del siglo: propuso cierta cantidad de desafíos escépticos y doctrinas frente a las cuales los demás filósofos reaccionaron situándose con respecto a él. El más célebre de sus desafíos es su crítica a los "dos dogmas del empirismo", que marcan la distinción entre enunciados analíticos y enunciados sintéticos, y la idea de una reducción del lenguaje de la ciencia a una "base empírica"¹. La filosofía de las ciencias y del conocimiento del empirismo lógico reposaba sobre la distinción entre los enunciados analíticos, o verdaderos en virtud de la significación de los términos que figuraban en ellos (como

* Maestro de conferencias de Filosofía, Université de Grenoble. Autor de *La norme du vrai, philosophie de la logique*, Gallimard, 1989.

“todo soltero es no casado”), y los enunciados sintéticos, cuya significación depende de la experiencia (como “el agua hierve a cien grados”). Quine duda de que exista un fundamento objetivo para esta distinción, mostrando que la tentativa de definir la “analicidad” a partir de la noción de sinonimia es arbitraria o circular. El segundo dogma está estrechamente ligado al primero: supone que se podría hacer una división neta entre enunciados sintéticos “de observación” y enunciados “teóricos” y confrontar los primeros directamente con la experiencia. Pero Quine sostiene que los enunciados científicos se enfrentan colectivamente a la experiencia y no uno por uno, y que no se puede inferir un enunciado aislado sin inferir una teoría. Esta crítica tiene dos consecuencias mayores. La primera atañe a la noción misma de significación: si no es posible diferenciar la clase de enunciados verdaderos en virtud de la significación de la de los enunciados verdaderos en

virtud de las experiencias, y la significación de un enunciado aislado depende del lenguaje total, entonces la noción misma de significado es indeterminada. Esto es lo que Quine sostiene en su obra mayor, *Teorías y cosas*, con su famosa tesis de la indeterminación de la “traducción radical”: un traductor, confrontado a un lenguaje desconocido y sin disponer más que de los datos observables del comportamiento verbal, puede construir dos manuales de traducción incompatibles y, sin embargo, ambos conformes a los datos. De esto se desprende que no es posible decir en qué consiste la identidad o la diferencia de significación. La referencia misma, lo que nuestros términos designan, es indeterminada. La segunda consecuencia concierne al *status* mismo de la filosofía, concebida como discurso “conceptual” y *a priori*. Si no

hay distinción fundada entre lo que proviene de nuestros conceptos y lo que proviene de la experiencia, entonces la filosofía no es un discurso distinto del de la ciencia empírica y no hay medio de fundar, como lo desearían los empiristas lógicos, la ciencia sobre premisas últimas o sobre los *a priori*. La teoría del conocimiento debe ser “naturalizada”, es decir, formar parte de la ciencia, al estudiar de qué manera los seres naturales conocen un mundo natural². La ontología misma no puede ser más que la ciencia, cuyo lenguaje es puramente “extensional”, es

decir, no debe tratar más que sobre entidades cuya referencia es identificable, excluyendo entidades misteriosas (como “universales”, “significaciones”, o “posibles”).

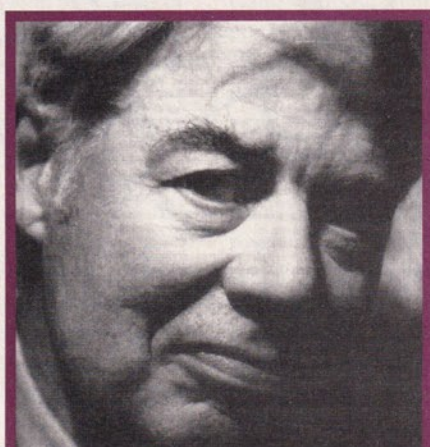
Aunque critique al empirismo lógico, Quine no renuncia por ello al empirismo; más bien, lo profundiza en el sentido del naturalismo, al divorciarlo de toda empresa fundacional, y conserva el dogma positivista según el cual sólo

la física nos dice lo que es real o no. Los filósofos que fueron estremecidos por los desafíos quinianos pero no quisieron seguirlo oscilaron entre dos tendencias: el relativismo y el realismo. La primera tendencia está sobre todo ilustrada por los filósofos de las ciencias. Como Quine, cuestionaron la distinción entre teoría y observación. Pero lo hicieron a partir de una reflexión sobre la historia de las ciencias, más que a partir de la filosofía del lenguaje. En su célebre libro *La estructura de las revoluciones científicas*³, T. Kuhn defiende la concepción según la cual no sólo la observación está “cargada de teorías”, sino que estas últimas dependen de esquemas generales de pensamiento y acción: los “paradigmas”. Éstos no pueden ser ni confirmados ni inferidos, porque son más bien reglas implícitas y no conjuntos de enunciados verdaderos o falsos,

y son “inconmensurables” entre ellos.

Este relativismo es inaceptable para los partidarios del realismo científico, según quienes las teorías son verdaderas o falsas y pueden ser comparadas mutuamente. Contrariamente a Quine, sostienen que la referencia está determinada, al menos para cierto número de términos teóricos que funcionan como los nombres propios de las lenguas naturales. En este punto, los argumentos sacados de la filosofía del lenguaje fueron determinantes, en particular los de Saul Kripke⁴, quien cuestionó numerosas doctrinas de Quine en lógica, y restableció sus derechos a una metafísica esencialista que el empirismo había alejado durante mucho tiempo de la escena. Después de haber promovido mucho tiempo una forma de realismo científico inspirada en estos argumentos, otro colega de Quine en Harvard, Hilary Putnam, defendió un realismo más moderado, según el cual el espíritu crea de tal manera las cosas que éstas son independientes de él⁵.

Otro polo de oposición al empirismo fue el “neo-cartesianismo” y el mentalismo de Chomsky. Mientras que Quine es partidario de un conductismo liso y llano y rechaza las entidades mentales tanto como las significaciones, Chomsky defendió constantemente la idea del poder creador y del espíritu humano reflejado en el lenguaje. Se afirmaron progresivamente, en especial a partir de los trabajos de Chomsky, las llamadas “ciencias cognitivas”, que ocupaban considerablemente la reflexión de los filósofos norteamericanos durante la primera década y consagraron la importancia de la filosofía del espíritu, después de un interés casi exclusivo por la filosofía del lenguaje⁶. Se puede decir que el gran asunto de los filósofos norteamericanos en este campo fue buscar una formulación satisfactoria de la tesis materialista. La esperanza conductista de reducir los estados mentales a unas disposiciones del comportamiento fue, en un principio, abandonada en provecho de lo que se llama la “teoría de la identidad espíritu-cerebro”. Sin embargo, esta teoría supone que se pueden reducir los tipos de estados mentales (por ejemplo, las creencias y los deseos) a tipos de estados físicos (por ejemplo, la activación de neuronas), y esta correlación parece imposible. El modelo mecanicista de las computadoras sugiere una tesis



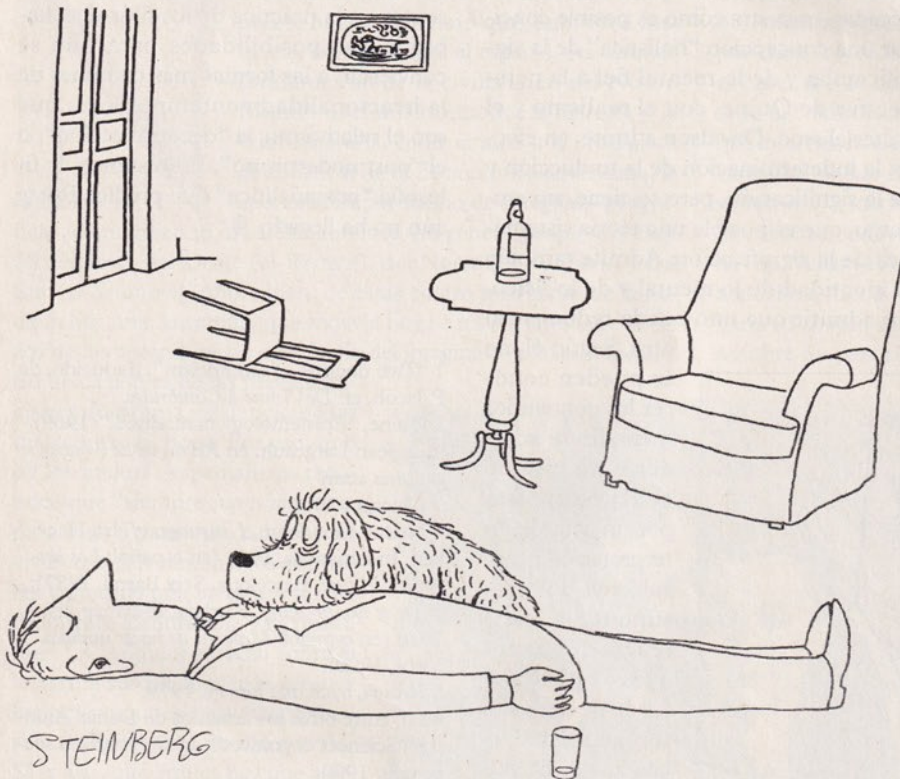
Rorty pretende unirse a la lección fundamental que aprendieron autores tan disímiles como Wittgenstein, Heidegger y Derrida.

(propuesta inicialmente por Putnam⁷), según la cual los estados mentales podrían identificarse con los papeles y las funciones que cumplen en los sistemas de entrada y salidas de informaciones, pudiendo realizarse siempre en múltiples estructuras físicas particulares. El espíritu es al cuerpo un poco lo que los programas de una computadora (*software*) son a su material (*hardware*). Este “funcionalismo”, que confiere al espíritu su autonomía con respecto a lo físico, admitiendo siempre su identidad con respecto a él, es una forma de materialismo no re-

tales son estructuras reales identificables en el espíritu y en el cerebro, en particular estructuras simbólicas de un “lenguaje del pensamiento” interno (esta tesis fue principalmente defendida por un discípulo de Chomsky, Jerry Fodor⁸). Los segundos sostienen que la intencionalidad de lo mental no existe más que en proporción, del mismo modo en que se la atribuimos a los organismos naturales o artificiales y, en consecuencia, que no es “real”. Esta posición, que se acerca en muchos puntos a la de Quine, fue defendida especialmente por Daniel Dennett⁹.

mente en la filosofía del lenguaje y la filosofía del espíritu. Una de las consecuencias de la decadencia de los ideales positivistas fue el regreso a la primera plana de las preocupaciones de los filósofos de las cuestiones de ética, resaltadas sin duda por la guerra de Vietnam, la cuestión de los derechos de las minorías y la de la naturaleza del estado liberal y democrático. Así como el empirismo dominaba la teoría del conocimiento, el utilitarismo dominaba la teoría moral, en particular bajo sus versiones económicas. Pero en contra de la tesis según la cual los individuos actúan y deben actuar en función de lo que “maximiza” lo útil, se afirmó fuertemente una concepción más “deontológica” (kantiana) de la ética y de la vida política. La obra monumental de John Rawls (jotro de Harvard!), *Teoría de la justicia*¹¹, volvió a poner en primer plano esta concepción bajo la forma de un contractualismo que no reconoce, sin embargo, los ideales utilitaristas. El *slogan* de Rawls podría ser: “Kant y Aristóteles”. Robert Nozick¹² opuso a este contractualismo un liberalismo radical según el cual sólo cuentan los derechos de los individuos, y en el que el Estado no juega más que un papel “minimal”. La filosofía ética no se ocupó sólo de las grandes síntesis. Se dedicó ampliamente a los problemas de “ética de la vida cotidiana” y hay un acopio de trabajos no sólo sobre la bioética, sino también sobre la moral profesional, el derecho de los animales y las cuestiones “ambientales”, que son a la vez características de una cultura juridizada a ultranza y de una apertura creciente de los filósofos en los “asuntos públicos”.

En este contexto, uno puede preguntarse si no se asiste, al mismo tiempo que a su apogeo, a la explosión de la filosofía analítica. En los años 50, ésta se caracterizaba por el “acento lingüístico”, que posicionaba a la filosofía del lenguaje en el punto de filosofía primera, y en nombre de la cual se denunciaba, antes que nada, las ilusiones metafísicas atribuidas al lenguaje. Como hemos visto, hoy en día la filosofía analítica ya no se caracteriza por un método y unos intereses exclusivamente lingüísticos. Aunque el naturalismo científico es aún la perspectiva dominante, los problemas metafísicos más tradicionales son discutidos bajo formas muy variadas. Ciertos filósofos sos-



duccionista que tuvo numerosos partidarios. La gran dificultad, cuando se asimilan así los estados mentales con sus funciones, es saber cómo pueden tener cierto contenido. Ahora bien, las ciencias cognitivas (psicología, lingüística, lógica, neurociencias) reposan precisamente en la idea de que el espíritu trata las informaciones que recibe del mundo exterior para accionar sobre éste. ¿Cuál es el origen y la naturaleza de esta información? ¿Cuál es el origen de la intencionalidad de los contenidos mentales? Aquí también los filósofos se dividieron en partidarios y adversarios del realismo. Los primeros sostienen que los estados men-

La apuesta filosófica de los trabajos sobre las ciencias cognitivas trata una cuestión tradicional: la de la naturaleza de los contenidos mentales. Los filósofos materialistas intentan dar cuenta de esta naturaleza en términos puramente físicos, incluso biológicos. No es sorprendente que en este contexto se vieran florecer también posiciones “fenomenológicas”, que afirman la irreductibilidad de la conciencia y se oponen a los modelos mecanicistas y fisicalistas del espíritu (John Searle, Thomas Nagel¹⁰).

Sería, sin embargo, un error presentar la filosofía norteamericana contemporánea como disciplina centrada exclusiva-

tuvieron, sin embargo, la necesidad de aproximarse a la filosofía europea “continental” de la que se habían mantenido alejados durante tanto tiempo. Con su libro *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, Richard Rorty se afirmó como el principal representante de esta tendencia. En un sentido, Rorty no hace más que sacar lecciones de la obra de Quine, cuando afirma el carácter relativo de toda ontología. Donald Davidson¹³ critica la idea relativista según la cual nos encerramos en “esquemas conceptuales”; es difícil distinguir el tipo de perspectivismo nietzscheano al que la filosofía post-estructuralista francesa nos tiene acostumbrados. Según él, ya no puede haber una “filosofía primera” ni un ideal fundacional, y la filosofía debe acercarse a una forma de “conversación” hermenéutica, en la que sólo hay interpretaciones sobre el mundo. Rorty pretende así unirse a la lección fundamental que aprendieron autores tan disímiles como Wittgenstein, Heidegger y Derrida. Lo más curioso es que su ecumenismo o su sincretismo lo llevan a

considerar que la misma lección puede ser sacada del pragmatismo norteamericano tradicional de James y de Dewey. El círculo se cierra: en el momento de su tercera edad de oro, la filosofía norteamericana se reúne con su gran tradición inicial.

El libro de Rorty es, ciertamente, síntoma de una época de crisis. Pero es dudoso que el fracaso de las tentativas fundacionales tenga las consecuencias que Rorty deduce. Entre los filósofos que se quedaron más cerca de las lecciones de Quine, la obra de Donald Davidson —una de las más influyentes de las dos últimas décadas— muestra cómo es posible conciliar una concepción “holística” de la significación y de lo mental fiel a la perspectiva de Quine, con el realismo y el materialismo. Davidson admite, en efecto, la indeterminación de la traducción y de la significación, pero sostiene, sin embargo, que es posible una teoría sistemática de la significación. Admite también la identidad de lo mental y de lo físico, sin admitir que uno pueda reducirse al

otro. Según él, no se pueden conocer los contenidos mentales ni acceder a un mundo objetivo sin pasar por un acto de interpretación intersubjetiva que presupone la existencia de sujetos que comparten un fondo de creencias comunes. Aunque las ideas de Davidson —como las de otros filósofos norteamericanos— se pueden parecer en ese sentido a las de filósofos continentales (especialmente en la tradición hermenéutica), siguen marcadas, así, por el punto de vista naturalista. La cuestión más importante con la que este punto de vista se confronta es

1 “Two dogmas of empiricism”, traducido, de P. Jacob, en *De Vienne à Cambridge*.

2 Quine, “Epistemology naturalised” (1969), tr. fr. Jean Largeault, en *Relativité de l'ontologie et autres essais*.

3 Chicago, 1962.

4 Nelson Goodman, *Languages of Art*, Hackett, Indianapolis, 1968 (en español: *Los lenguajes del arte*, Barcelona, Seix Barral, 1987); *Ways of wordmaking*, Hackett, Indianapolis, 1979 (en español: *Maneras de hacer mundos*, Visor, 1990).

5 *Reason, truth and history*, 1979.

6 Cf. entre otros los artículos de Daniel Amdler, “Sciences cognitives”, en *Encyclopedia universalis*, 1990.

7 Putnam recientemente renunció a este punto de vista en *Representation and reality*, MIT Press, 1988.

8 Cf. *The language of thought*, MIT Press, 1975, *The modularity of mind*, MIT Press, 1983.

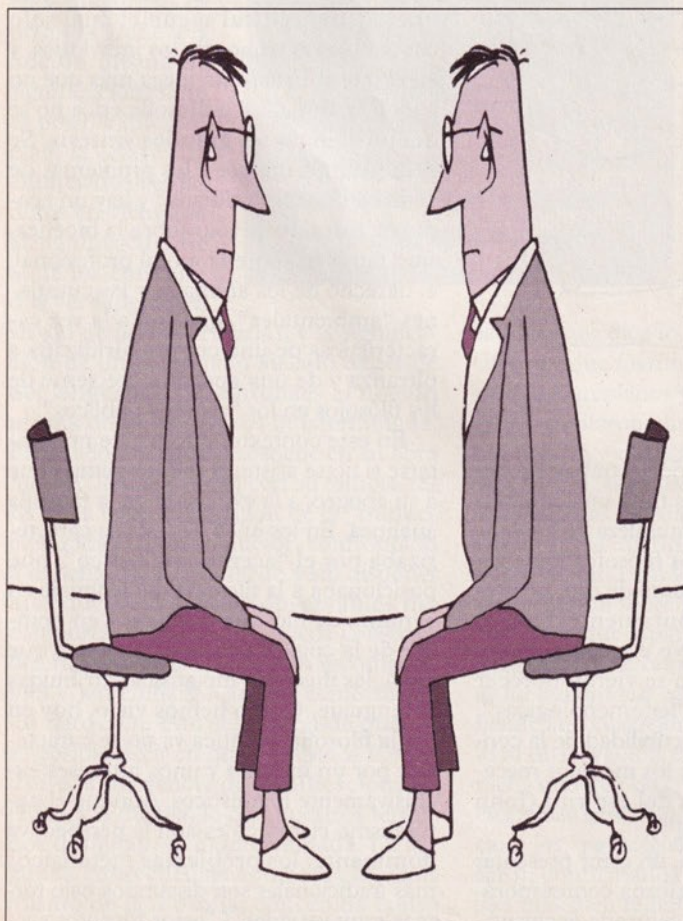
9 Daniel Dennett, *The International Stance*, MIT Press, 1986 (en español: *La actitud internacional*, Barcelona, Gedisa, 1991).

10 John Searle, *Intentionality*, Cambridge, 1983; Thomas Nagel, *Mortal Questions*, Cambridge, 1979.

11 México, Universidad Nacional Autónoma, 1987.

12 R. Nozick, *Anarchy, State and Utopia*, Oxford Blackwell, 1971.

13 Donald Davidson, *Essays on actions and events. Inquiries into truth and interpretation*, Oxford University Press, 1980 y 1984.



otro. Según él, no se pueden conocer los contenidos mentales ni acceder a un mundo objetivo sin pasar por un acto de interpretación intersubjetiva que presupone la existencia de sujetos que comparten un fondo de creencias comunes. Aunque las ideas de Davidson —como las de otros filósofos norteamericanos— se pueden parecer en ese sentido a las de filósofos continentales (especialmente en la tradición hermenéutica), siguen marcadas, así, por el punto de vista naturalista. La cuestión más importante con la que este punto de vista se confronta es

¿Qué queda del Sur de antaño?

POR PAUL CARMIGNANI*

Examen de un territorio que por su diversidad escapa a los cartógrafos del imaginario norteamericano.

No existe ningún hecho cultural específicamente norteamericano que, en última instancia, no nos remita al espacio, esa variable fundamental de la civilización del Nuevo Mundo. Del mismo modo, la historia y la crítica literaria, confrontadas a la prodigiosa abundancia de la ficción norteamericana, la apuntalaron por medio de categorías geográficas, distinguiendo, tradicionalmente, un género propio del Este (el *Eastern*), del Oeste (el *Western*), del Norte (el *Northern*) y del Sur (el *Southern*). Ahora bien, de estas cuatro provincias de la ficción, hay una, la sureña, que todavía hoy se resiste ante los esfuerzos de los aprendices de cartografía del imaginario norteamericano. Su ubicación es de las más impredecibles y su propia existencia de las más controvertidas. Por eso, uno de los mejores especialistas reconoce que “siempre *supusimos* que, para bien o para mal, el hecho de vivir en el Sur marcó a los escritores y produjo una literatura sureña fácilmente identificable y reconocible”¹. Cualquier estudio sobre la literatura sureña comienza con tres lugares comunes característicos, a saber: ¿Existe una ficción sureña? Si es así, ¿qué límites hay que asignarle? ¿Cuáles son sus rasgos distintivos? En cuanto a la primera pregunta, muchas veces se responde con una petición de principio que nos limitaremos a resumir: se publican muchas novelas con la etiqueta “sureña”; por lo tanto, el género existe. En cuanto a las otras dos, los especialistas tienen criterios tan diversos que sólo pueden ponerse de acuerdo en comprobar la complejidad de la empresa.

La dificultad es todavía mayor por el hecho de que un escritor pue-

de ser del Sur sin sentirse o reconocerse necesariamente como sureño. Además, algunos de ellos, y no son los menos (William Goyen, por ejemplo), rechazan esta etiqueta. Decir que un autor es del Sur es hacer uso de una denominación de origen que no está ni garantizada ni controlada, y que recubre una determinación espacial en la que intervienen elementos de orden geográfico (el Misisipi, el Delta), climático (el *Sum Belt*), económico (tradición rural), político (conservadurismo) e ideológico (racismo). Calificarlo de sureño es, en cambio, atarlo a una región atópica y simbólica (desde el “Yoknapatawpha” de William Faulkner hasta el “Jordan County” de Shelby Foote), a un clima moral (para el imaginario norteamericano, el Sur encarnaría su propio sustrato o, como demuestra la utilización del pronombre *she* para referirse a esa región, un vago principio femenino que se opone a la virilidad conquistadora y triunfante del *Yankee* o del hombre del Oeste), a una mitología, incluso a una mística.

El epíteto “sureño” agrega a la determinación espacial una dimensión temporal esencial, cierto don histórico. El que lo lleva, de buena o de mala gana, como una cruz o un estandarte, se convierte no sólo en un simple representante de una “sección” de los Estados Unidos, sino también en el portavoz de lo que los norteamericanos llaman *Southernism* o *Southernhood* (el “surismo”): es decir, una mentalidad y un conjunto de factores o particularidades que marcan el sentimiento de una diferencia radical o “alteridad” con respecto al resto del país. La historia del Sur posee elementos totalmente atípicos desde el punto de vista norteamericano: culpabilidad, experiencia de pobreza, derrota y ocupación militares, fracaso político y social, que hace de él no solamente el *mezzogiorno* de Estados Unidos, sino también la antítesis del “sueño norteamericano”. Finalmente, para completar la idea, agreguemos que el Sur, que se consideró siempre



* Profesor de Literatura Norteamericana en la universidad Montpellier III.

ideal e ilusoriamente como un todo —en tanto “territorio”, “sección”, “nación”, “comunidad” y hasta *home*— es visto desde fuera bajo el signo de la división: se habla del Sur antes y del Sur después de la Guerra de Secesión, del Sur antiguo y moderno, del rural en oposición al industrial. De manera que el único factor de cohesión e identidad cultural sería esa manera de hablar, con entonaciones y sintaxis tan particulares.

La hipótesis es válida, y hasta puede revelar una insospechada pertinencia, si consideramos hasta qué punto la noción misma de “surismo” está ligada a la Voz (tradición oral, retórica) y a la Letra (relatos, leyendas, mitos). Porque la ficción, lejos de ser el simple espejo de una realidad fluctuante, contribuyó fuertemente a dar forma al Sur imaginario, que resguarda los valores, pero también las ilusiones en las que se reconoció la comunidad sureña. Los autores que contribuyeron a dar crédito o denunciar los mitos y leyendas en los que el Sur se regodeó conforman una lista muy extensa: desde *La cabaña del tío Tom* hasta *Lo que el viento se llevó*, pasando por las obras de Mark Twain, Ellen Glasgow, Thomas Wolfe, Robert Penn Warren, Eudora Welty, Flannery O'Connor y los cuatro William: Faulkner, Goyen, Styron y Humphrey. Fue ésta la materia prima de la literatura sureña desde su nacimiento (hacia 1830) hasta su “renacimiento” (período que va de 1925 a 1945, en el que hubo un florecimiento extraordinario de talentos).

¿Existe hoy en día una literatura específicamente sureña? Como lo dan a entender las observaciones precedentes, la respuesta está lejos de ser afirmativa. Al principio de los años setenta, uno de sus más brillantes representantes, Walker Percy, no dudaba en afirmar que “la época de la literatura regionalista sureña ha culminado. A mi entender, los que se quedan en ese estilo repiten un género superado, o sólo reescriben mal a Faulkner”. Podemos no coincidir totalmente con esta opinión, pero debemos reconocer que la cultura en la que la literatura sureña hundió sus raíces está actualmente caducando, sino caducó ya. El Sur evoluciona, alcanza al resto del país en todos los aspectos y, al norteamericanizarse, ve desaparecer sus signos distintivos.

¿Qué queda del Sur de antaño? Esencialmente, el decorado, los accesorios, una serie de papeles y de poses; es decir, los elementos principales de una puesta en escena, de un cuadro *trompe-l'oeil* cuya falsedad es cada vez más evidente. Además, la desaparición del orden antiguo bajo el asalto del progreso y de la modernidad proveyó a la literatura sureña contemporánea de uno de sus temas más desgastados (cf. *Love in a dry season* de Shelby Foote). Podemos sostener sin temor a equivocarnos que la ficción sureña “conservó su autonomía al tomar como tema la pérdida misma de su tema”². El escritor sureño ya no puede, literal o metafóricamente, volver a su país natal (*home*), porque ese lugar no existe más que en sus recuerdos o en las obras nacidas de su imaginación. El Sur de las pequeñas ciudades de condado replegadas sobre sí mismas, de las plantaciones, las magnolias, los miriñaques y uniformes grises, se convirtió en uno de esos “países lejanos” a los que sólo se accede por el camino del lenguaje, la escritura o lo imaginario.

Como el sureño no está dispuesto a hacer tabla rasa del pasado, por mucho tiempo veremos reaparecer en sus obras una línea familiar (Huckleberry Finn no está lejos de Sutree, el héroe epónimo de la novela de Cormac McCarthy, y “El Oso” de Faulkner puebla



numerosos tramos de *Home From the Hill*, de William Humphrey). Pero, hoy en día, los escritores del Sur están más preocupados por hacer búsquedas sobre las formas y el discurso (lejos, tal vez, de la herencia de la tradición retórica de esa región), son más concientes de lo que está en juego y de los poderes de la escritura, y tienden a alejarse de la seguridad de las temáticas ya elaboradas para lanzarse, a través de la brecha abierta por Faulkner, a la conquista de una nueva “Frontera” de la ficción. Pioneros de un género nuevo, son muchos los que buscan aclarar el campo demasiado espeso de la literatura, en nombre de la *a-literatura*.

De esta manera, el regionalismo pierde su influencia y el escritor contemporáneo lo deja fácilmente de lado, ya que, en su variante sureña, el regionalismo nunca fue (al menos en los más grandes o ambiciosos escritores como William Faulkner o Thomas Wolfe) más que el punto de partida de obras con aspiración universal. Esta superación fue favorecida por la ampliación del campo de influencia de la literatura mundial: hoy, el escritor sureño se inspira más en Conrad, Joyce, Thomas Mann, Flaubert, Proust, García Márquez o en los representantes del *Nouveau Roman* que en sus precursores (G.W. Cabel, J.P. Kennedy, Th. N. Page o W.G. Simms). Además, busca sus temas fuera de los Estados Unidos (aunque no los trata siempre felizmente: cf. *La decisión de Sophie* de William Styron) y apunta a un público más amplio que el de su “territorio” de origen.

Teniendo en cuenta el análisis precedente, es tentador sacar como conclusión, como nos invitan a hacerlo algunos historiadores, que la cultura y la literatura sureñas, paradójicamente definidas por la imposibilidad de integrarlas en categorías preexistentes, son especies en vía de extinción. Es evidente que la homogeneización de la cultura norteamericana condena, más o menos a corto plazo, a algunos particularismos regionales; no queremos decir con esto que la literatura sureña se funde totalmente en lo que llaman “la corriente dominante” (*mainstream*) de la ficción norteamericana, porque el proceso es más complejo de lo que parece. En efecto, si el Sur se norteamericaniza, la cultura y la literatura “mayoritarias” de Estados Unidos se parecen, en algunos puntos, a las del Sur. La cuestión negra, por ejemplo, no es más el triste privilegio del Sur. En efecto, hoy atañe a la sociedad norteamericana en su totalidad. Del mismo modo, la experiencia de la derrota militar, tradicionalmente considerada como una particularidad de la historia sureña, es compartida por el Norte: Vietnam llenó este vacío. Podríamos continuar con los ejemplos, que no harían más que reforzar una insidiosa sospecha: “Lejos de ser totalmente extraño al resto del país, el Sur es su esencia. (...) Presenta una serie de rasgos en forma condensada y peligrosa que caracterizan al país en su conjunto”³. En ese caso, no es necesario tratar de localizar el Sur o definir su cultura y su literatura: no sería otra cosa más que el espejo en el que Estados Unidos contempla su propia imagen deformada, sin lograr reconocerla. ●

1 Rubin, Louis D. Jr. *A biographical Guide to the Study of Southern Literature*. Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1969, p. IX.

2 Simpson, Louis, citado por Chénétier, Marc en *Au delà du soupçon: La nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours*. Seuil, 1989, p. 371.

3 Zinn, H. *The Southern Mystique*. New York, A. Knopf, 1964, p. 218.

septiembre

Bla, bla, bla

**¿Cuál es la ciudad del futuro?
El nuevo plan urbanístico de
Berlín.**

Conferencia a cargo de los arquitectos Urs Kohlbrenner y Gerald Blohmeyer.
Participan Rubén Gazzoli, David Kullock y Mario Ganora.
18, a las 18. Goethe.

**Cuarta Convención Trekker
en Argentina.**

Reestreno de *Star Trek First Contact*, "Making of"; Conferencia "Los Borg"; ¿Qué sabemos de Zefram Cochrane?; "Metamorfosis" (cap. de la serie original).
6 y 13, a las 14.30. IFT.

**El humor gráfico y el fútbol.
Mesa redonda**

Con Miguel Rep, Eduardo Maicas, Ana Von Rebeur, Juan José Pano, Jorge Meijide (Meiji) y otros participantes.
8, a las 19.30. Alianza.

Toffe Cristophe Jacquet.

Conferencia e instalación fotográfica del diseñador francés.
18, a las 19. Museo de Arte Moderno.

La voz del erizo.

Coordinado por Delfina Muschietti. Leen poemas: Diana Bellessi, Ariel Schettini, Hernán La Greca, Rita Kratsman.
26, 20 hs, C.C. Rojas.

Presentación de Las 2001

**NOCHES, revista de poesía,
aforismos y frescores.**

Participan Miguel O. Menassa, Rodolfo Alonso, Juan Jacobo Barjalía y Esteban Peicovich.
3, a las 20. Gandhi.

Presentación del libro *Cuerpo de prueba*, de Daniel Veronese.

Coeditado por el Rojas y la Oficina de Publicaciones del CBC.
11, a las 19. C.C. Rojas.

Presentación del libro *El goce de lo trágico*, de Patrick Guyomard.

Ediciones de la Flor.
10, a las 19.30. Alianza.

Presentación del libro

***El vespertillo de las parcas*, de Arturo Carrera.**

Tusquets. Con puesta en escena de Vivi Tellas y música de Claudio Baroni.
5, a las 20. Goethe.

Presentación del libro

La fascinación de las palabras.

Editorial Alfaguara. Un reportaje de Omar Prego a Julio Cortázar.
17, a las 19. ICI.

Transgresiones.

Ciclo de charlas. Marcia Schwartz, Mariana Schapiro y Jorge Luis Giacosa.
Jueves, a las 19. Escuela Pueyrredón.

Exposiciones

Jorbe Abot.

Pinturas.
A partir del 16. C.C. Borges.

Arte Negro Africano.

Hasta el 25, de 10 a 20. C.C. Borges.

Arte Panameño Hoy.

24 obras de ocho artistas plásticos panameños.
Hasta el 9, de 11 a 21. Zurbarán.

Cecilia Biagini.

Fotografías.

A partir del 10. C.C. Rojas.

Pablo Boneu.

Historieta.
A partir del 19. C.C. Recoleta.

Brasil: nuevas propuestas.

Pinturas, objetos e instalaciones de José Damasceno, Mariannita Luzzati y Ernesto Neto.
A partir del 4. Ruth Benzacar.



Canoas y rescates.

Esculturas de Adriana Cerviño.
A partir del 25. Atica.

Cerámicas de Pablo Picasso.

A partir del 18. Museo de Arte Decorativo.

**Cerámicas y porcelanas de
Japón.**

Todos los días, de 15 a 19. Museo de Arte Oriental.

Gregorio Cerrolaza.

4 series retrospectivas.
A partir del 11. Museo Sívori.

Chatarra.

Fotografías de Juan Montoreano.
Hasta el 21. C.C. Recoleta, sala 9.

De la vida en la ciudad. !

Trabajos sobre papel de Clorindo Testa.
A partir del 3. ICI.

D. Quixote.

Dibujos de Cándido Portinari y

textos de Drummond de Andrade.

A partir del 8, de 10 a 20. Galería Portinari.

Fermín Eguía.

Pinturas.
Hasta el 30. Rubbers.

**Viajeros I. El primer retrato de
Buenos Aires: Emerio Vidal.**

Acuarelas y grabados.
Hasta el 14. Museo Fernández Blanco.

Entre Ríos x 4.

Serigrafías.
A partir del 9.
C.C. Recoleta, sala 24.

Esculturas transítiles. !

De Carlos Boccardo.
BAC, Patio de Esculturas.

Cristina Fraire.

Fotografías.
San Martín, Fotogalería.

Julio Galán.

Muestra Retrospectiva del artista mejicano (1983-1997).
A partir del 16. Proa.

Gaby Goldstein.

Pinturas de gran tamaño, técnicas mixtas.
Hasta el 14. C.C. Borges.

Pájaro Gómez.

Esculturas.
Hasta el 23. Fundación Patricios.

III Salón Nacional del Mar.

Salón multidisciplinario.
Hasta el 11. Auditorium Mar del Plata, Foyer alto.

Kabbalah: de la Aleph a la Tav.

Obras de 18 artistas contemporáneos.

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 (!). Todas las direcciones figuran en la última página de esta agenda.

Hasta el 14. C.C. Borges.

La siesta y Portraits.

Videoinstalaciones de Muntadas. Museo de Arte Moderno.

La Torre de Babel.

Pinturas de Juan Fontana basadas en el cuento de Borges "Biblioteca de Babel". Hasta el 23. Fundación Patricios.

Libero Badii.

Pinturas. A partir del 12. Auditorium Mar del Plata, Foyer alto.

Rubén Locaso.

Esculturas. A partir del 19. Museo Luis Perloti.

Los ojos del Chango. !

Fotografías de Ezequiel Matías Valdez. A partir del 18. Casa de Salta.

Matilde Marín.

Grabados basados en *La Tempestad* de Shakespeare. BAC.

Megaexposición Tango.

150 pinturas y esculturas. A partir del 18. Palais de Glace.



Henry Moore.

Esculturas. Hasta el 22. Bellas Artes.

Miguel Ocampo.

Pinturas 1947-1997. Hasta el 14. C.C. Recoleta, sala Cronopios.

Obra gráfica de la Montaña Esmeralda.

Audiovisual de Diego Chemes y Christian Basso. Hasta el 7. Filo.

Obras de 1964 y obras actuales. Exposición de Cristina Martínez. A partir del 25, a las 19. Alianza.

Palimpsestos.

Pinturas de Marcela Nigro. Hasta el 28. C.C. Recoleta.

Primera exposición de pintura

armenia y rusa de la época post-soviética.

Hasta el 14. C.C. Borges.

Reencuentro.

Pinturas de Alfredo Plank. Hasta el 28. Museo Sívori.

Repetition (la representación de lo irrepresentable).

Instalación de Tina Schwichtenberg, Andrea Cattoni, Karina Carbonatto, Solana Dubini, Dolores Sánchez y Martín von Tümping. A partir del 23. C.C. Recoleta, Patio del Tilo.

Retrospectiva. 1939-1997.

Pinturas de Raúl Lozza. Ver reseña página 14. Museo de Arte Moderno.

Josefina Robirosa

Pinturas. A partir del 3. Bellas Artes.

Fernando Romero Carranza.

Oleos. Hasta el 6, de 10.30 a 21. Colección Alvear.

Surfer.

Pinturas de Diego Gravinese. Ruth Benzacar.

Antonello Tagliaferro.

Pinturas y objetos. A partir del 9. C.C. Recoleta.

Edgardo A. Vigo. Poeta de la distancia. ****

Poesías visuales. Ver reseña en página 15. ICI

Y las señales por placer.

Cadáveres exquisitos, dibujos, fotografías e instalaciones del grupo 4 para el 2000. A partir del 9, a las 19. Filo.

Fiestas

Día de El Living.

Nueva Remera, sorpresas, cuadros, videos. 11, a las 23. Living.

Fiesta de la luna. Plenilunio II.

Feria mágica, adivinación de oráculos, tarotistas. 16, a las 19.30. Morocco.

Flores y Primavera.

Con el show de Carmona Trío. 19 y 20, a la 1.30. Living.

Morocco Man.

25, a las 23.30. Morocco.

Música House.

Todos los jueves, a la 1. Ave Porco.

Primavera Morocco.

Menú floral y sorpresas. 21, a las 21. Morocco.

Show de Santa Gabriela y Mosquito Sancineto.

DJ Dr. Trincado. Todos los sábados, a la 1. Ave Porco.

Un día en los '80.

5, a las 0.30. Living.

Infantiles



Correcaminos. *****

Festeja su cumpleaños y el del Coyote. 16, a las 9 y a las 18. Cable: Warner Channel.

Cuentos de la fantasía.

Titeres búlgaros (Grupo Kukla). Domingos, a las 15.30. Liberarte.

El amigo fiel.

De Oscar Wilde. Dir: Leo Murray. Sábados y domingos, a las 16.30. Manzana de las Luces, sala Trinidad Guevara.

El circo de los animales. ****

De Camille Saint-Saëns. Argumento y dirección: José Varona. Coreografía: Carlos Trunsky. 21, a las 11. Colón.

El circo sabelotodo.

De Mara Lasio. Por el Grupo Rayuela. Domingos, a las 18. Liberarte.

El Fausto. *1/2**

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

El gran circo. ****

De Ariel Bufano. Dir: Adelaida Mangani. Grupo de Titiriteros del TGSM. Sábados y domingos, a las 16 (a

confirmar). San Martín.

Gulliver. ****

De Jonathan Swift. Por el Grupo Libertablas. Sábados y domingos, a las 16. Cervantes, sala María Guerrero.

Imágenes Marinas.

Compañía Crash! el nuevo circo. Dir: Luciano Brindisi. Sábados y domingos, a las 15. Teatro Sarmiento.

La comedia de las equivocaciones.

De William Shakespeare. Cia. La cabeza del Jabali. Domingos, a las 17. Liberarte.

Movidito, movidito para que bailen los chicos. ****

Espectáculo de Walter Yonsky. A partir del 6, a las 15.30. C.C. San Martín, sala Enrique Muñío.

¡Nickelodeon te conecta a tu mundo!

Con tal lema Nickelodeon viene presentando una de las mejores programaciones infantiles. Junto con Cablin (¡el canal argentino!) es de lo más saludable que podría pasarle a cualquier niño. Las producciones de Nickelodeon, dejando de lado el previsible programa de entretenimientos *Leyendas del templo escondido*, se reparten entre dibujos animados y teleresies. Entre los primeros, hay que destacar (¡siempre, siempre!) *Rugrats*, que juega con el punto de vista de los bebés y tiene un doblaje de esos que hacen historia y *Doug*, organizado alrededor de las fantasías de un chico de primaria. Las teleresies de Nick son ¿Le temes a la oscuridad? (terrorsoft en la línea de los *Cuentos de la cripta*), *Clarissa* (la vida de una familia políticamente correcta, protagonizada por una adolescente insoportablemente sabelotodo) y la maravillosa *Pete y Pete* (dos hermanos que se llaman igual y que hacen de la vida cotidiana la mejor de las aventuras). Si América Latina tiene hoy algún sentido, ese sentido pasa por las programaciones de los canales de cable, especialmente en lo que se refiere a los niños. Respecto de Cablin, sorprenden los trucos de cámara (inteligentísimos) que se insertan como micros a lo largo de toda la programación, casi siempre variaciones del tópico "el mundo del revés". Es excelente (dicen los chicos) el programa de videojuegos y juegos para PC Cybernet. Si alguien quiere hipotetizar cómo será el futuro, que vea Cablin, que vea Nickelodeon.

Música

Axouxeres.
Gaitas gallegas.
Jueves, a las 22.30. Druid In.



Graciela Oddone

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

"Canto de pleamar" para cuerdas (García Abril), "Fantasía para un gentilhombre" (Rodrigo), "concierto del Fandango" (Boccherini/Gandini), Sinfonía N° 4 en Mi menor Op 98 (Brahms).
Orquesta Filarmónica de Buenos Aires. Dir: García Navarro. 22, a las 20.30. Colón.

Concierto N°1 en Re menor para piano y orquesta Op. 15 (Brahms), Sinfonía N°1 en Si bemol mayor Op. 38 "Primavera" (Schumann).
Orquesta Filarmónica de Buenos Aires. Dir: Leopold Hager. 8, a las 20.30. Colón.

Concierto en Re mayor para violín y orquesta Op. 61 (Beethoven), Sinfonietta N° 2 (Penderecki), Sinfonía N° 4 en Re menor Op. 120 (Schumann).
Sinfónica de Varsovia. Dir: Krzysztof Penderecki. 18, a las 20.30. Colón.

Cuarteto Cedrón.
16, a las 21. San Martín, sala Casacuberta.

Divinos miércoles.
Con Divina Gloria y sus Rositas del Hampa.
Miércoles, a las 0.30. Morocco.

2 x 1.
Ciclo de música electrónica y experimental coordinado por Jorge Haro.
19, a las 19. Museo de Arte Moderno.

Drowned Out (Turnage), Sinfonía N° 5 en Do sostenido menor (Mahler).
City of Birmingham Symphony Orchestra. Dir: Simon Rattle. 3, a las 20.30. Colón.

El Barbero de Argentópolis o La redención de Don Juan.
Opera cómica.
Libro y música original: Fernando Albinarrate; dirección coral: Gustavo Fontana; dirección musical: Dante Ranieri; puesta en escena y dirección general: Eduardo Cogorno. Con Mario Solomonoff, Martín Caltabiano, María Inés Pereyra, Marcela Sotelo y elenco.
A partir del 13. Sábados, a las 22.30. La Scala.

El Pantayaso.
Concierto para Clown, clarinetes y laboratorio.
Con Hernán Carbón, Martín Moore y Carolina de la Negra. Dir: Marcelo A. Katz. Sábados y domingos, a las 17. Teatro Sarmiento.

El tango en la música contemporánea, la música contemporánea en el tango.
Ciclo coordinado por Martín Bauer. 30, a las 21. San Martín, sala Casacuberta.

En alas de la sonrisa.
El humor en la música de todos los tiempos.
Con Ana María Osorio (soprano) y Jorge Ugartamendía (piano). Obras de Rossini, Offenbach, Rondano, Casachov y otros.
19 y 26, a las 22.30. La Scala.

Ensamble Vocal Argentino.
Piano flauta y cuarteto de cuerdas. Obras de Graub, Hindemith y Jean Alain.
7, a las 19.30. Alianza.

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

Giusti Funk Corp.
A. Giusti (bajo), D. Piazzolla (batería), P. Rouner (guitarra), D. Fogiel (saxo) y C. Díaz (trompeta).
Jueves, a las 23. Remember.

Grupo Estereometras.
Fusión. Con Marcelo Singer (violín) y Roberto Fonseca (guitarra).
5, a las 23. La Scala.

Adrián Iaies y su trío.
Ciclo Jazzología.
30, a las 20.30. C.C. San Martín, sala Enrique Muñio.

Il Barbiere di Siviglia.
Opera bufa en dos actos, de Gioacchino Rossini.
Coproducción con el Teatro dell'Opera di Roma. Director de orquesta: Guido Ajmone-Marsan; régisseur, escenógrafo y figurinista: Hugo de Ana; director de coro: Jorge Carciófolo. Con Jenifer Larmore, Raúl Giménez, Vladimir Chernov, Carlo Colombara, William Powers. Orquesta y Coro estables del Colón.
14 y 21, a las 17; 16, 19 y 23, a las 20.30. Colón.

La Creación (Haydn).
Mónica Capra (soprano), Pablo Politzer (tenor), Víctor Torres (barítono). Dir: Alejandro Nuss. 7, a las . Catedral de San Isidro.

La Creole Jazz Band Cumple 40 años.
Ciclo Jazzología.
23, a las 20.30. C.C. San Martín, sala Enrique Muñio.

Los Chalchaleros: Memoria de un tiempo vivo.
20, a las 21.30. Auditorium Mar del Plata, sala Astor Piazzolla.

Horacio Molina.
Tangos, milongas y valsés criollos.
Viernes, a las 21.30. Clásica y Moderna.

Música contemporánea sudamericana. ♥
Federico Mercado Díaz y Rolando De Marco (guitarra), Anibal Mazziotti (trompeta), María Jimena Solé (saxo alto), Juan José Petrosino (percusión). Creación y dirección: Federico Mercado Díaz y Rolando De Marco.
19 y 20, a las 23. C.C. Osvaldo Pugliese.

Mono Fontana Trío.
Presenta su CD *Ciruelo*.
Jueves, a las 21.30. Club del Vino.

Obertura "Carnaval" Op. 92 (Dvorak), Concierto en Re mayor para violín y orquesta Op. 77 (Brahms), Sinfonía N° 1 en Do menor Op. 58 (Brahms).
NDR Sinfonieorchester Hamburg. Dir: Herbert Blomstedt. 15, a las 20.30. Colón.

Obertura de "Euryanthe" (Weber), Concierto en Re menor para violín y orquesta (Schu-

mann), Cuatro fragmentos sinfónicos de "El martirio de San Sebastián" (Debussy), "Daphnis et Chloé" Suite N° 2 (Ravel).
Orquesta Filarmónica de Buenos Aires.
Dir: Guido Ajmone-Marsan. 29, a las 20.30. Colón.



Obertura "Egmont", Concierto en Re mayor para violín y orquesta Op. 61, Sinfonía N° 3 en Mi bemol mayor Op 55 "Eroica" (Beethoven).
Sinfónica de Varsovia. Dir: Krzysztof Penderecki. 20, a las 20.30. Colón.

Obertura en Do mayor "Al estilo italiano" D. 591 (Schubert), Concierto en Re mayor para violín y orquesta Op. 77 (Brahms), Concierto para orquesta (Bartók).
NDR Sinfonieorchester Hamburg. Dir: Herbert Blomstedt. 17, a las 20.30. Colón.

Offenbachiana.
Dir: Gustavo Codina. Regie: Riccardo Cassinelli. Producción general: Alfredo Garrido. Ricardo Cassinelli (tenor), Cecilia Gauna (mezzo), Gustavo Porta (tenor). Actuación especial de Viviane Rouet y Monique Capou. Viernes y sábados, a las 21; domingos, a las 19. Auditorium del Pilar.

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

Par les routes de France.
Music Hall, con Alejo Laclau y Fernando Gedacht (guitarra). Domingos, a las 20.30. Clásica y Moderna.

Quinteto de vientos de la ciudad de Olavarría.
9, a las 20.30. Auditorium Mar del Plata, sala Gregorio Nachman.

Quinteto de vientos de la Orquesta Sinfónica Municipal.
6, a las 21.30. Auditorium Mar del Plata, sala Astor Piazzolla.

Recital de canto, flauta y piano.
Augusto Morales (barítono), María Elena Barral (piano) y Saul Martín (flauta).
Obras de Rameau, Fauré, Saint-Saens y otros.
17, a las 20. Alianza.

José Reinoso y su trío
Jazz Clásico. Con Oscar Giunta (batería) y Norberto Córdoba (bajo).
14, a las 22. La Petrolera.

Rigoletto. !
Ópera en tres actos, de Verdi. Coproducción con el Teatro Municipal de Santiago de Chile. Director de Orquesta: Miguel A. Veltri; régisseur: Daniel Suárez Marzal; escenografía: Enrique Bordolini; figurinista: I. Möller; director de coro: Jorge Carciófolo. Con Sumi Jo, Cecilia Díaz, Marcelo Álvarez, Leo Nucci y Stefano Palatchi. Orquesta y Coros estables del Colón.
28, a las 17.30; 30, a las 20.30. Colón.

Serenata en Si bemol mayor para 13 instrumentos de viento, K. 361 (Mozart), Sinfonía N° 9 en Re menor (Bruckner).
City of Birmingham Symphony Orchestra. Dir: Simon Rattle.
4, a las 20.30. Colón.

Andrea Sosa.
Music Hall.
5 y 12, a las 0.30. Clásica y Moderna.

Shubertiada.
Sobre textos de Wilhem Müller. Con Víctor Torres (barítono), Patricia Averbuj (piano) y Doris Petroni (actriz-bailarina).
6, 13, 14, 20 y 21, a las 21. Margarita Xirgu.

The Highland Gauchos y The Shepherds.
Música tradicional escocesa. Sábados, a las 0. Druid In.

Veladas Criollas.
Tango y folklore con Cristina Banegas, Lidia Borda y Liliana Herrero.
Viernes, a las 23. Club del Vino.

Verónica Verdier.
Con las Fanki-Divas y su show Higher.
Viernes, a las 0.30. Morocco.

Películas

Aguirre, la ira de Dios. ****
(1972, 93')
Retrospectiva Werner Herzog.
19, a las 14.30, 17, 19.30 y 22. Sala Lugones.

Agustín. (1995, 61')
Dir: Anne Fontaine.
Con Jean-Christien, Silbertin-Blanc, Thierry Lhermitte.
Ciclo joven cine francés.
11, a las 14.30, 17, 19.30 y 22. Sala Lugones.

Akira.
Dir: Katsuhiro Otomo.
Ciclo de animación japonesa coordinado por Andrés Denegri.
18, a las 21.30. C.C. Rojas.

Alita.
Dir: Yukito Kishiro.
Ciclo de animación japonesa coordinado por Andrés Denegri.
25, a las 21.30. C.C. Rojas.

Ataque de los muertos sin ojos. (1973)
Dir: Amando de Osorio. Con Fernando Sancho, Esperanza Roy y Tony Kendall.
Ciclo de terror coordinado por Diego Curubeto.
24, a las 19. ICI.

Cartas del Parque. **** (1988, 85')
Dir: Tomás Gutiérrez Alea.
Guión: Gabriel García Márquez, Eliseo Diego y Gutiérrez Alea.
Con Mirta Ibarra, Víctor Laplace y Miguel Paneque.
Ciclo de cine en video coordinado por Ricardo Manetti y María Valdez.
22, a las 21. C.C. Rojas.

Cine británico de animación.
Presentado por Calot en su tinta.
A partir del 16. Martes, a las 17, 19 y 21. BAC.

Cobra verde. (1987, 111')
Retrospectiva Werner Herzog.
28, a las 14.30, 17, 19.30 y 22. Sala Lugones.



Copycat. *** (1996, 123')
De Jon Amiel. Con Sigourney Weaver y Holly Hunter.

28, a las 22. Cable: HBO Olé

Corazón de cristal (1976, 94') y La palabra y el gesto (1978, 24', corto de Patrick Leray)
Retrospectiva Werner Herzog.
22, a las 14.30, 17, 19.30 y 22. Sala Lugones.

Criaturas celestiales. ****
(1994, 99')
De Peter Jackson. Con Melanie Lynskey y Kate Winslet.
15, a las 22. Cable: Supercine.

Días de odio. (1954)
De Leopoldo Torre Nilson. Con Elisa Christian Galvé, Nicolás Fregues y Duilio Marzio.
Ciclo Jorge Luis Borges.
3, a las 17. Museo del Cine.

Días de vino y rosas. *** (1962, 117')
De Blake Edwards. Con Jack Lemmon y Lee Remick.
24, a las 20.30. Manzana de las Luces, sala de Representantes.

El buque maldito. (1974)
Dir: Amando de Osorio. Con María Perschy, Carlos Lemos, Manuel De Blas y Jack Taylor.
Ciclo de terror coordinado por Diego Curubeto.
25, a las 19. ICI.

El ciudadano Bob Roberts. **** (1992, 105')
De Tim Robbins. Con Giancarlo Esposito y Gore Vidal.
7, a las 0.15. Cable: supercine.

El enigma de Kaspar Hauser. **** (1974, 110')
Retrospectiva Werner Herzog.
20 y 21, a las 14.30, 17, 19.30 y 22. Sala Lugones.

El fantasma de la Opera. ****
(1925, 79')
De Rupert Julian. Con Lon Chaney y Mary Philbin.
14, a las 12 y 16.30. Cable: Bravo.

El Muerto. (1975)
De Héctor Olivera. Con Thelma Biral, Juan José Camero y Francisco Rabal.
Ciclo Jorge Luis Borges.
17, a las 17. Museo del Cine.

Fata Morgana (1968/70, 79') y Lecciones en la oscuridad (1991, 52', subtítulos en inglés).
Retrospectiva Werner Herzog.
14, a las 14.30, 18 y 21. Sala Lugones.

Fiebre en la Junga. *** (1991, 135')
De Spike Lee. con Anthony

Quinn y Tim Robbins.
7, a las 22. Cable: USA.

Fitzcarraldo. *** (1980/81, 158')
Retrospectiva Werner Herzog.
27, a las 14.30, 18 y 22. Sala Lugones.

Gallipoli. **** (1981, 110')
De Peter Weir. Con Mark Lee y Mel Gibson.
2, a las 2. Cable: Supercine.

Grito de piedra. (1991, 109')
Retrospectiva Werner Herzog.
30, a las 14.30, 17, 19.30 y 22. Sala Lugones.

Haz lo correcto. **** (1989, 120')
De Spike Lee. Con Ossie Davis, John Savage y John Turturro.
7, a las 19.30. Cable: USA.

Hombre de la esquina rosada. (1962)
De René Mugica. Con Francisco Petrone, Susana Campos y Walter Vidarte.
Ciclo Jorge Luis Borges.
10, a las 17. Museo del Cine.

Julia. *** (1977, 118')
De Fred Zinnemann. Con Jane Fonda, Vanessa Redgrave y Jason Robards.
12, a las 2.10. Cable: Cinecanal.

La balada de Bruno S. ****
(1976/77, 108')
Retrospectiva Werner Herzog.
25, a las 14.30, 17, 19.30 y 22. Sala Lugones.

La edad en que todo es posible. (1996, 105')
Dir: Pascale Ferran.
Con Anne Cantineau, Christèle Tual.
Ciclo joven cine francés.
7, a las 14.30, 17, 19.30 y 22. Sala Lugones.

La noche de la gaviota. ** (1975, 85')
Dir: Amando de Osorio. Con Víctor Petit, María Kosty, Luis Giges y Sandra Mozzarowsky.
Ciclo de terror coordinado por Diego Curubeto.
26, a las 19. ICI.

La noche del terror ciego. (1972)
Dir: Amando de Osorio. Con César Burneo y Lone Fleming.
Ciclo de terror coordinado por Diego Curubeto.
23, a las 19. ICI.

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

De Woody Allen. Con Mia Farrow, Jeff Daniels y Danny Aiello. 16, a la 1.45. Cable: Supercine.

La Soufrière. (1976, 31') y **El mundo extático de Werner Herzog** (1988, 59', corto de Peter Buchka)

Retrospectiva Werner Herzog. 23, a las 14.30, 17, 19.30 y 22. Sala Lugones.

Laura. **** (1944, 88')

De Otto Preminger. Con Gene Tierney y Dana Andrews. 18, a las 22. Cable: Bravo.

Lawrence de Arabia **** (1962, 222')

De David Lean. Con Omar Sharif, Alec Guinness, Anthony Quinn y elenco. 3, a las 20.30. Manzana de las Luces, sala de Representantes.

Los médicos voladores de África oriental (1968/69, 45', en alemán, voice-over en castellano) y **El gran éxtasis del tallador Steiner** (1973/74, 45')

Retrospectiva Werner Herzog. 18, a las 14.30, 17, 19.30 y 22. Sala Lugones.

Los orilleros. (1975)

De Ricardo Luna. Con Rodolfo Bebán, Alberto Argibay y Milagros de la Vega. Ciclo Jorge Luis Borges. 21, a las 17. Museo del Cine.

Maria de mi corazón. ** (1983)

Dir: Jaime Humberto Hermosillo. Guión: Gabriel García Márquez y Jaime Humberto Hermosillo. Con María Rojo y Héctor Bonilla.

Ciclo de cine en video coordinado por Ricardo Manetti y María Valdez.

15, a las 21. C.C. Rojas.

Nada de nada. (1992, 95')

Dir: Cédric Klapisch. Con Fabrice Luchini, Sophie Simon.

Ciclo joven cine francés. 12, a las 14.30, 17, 19.30 y 22. Sala Lugones.

Olvidame. (1995, 95')

Dir: Noémie Lvovsky. Con Valeria Bruni-Tedeschi, Emmanuelle Devos.

Ciclo joven cine francés. 6, a las 14.30, 17, 19.30 y 22. Sala Lugones.

País de silencio y oscuridad. (1970/71, 85')

Retrospectiva Werner Herzog.

16 y 17, a las 14.30, 17, 19.30 y 22. Sala Lugones.

Patlabor.

Dir: Mamoru Oshii. Ciclo de animación japonesa coordinado por Andrés Denegri. 11, a las 21.30. C.C. Rojas.

Porco Rosso.

Dir: Hayao Miyazaki. Ciclo de animación japonesa coordinado por Andrés Denegri. 4, a las 21.30. C.C. Rojas.

Powaqqatsi. **** (1988, 99')

De Godfrey Reggio. Con música de Philip Glass. 28, a las 0 y 4. Cable: Bravo.

Quadrophenia. ***12 (1979, 115')

De Franc Roddman. Con Phil Daniels, Sting y Mark Wingett. 16, a las 22. Cable: Supercine.

Rebecca. **** (1940, 130')

De Alfred Hitchcock. Con Laurence Olivier y Joan Fontaine. 28, a las 13.30. Cable: Bravo.

Rosine. (1995, 100')

Dir: Christine Carrière. Con Eloise Charretier, Mathilde Seigner.

Ciclo joven cine francés. 9, a las 14.30, 17, 19.30 y 22. 10, a las 14.30 y 22. Sala Lugones.

Sensatez y sentimientos. ****



(1995, 135')

De Ang Lee. Con Emma Thompson, Kate Winslet y elenco. 17, a las 22. Cable: HBO Olé.

Señales de vida. (1967, 90')

Retrospectiva Werner Herzog. 13, a las 14.30, 17, 19.30 y 22. Sala Lugones.

Súbitamente, un día. (1988, 105')

Dir: Mrinal Sen. Ciclo Cine de la India. 3, a las 14.30 y 22. Sala Lugones.

AMIANTO VIDEO

Coordinado por Fabio Guzmán y Camilo Ameijeiras. Domingos, a las 17. C.C. Recoleta, Microcine.

7/9 - La mujer y el video.

Selección de videos realizados por mujeres: Florencia Acevedo, Noel Palazzo, Gabriela Gentile y María Luisa Di Como, entre otras.

14/9 - El Reformatorio (Falsos Gemelos) y Los Paseos Nocturnos, de Francisco Ruiz de Infante.

21/9 - Corto circuito.

Videos de artistas fuera del circuito argentino: Marta Are, Grupo Fosa y Ricardo Pons.

Suburbios de fuego. (1995, 80')

Dir: Jean-François Richet. Con Patrick Dell'Isola, Marc de Jonge. Ciclo joven cine francés. 5, a las 14.30, 17, 19.30 y 22. Sala Lugones.

También los enanos comenzaron pequeños. (1969/90, 96').

Retrospectiva Werner Herzog. 15, a las 14.30, 17, 19.30 y 22. Sala Lugones.

The Baby of Mâcon. (1993, 120')

De Peter Greenaway. Con Julia Ormond y Ralph Fiennes. 9, a las 17, 19 y 21. BAC.

Tormenta de arena. (1988, 102')

Dir: Nabendu Ghosh. Ciclo Cine de la India. 4, a las 14.30, 17, 19.30 y 22. Sala Lugones.

EL INDEPENDIENTE

Los lunes a las 17, 19.30 y 22, en el Nuevo Cine-teatro Regina

8/9 - 24 horas algo está por estallar.

De Luis Barone. **15/9 - Labios de churrasco.**

De Raúl Perrone.

22/9 - Dársena Sur.

De Pablo Reyero.

29/9 - Mediométrajes:

Negocios, de Pablo Trapero.

La expresión del deseo, de Adrián Caetano.

Perro, de Gastón Prat.

Werner Herzog Eats His Shoe (1979/80, 26') y **Burden of Dreams** (1981/82, 93')

Retrospectiva de Werner Herzog. De Les Blanks. En inglés sin subtítular.

29, a las 14.30, 17, 19.30 y 22. Sala Lugones.

Woyzeck. ***12 (1978, 82')

Retrospectiva Werner Herzog. 26, a las 14.30, 17, 19.30 y 22. Sala Lugones.

Yo soy lo que son mis films (1976/78, 93')

Dir: Christian Weisenborn y Erwin Keusch.

Retrospectiva Werner Herzog. 24, a las 14.30 y 22. Sala Lugones.

Radio/TV

Animal de radio

Interés general conducido por Lalo Mir. Lunes a viernes a las 17. Radio: Rock & Pop (FM 95.9)

El Acomodador. !

Cine y algo más, conducido por Eduardo de la Puente. Miércoles, a las 22. Cable: Volver.

El Garante. !

Una miniserie de Sebastián Borrenstein, con Leonardo Sbaraglia y Lito Cruz. Miércoles, a las 21. TV: Canal 9.

El refugio de la cultura.

Conducido por Horacio Quiroga. Sábados, a las 15. Radio América (AM 1030) en simultáneo con CVN.

En concierto. !

Recitales presentados por Gustavo Lutteral. Este mes *Santana*, *Nirvana* y *The Cure*, entre otros. Martes y sábados, a las 21. Cable: I-Sat.

Infómanas.

Conducen Elizabeth Vernaci, Claudia Fontán y Paula García. Lunes a viernes, a las 15. TV: Telefé.

La librería en casa.

Conducido por 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, conducido por Lalo Mir. Miércoles, a las 23. TV: América.

Los palabristas. ***

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

Verdad/Consecuencia. ***

Teleserie. Ver reseña en la página 84.
Martes, a las 23. TV: Canal 13.

Zoo. !

Magazín semanal conducido por Juan Castro y Dolores Cahen D'Anvers.
Domingos, a las 23. TV: América.

Teatro

Alabado.

De Marcelo Bertuccio.
Dir: María Inés Howlin.
Ciclo Género Chico.
Martes, a las 21.30. Del Pueblo.

Al 2000 no llegamos.

(humor). Grupo Sog Tu Lakk.
Viernes, a las 0. Liberarte.

Alma en pena. !

De Eduardo Rovner.
Dir: Alejandra Boero.
Hasta el 14. Jueves a sábados, a las 21; domingos, a las 20.30.
Cervantes, sala María Guerrero.

Amor desollado.

De Luis Cano.
Dir: Virginia Lombardo.
Ciclo Género Chico.
Martes, a las 21.30. Del Pueblo.

Años difíciles. !

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

Bola de Nieve. !

Autora y directora: Cecilia Rossetto. Con Cecilia Rossetto y actores y músicos de Cuba.
Miércoles a viernes, a las 21; sábados, a las 22; domingos, a las 20. Teatro Metropolitán 2.

Boster Kírlók. ***

De y con Favio Posca.

Jueves, a las 21 y sábados, a las 21.30. La Plaza, sala Roberto Art.

Brecht-effekt. !

Cabalgata escénica sobre la dramaturgia de Brecht. Obra para textos, piano, cello y clarinete.
Con Alejandra Boero, Inda Ledesma, Walter Santa Ana, Alejandro Tantanián, Daniel Veronese, Ingrid Pelicori, Horacio Peña y otros.
9, a las 20.30. Goethe.

Caviar en bikini ***

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

Cercano Oriente.

Creación colectiva.
Dirección y dramaturgia de Omar Fantini. Con Luis Machin y Alejandro Catalán.
Sábados, a las 22. C.C. Rojas.

Chejov Chejova. !

De François 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. A partir del 16, sólo martes, a las 21. Cervantes, sala Orestes Caviglia.

Cocktail Cocteau.

De Jean Cocteau.
Dir: Jean Lеспert. Producción del "Petit Chêne-Théâtre" de Francia. Con Hebe Lorenzo, Pierre Jacques Abadie y Florence Mallet. Vestuario: Cleo D'Allier.
Banda de sonido y arreglos: Jacques Cassard.
Viernes y sábados, a las 21; domingos, a las 20. La Ranchería.

Criminal. *12**

De Javier Daulte.
Dir: Diego Kogan. Con Marcelo Pozzi, Carlos Kaspar, Carolina Adamovsky y Javier Niklison.
Viernes y sábados, a las 22.45. Payró.

Cuesta abajo.

Un encuentro entre Carlos Gardel y Rita Hayworth.
De Gabriela Fiore.
Dir: Luis Longhi. Con Gabriela Fiore y Jorge Nolasco.
Viernes, a las 22. IFT, sala 2.

Desde la lona. !

De Mauricio Kartún.
Dir: Roberto Castro. Con Pepe Soriano, Fabián Vena y elenco.
Miércoles a domingos, de 19 a

21. Teatro Carlos Carella.

Desnuda de Terciopelo.

Unipersonal de Mónica Alfonso.
Viernes, a las 20.30.
Opera Prima.

El aniversario (hasta está permitido besarse).

De Anton Chejov.
Dir: Diego Wainstein. Con M. Herranz, J. Maestro, H. Hermelstein y L. Rodríguez.
Jueves, a las 21. Liberarte.

El corte. ****

Por Sportivo Teatral.
Dir: Ricardo Bartis. Con Analía Couceyro, María Inés Aldaburú, Alejandro Catalán, Alfredo Ramos.
Viernes, a las 23. IFT, sala 3.

El dragón de fuego.

De Roma Mahieu.
Dir: Julio Ordano. Con Edgardo Nieva y Virginia Lombardo.
Hasta el 9. Martes y miércoles, a las 21. Cervantes, sala Orestes Caviglia.

El hombrecito.

De Carlos Pais y Américo Torchelli.
Dir: Freddy Virgolini. Con José Luis Britos y Víctor Iturralde.
13, a las 21.30. Auditorium Mar del Plata, sala Gregorio Nachman.

El pato salvaje.

De Henrik Ibsen.
Versión: David Amitín y Mauricio Kartun.
Dir: David Amitín. Escenografía: Emilio Basaldúa. Vestuario: María Julia Bertotto. Con Alberto Segado, Osvaldo Bonet, Manuel Callau, Irene Grassi y elenco.
Del 24 al 28. Miércoles a sábados, a las 21; Domingos, a las 20. San Martín, sala Casacuberta.

El peregrino de amor.

Teatro cuento para jóvenes y adultos.
Dir: Claudio Hochman. Narradoras: Elva Marinangeli y Juana La Rosa.
Sábados, a las 19.30. Museo Larreta.

El perro que los pario. ***

De y con Favio Posca.
Viernes, a las 21.30 y domingos, a las 21. La Plaza, sala Roberto Art.

El peso del silencio.

De Alejandro Tantanián.
Dir: Patricia Desinano.
Ciclo Género Chico.

Martes, a las 21.30. Del Pueblo.

El roce.

Idea y dirección general: el Roce.
Con Diego Rafecas, Fabián Bril y Rafael Ferro.
Viernes, a las 23. El Excéntrico.



El vestidor.

De Ronald Harwood.
Dir: Miguel Cavia. Con Federico Luppi, Julio Chávez y elenco.
Jueves y viernes, a las 21; sábados, a las 20 y 23; domingos, a las 20.30. La Plaza, sala Pablo Picasso.

En la jabonería de Vieytes. !

De Helena Tritek y Gonzalo Demaria.
Dir: Helena Tritek y Paco Giménez. Con Luis Herrera, Gustavo Lista, Damián Dreizik, María Ibarreta y elenco.
Hasta el 14. Jueves y viernes, a las 19; sábados y domingos, a las 21.30. Cervantes, sala Orestes Caviglia.

Entretanto las grandes urbes. ****

De Rafael Spregelburd.
Dirección: Vilma Rodríguez. Dramaturgia: Marcelo Bertuccio.
Con Irina Alonso, Pablo Caramelo, Ana Garibaldi y Muriel Santa Ana.
Sábados, a las 23. El Observatorio.

Equívoca fuga de señorita apretando un pañuelo de encaje sobre su pecho.

De Daniel Veronese.
Dir: Lorenzo Quinteros.
Hasta el 13. Viernes y sábados, a las 21.30. El Doble.



Formas de hablar de las madres de los mineros mientras esperan que sus hijos salgan a la superficie. ***

De Daniel Veronese.
Dir: Cristina Banegas y Graciela

Camino.
Sábados, a las 22; domingos, a las 20. El Excéntrico.

Festín de cuentos.

Dir: Máximo Salas. Espectáculo de Ana Padovani con la participación de Sebastián Feinsilber. Sábados, a las 18.30. Teatro Concert.

Hablame como la lluvia...

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

Hacia la libertad. Historia sin fin.

Inspirado en textos de *La linterna mágica*, de 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.
Domingos, a las 20,30. El callejón de los deseos.

Konojeras The Formadas.

Grupo Kinkinivelas.
Viernes, a las 23. Remember.

Kvetch.

De Steven Berkhoff.
Dir: Lia jelin. Con Amanda Beitia, María José Gabin, Carlos Mardn, Jorge Sassi y Jorge Suarez.
A partir del 11. Jueves a domingos, a las 21. Fundación Patricios.

La casa de Bernarda Alba.

De Federico García Lorca.
Dir: Graciela Spinelli.
Viernes, a las 21. El callejón de los deseos.

La casita de los viejos. !

De Mauricio Kartum (nueva versión).
Dir: Gabriela Fiore.
Sábados, a las 21.30. C.C. San Martín, sala Enrique Muñío.

La liturgia de las horas.

De y por la Compañía Buster Keaton. Dir: Pablo Bontá.
Viernes, a las 23.30. El callejón de los deseos.

La noche.

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

Las alegres idiotas.

Sabrina y Paulo San Martín.

Sábados, a las 22. Remember.
Las personas no razonables están en vías de extinción.

De Peter Handke.
Dir: Roberto Villanueva.
Escenografía y vestuario: Marta Albertinzi. Música: Oscar Edelstein. Video: Silvia Hopenhayn.
Con Pepe Monje, Tina Serrano, Aldo Braga, Horacio Roca.
Miércoles a sábados, a las 21.30; domingos, a las 20.30. San Martín, sala Cunill Cabanellas.

Las visiones de Simone Machard. **

De Bertolt Brecht.
Dir: Robert Sturua. Escenografía y vestuario: Graciela Galán. Con Soledad Silveyra, Elsa Berenguer y elenco.
Jueves y sábados, a las 21; viernes y domingos, a las 20. Alvear.

Los cuatro evangelios.

De Alberto Rodríguez.
Dir: Berta Gagliano.
Ciclo Género Chico.
Martes, a las 21.30. Del Pueblo.

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.

Manjar de los dioses. ****

Grupo La Noche en Vela.
Ver reseña en página 9.
Viernes y sábados, a las 22. El galpón del abasto.

Morocco en primavera.

(Varieté)
Dir: Mario Filgueira. Con La Cacho y La Colo.
Sábados, a las 0.30. Morocco

Muertos sin sepultura.

De Jean Paul Sartre. Versión original del grupo Macondo.
Dirección y puesta en escena: Emilio Segovia.
A partir del 20. Sábados, a las 22. Colonial.

"... o El sacrificio de la Ley".

De Agustina de Amorrotu, basada en *Antígona* de Sófocles.
Dir: Pablo Shilton. Con Andrés Tiengo, Jorge Prado, María Figueras, Julio Luparello, Andrea Jaet y Diego Gentile.
Viernes y sábados, a las 23. Del Globo.

Olivareto lo sabe.

Grupo Los Tramontinas.
Viernes, a las 0,30. Remember.

Palabras calientes.

De Patricio Esteve sobre textos de Villon y Rabelais.
Con Walter Santa Ana.
5 y 6, a las 21. La Scala.

Pará, fanático.

Dir: Enrique Federman. Con Carlos Belloso.
Viernes y sábados, a la 0. Fundación Patricios.

Pater dixit.

Creación colectiva.
Dir: Pompeyo Audivert.
Domingos, a las 21. IFT, sala 3.

Polveres. !

De Harold Pinter.
Dir: Rubén Szuchmacher. Con Ingrid Pelicori y Horacio Peña.
Viernes, sábados y domingos, a las 21. Babilonia.



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.
Viernes y sábados, a las 22,30. Babilonia.

Ritos del corazón.

De Cristina Escofet.
Dir: Eduardo Pavelic.
Sábado, a las 21; domingos, a las 20.30. IFT, sala 2.

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. Liberarte.

Salsipuedes.

De Ciro 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. Todo lo que pasa en el show tiene que ver con el ritmo.

Dir: Luke Cresswell y Steve McNicholas.
Hasta el 14. Martes a jueves, a las 21; viernes y sábados, a las 20.30 y 23.45; domingos, a las 20.30. Opera.

The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde.

De Robert L. Stevenson.
Dir: Andrew Holms. Con la Compañía Empty Space de Gran Bretaña.
Miércoles a sábados, a las 21.30; Domingos, a las 20,30. San Martín, sala Casacuberta.

3cientos.

Espectáculo del Rojo Teatro basado en *Trescientos millones* de Arlt.

Asistente de dirección: Sergio Mazzitelli. Vestuario y maquillaje: Ticiania Tomasi. Música original: David Lescure. Con Natalia Bentivenga, Eduardo Carceller, Andrea Chama, Juan Deza, María de la Vega, Luciana Mastromauro, Sebastián Milsztaln, Mariano Sagasta.
Sábados, a las 21.30; domingos, a las 20. El Conventillo.

Un cuento alemán. ****

De Alejandro Tantanián.
Puesta y dirección: Alejandro Tantanián.
Con Rubén Szuchmacher y Javier Lorenzo.
Sábados, a las 21. El Callejón de los Deseos.

Vesperi, Tango y Hay un tiempo.

Coreografías de Mark Baldwin, Oscar Araiz y José Limón.
Ballet Contemporáneo del T.G.S.M.
Viernes a domingos, horario a confirmar. De la Ribera.

Viaje de invierno.

De Griselda Gambaro.
Dir: Jovita Dieguez. Con M. Fernández, C. Conrad y S. Ponce.
Sábados, a las 23. Liberarte.

Vita y Virginia. **

Ver reseña en página 9.
Jueves, viernes y sábados, a las 21; domingos, a las 19. BAC.

DIRECCIONES

Alianza Francesa: Córdoba 936, TE: 322-0068
Atica Galería de Arte: Libertad 1240 P.B. "9", TE: 813-3544
Auditorium del Pilar: Vicente López 1999, TE: 801-8186
Ave Porco: Corrientes 1980, TE: 953-7129
Babilonia: Guardia Vieja 3360, TE: 862-0683
BAC (British Arts Centre): Suipacha 1333, TE: 393-0275
Catedral de San Isidro: Libertador 16200, San Isidro, TE: 743-4990
Casa de Salta: Roque Sáenz Peña 933, TE: 326-2456
Centro Cultural Borges: Via-monte y San Martín, TE: 319-5449
Centro Cultural Osvaldo Pugliese: Callao 274, TE: 372-3851
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
Clásica y Moderna: Callao 892, TE: 812-8707
Club del Vino: J.A. Cabrera 4737, TE: 833-0048
Colección Alvear de Zurbarán: Alvear 1658, TE: 811-3004
Complejo Teatral La Plaza: Corrientes 1660, TE: 372-7314
Complejo Teatral Margarita Xirgu: Chacabuco 875, TE: 300-2448
Druid In: Reconquista 1040, TE: 312-3688
El Callejón de los Deseos: Humahuaca 3759, TE: 862-1167
El Conventillo del Aprendiz: Balcarce 1217, TE: 374-4833
El Doble: Araoz 727, TE: 855-2656
El Excéntrico de la 18°: Lerma 420, TE: 772-6092
El Galpón del Abasto: Humahuaca 3549, TE: 952-4046
Escuela Nacional "Prilidiano Pueyrredón": Las Heras 1749, TE: 812-6787
Filo: San Martín 975, TE: 311-3303
Fondo Nacional de las Artes: Alsina 673, TE: 343-1590
Foro Gandhi: Corrientes 1555, TE: 374-7501
Fundación Banco Patricios: Callao 312, TE: 372-9197
Fundación Cultural La Ranchería: México 1152, TE: 383-7887
Fundación Proa: Pedro de Mendoza 1929, TE: 303-0584
Galería Portinari: de la Fundación Centro de Estudios Brasilei-

ros: 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.
ICI (Instituto Cultural Iberoamericano): Florida 943, TE: 312-3214
Instituto Goethe: Corrientes 319, TE: 311-8964
La Petrolera: Uriburu 1687, TE: 803-6921
La Scala de San Telmo: Pasaje Giuffra 371, TE: 362-1187
Living: Marcelo T. de Alvear 1540, TE: 815-3379
Manzana de las Luces: Perú 294, TE: 342-4655
Morocco: Hipólito Yrigoyen 851, TE: 342-6046
Museo de Arte Moderno: San Juan 350, TE: 361-1121
Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori: Pasaje de la Infanta 555, TE: 778-3899
Museo de Esculturas Luis Perloti: Pujol 642, TE: 431-2825

Museo del Cine Pablo Ducros Hicken: Sarmiento 2573, TE: 952-4598
Museo Fernández Blanco: Suipacha 1422, TE: 327-0272
Museo Larreta: Juramento 2291, TE: 784-4040
Museo Nacional de Arte Decorativo: Av. Libertador 1902, TE: 801-8248
Museo Nacional de Arte Oriental: Av. del Libertador 1902 1°, TE: 801-5988
Museo Nacional de Bellas Artes: Av. del Libertador 1473, TE: 803-0802
Nuevo Cine-teatro Regina: Santa Fe 1235, TE: 812-5470
Opera Prima: Paraná 1259, TE: 812-8271
Palais de Glace: Posadas 1725, TE: 804-1163
Remember Pub: Corrientes 1983, TE: 953-0638
Sala El Observatorio: Urquiza 124
Teatro Alvear: Corrientes 1659, TE: 374-6076
Teatro Auditorium: Boulevard Marítimo 2380/2280, Mar del Plata, TE: (023) 936001

Teatro Carlos Carella: Bartolomé Mitre 970, TE: 345-2744
Teatro Colón: Libertad 621, TE: 382-5414
Teatro Colonial: Paseo Colón 413, TE: 342-7958
Teatro Concert: Corrientes 1218, TE: 384-8279
Teatro de la Ribera: Pedro de Mendoza 1821, TE: 302-8866
Teatro Del Globo: Marcelo T. de Alvear 1155, TE: 393-8351
Teatro del Pueblo: Diagonal Norte 943, TE: 326-3606
Teatro General San Martín: Corrientes 1530, TE: 371-0111/9
Teatro IFT: Boulogne Sur Mer 549, TE: 962-9420
Teatro Metropolitan 2: Corrientes 1343, TE: 371-1064
Teatro Nacional Cervantes: Libertad 815, TE: 816-4224
Teatro Opera: Corrientes 866, TE: 326-1335
Teatro Payró: San Martín 766, TE: 312-5922
Teatro Presidente Alvear: Corrientes 1659, TE: 374-6076
Teatro Sarmiento: Av. Sarmiento 2715, TE: 802-8507

ROSARIO

Exposiciones

100 años de indumentaria.
 Exposición de la vestimenta de este siglo.
 A partir del 5. Museo Estévez.
Una mirada sobre la plástica argentina de los 80.
 Fotos, objetos, grabados, dibujos.
 A partir del 11. C.C. Parque España.

Música

Concierto de tango.
 Tata Cedrón y el maestro Domingo Federico.
 27, a las 21.30. Mateo Booz.

La Opera de Beijín de China.
 Instrumentos de viento, cuerdas y percusión y vestuario correspondiente a la dinastía Ming.
 12, 13 y 14, horario a confirmar.
 El Círculo.

Música Francesa.
 Recital de Alicia Caruso (soprano), Maru Gayol (mezzosoprano), Olga Serra (piano). Obras de Berlioz, Duparc, Saint-Saëns.
 El 7, a las 19.30. Museo Castagnino.

Orquesta Sinfónica de Varsovia.
 Dirección de Krzysztof Penderecki y Uto Ughi (solista).
 19, a las 20.30. Astengo.

Teatro

Rojo y manchas de aceite violeta.
 Grupo Seisenpunto. Dir: Cristina Prates y Diego Ullúa.
 9, a las 20.30. Astengo.

Spider New Cabaretis y Tua Facta.
 Teatro alternativo de Rosario.
 A partir del 13, sábados y domingos, confirmar horario. Centro de Expresiones Contemporáneas.

Direcciones

Auditorio Fundación Astengo: Mitre 748, TE: (041) 481150
Centro Cultural del Parque España: Sarmiento y el río, TE: (041) 260941
Centro de Expresiones Contemporáneas: Sgo. Cabral y el río, TE: (041) 802245
Museo Juan B. Castagnino: Av. Pellegrini 2202, TE: (041) 8025412
Museo Estévez: Santa Fe

748, TE: (041) 802547
Teatro El Círculo: Laprida y Mendoza, TE: (041) 483784
Teatro Mateo Booz: San Lorenzo 2243, TE: (041) 258456



Un mundo difícil: las poetisas mujeres

POR MARÍA NEGRONI*

Un viaje por el complejo atlas de la poesía femenina norteamericana, desde Emily Dickinson a los noventa. Tejiendo alteridades.

En 1991 Adrienne Rich publicó un libro de poemas titulado *Atlas de un mundo difícil*. El título es feliz: alude a las desdichas de este mundo, sugiriendo, a través de la figura del atlas, que orientarse, dar con un sentido e, incluso, hallar una salida a esas desdichas acaso no sea del todo imposible. Tratándose de Rich, ese atlas es también, y ante todo, un instrumento puesto al servicio del cuerpo y la percepción, de la pasión y el entendimiento de las mujeres.

Adrienne Rich (1929), podría decirse, es

* María Negroni es poeta y ensayista. Tiene un doctorado de la Universidad de Columbia, Nueva York, donde vivió durante 10 años. Sus últimos libros son *Islandia* (Caracas, Monte Avila Editores, 1994), *Ciudad Gótica* (Rosario, Bajo la luna nueva, 1994) y *El viaje de la noche* (Barcelona, Lumen, 1994).



Anne Sexton



Edna St. Vincent Millay

el eslabón que conecta la primera mitad del siglo con lo que vendrá después. Su poesía, desde *Un cambio de mundo* (1951) hasta *Los oscuros campos de la república* (1995) y, sobre todo, sus ensayos, desde *Sobre mentiras, secretos y silencios* (1979) hasta *Lo que hay allí: Cuadernos sobre poesía y política* (1993), han sido cruciales para instigar una relectura y revalorización de las poetisas que empezaron a escribir en el período de entreguerras (algunas, integrantes de la llamada “generación perdida”). Me refiero, entre otras, a H.D. (Hilda Doolittle, 1886-1961), Marianne Moore (1887-1972), Elizabeth Bishop (1911-1979) y Gertrude Stein (1874-1946). Por entonces, a mediados de los 50—cuando vibraban las voces de W.H. Auden, Wallace Stevens, Ezra Pound o T.S. Eliot y la época se convulsionaba con la muerte de Stalin, la invasión rusa a Hungría, el macartismo, los reclamos por el desarme nuclear y las primeras bajas norteamericanas en Vietnam— las jóvenes poetisas miraban a sus antecesoras con indiferencia y, a veces, con un desdén apenas disimulado que escondía, creo, un terror a parecerseles; a ser, como ellas, el blanco del sarcasmo o la condescendencia de los varones. Es cierto, la figura gigantesca de Emily Dickinson (1830-1886) proyectaba su esplendor desde el siglo XIX. Pero Emily Dickinson no abandonó jamás la casa de su padre. Dejó una obra magistral pero secreta, paquetes de poemas como cartas atadas con cintitas. Su casa en Amherst, quiero decir, le bastó para fundar un silencio desde el cual hablar con Dios. Pero esos silencios, que abrían un lenguaje quebrado y luminoso, no funcionaban de igual modo en la vida. De allí la importancia, para Rich, de fijarse en poetisas más recientes que habían hecho del exilio una astucia, y de la sofisticación un camino hacia otros horizontes vitales y creativos. Apenas necesi-

to recordar que H.D. partió a Europa desde Pennsylvania a los 25 años y nunca volvió (salvo para recibir un Premio Internacional de Literatura que compartió con Samuel Beckett). Su vida fue un catálogo de pérdidas y también, de valentías estruendosas. Primera novia de Ezra Pound, que la dejó por otra, amante de D.H. Lawrence, Cecil Gray y Sylvia Dobson, madre de una niña a la que llamó Perdita y compañera de la millonaria Bryher, escribió una de las obras más notables de la poesía norteamericana. Me refiero a ese largo poema épico que tituló *Helena en Egipto* (1961), esos cantos que compuso en homenaje y oposición a Pound. Se me objetará, lo sé, que Marianne Moore nunca dejó los EE.UU. pero su estatismo es sólo aparente. En realidad, un poco a la manera de su amigo, el artista Joseph Cornell, prefirió pasearse toda su vida por esa “gran ballena deslumbrante” que es Manhattan, vivir con su madre, fotografiarse con elefantes y ser la mascota del equipo de béisbol de los Dodgers de New York mientras urdía textos obsesivos, llenos de nombres de flores, peces y abejas, en los cuales de pronto fulguraba un verso memorable como éste: “Resulta un privilegio/ver tanta confusión”. Elizabeth Bishop, por su parte, vivió 36 años en Brasil. Bishop estaba obsesionada con los viajes y con todas las formas del desplazamiento: lo prueban su relación con Lota de Macedo Soares y su incansable traducción de escritores brasileños. En esa mezcla de experimentalismo y vida interior, autoafirmación y contención que es su poesía, hay una búsqueda obsesiva de un “lugar” que es también un anhelo de entender la “geografía” como historia. Gertrude Stein, por fin, la corpulenta matrona que popularizó el retrato de Picasso, era una delicadísima poeta del lenguaje. En *Tender Buttons* (*Botones tiernos*, 1914) hizo



Linda Doolittle



Emily Dickinson



Marianne Moore

estallar las palabras y la puntuación, como lo haría más tarde James Joyce en *Ulysses* (1922) o en *Finnegans Wake* (1939), consiguiendo un reconocimiento que no logró convencerla de abandonar París.

Mientras tanto, en los Estados Unidos, el año 1960 registraba la publicación de *A Bedlam y, en parte, de regreso de Anne Sexton* (1928-1974) y *El Coloso y otros poemas* de Sylvia Plath (1932-1963). Estas dos figuras son, todavía hoy, una herida difícil de cerrar. Ambas escribieron con desesperación, bordearon con agilidad el abismo de la escritura y se despeñaron, al fin, en el suicidio. Ambas, quiero decir, fracasaron. No desde un punto de vista literario, claro, sino al no poder integrar en su vida, de un modo equilibrado, lo emocional y lo profesional, el afecto y la creación, la independencia y el amor. De Plath, quedará para siempre la escena de la cabeza en el horno y esa frase increíble que le escribió a su madre desde Londres, dos meses antes de morir, cuando su esposo, el poeta Ted Hughes la dejó por una amante, con dos niños pequeños a su cargo: "Estoy escribiendo los mejores poemas de mi vida, estoy sola y necesito ayuda, estos poemas me harán famosa". (Efectivamente, su libro *Ariel* la hizo famosa.) De Sexton, inconsolablemente insegura, queda esa foto que la muestra con un vestido Courrèges y un cigarrillo en la mano, como si nada anunciara el final. Se sabe que bebía, que hacía *tours* por los Estados Unidos y que ganó muchísimo dinero con libros que producía como si fueran conejos. Anne Sexton es, a mi modo de ver, una poeta irregular. Pero tiene el mérito de haber aplicado al extremo las consignas que Robert Lowell propició en *Estudios de vida* (1959) fundando así una estética basada en la expresión hipersubjetiva y en una absoluta desconfianza del *métier*. La

gran vertiente de la poesía confesional de los EE.UU. no sería lo que es, sin ella.

Con la sombra de estas dos poetisas, Adrienne Rich pone un pie en los 60. Sus ideas, denuncias y alegatos, su festejo de las diferencias y su empecinada confianza en el cambio, su disección del dolor y su oposición a toda marginación social, racial, económica, política o sexual fueron determinantes para desenmascarar a una época que, a pesar de mimar a los *beatniks* y a Andy Warhol, y de enarbolar la consigna de "sexo, droga y rock & roll" de los excéntricos de *The Factory*, sólo toleraba a una mujer en las "veladas poéticas" de la librería *City Lights* de San Francisco, la apenas visible Diane di Prima.

Durante las tres décadas que siguieron, el movimiento social de las mujeres tomó a su cargo las osadías de Rich y agregó otras. Imaginar un cuerpo, una visión, una cierta percepción del mundo; intuir lo que otras mujeres no habían sabido o podido decir; "abrir el canon literario"; "abrir (también) el closet"¹ de las mujeres lesbianas; proclamar el derecho al aborto; crear programas de estudios de la mujer en las universidades; fundar revistas, editoriales, librerías; revisar las premisas de la filosofía, el psicoanálisis, la historia, la antropología, la etnografía, la economía, la arquitectura, el arte, las leyes del matrimonio y las estructuras materiales de la sociedad. Todo eso favoreció, sin duda, el auge de la producción poética femenina. Desde 1970 hasta 1990, las poetisas han afinado, corregido los matices, la tonalidad de sus voces. Esa polifonía es hoy una de las alegrías del panorama literario de los EE.UU.: Gwendolyn Brooks, June Jordan o la más joven Ntosake Shange trabajan sobre el canto literal de la poesía afroamericana; Sharon Olds y Carolyn Forché, a partir de sus experiencias de solidaridad con América

Latina; Marilyn Hacker, Gjertrud Schnackenberg y Sophie Cabot-Black cultivan la prosodia formal y los ritmos clásicos; Linda Gregg, Tess Gallagher (que fue esposa de Raymond Carver), Lucy Brock-Boido y Jorie Graham —cuyo libro *El sueño del campo unificado* (1996) acaba de recibir el Pulitzer—, mezclan y parodian géneros, códigos lingüísticos e imagerías, a la manera de eruditas capaces de pasearse por la literatura como turistas o como navegantes del Internet. Muriel Rukeyser, Irena Kepfisz trabajan con trazos de memoria, cenizas de holocausto y una música que lo hilvana todo. Louise Glück conversa, como Dickinson o Martin Buber, con un Tú que no puede ser sino una forma de la divinidad: su libro *El iris salvaje* (1992) es un pequeño cofre de revelaciones. Susan Howe y Rosmarie Waldrop, esta última editora de la finisima *Burning Deck Press*, urden el poema en los precipicios de la metafísica. Sus exploraciones, que son también visuales, hacen pensar en Paul Celan y en Edmond Jabès. Denise Levertov, integrante del movimiento de la *Black Mountain School* como Charles Olson, Kenneth Rexroth y Robert Duncan, resumió en *Poeta en el mundo* (1973) algunos de los problemas más enconados de la lírica contemporánea. Este paneo, por fin, debería incluir también a las poetisas chicanas, puertorriqueñas, dominicanas o de otros países latinoamericanos que viven y escriben allí en inglés o en español (o mezclando ambas lenguas), y cuya presencia complejiza y ayuda a revelar, paradójicamente, ese atlas fabuloso y difícil que es la poesía escrita por mujeres hoy en los Estados Unidos. ●

¹ La expresión en inglés significa, literalmente, salir del ocultamiento y ha sido una de las primeras consignas del movimiento gay.

La Torre de la Grulla Amarilla

De Li Po a Mao Tse-tung

POR HAROLDO DE CAMPOS*

Escrita en un lenguaje especialmente afecto al arte del poema (verdadero “idiolecto poético”), la poesía clásica china impactó a los occidentales por su concisión, su sentimiento de incompletud, de sorpresa sostenida, de vigor aforístico aliado a la plasticidad visual de la imagen. De Pound a Kenneth Rexroth, del pionero expresionista Klabund a Brecht, del portugués Camilo Pessanha al francés Claudel y el mejicano Octavio Paz, importantes poetas modernos sintieron su impacto y fueron seducidos por sus peculiaridades únicas.

Los problemas de traducción que ofrecen estos poemas, escritos en caracteres ideográficos y organizados según rigurosos criterios métricos y prosódicos, en una lengua-música dotada de cuatro tonalidades diferentes, son, como es imaginable, extremadamente desafiantes. ¿Cómo hacer para que esa poesía, procedente de un lenguaje aislante, monosilábico, de sintaxis posicional, resulte eficaz en idiomas analítico-discursivos, más lógicos que analógicos, más hipotéticos que paratéticos?

Ya en un ensayo de principios de 1969 (en *A Arte no Horizonte do Provável*, San Pablo, Perspectiva, 1969), propuse los siguientes criterios de trabajo: a) examinar el texto original, con auxilio de versiones intermediarias; b) estudiar los principales ideogramas, a fin de develar en ellos el marco semántico lexicalizado, el capullo metafórico, etimológico-visual, susceptible de ser aprovechado poéticamente; c) mantener la concisión sintáctica y el paralelismo característico; d) sacar partido de los recursos tipográficos de espacialización en la página, usando inclusive, de modo sistemático, minúsculas.

Vuelvo ahora sobre el asunto, con el propósito de presentar algunas incursiones nuevas en el campo de la traducción, en un arco temporal multisecular que va de Ts'ui Hao y Li Po (dinastía T'ang, 618-907) hasta Mao Tse-tung. El líder revolucionario chino, como se sabe, practicaba con maestría el arte poético de la tradición clásica (*wenyan*), así como ejercía el dominio de la escritura caligráfica en la que eran eximios los poetas chinos (entre los cuales no faltaron poetas-pintores, como Wang Wei).

En el ensayo “Le Langage Poétique Chinois” (en *La Traversée des Signes*, obra colectiva, Seuil, 1975), trabajo que anticipa, en parte, el contenido de su libro *L'Ecriture Poétique Chinoise*, el semiólogo

* Haroldo de Campos es poeta, ensayista y traductor de poesía. Publicó, entre otros, *Escrito sobre Jade - 22 Poemas Clásicos Chineses* (Ouro Preto, Tipografia Fundo, edición artesanal bilingüe del tipógrafo-poeta Guilherme Mansur, 1996). El presente trabajo apareció en una versión ampliada, en *Folha de São Paulo*, el 29/7/1997.

Tradujo María Iribarren para **magazín literario**©.

y especialista en poesía François Cheng compara un poema de Mao, “Retorno a Shaoshan” (1956) con otro de Tu Fu (712-770), “Evocación del pasado”, escritos ambos en la forma *lǚ-shi* (dos cuartetos de dos disticos cada uno, o sea, una octava). Su objetivo es hacer sentir la “notable continuidad” entre los procedimientos poéticos de ambos autores (el paralelismo, el uso de imágenes que pueden adquirir “una gran fuerza emblemática”). Más adelante abordaré la controversia que suscita la paradoja estética de la poesía del “Chairman” Mao: el hecho de que el líder comunista haya escrito en estilo clásico (que él dominaba por su formación cultural) en vez de hacerlo en lenguaje corriente (*baihua*, introducido en la poesía y la prosa a partir de la revolución literaria de 1917). Quiero sumergirme, específicamente, en el problema de la traducción poética, tomando como ejemplo poemas correlativos de la época T'ang y del poeta y jefe de Estado contemporáneo, convergencia sorprendente que

testimonia la supervivencia de una larga y vetusta tradición.

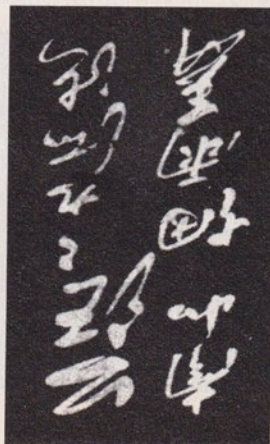
A Li Po (701-762), “el exiliado inmortal en la Tierra”, según lo llamaba el poeta contemporáneo Ho Tche-tchang (659-744), Tu Fu (otro notable poeta de la época) le dedica varios poemas. Estrechamente ligado, por afecto y devota admiración, a su amigo diez años mayor (con quien trabó conocimiento personal en la primavera del año 741), Tu Fu lo exaltó en vida y lo deploró ya muerto. Entre esos poemas, uno de los más bellos, escrito en 761 (Li Po vivía exiliado en Yunnan), es una composición de veinte versos, de cinco caracteres cada uno, en cinco cuartetos. Un distico rutilante (al final de la primera copla) define de manera soberbia el arte inigualable del amigo y maestro (el “eremita del loto verde-azul”, como Li Po se designaba a sí mismo):

“al toque del pincel de bambú
el viento y la lluvia galopan
así que terminas el poema
dioses y demonios lloran”

Estos versos, entre otros bellísimos, son justamente destacados por los traductores Cheng Wing Fun y Hervé Collet, hasta en el título de la antología que dedican al poeta (*Tu Fu, “Dieux et Diables Pleurent”*, Moundarren, 1987). La traducción francesa dice:

“ton pinceau se pose, provoque vent et pluie,
ton poème achevé, dieux et diables pleurent”.

En mi “transcreación”, desdoblada –siguiendo el original– en dos disticos, procuro recuperar algo de la materialidad visual del chino, reorquestando su música (imposible de transmitir como tal) con los recursos de la lengua portuguesa. Combino versos de ocho y siete sílabas; configuro armonizaciones verticales (tónicas de “tOque” y “galOpAn”, de “bambÚ” y “llUvia”), rimas asonantes (“galOpAn-/llOrAn”); recupero en el ideograma PEI (en francés vertido por “pinceau/pincel”) el significado de “bambú” (se trata de un pincel de escribir hecho de ese material), y en el signo WU (“provocan”), la idea



diccionarizada de “galopar”, ya que ese ideograma complejo envuelve el pictograma (diseño abreviado) de “caballo”. El “galopar” metafórico del temporal (el viento y la lluvia) me parece más efectivo que la idea abstracta de “provocar” un fenómeno atmosférico. En el segundo dístico, “asI” repercute en “termInas”, y “poEMa”, en “dEMonios” (el ideograma correspondiente exhibe una curiosa etimología visual: “persona agachada, que usa máscara mortuoria”).

La crónica biográfica relata que Li Po, en ocasión de visitar la legendaria Torre de la Grulla Amarilla (levantada en Hu-pei, en un sitio eminente respecto del Yang-tse), sintió el deseo de escribir un poema inspirado en la belleza del paisaje. Dio, sin embargo, con los versos de otro autor, inscriptos en el muro. Era una composición de su contemporáneo Ts'ui Hao. Li Po la consideró tan perfecta que dejó de lado el pincel de bambú, exclamando que no sería capaz de superarla.

El poema de Ts'ui Hao “La Torre de la Grulla Amarilla” fue minuciosamente analizado y traducido, literal y literariamente, por François Cheng. Está motivado por la creencia tradicional de que un anciano (¿un viejo sabio?, ¿un monje-santo taoísta?, ¿el hijo de un emperador del siglo VI antes de nuestra era?) se elevó al cielo desde la Torre, montado en una grulla amarilla, para no volver nunca más a la Tierra. Ese núcleo temático se convirtió en un topos de la poesía clásica.

En su poema, Ts'ui Hao utiliza tres veces la imagen evocativa de la grulla como “símbolo de inmortalidad perdida”, en oposición a la vacuidad del “mundo humano”. El poema se organiza mediante oposiciones paralelas en contrapunto. Por ejemplo, la grulla, vehículo de inmortalidad, es sustituida, en el final del tercer dístico (el poema tiene cuatro, está escrito bajo la forma de *lǚ-shih*), por la alusión al periquito, pájaro “ornamental e imitador”, símbolo, según Cheng, del “mundo terrenal”. En mi “transcreación” (comparé las de Cheng, Paul Demiéville y otras, pero tuve siempre a la vista el original chino), usé las técnicas que vengo exponiendo y defendiendo.

El primer ideograma del primer dístico (HSI), que transmite la idea de “tiempo pasado”, se constituye mediante la superposición de trazos (indicando “montón de cosas”, “cúmulo”) sobre el pictograma de “sol” (JIH), o sea, “innumerables días” (“muchos años”). Resolví explicitar la imagen solar, ya que “sol” reaparece en el inicio del quinto verso (CH'ING: “asoleado”, “claro”), y dos veces en el inicio del séptimo (JIH MU: “sol-poniente”). Esta repetición (“rima” visual) sirve para señalar la oposición del mundo real con el mundo ancestral y la inmortalidad. La condición terrenal está registrada en las notaciones mutables del paisaje ocasional.

En el último verso que Cheng traduce por “hombre cubierto de tristeza”, utilicé, de modo metonímico (y también metafórico), la palabra “corazón”, extraída del ideograma CH'OU (“otoño sobre el corazón”, “tristeza”, “melancolía”, “amargura”). Mantuve la triple repetición de la imagen de la grulla (Cheng, que subraya la importancia de ese efecto en la construcción del poema, no lo reproduce). Procuré, también, conservar algo de los “calificativos duplicados” del original. Así: YU-YU (“lejos lejos”); LI-LI (“vivos vívidos”, la nitidez del reflejo de

los árboles en el agua asoleada); T'SI-T'SI (“hierbas y hierbas”, la espesura y la diseminación del césped perfumado).

Pero Li Po, a pesar de su reluctancia, no consiguió apartar del todo el deseo de celebrar la Torre de la Grulla Amarilla. Para hacerlo, aprovecha la despedida de Meng Haojan, un amigo poeta que viaja desde el Oeste (donde está la torre) hacia Kuang-ling (en el Este). En oposición a “Oeste” (HSIU, en la primera tonalidad “pájaro recostado en el nido al sol-poniente”, tercer monosílabo del primer verso), extraje “Este” del carácter que implica “partir” (“dejar”). Según la traducción de Wai-lim Yip (*Chinese Poetry*, 1976), en el contexto posicional está la connotación “ir hacia el Este”. No me voy a detener aquí sobre los detalles. Apenas quiero destacar que el final del último verso comporta tres ideogramas:

“cielo fin correr”

O sea: “*Flowing into the sky*” (Yip); “*qui coule à la rencontre du ciel*” (Demiéville). En mi transcreación: “que desagua en el cielo”. Opté por dar visibilidad etimológica al significado “agua”, que ocurre dos veces en el original (en la raíz de ambos ideogramas: “rio” y “correr”). Sintácticamente, el paralelismo “disuelto en el azul”/[que] desagua en el cielo es casi tan conciso como en chino: a cada ideograma del original corresponde una palabra en portugués (descontada la partícula relativa “que”); habría sido posible usar el gerundio (“desaguando”), pero preferí privilegiar el plano sonoro en “agua”.

Dando un salto hacia la actualidad, voy a enfocar el poema que sobre este tema escribió Mao Tse-tung, luego de visitar el celebrado lugar en Hu-pei (primavera de 1927). Básicamente, me valí de la traducción (literal y literaria) de Wang Hui-Ming (*Ten Poems by Mao Tse-tung*, 1975), pero consulté otras versiones en inglés: la del equipo de traductores de la Foreign Language Press, de Pekín (*Mao Tse-tung Poems*, 1976), y la de Willis Barnstone (*The Poems of Mao Tse-tung*, 1972).

Barnstone, poeta y ensayista norteamericano, es más conocido como traductor de poesía griega clásica y de lengua española, pero fue secundado en su incursión china por un especialista: Ko Ching-po. Confronté su versión con la española de José Palao, basada, a su vez, en la del semiólogo italiano Girolamo Mancuso (Ediciones Júcar, 1972). En el original chino, el poema está escrito en estilo *tzü* (versos con rima, para ser cantados, según esquemas melódicos predeterminados, cuyo origen se remonta a la dinastía T'ang), y presenta un elaborado patrón rítmico-tonal. Mao se vale de las palabras “duplica-

En la torre de la grulla amarilla
adíos a meng hao-jan que parte para kuang-ling
viejo amigo
-del oeste
de la torre de la grulla amarilla
(tres lunas: nevada en flor!)
desciendes hacia el este
rumbo a yang-chou
una solo velo
largo y fino contorno
disuelto en el azul:
sólo se ve el largo río
que desagua en el cielo

Li Po

Haroldo de Campos

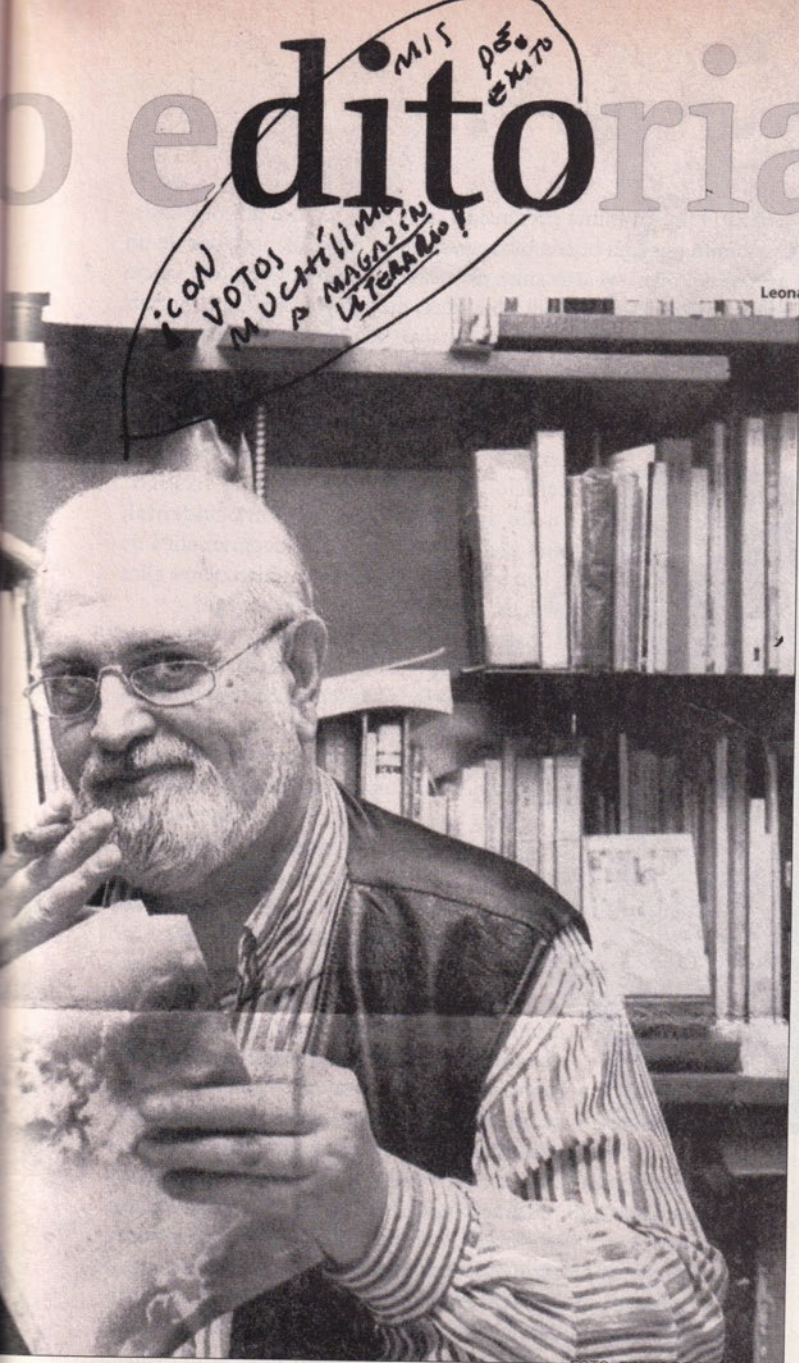


FOTO: FOLIA DE S. PAULO

das" de la poesía tradicional, comenzando la octava, compuesta de versos de siete sílabas-ideogramas, con la expresión MANG MANG, que traduje por "vastas vastas"; el segundo verso, en paralelo, se inicia con CH'EN CH'EN, que en portugués quedó "fondo profundo". De los traductores consultados, sólo dos mantuvieron la duplicación ("anchuroso anchuroso" y "profundo profundo"; "wide wide" y "dark dark").

El efecto, vale por una hipérbole virtual. La imagen de la enérgica línea hendida, como en un mapa geográfico ideal, que "hilvanaba" el país uniéndolo de Norte a Sur, alude a la ferrovía Pekín-Hangkow. Los "nueve ríos" son los afluentes del Yang-tse. Dos montes que flanquean el río (Tortuga y Serpiente) son comparados con "cerrojos" (SO), pues mantienen el curso del río bajo protección. En el penúltimo verso, aparece una nueva "palabra duplicada": T'AO T'AO ("torrente"; "bubbling water", Barnstone; "surgent torrent", Equipo de Pekín). Quise captar ese efecto y lo traduje, compensando el sentido, por una rima interna, anagramática, entre VINO y torBellINO. En el tercer verso pude recuperar, por medio

del sintagma "vaga vagueando", la repetición T'SANG T'SANG, que da la idea de algo "velado en neblina".

Diseminé por el poema aliteraciones, armonizaciones consonantes o asonantes, rimas etimológicas ("afluentes fluyen"; "hilo... hilvanaba") a fin de equiparar, de algún modo, la compleja estructura prosódica del original. La rima etimológica "afluen-te/fluir" corresponde al par de ideogramas P'AI ("afluente", "río tributario") y LIU ("fluir", "correr"), que parten del mismo radical pictográfico, SHUI ("hilos de agua corriente"). La llave semántica que puntualiza la idea de "agua" ("afluencia líquida"), recorre visualmente todo el poema: en MANG MANG, en CH'EN CH'EN, en CHI-ANG ("río", último signo del cuarto verso), en YU ("viajar", tercero del sexto), CHIU ("vino", segundo del séptimo), T'AO T'AO (la "palabra duplicada" que concluye este mismo verso) y, por último, C'HAO y LANG ("mar" y "ola", en el verso final).

El juego etimológico en el nivel verbal apunta a compensar, en tanto me fue posible, ese aspecto característico del chino que ocurre en el nivel visual. Aspecto al que, cabe suponer, Mao fue sensible ya que era admirado, también, como calígrafo. Su estilo, según opina el traductor W. Hui-Ming (artista plástico y profesor de arte), es la combinación expresiva de dos formas de escritura de la tradición china y recuerda el arte caligráfico singular del poeta y pintor Cheng Hsieh (1693-1765).

Comparando estos poemas de temática afin, las marcas diferenciales, hasta donde puedo percibirlas, se acentúan en el nivel semántico. El texto de Ts'ui Hao concluye en una nota de amargura y nostalgia por la patria celestial, de sublimación de la inmortalidad, no obstante se desliza el registro paisajístico de la belleza transeúnte de la Tierra. En el poema de Li Po, predomina el sentimiento de *saudade* por el amigo que parte, la melancolía de la separación, pero la nota celestial, el anhelo de inmortalidad y la aspiración al infinito (el "extrañamiento platónico" que Pound vislumbró en él), están presentes.

En un poema de Wei K'uen, llama la atención la alusión irónica al reconocidamente incomparable Li Po, ya que en su texto Wei K'uen se propone realizar lo que el "inmortal proscrito" temiera intentar. La osadía de tal propósito es, por así decir, explicada en el penúltimo verso por un estado de embriaguez aliado del embeleso taoísta (la música de la "flauta de hierro"). En el último, se la asocia a la nostalgia del cielo ("Para volver, pediré a los celestes una grulla amarilla"). Wei K'uen, que pone en duda la condición de "genio inmortal" en Li Po, aspira, él mismo, a las prerrogativas de la inmortalidad...

Ya Mao Tse-tung, el entonces joven poeta-militante de los años 20, superpone al *locus classicus* la nota de su empeño activista. En su dístico final, no hay nostalgia del más allá, no hay raptó místico. El poeta saluda el ímpetu de las aguas tumultuosas del Yang-tse. En su corazón, en vez de una amargura vagamente otoñal, fluye la marea alta del impulso combativo, prorrumpie el tumulto de una vocación revolucionaria.

Barstone, conjeturando en el penúltimo verso una alusión al poema en el que Su Tung-po —el poeta-calígrafo, también conocido por Su Shih (1036-1101)— saluda el reflejo de la luna en el río mientras recuerda a los héroes muertos, toma la discutibilísima decisión de explicitar en su traducción este supuesto nivel connotativo. En realidad, la alusión a Tung-po interviene, de manera más clara, en otro poema de Mao, "Nieve", traducido por Brecht, al revés de Barstone, de manera bastante libre y vaga, con la inex-

plicable omisión de dos símiles relevantes (montes nevados vistos como “serpientes-danzarinas de plata”; altiplanos comparados a un “tropol de elefantes de cera”).

Alberto Moravia, en el prefacio a la antología de Mancuso, entiende que Mao utilizó para sus fines formas y temas de la poesía clásica china, introduciendo en ellos, con “espíritu iconoclasta”, sentimientos y cosas del presente, de nuestro tiempo. Así explica la paradoja de la elección de un estilo letrado, de molde tradicional, por parte del poeta-estadista que, expresamente, no deseaba que su manera de hacer poesía fuese adoptada como modelo por los jóvenes. Y que, además, se resistió a publicar sus producciones por temer una influencia negativa en esos poetas, estimulándolos a escribir en estilo “moderno”, en lengua corriente y en la línea del realismo proletario (carta a la revista *Shigan*, 1957; discurso sobre literatura y arte en Yen-an, 1942).

Respecto a la evaluación estética de los poemas del “Chairman” de la nueva China, Barnstone piensa que “el papel histórico de Mao no nos debe cegar ante la fuerza originaria y la belleza de su poesía”. En el prefacio a sus traducciones, compara a Mao con el poeta norteamericano Robert Frost, estimado cultor de la simplicidad, entre moderno y tradicionalista.

Mancuso prefiere suspender el juicio, argumentando que cualquier valoración crítica sólo podría ser hecha sobre el original, ya que, en el caso extremo de una poesía como la china, “cualquier juicio de valor, emitido en base a una traducción, hará hincapié en el traductor y no en el autor”. Aun en el caso de que el lector occidental conozca la lengua original, le parece difícil encontrar cánones objetivos con los cuales ponderar esas composiciones. Resuelve, en consecuencia, limitarse al análisis textual de los poemas, en un esfuerzo por penetrarlos y comprenderlos mejor, más allá de la barrera idiomática.

La semióloga Michelle Loi (*La Traversée des Signes*, 1975) contextualiza la opción de Mao dentro del cuadro de reacción de algunos poetas del modernismo chino como Wen Yiduo y Guo Moruo, contra la poesía en lengua cotidiana (*baihua*) que éstos, en un primer momento, habían defendido y practicado en un gesto de liberación y renovación del *belletrismo* feudal. A partir de sentimientos nacionalistas, el retorno a una “poesía más estructurada”, “capaz de danzar libremente hasta en sus propias ataduras”, se opone a la influencia occidentalizante y, presuntamente, “alienante”, ejercida sobre la poesía escrita en *baihua*, contaminada por los modelos de origen angloamericano, francés y alemán, sobre todo, en verso libre.

Pero la cuestión importa, aun, otra perspectiva. Para un poeta occidental que aborda la poesía “neoclásica” del poeta-estadista Mao (hay una larga tradición de poetas en posición políticamente eminente en la historia de China), poesía impregnada de motivaciones contemporáneas militantes, la paradoja no es fácil de solucionar ni lo precisa. Un poeta-traductor (como es mi caso), amante de la poesía china y autodidacta en su estudio (sin formación espe-

cializada ni la mínima pretensión sinológica), pero, por otro lado, asesorado por una buena bibliografía y, en especial, portador de un acervo de formas y artesanías poéticas de casi medio siglo de oficio en el portugués de Brasil, no quiere, en primera instancia, juzgar estéticamente en términos conclusivos esa producción en lengua china ni puede entretener esa pretensión.

Lo anima, sí, el propósito de recrear los poemas del modo más efectivo posible, convocando a tal fin los recursos de la poesía moderna. En el caso de la poesía “clásica” de la tradición china, el propio término “clásico” puede despistar a la recepción occidental, pues gracias a la naturaleza ideogramática de la lengua original, poemas multiseculares ellos mismos, parecen irradiar modernidad.

Eugene Eoyang, semiólogo y profesor de literatura en los EUA, estudioso de los problemas de la traducción poética (*The Transparent Eye*, 1992), llegó a escribir (revista *Alpha-bet*, 1971, Ontario, Canadá): “El chino es, de todas las lenguas modernas, la más ‘concreta’. Lo que el ‘poeta concreto’ contemporáneo se empeña en realizar es, precisamente, lo que muchos poetas chinos tradicionales efectuaron naturalmente durante siglos” (“Concrete Poetry and the Concretism of Chinese”).

La práctica del verso por parte de un poeta-calígrafo chino contemporáneo, que manipula con reconocida maestría los recursos de la poesía clásica de su lengua, ofrece otro aspecto de interés para este traductor. Sugiere la comparación, en cierta medida pertinente, con aquellas composiciones singulá-

simas de poetas brasileños que reinventaron un portugués medieval para la recreación de poemas ajenos (Guilherme de Almeida, con su extraordinaria “Balada de las Damas de los Tiempos Idos”, versión del célebre original de François Villon) o para la producción de poemas propios (Manuel Bandeira, con su “Cantar de Amor”, a la manera del rey trovador d.Diniz –siglo XIII– quien, a su turno, se inspiró en los provenzales).

Al cabo, ¿no será todo esto una fantasía especulativa, una *fata morgana*, el efecto de “espejismo” de la operación traductoria? Tal vez. Pero los resultados de la operación, como tales, no son ilusorios. Están ahí. Para ser evaluados cualitativamente desde la otra punta del recorrido traslativo, al término de su llegada, como realizaciones poéticas en lengua portuguesa. El éxito de esas transposiciones será el mejor servicio que la traducción, en una lengua occidental, pueda prestar al original en idioma chino del cual procede.

En cuanto a la coexistencia, en una misma persona, del poeta letrado (que compuso poemas dentro de la tradición clásica china) con el activista político Mao (que pasó de líder guerrillero nimbado del aura de heroicidad a dirigente todopoderoso de su país, dogmático e implacable con sus adversarios, en especial con los intelectuales disidentes), es otra paradoja sobre la cual reflexionar. A la luz de lo aportado por historiadores y biógrafos que se empeñan en descifrar póstumamente la compleja personalidad de Mao, dicha reflexión gozaría, hoy en día, del beneficio del distanciamiento crítico. De todos modos, esto sería materia de otro abordaje, fuera del marco circunscripto del presente estudio. 

La torre de la grulla amarilla

vastas vastas aguas:
los nueve afluentes
fluyen en el país
fondo profundo hilo:
que hilvanaba
de norte a sur
lluvia y humo:
bruma incienso-azul
vaga vagueando
serpiente y tortuga
cerrojos en el curso
del gran río
la grulla amarilla
Se fue
¿hacia dónde?
la torre:
pausa y posada
para el que viaja
-Levanto mi copa de vino
al torbellino del agua
mar del corazón
tan alto como las olas!
Mao Tse-tung

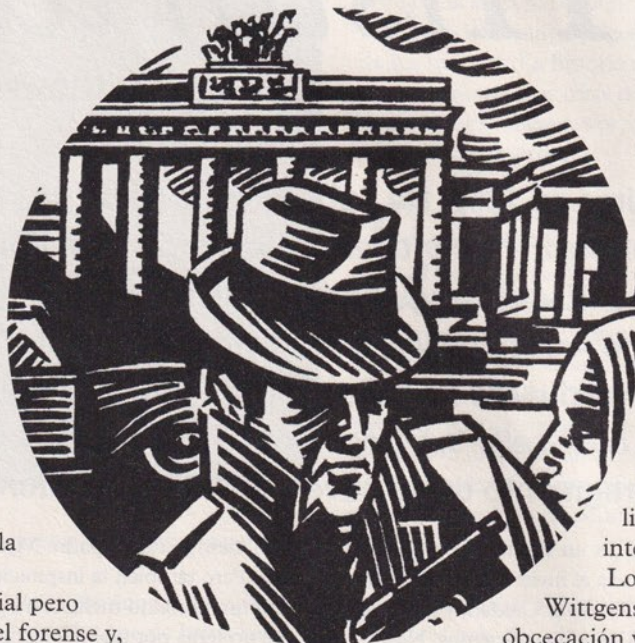
El vecino de Chandler

La víctima era un filósofo. No quedaban dudas ni demasiada sustancia: el arma, después de tomar tres sílabas oportunas, había forcejeado con las primeras para reducir a la última a esa identidad suficiente. Eso era todo, pensaba Doan, el detective a quien se le había asignado el caso. De lo que habría que ocuparse inmediatamente era de la escasez que se amontonaba en el fondo, indudable y casi insustancial pero filosófica. Una tarea menor para el forense y, después, inverosímil para los continuadores. De cualquier manera, Doan se aseguraría de que no le perdieran el respeto. Le debía a ese despojo más de lo que le debía al resto del mundo, sin olvidar por el apuro los doscientos dólares a Raymond Chandler. Acabar con el asunto cuanto antes y disuadir en una buena trama de mujeres bellas, tragos contagiosos y matones corpulentos tanta confianza en la verdad, tanta admiración por el secreto y tanto amor por los culpables.

Y sin embargo, y después de beber toda la noche y dormir un día entero, Doan no podía sacársela de la cabeza. El arma parecía más importante que cualquier otra consideración. Para que el efecto fuera tan general había tenido que combinar características de naturaleza bien distinta: eficacia de impacto, por ejemplo, y hambre. Imaginaba la violencia del proceso pero no el objeto; sólo podía adjetivarlo: primitivo, furioso, imprevisible, dentado y futuro.

El cadáver del que se habla es el de Ludwig Wittgenstein; el detective que se menciona fue creado por Davis. Norbert Davis, colaborador de la publicación que competía con *The Black Mask* (y con cuyo nombre no me recompensará hoy ningún esfuerzo de memoria). La relación que entablan el personaje de Davis y el cadáver tampoco podrá constar en la historia –ni siquiera aproximativa– de la filosofía ni de la novela policial, porque un sencillo antecedente la anula: el creador de Doan murió antes que el autor del *Tractatus*.

Norbert Davis era vecino de Raymond Chandler (y le debía plata, no sé si doscientos dólares exactamente),



DIBUJO: HONORÉ

cuando decidió dejar de pagar el alquiler terrenal. Había escrito, entre otras cosas, *Rendez-vous with fear*, un thriller que, ajeno a la aceptación o el rechazo de otros mortales, le provocó a Wittgenstein una adicción que lo obligó a suministrárselo sin empacho ni regularidad. La literatura es esa droga intempestiva.

Lo cierto es que la vida de Wittgenstein fue también una obcecación y una impaciencia que, voluntaria o involuntariamente, acentuaban su austeridad y su misantropía. El gesto de un economista napolitano residente en Cambridge lo hizo reelaborar en las Investigaciones Filosóficas una teoría del lenguaje y el mundo que se pretende describir. Quien escribió “El humor no es un estado de ánimo sino un modo de ver el mundo” se sentía en deuda con Norbert Davis y pensaba escribirle una carta. Parece que no lo hizo, pero hubiera sido lindo, incluso si se equivocaba la dirección y la recibía Chandler.

Con un desdén no exento de latría, alguien dijo de Wittgenstein: “Le diseñó una casa a su hermana y no era arquitecto; casi destruyó la filosofía y no era filósofo”. Y pese a todo –al endiosamiento de quienes gustamos de citarlo para no tomarnos el trabajo de leerlo, por ejemplo–, su contribución a la filosofía o a la literatura es considerable (o, sigue nuestro detractor: “finge serlo gracias a la legibilidad de su caligrafía”).

La vida pudo convencer a Wittgenstein de que no hay verdades más trémulas que las que abisma la credulidad y, por consiguiente, las que elige como citas permanentes de su encono por la renovación de la sabiduría. Y sin embargo, como si la filosofía fuera desde el comienzo un respaldo y una solidez constante y no un conjunto de problemas con parciales respuestas, como si un régimen de suficiencias pudiera sustituir uno de jadeos, la moda lo ha vuelto monótono, sentencioso, aforístico. La moda: cualquiera se la puede imaginar. ●

Luis Chitarroni

La Historia

MARTÍN CAPARRÓS

Nació en Buenos Aires en 1957. Ha publicado novelas (*Ansay*, *No velas a tus muertos*, *El tercer cuerpo*), libros de viaje (*Dios mío*) y ensayos. Escribe regularmente en las principales publicaciones de Argentina y el extranjero. Su reciente *La Voluntad* (junto con Eduardo Anguita, Norma, 1997) continúa integrando las listas de *best-sellers*. Ofrecemos a continuación un fragmento de su novela inédita, *La Historia*.

La música era un viento. No el viento que anuncia el invierno cada invierno en las calles de la Ciudad, y arrampla todo con mugidos y truenos. No el que chilla por cañadón o entre dos casas. No el que choca contra un pica-chico y cae y se levanta, y choca. La música era el viento suavísimo que tuerce los juncos más verdes hasta el suelo y el agua. El viento no se oye: se escuchan a veces, sin orden, los latigazos de los juncos. El viento no se oye, y nunca se sabe cuándo va a sonar un junco.

Nada más las bailarinas de mi padre eran capaces de bailarla. Las bailarinas de mi padre Mario eran quince, y ninguna tenía menos de treinta y cinco inviernos. Eran muy gordas: no necesitaban telas, porque las carnes les formaban aleros y volados en el cuerpo, colgajos que se agitaban y cimbrecaban y sabían, de pronto, ser de piedra. No se movían, casi. Se sentaban con las piernas cruzadas formando un triángulo y temblaban la piel y los colgajos como si nada sucediera: cuando el tambor más agudo aparecía sobre el murmullo leve de los tambores grandes, una caía hasta el suelo, re-tumbaba la cabeza en el suelo y quedaba desparramada como un vicuña muerto. Las carnes les formaban figuras majestuosas y después, en un salto, se levantaban como el junco y vibraban y volvían a sentarse. El baile duraba como un viento.

Siempre había ciento cinco invitados en las veladas de mi padre Mario. Que duraban como un viento.

—Ahora, sin las dudas, se sirven los manjares.

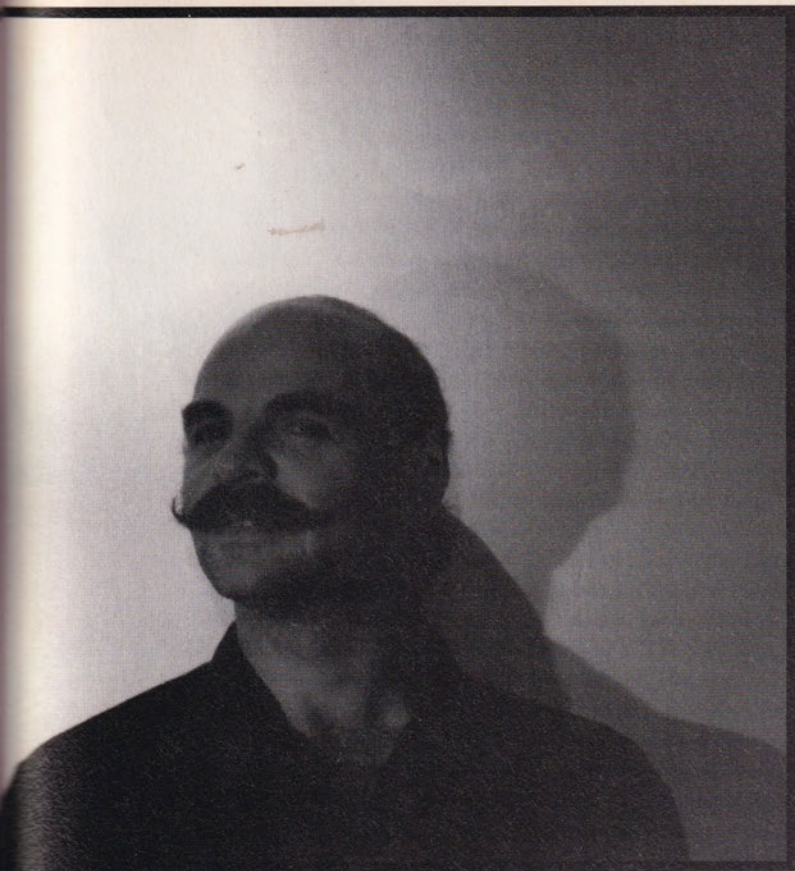
Anunciaba un sirviente.

—Más tarde, sin las dudas, se sirven los manjares.

Anunciaba otro. Los personas llegaban listas para todo.

El tiempo de mi padre Mario fue la admiración de tantos padres. Pero también la inspiración de la revuelta. Mi padre Mario tuvo un hermano mellizo: mi padre Osvaldo, su padre, había dicho que no tenía por qué decidir qué madre sería madre de un Hijo y que aceptaría como Hijo a uno del primer par de mellizos que tuviera: estaciones más tarde nacieron Mario y Mario. Nacieron de una mujer segunda, la interminable Sara, pero lo que importó fue que eran bien mellizos. Durante nueve inviernos, los mellizos no se vieron nunca. Los criaban diferentes amas y veían a su madre siempre de a uno: no había orden en esa alternancia; parecía fatal y caprichosa pero era equitativa. A mi padre Osvaldo, su padre, lo veían cuando correspondía, siempre de a uno. Mario era oscuro como un dios antiguo, sólido, despiadado con los animalitos y sirvientes. Mario, en cambio, era más bien graso y lechoso, beato, despiadado con los animalitos y sirvientes. Mario no hablaba nunca del mellizo, y Mario sí. Cuando llegaron al final de su décimo invierno, poco antes de la aceptación, los preceptores los encerraron en una estancia del extremo norte. Días después, Mario llamó a golpes a la puerta; cuando le abrieron corrió a los brazos de su madre y la besó con brutos besos. Tenía algunos golpes y la ropa rasgada y una cara de mucho silencio. Nunca nadie habló del otro Mario. Poco después, Mario fue aceptado y, a las cinco estaciones, mi padre Osvaldo, su padre, murió sin detenerse. Al otro día, mi padre Mario declaró su tiempo.

El tiempo de mi padre Mario era distinto. Todos los tiempos son posibles: todos son posibles hasta que Padre va y declara uno. Yo me imagino en estas horas tantos tiempos, con sus ventajas y deslices, con sus confusiones: después decidire y habrá uno solo. Una vez declarado, el tiempo queda cautivo de sus reglas y el creador es preso de la criatura. Eso va a ser, en unas horas, cuando mi padre muera, mi problema. Es mi problema. Mi padre Mario declaró un tiempo que no corría uniforme, según reglas: mi



padre Mario no quiso renunciar a intervenir. Su tiempo fue el tiempo del capricho.

El tiempo de mi padre Mario era vulgar, cercano al de los vulgos. Pero de vez en cuando mi padre decretaba que no había habido. Mi padre decretaba "ayer no hubo", y todo lo que hubiese sucedido ayer no había sucedido. Cualquier negocio, todos los acuerdos, hasta los coitos se anulaban: cualquier palabra no estaba pronunciada. Era un tiempo de ansiedad tremebunda y de esperanzas: siempre algo podía dejar de ser lo que había sido. El problema más serio de su tiempo eran las comidas y las muertes.

Mi padre Mario no consiguió anular las muertes. No creo que de verdad haya tenido curadores buscando, pero no consiguió. Había murmullos. Y hubo muertes bellas que buscaban su belleza en suceder en un momento sin tiempo: era difícil, porque los momentos eran imprevisibles, pero vulgos y personas se dedicaban a rastrear los signos, a tratar de predecir los momentos. Un maestro, enfermo de una hinchazón espantosa en la ingle, se moría. Había sacado el catre a la puerta de su escuela, en el patio de baldosas rotas, bajo el cardón, y descansaba la cabeza sobre una gran coneja negra. Los chicos grandes le llevaban frutas amarillas y le gritaban cosas:

—Lo único que usted sabe, coneja nos lo enseña.

Los chicos más chicos son más crueles:

—Al perro, a los perros,
no se los comen.

Pero a nuestro maestro,
no se lo comen.

Le cantaban, y le ofrecían de lejos maíz a la coneja, para hacerla saltar. Un maestro de otra escuela, con un hombro mucho más alto y su tela blanca muy contrahecha, fue a decirle que si se moría sin tiempo se moría mucho menos. El maestro yaciente acomodó la coneja y se dispuso.

Mi padre Mario no consiguió solucionar las muertes. El desha-

cía el tiempo y los muertos durante ese momento igual estaban muertos. Al cabo, tuvo que dar el paso desgraciado: en una velada de la Casa dijo que los que morían en los momentos sin tiempo no se morían tanto: iban a pasar un rato largo en la vida posterior, junto con nosotros, los padres. Al principio no pasó nada, y dudo de que esos infelices hayan venido de verdad, pero vulgos empezaron a pensar que ellos también podían sobrevivir a sus muertes. De ahí debió venir, más tarde, la revuelta. La revuelta por la vida larga fue el principio del final de la Ciudad y las Tierras: cuando nuestros vulgos y personas dejaron de ser orgullosos de sus muertes. La historia de la revuelta y del bastardo que la hizo es la historia más triste de Calchaquí; sé, también, que es su mejor historia. Siempre es mejor la historia de cómo algo que fue tremendo se destruye.

En las veladas de mi padre Mario, los personas de la Casa tenían que decorarse con extremo cuidado: entonces, porque todavía no había llegado mi padre Cándido a cambiar los vestidos. En las veladas de mi padre Mario, hombres y mujeres todavía se vestían por capricho. Esa noche, en la gran sala de Lapachos, las luces eran del gas de la montaña perfumado con esencias de higo. No hay nada tan sabroso. Las luces eran del verde de los ríos más lentos. Junto a almohadones, dos mujeres de la Casa toqueteaban a un oficial joven. Los tres tenían las patas sólidas de los nuestros buenos: engrosadas, rugosas.

—Si mañana no es, podríamos encontrarnos y comer de la misma cazuela.

—¿Y si es?

—También, igual nunca se sabe, sin las dudas.

Decía la más alta, alta como un vicuña alto, de pecho musculoso y brazos cortos. Personas de la Casa siempre tienen que afectar que nada les importa, que estarían más allá de casi todo. Es un juego ni siquiera peligroso: es un juego. Yo sé que obedecen, y a veces hablan para creer que hablan. El oficial la miraba con ojos de algarroba. La más alta tenía un vestido clásico: collar de piedras sostenido en las ancas y por encima la tela desde la frente hasta la media pierna. La tela era levisima, rosácea, con agujeros para los brazos y la boca: cara. La más baja resaltaba su estatura corta con una tela negra desde las costillas hasta el suelo, bordada con ribetes plateados: servía cuando las mamas eran bastante lánguidas para colgarle sobre la tela como un adormo color piel. En la cara nada más tenía dos trazos de plateado, en cada pómulos, y arito de madera en la nariz, ingenua. El oficial no había comido nada:

—Quiera Padre que este momento sea, sin las dudas.

Y los tres se reían y se daban citas. Los de la Casa son como ellos. En el rincón de Consejeros los mayores se quedaban en almohadones grandes y mujeres menores de la Casa les atendían los cuerpos. En las veladas, soldados no tienen que hablar con los soldados: no se les permite. Había montañas de almohadones muy frecuentes, los cinco lapachos grandes rojos, mesas bajas que esperaban comida, personas de pie, animales de regalarse recorriendo. Un escriba acariciaba el lomo de un puma bebé y lo dejaba comerle la sandalia: con grititos. Los vulgos no siempre son comunes, y los personas sí: a los vulgos no les interesa que se vea que son iguales. En cambio los personas tienen que mostrarlo todo el tiempo, porque ser persona consiste en ser igual a los demás personas. Entonces son comunes: iguales entre sí. De la misma manera se miran a los pómulos, se atan la tela o el pañuelo, chasquean los labios

de delicia, leen las biografías, cuentan chistes de padres que nunca el padre ignora, juegan con la baba, se reparten perfumes y ganancias de perfumes, murmuran, se creen únicos, se creen lo mejor, se creen parte de los decididos, se miran a los pómulos para no mirarse a los ojos que es grosero y de la misma manera toquetean los pistones con los mismos dos dedos: el índice y el medio cruzándose como una tijerita con la cosa en el medio. Son comunes: iguales entre sí, y de eso están hechos. Para nosotros es muy bueno.

En los grupos cada cual trataba de arreglar problemas más urgentes: un negocio, un honor, el casamiento de alguien de su casa. Las formas dicen que cada tanto hay que cambiar de grupos. Grupos había por todas partes: todos fingían no mirar los frescos. Siempre todos fingían no mirar los frescos, para mostrar que los conocen de memoria. En los frescos se cuenta nuestra historia.

Mi padre Mario usaba las ropas más simples, para que no opacaran su brillo: fue tradición de padres. Mi padre Mario estaba sentado en una silla enorme sobre su tarima, contra el fresco de mi padre Alberto, y comía camarones y frutillas: camarón, frutilla, un camarón, una frutilla. Uno croca y sala, la otra endulza y calma y así. Frente a él se habían apartado las personas y empezaba por fin la función.

Esa vez los cinco eran cinco oficiales jóvenes, compañeros de la misma tropa: compañeros de aceptación, amigos desde siempre. Los cinco tenían el cráneo rapado y, cada uno, apenas una cinta blanca, roja, marrón, amarilla o verde atada al cuello: mucho aceite en el cuerpo. Oían a tan poco tiempo. A veces es muy complicado, pero esta vez el juego era simple como un zarpazo: los cinco formaban una ronda alrededor de uno de los lapachos rojos. Tenían las muñecas encadenadas uno al otro: sus acciones estaban limitadas. En el tronco del lapacho, a la altura como de dos hombres, había una plataforma chiquita, de madera: uno de ellos tenía que llegar hasta la plataforma: uno solo. El que llegaba a la plataforma era el único que guardaba su vida.

No hay nada más instructivo que estos juegos: todo sobre los hombres. En los días de mi padre Mario todavía eran privilegio de su sala, pero ya la furia de las muertes bellas y el tiempo caprichoso lo iban cambiando: tales empezaron a hacer de la muerte en el juego la bella más bella, más ornada; cuales calmaron sus temores porque en cualquier momento mi padre podía decidir que el tiempo de su juego no había sido: antes de que los mataran, o justo después. Pero hasta entonces era un juego de su sala: todavía no se había vuelto la pasión de Calchaquí.

Los cinco habían pasado la última noche juntos, encadenados, y el último día. Que se conocieran de largo, que fueran tan amigos era un penacho para el juego. En la estancia, donde los llenaron de manjares y mujeres y chicos y animales, el de la cinta verde hablaba sin parar.

—...a Padre pero aún así de todas formas, sin las dudas, no deberían hacernos esta. Ustedes saben nuestras fuerzas, saben nuestra astucia, saben cómo vencer a cada uno pero saben, ustedes, sin las dudas, que si peleamos con maña y subterfugios podemos quedar allá junto al lapacho por días y días hasta que nadie quede para vernos y entonces....

—Y entonces, Jose, ya nos mataron antes.

Lo cortó el de la roja. Monitos grises, sedosos, saltaron con chillidos.

—...o sin las dudas desobedecer por la primera vez y hacer una bella que recuerden muchos, sentarse en el suelo alrededor del la-

pacho y no mover el brazo contra ninguno de nosotros ni un poquito y que ellos mismos nos maten a nosotros, sin las dudas, ellos...

—Y uno de más se muere, Jose, sin las dudas.

Lo cortó el de la blanca.

—...o tampoco obedecer en lo que quieren la pelea, sin las dudas, y entre los cinco fornicarnos con muchos arrumacos: en vez de rematarnos, amores, hacernos mucho coito hasta que ellos...

El de la verde siguió toda la noche. Ahora, alrededor del lapacho, verde había cerrado los ojos y hablaba sin parar y sin sonidos. Los cinco estaban de pie, con los brazos arriba, abiertos, y las piernas abiertas, esperando para empezar la voz de Padre.

Que sonó. Cinco se quedaron muy quietos, sonrieron. Se miraron y lentamente se sentaron. Mi padre enrojeció poquito, tan poquito, e hizo

una seña con la mano. Un oficial fue hacia marrón y le tajeó los bíceps con un cuchillo curvo. Saltó bastante sangre. Marrón miraba como si no entendiera un cálculo, sentado, todavía. Entonces se pararon. Mi padre Mario sonrió para que todos lo supieran.

Cinco se agitaban como buena tormenta en la laguna: cualquier movimiento de cada arrastraba a los otros y los otros a cada y así. Marrón gritaba el grito de los zorros en celo, sin parar. Blanca hundía la cabeza en la nariz y frente y boca de amarilla, que tenía los brazos muy atrás, tironeados por verde que no se mezclaba y trataba de parar sin golpes a roja, que le pateaba con insistencia el vientre y bajo vientre: las bolas bamboleadas. Amarilla cayó. En la tarima de mi padre, en las personas que formaban el corro, no había apuestas: no había apuestas en la Casa nunca. Pero todos tenían un favorito. Marrón se cruzó y cayó sobre amarilla con un grito muy bello y los dos pies sobre la frente, que crujió. Marrón quedó despatarrado por la patada y blanca tenía las muñecas bastante disponibles porque una daba a amarilla y la otra a marrón: lo acogotó. Hizo ruido, también: ruido como cuando un paso se da sobre un colchón de cascarudos, ruido de destrucción suavísima, ruido como si la destrucción no fuera nada, como si cada gemido de ese ruido no estuviera compuesto por la muerte de cinco o nueve bichos: ruido que casi no se oyó.

—¡Hablen!

Gritó mi padre. El juego estaba acelerado. Verde, blanca y roja jadeaban encorvados y se miraban a los ojos y se rehuían las mira-





das. Blanca estaba rodeado de amarilla y marrón agonizando: esaba protegido. Roja y verde estaban unidos por las muñecas y se frotaban brazo contra brazo. Verde estaba fresco: volvió a hablar.

—Son tantas estaciones, sin las dudas. Miren a ellos, ustedes, los que cayeron. Son tantas estaciones.

La voz se le cortaba. Blanca se frotó las manos con saliva y pareció dispuesto a atacar. Roja se tensaba.

—Son tantas. ¿Qué si subimos los tres, al árbol, y ahí estamos?

Acordaron. No hay crueldad en el juego: no hay resentimientos. Es la manera de producir belleza tan intensa. Blanca, roja y verde subieron al árbol con dificultades, con los cuerpos de amarilla y marrón colgándeles de las cadenas en las mu-

ñecas. De los cuerpos que cuelgan siempre cuelgan cosas: manos, la cabeza, su pistón, la lengua muy desorbitada. Amarilla todavía se quejaba, ronqueteaba: poco. Estaba no tan muerto. Treparon por el tronco con dificultades y llegaron a la plataforma: era chiquita y cabían mal. Tuvieron que tener a amarilla y marrón de pie, echados contra el tronco. Eso les ocupaba las manos a verde y roja. Blanca estaba del otro lado del tronco.

—Aquí estamos.

Jadeó verde. Intentó una sonrisa y miró para abajo. Abajo casi todos los personas mordían tronquitos de palosanto: mordían como posesos.

Tres se acomodaron en la plataforma, sosteniendo a los muertos. Se quedaron un rato, respirando. Hacían bruto ruido: respirando. Ruido de un candelabro de gas que creyera que nada de lo que hay vale su luz o hecho para iluminar sólo de a ratos, ruido de una máquina que falla todavía a propósito pero está por fallar sin voluntad, ruido que estuviera hecho de una parte de máquina y otra parte de hombre y mucha de silencio: falta poco. Quizás querían escucharse respirar todavía. Olían a un amor de tantas horas. Verde y roja se miraron e hicieron leve gesto. Verde y roja habían crecido juntos, habían peleado siempre juntos, fornicado casi siempre juntos. Pero también con amarilla, que ronqueteaba poco: mucho menos. A marrón le colgaba larguísima la lengua. Al segundo gesto verde y roja tiraron los cadáveres y empujaron a la vez a blanca; blanca no llegó al suelo: quedó colgando de marrón y amarilla,

penduleando, colgando de los muertos dando patadas en el aire. Verde y roja lo revoleaban con los muertos, lo golpeaban contra el tronco más y más: blanca se agarraba a los antebrazos de los muertos, paraba con las piernas los golpes contra el lapacho: gritaba. Abajo los personas no mordían palosanto: estaban tiesos.

Los brazos de blanca se estiraban colgando de los muertos: rechinaban. Verde y roja le daban cada vez más impulso, lo arrojaban contra el lapacho con más y más impulso y tratando de pegarle de costado para que las piernas no le sirvieran como freno. Un golpe le deshizo la rodilla derecha; el siguiente le aplastó su pistón contra el tronco. No gritó, dijo:

—Jose, Javier, amores.

Muy despacio, para que todos lo oyeran con espanto. Verde y roja lo bambolearon hacia los costados. Lo bambolearon cada vez más fuerte a los costados, hasta que subía en cada impulso a la altura de la plataforma. En cada impulso, los cuerpos de marrón y amarilla, que ya no ronqueteaba, volaban como estrellas: cometas con una cola que era blanca. Lo bambolearon: el ruido como un viento. No el viento que anuncia aguas cada estación de aguas en las calles de la Ciudad y lava y deshace las paredes de adobe. No el que choca contra un farallón y cae y se levanta, y choca. No, tampoco, viento suavísimo que tuerce los juncos más verdes, hasta el suelo y el agua, como la música. Ruido era como el viento que chilla en la hondonada, o entre dos casas: animal, cierta bestia. Después se miraron roja y verde y con un mismo movimiento de sus brazos y sus muertos cambiaron el recorrido del péndulo de blanca y lo estrellaron, seco, contra el tronco. Otro ruido. Blanca hizo, todavía, un péndulo y la cabeza le penduleó también sobre la espalda, un poco suelta. Olía muy fuerte a mierda. Mi padre se escalofrió con su fruición, se palmeó las rodillas. Gritó:

—¡Vale el tiempo!

Hubo crujidos chicos: ramitas de palosanto se rompían en las manos más nerviosas. Olía muy fuerte a mierda y palosanto. Roja y verde saltaron al suelo y cayeron sobre la pila de los tres muertos: se mancharon. Se sentaron espalda contra espalda, descansaban en el otro, callados, jadeaban. A uno de los lados, marrón, amarilla y blanca se confundían los descalabros: una montaña tibia, de peñascos blandos, pegajosa. Verde y roja se refregaban uno al otro las nuca con movimientos cortos de la cabeza a cada lado. Todavía verde dijo algo, que nadie pudo oír, y los dos se levantaron, se abrazaron, se dieron el beso en la boca. Labios chasquearon. Los personas rugieron.

Varios varones estaban tremenda, estaban incontinentemente duros.

Uno de los brazos de roja y uno de los de verde seguían unidos por la cadena en las muñecas. De los otros dos brazos les colgaban los tres: con esos otros brazos se rodearon uno al otro los cuellos. De los cuellos de cada uno les colgaban cuerpos. Roja y verde se dieron un golpecito suave de cabezas y tiraron al mismo tiempo de sus cadenas y sus muertos: se estrangularon o desnucaron los dos al mismo tiempo. Quién sabe si se estrangularon o se desnucaron: los dos al mismo tiempo. Seguían amigos: fueron cayendo. Fueron cayendo despacio, se tropezaban con ellos mismos y los cuerpos: mi padre gritaba que no, que honores, traición y memorable.

Todos gritaron que no, que honores, traición y memorable. Roja y verde los habían burlado, perdido los dos el juego, esquivado la tentación de la victoria: habían ganado, decretó para ganar mi padre Mario y dijo:

—Vale el tiempo. ●



DIARIO DE POESÍA

Nº 42 / Julio de 1997

- Dossier: "Poesía concreta brasileña" •
- Reportaje: Valerio Magrelli • Ensayo de Juan José Saer • Poemas de Jean Luc Godard • "Los privilegios de Stendhal" •
- Inéditos de Baldomero Fernández Moreno • Finalistas del Segundo Concurso Hispanoamericano de Diario de Poesía
- Críticas • Concursos • Agenda •

La Plaza es de las Madres

La Asociación Madres de Plaza de Mayo cumple 20 años de vida. Con tal motivo organiza un festival de rock que tendrá lugar el viernes 10 y el sábado 11 de octubre en el Estadio de Ferro. En la conferencia de prensa realizada el 12 de agosto pasado se brindaron informaciones sobre el recital.

Todo lo que recaude el festival, que cuenta con el auspicio de Daniel Grinbank y Rock & Pop Internacional, es a total beneficio de la Asociación, que destinará los fondos a la culminación del Centro Cultural de las Madres en donde funcionará una Biblioteca especializada en Derechos Humanos. El festival lleva por nombre "¡Ni un paso atrás!" y en su transcurso cantarán, el viernes 10: León Gieco, Caballeros de la Quema ("A Las Madres nunca les pudieron coser los labios. Son una trinchera contra el olvido y, por lo tanto, una garantía de la memoria."), Las Pelotas, Malón, Rata Blanca ("No bajar los brazos y nunca olvidar lo que pasó. Hacérselo saber al mundo, a todos los que nazcan") y Actitud María Marta ("Si en este país hubo un indulto y los asesinos están sueltos no es sólo por una decisión de gobierno sino por la voluntad de una sociedad atravesada por la pasividad y la indiferencia"); el sábado 11: Ataque 77 ("Ya no hay más lugar para la violencia y la estupidez"), Divididos, A.N.I.M.A.L., Todos tus Muertos ("Las Madres nos hacen creer que es fácil vivir en este país"), Los Piojos y Rage Against the Machine.

En sus declaraciones, Hebe de Bonafini destacó: "Esto es algo con lo que nunca hubiéramos soñado. Hace veinte años que las Madres fuimos a la plaza por primera vez a buscar a nuestros hijos. Y ahora, veinte años después, estamos aquí rodeadas de los hijos que nos nacieron en este tiempo (...) Muchos de nuestros hijos también tenían sus bandas y a nosotras nos fastidiaba escucharlas. Es que no entendimos entonces que teníamos que aprender a escuchar su música. Hoy en día, los pibes jóvenes están mejor representados por las bandas de rock que por los políticos".



LOS LIBROS DEL MES

Derechos humanos

- Informe anual sobre la situación de los
Derechos Humanos en la Argentina (1996), CELS60

Ficción

- Taxol, César Aira61
Cruz diablo, Eduardo Blaustein61
La muerte como efecto secundario, Ana María Shua62
El Horizonte, Osvaldo Tcherkaski62
Cinco días en la isla, Plinio Apuleyo Mendoza63
Plenilunio, Antonio Muñoz Molina63
Sabina, una novela biográfica, Karsten Alnaes64
El teatro de Sabbath, Philip Roth64

Poesía

- Incompletamente, Juan Gelman65
Filtraciones, Hugo Gola66
Matar un animal, Susana Villalba66
Cosas del corazón y otros poemas, Roberto Fernández Retamar67
Viaje por América Desierta y otros poemas, Lawrence Ferlinghetti67
Poemas, Katherine Mansfield68
Los reportajes de The Paris Review: poetas68

Historia

- ¿Qué hacer con los pobres?, Luis Alberto Romero69
Certidumbres e incertidumbres de la historia, Gilbert Gadoffire (comp.)69

Vidas

- Sábado o la moral de los argentinos, María Pía López y Guillermo Korn71
Sábado, el hombre, Julia Constenla71
Albert Camus, Olivier Todd72
Tchaicovsky - La biografía, Nina Berberova73

Ensayo

- Arlt literato, Carlos Correas74
Vidas imaginarias: Los jóvenes en la tele, Santiago Gándara y otros74
Microcrítica. Lecturas argentinas (cuestiones de detalle), Julio Schwartzman74
Las lágrimas de Eros, Georges Bataille75
Las cosas del creer, Emilio de Ípola75
La naturaleza y los griegos, Erwin Schrödinger76
Construir, habitar, pensar, Martin Heidegger76
Cultura y tercer mundo, Beatriz González Stephan (comp.)77
El imperio retórico. Retórica y argumentación, Chaïm Perelman78

Infantiles

- Ruedamares, pirata de la mar bravía, María Cristina Ramos79
La aldovranda en el mercado, Ema Wolf79

Solapas

- Tomás Eloy Martínez, Marcelo Cohen, Susan Sontag, etc.80

NO NOS OLVIDAMOS

**Informe anual sobre
la situación de
los Derechos Humanos
en la Argentina (1996)**

Buenos Aires, CELS, 1997.

La violencia tiene muchas formas. Entre otras variantes, la violencia puede ser estatal o privada. Entre las variantes de la violencia estatal, está la legal y la ilegal, la legítima y la ilegítima. Y la presentación de la violencia estatal ilegal puede tener también muchas formas, la cotidiana, la periodística, la televisada, o puede tener también la forma de un informe. El informe sobre la situación de los derechos humanos en la Argentina 1996 es una de las presentaciones posibles de la violencia estatal ilegalmente desplegada durante el año pasado.

El respeto del Estado por los derechos humanos es el piso mínimo de cualquier sociedad moderna. Su violación, entonces, significa caer por debajo de aquellos valores que, hemos coincidido, son fundamentales. Sin embargo, la violación a los derechos humanos sigue siendo cotidiana, permanente, sistemática, como consecuencia del ilegítimo ejercicio de la fuerza pública que realiza el aparato estatal. Un informe sobre la situación de los derechos humanos, entonces, es un relato de la burocrática violación de los derechos humanos que tiene lugar todos los días. Un informe sobre la situación de los derechos humanos es un compendio de las atrocidades directamente atribuibles al Estado - aunque relatadas con el tono neutro que requiere la exigida objetividad de este género.

Esas atrocidades, en la Argentina actual, tienen numerosas formas, entre las que el informe del CELS destaca: el legado de la dictadura y los efectos de la impunidad, la violencia policial, la siempre catastrófica situación carcelaria, la falta de acceso a la justicia para la protección de los derechos sociales, la marginación legal de los inmigrantes y las restricciones a la libertad de expresión y el derecho a la información. El índice (acusador) se cierra con colaboraciones del Comité de Latinoamérica y el Caribe para la defensa de los derechos de la mujer (CLADEM) y el Instituto de Investigaciones Gino Germani de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, referidas a derechos reproductivos, discriminación basada en la orientación sexual y las protestas sociales en la Argentina.

La enumeración de estas violaciones ratifica la paradoja de cualquier informe sobre la situación de los derechos humanos en la Argentina: en primer lugar se destacan las huellas de las violaciones de hace veinte años. 1976/1996: 30.000 desaparecidos durante la dictadura; 100.000 personas en la marcha que

conmemoraba el terrible aniversario del 24 de marzo; represores por televisión; juicio en España por la impunidad argentinísima; asesinos con pedido de ascenso; H.I.J.O.S. de desaparecidos.

Pero las huellas recorren la cotidianidad mucho más allá del legado directo: 1996 también fue el año en el que se quedó expuesta la estrecha relación que siempre existió entre la "mejor policía del mundo" del duhaldismo, y la policía de Camps. Fue el año del descontrol policial. Las estadísticas sobre muertes por brutalidad policial, la cronología de hechos de corrupción policial y la increíble historia de quien estuvo preso 8 meses por publicidad policial son sólo algunos de los ejemplos de cómo las fuerzas de seguridad usan las armas que nosotros les entregamos. El capítulo sobre la situación carcelaria, a su vez, explica qué tipo de muerte suspendida en el tiempo les aplicamos a aquellos que han sobrevivido a la policía.

Se sabe, la violencia no se aplica sólo por acción y la ilegalidad del actuar estatal también puede provenir de su inactividad. ¿Qué derecho a la justicia tienen los jubilados que esperan por años que la Corte Suprema obligue a que les pagen lo que les deben? ¿Qué derecho a la educación, los hijos de inmigrantes a los que se expulsa de escuelas? ¿Qué derecho a la salud, el desocupado que peregrina infructuosamente por escalofriantes hospitales estatales? Si la política económica no admite ecuaciones sociales, ¿pueden los tribunales de Justicia ignorar estos derechos alegando razones economicistas? Si el rechazo de hábeas corpus fue el síntoma de una justicia obediente al terror estatal, la falta de amparo judicial contra las violaciones a los derechos sociales es la muestra más contundente de cuán ciegos son los tribunales al momento de impartir equidad.

Hoy, agosto de 1997, sabemos que 1996 fue sólo el anticipo de lo que se precipitó durante el primer semestre de este año: el descontrol policial mató a Cabezas y la represión no impidió los reclamos por derechos elementales, pero sí terminó con la vida de Teresa Rodríguez. Se ha sostenido que la violación a los derechos humanos es la consecuencia de una determinado tipo de debilidad del Estado, que no cumple con sus obligaciones y sólo se puede imponer por el ejercicio ilegítimo de la fuerza. Esta lectura nos muestra entonces cuál es el grado y la forma de la debilidad institucional vernácula. ●

Martín Abregú





César Aira

FOTO: ALEJANDRA LÓPEZ

Taxol, precedido de Duchamp en México y La Broma

César Aira

Buenos Aires, Simurg, 1997, 106 págs.

Cuenta la leyenda que César Aira tiene cajones llenos de manuscritos y que elige uno por mes, con el capricho del humor, para que sea publicado. El mito se alimenta con la broma: cada historia termina con datos espacio-temporales de la escritura. “Duchamp en México” –digámoslo ya: el mejor de los tres relatos de este último (creo) libro de Aira– está fechado “México, 28 de noviembre de 1996”; “La broma”, “Guadalajara, Monterrey, Buenos Aires, 26 de diciembre de 1996”; y “Taxol”, “Buenos Aires, 25 de diciembre de 1996”. Los relatos transcurren en las ciudades en las que fueron escritos y están narrados en primera persona. La consecuencia ridícula es que uno cree conocer los pormenores de la vida de Aira y cómo transcurrieron sus últimas vacaciones. Si no fuera por el inmenso placer que produce la lectura, juraría que la felicidad de descubrir un nuevo libro de Aira (felicidad, por cierto, asidua) está marcada por la curiosidad.

Estos tres relatos son una bitácora en la que “Aira” anota el paisaje, sus cuentas, sus pensamientos, la extravagante porción de mundo que sólo él conoce. “Duchamp en México” nos recuerda los

buenos Aires, los de *Canto Castrato*, *La Liebre* o *La Abeja*: una prosa que produce un gesto oscilante entre la carcajada, la sorpresa y la admiración más absoluta (la boca abierta, confundida).

Aira maldice los imperativos del turista y pasea por las calles de México tratando de evitar lo inevitable: el consumo. En México, el argentino tiene que aprovechar el cambio favorable: con el dinero mexicano todo es “baratísimo”. Sin cesar, Aira compró para ahorrar. Compró siempre el mismo libro, muchas veces, con precios cada vez más bajos: un libro de Duchamp. Las matemáticas indican que César ahorró entonces millones de pesos mexicanos, volvió a Buenos Aires con diez libros idénticos y un sobre lleno de *tickets* cuyos facsímiles ampliados serían las páginas de uno de sus futuros libros.

El segundo relato, “La Broma”, es una digresión: grandes temas a los que sólo Aira puede negarles la cursilería; del malentendido de la amistad al matrimonio; desde el jazz hasta la literatura (si es que alguna vez Aira no habla de ella).

“Taxol” es un viaje en taxi, fascinante y aburrido como todas las conversaciones con los conductores.

Después de leer este libro, se reavivan las pasiones un poco aplacadas, y esperamos ahora, con la paciencia del que sabe que su espera será breve, un nuevo manuscrito desempolvado. ❶

Violeta Weinschelbaum

Cruz diablo

Eduardo Blaustein.

Buenos Aires, Emecé, 1997, 292 págs.

Política ficción, habría que decir de entrada. O bien: novela futurista en una Argentina postglobalizada. Espíritu de historieta, también: si a algún director se le ocurriese filmarla tendría que contratar al mejor dibujante de *story-board*, para no decepcionar.

La historia es así: Moreira, un buscavidas, intenta huir de Amaicha con el cadáver de un viejo cantante de tangos. Un malón de indios lo persigue en ala delta. No se trata sólo del cadáver de un amigo: el viejo, que había huido de las “villas virtuales”, tiene la cabeza “hecha” con un implante experimental en el que el gobierno está interesado. Lo que vale del muerto, el implante, está destinado a la cabeza de Moreira.

Todo en *Cruz Diablo* –hasta los indios que hablan con los verbos en gerundio para “conservar las tradiciones”– es reciclaje o *bricolage* de restos fósiles, de discursos fósiles. Los desechos de la tecnología y de la memoria se aprovechan como se puede: con alambre –o equivalentes– un argentino hace que funcione lo que venga. A través de estos detalles de cotidianidad, Blaustein diseña la cartografía futurista de la Argentina, en lucha con los mapas de la memoria –memoria del dolor, de las luchas históricas, de las tradiciones. La novela es opulenta en detalles a través de los cuales la historia se perspectiva al trasluz, a modo de microfísica. A través de las voces, también. Blaustein habla el idioma de los argentinos: el universo de *Cruz diablo* descansa tan confortablemente en los lugares de pensa-



FOTO: LAURA KOVENSKY

Eduardo Blaustein

miento del ser nacional –y en sus prodi-
gios de retórica, es decir, de humor– que
se hace inmediatamente objeto de una
lectura voraz. Las voces proliferan: a las
de los personajes hay que sumar las vo-
ces virtuales y las de los muertos que la
tecnología reedita. Además, los ecos de
otras voces intertextuales, literarias, his-
tóricas, massmediáticas. En esta destreza
de escritor, tal vez Blaustein haya capita-
lizado su experiencia de músico.

Eduardo Blaustein nació en Buenos
Aires en 1957 y vivió en el exilio –Méxi-
co, Barcelona– desde 1976 hasta 1993.
Fue músico, vendedor de globos y de en-
ciclopedias, periodista. De regreso a Bue-
nos Aires, fue jefe de redacción de *El Por-
teño* y director de *Página 30*. *Cruz Diablo*
es su primera novela. Que haya otras. ●

Carmen Crouzeilles

La muerte como efecto secundario

Ana María Shua

Buenos Aires, Sudamericana, 1997, 236 págs.

La historia de un padre tiránico y per-
verso, que no se resigna a morir en
una sociedad donde hasta la agonía está
cuidadosamente planificada, y la lucha
de su hijo por salvarlo de una

ominosa institución que
cumple el rol de hogar ge-
riátrico son la esencia
despojada de esta no-
vela. Sin embargo, la
historia está tan carga-
da de matices que ese
núcleo argumental de
aparente sencillez sirve
para desarrollar innumera-
bles puntos de vista, que a su

vez condicionan otras historias paralelas
en un Buenos Aires del futuro que pare-
ce haberse convertido en una atroz imi-
tación del infierno. En ese tiempo, el Es-
tado se ha evaporado, la ciudad se ha
convertido en tierra de nadie, con algu-
nas zonas protegidas donde se encierran
los más pudientes, los geriátricos son
obligatorios y se han transformado en
instituciones donde se recluye a los vie-
jos, para que mueran sin ahorrarles nin-
guno de los ritos de la humillación y el
abandono. Allí caerá el padre y de ese lu-
gar intentará sacarlo su hijo, el protago-
nista de la novela.

En ese marco circunstancial se inscri-
be la figura de un hijo de edad madura,
vocación indefinida y destino marcado
por la gratuidad, que está unido a la figu-
ra de su progenitor por un extraño vín-
culo de amor-odio. Entre ambos circula,
como un fantasma, el recuerdo de una
mujer de la que el hijo sigue enamorado
y a quien está dirigido este libro, como
un largo monólogo expuesto ante un des-
tinatario remoto y silencioso.

Construida en función de imágenes,
el texto gana intensidad desde el primer
momento, y sobre esa sucesión de esce-
nas violentas, descarnadas o tiernas avan-
za la trama siguiendo un ritmo por mo-
mentos vertiginoso. La muerte es una
presencia constante en la historia, como
lo son también la soledad, la violenta in-
comprensión que reina en el seno de una
familia y que parece ser un reflejo natural
de lo que ocurre en la sociedad despiada
que la rodea. Escrita con intensi-
dad, con fervor, con una admirable maes-
tría en el desarrollo de la trama, la técnica
impecable le aporta un matiz luminoso a
esta novela, construida sobre un oscuro
argumento de matiz futurista. ●

Daniel Celis

Cinco días en la isla

Plinio Apuleyo Mendoza

Bogotá, Grupo Editorial Norma (Colección El Do-
rado), 1997, 490 págs.

“Han pasado muchos años desde
entonces, y ya nada es igual...”,
anticipa un narrador multifacético en el
primer párrafo de *Cinco días en la isla*.
A pesar de la promesa del título, los
años que esta novela narra, en efecto,
son demasiados. También los lugares
que la narración evoca desde la memo-
ria de sus protagonistas: París, Manhat-
tan, Barranquilla, Bogotá y un puñado
de islas en el Caribe que podrían ser
cualquier isla del Caribe.

A lo largo de quinientas páginas, la
historia se sobredimensiona hasta el te-
dio y pretende abarcar (una vez más) to-
das las historias. El autor aborda el cua-
dro de costumbres, la novela testimonial
y el relato romántico, y los engarza me-
diante morosas imágenes poéticas. El
producto resulta menos ecléctico que in-

verosímil: es que ni la rancia burguesía
colombiana habla ya como los poetas de
principio de siglo.

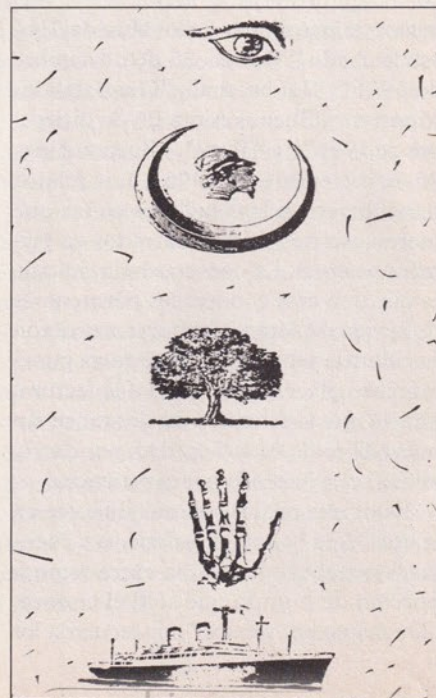
A la manera de un ejercicio de princi-
piante (y Mendoza no lo es), las páginas
transcriben diálogos interminables entre
un hombre y una mujer (divorciado él,
viuda ella) cuyos caminos se cruzan en la
mitad de sus vidas. El intelectual y la mi-
llonaria alternarán escauceos amorosos
con recuerdos que no son de este mundo.

En su memoria, se trata de un mundo
en el que, remanidamente, la chica pobre
(o mejor, la “pobre chica”) es seducida
por el embajador extranjero que la viola-
rá tres días después de la boda. La cade-
na de violaciones (qué otra cosa le puede
deparar el destino a una pobre chica bo-
gotana injertada en París) no terminará
esa noche, por supuesto, lo que es nece-
sario para enfatizar que la “fatalidad”
histórica, en lo que a América se refiere,
es fatal. Y basta.

En este punto, la transcripción que
Mendoza realiza de la historia “real” si-
lencia o (peor aún) vuelve anécdota, casi
embellece, la corrupción y los abusos del
poder, en un país que (como la isla) po-
dría ser cualquier país latinoamericano
de este siglo.

En síntesis: el lector que siga con inte-
rés la crónica política local no encontrará
muchas novedades en estas largas qui-
nientas páginas que no se agotan, por
cierto, en cinco días. ●

María Iribarren



El Horizonte

Oswaldo Tcherkaski

Buenos Aires, Emecé Editores, 1997,
230 págs.

Leer una novela dispar, indecisa, que lexacerba las bondades de la ambigüedad y el sobreentendido y no traza un lazo de parentesco entre lo que proyecta y lo que produce, puede conducir al desasosiego. No es necesariamente el caso de esta nueva novela de Oswaldo Tcherkaski, *El Horizonte*. Aunque sí queda claro que el reclamo incansable por la asistencia de un lector inteligente se transforma a lo largo del relato, sin opciones, en la necesidad de un lector ataviado por los dones de la paciencia. Podríamos decir: *El Horizonte* es una novela que espera demasiado de sí y no logra saldar esa demanda que la deja, desamparada, frente al terso referente que no deja de acecharla.

Lo cierto es que, más allá de las suspicacias, el texto de Tcherkaski se construye sobre la base de una ley transformable y manipulable, en un paisaje hecho de bandas y redes subterráneas y una saga de nombres falsos, guerras urbanas y conspiraciones que intentan organizar una teoría del Estado como centro de construcción y distribución de delitos.

Se equivoca poco Jorge Rivera cuando define para la literatura de Tcherkaski una genealogía fácil, rápida y directa que la enlaza a una familia de palabras donde conviven Borges, Arlt y Macedonio Fernández. *El Horizonte* está hecha de esos guiños y señales y se apoya en materiales básicos rastreables en los cuentos de *Ficciones* y las tramas secretas y conspirativas de *Los Siete Locos*.

En este camino, la novela agudiza su necesidad de darle una estrategia laberíntica a ese juego de cartas entre historia, ficción y conspiración. El Estado, en el texto de Tcherkaski, es una forma de disolución de la certeza, una máquina de desintegración de la identidad. Por eso reflexiona acerca de los originales, las copias, las grabaciones, los registros de la obra *El Horizonte*, un texto repetido y evanescente puesto a circular por la provincia de Buenos Aires. Y también sobre la transformación de los nombres, la clandestinidad, los fusilados que viven: por-

que intercepta al texto de Arlt con la última carta de Rodolfo Walsh.

En la parte Uno, *El Horizonte* atomiza y desconcentra las voces en una oscilación que parece intuir que, necesariamente, la literatura es el efecto de un desafío entre miradas inteligentes. Se supone, aquí, que lo que deriva sin respiro es el sentido, en una deliberada táctica de desconcierto. En la parte Dos, final y escasa, el texto asume la literalidad y el testimonio de la mano de Norberto Kingless. No hay reinado en la posesión del relato, se dice allí. Pero son dos ironías y dos trampas. Las mismas en que queda atrapada la novela. ●

Fernando Murat

Plenilunio

Antonio Muñoz Molina

Buenos Aires, Alfaguara, 1997,
488 págs.

Antonio Muñoz Molina supo ser el autor de una novela inolvidable (*Un invierno en Lisboa*, 1987), en la cual un argumento hábilmente dosificado era servido por la prosa impecable que encontraba sus momentos culminantes en la descripción cautivante de bares nocturnos y música de jazz. Pasaron los años, y en 1991 *El jinete Polaco* mostraba ya el narcisismo de esa misma prosa, extendiéndose interminablemente en un relato que habría merecido los honores de más escueta brevedad. A pesar de sus disímiles valores, ambas recibieron el Premio Nacional de Literatura español. Y su autor, un sillón en la Real Academia de la Lengua.

Plenilunio es otro tropiezo en la producción del exitoso autor. Reaparece la delectación en sí mismo de un estilo bello y fácil, dúctil, armonioso, sin sorpresas ni demandante de esfuerzo alguno al lector. Esta vez, puesto al servicio de un argumento banal, *thriller* sin misterio, cuya obvia solución se retarda con esgrima profesional. Tal vez nunca tan perfectas y ejemplares víctimas fueron objeto de victimario tan odioso y feroz: el autor apunta, en la trama central, a una simplificación maniquea. El asesino, sirva como ejemplo, exuda sangre, pero también odia a su papá y a su mamá.

Amparadas en tamaño despliegue del

mal, aparecen inquietantes ideas sobre la represión policial, practicadas por policías muy honestos y estimables, que sin embargo fueron delatores franquistas durante la Guerra Civil. El relato no defiende esas ideas. Pero son expuestas por los "buenos" (se entiende, "las fuerzas del orden"), y esa exposición desnuda y no cuestionada de demanda de más severa represión policial tiene un desagradable tufillo autoritario.

Entre la elegante prosa y la sospechosa ideología —para decir poco—, el texto se convierte en una "novela al uso", según expresión de Juan Goytisolo. Quien la usa —el público— no parece tener las prevenciones de este cronista, y una vez más, Muñoz Molina vende un *best-seller*. ●

Oscar Calvelo



Sabina, una novela biográfica

Karsten Alnaes

Madrid, Siruela, 1996, 428 págs.
Traducción de Kirsti Baggethun y
Asunción Lorenzo.

Una bella e inteligente joven, víctima de una grave enfermedad mental, debe abandonar su Rusia natal para recibir tratamiento en una clínica de Zurich.

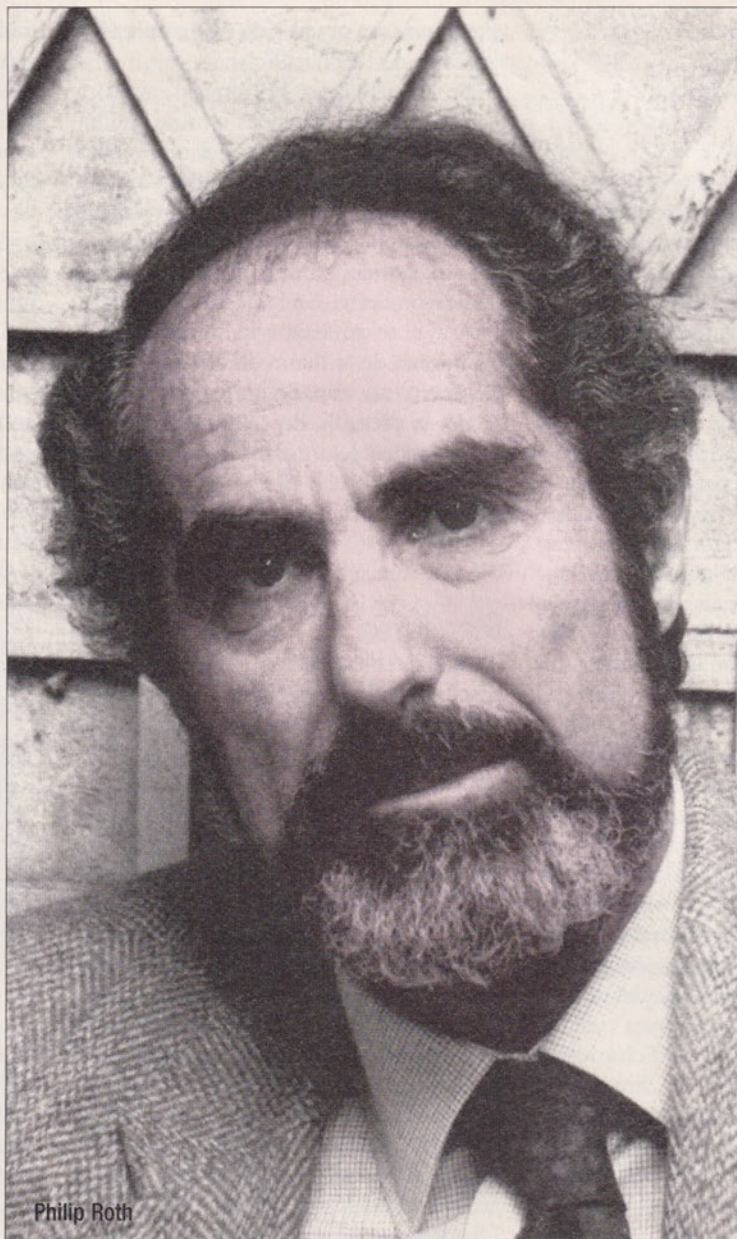
Allí, gracias a los innovadores médicos y el cuidado de su bello, inteligente y joven médico, logra sobreponerse rápidamente y convertirse en una brillante estudiante de medicina. La relación médico-paciente se transforma en una historia de amor trágica, melodramática, ya que el médico es casado, y no puede entregarse a ser esclavo de sus pasiones, arriesgando su futuro profesional. Rota la relación amorosa, los amantes continuarán vinculados por un médico de Viena, amigo y mentor. Si bien la mujer rehace su vida, sabe que el verdadero amor es único.

Hasta aquí, una novela sentimental, plagada de bellas metáforas como "los pájaros celestes despegaron y ellos se bajaron en el reino de la flor de la pasión entre los urubús". Pero la cosa cambia cuando el lector conoce los verdaderos nombres de "Eros y Psique". Sabina, la protagonista, es Sabina Spielrein, paciente, amante y colaboradora de Carl Gustav Jung. El buen amigo vienés no es otro que Sigmund Freud. De esta manera, la historia de Sabina se inscribe en la Historia de Europa en la primera mitad de nuestro siglo, desde los círculos del incipiente psicoanálisis y la fe en el progreso hasta la destrucción de la Segunda Guerra Mundial.

El autor se inspiró en la lectura de los diarios de Sabina, y se inspiró tanto que creyó que ella fue no sólo su Musa, sino también la de Freud (a quien indirectamente acusa de plagio), Jung, Melanie Klein y Jean Piaget, entre otros. Alnaes incrusta registros propios del ensayo científico entre las narraciones ficticias para descubrir su imagen de una Sabina pionera olvidada del psicoanálisis, profetisa, sibila, elegida.

El relato del trágico fin de Sabina durante la persecución nazi aparece en la novela intercalado con la presentación de su teoría del instinto destructor en los hombres, delatando cierto revisionismo histórico. Pero, al fin y al cabo, Alnaes ha escrito una novela, "y al lector corresponde sentir el universo de la misma y captar la nota fundamental que se ha intentado darle". ●

Camila Loew



Philip Roth

FOTO: JACQUES SASSIER

El teatro de Sabbath.

Philip Roth.

Madrid, Alfaguara, 1997, 501 págs.

Traducción de Jordi Fibla.

Mickey Sabbath es un viejo titiritero judío que ya no hace presentaciones. Pero Mickey Sabbath es además, o básicamente, un profanador de tumbas.

Su vida se organiza alrededor de Drenka, una prostituta yugoslava, quien parece ser una "mujer inolvidable" para todos los hombres que la conocieron. Entre las perversiones de Sabbath, la que más lo apasiona es escuchar los relatos que

hace Drenka sobre sus clientes.

La muerte de Drenka pone en funcionamiento el verdadero teatro de Sabbath, que consiste en hacer visitas nocturnas a la tumba de la prostituta muerta, para actuar y ver actuar escenas de necrofilia.

Entre visita y visita de Sabbath al cementerio, el narrador revisita la historia de Drenka y todos sus amantes, del titiritero y sus relaciones familiares y afectivas, al tiempo que cuenta la manera en que trama su acto final. "Para todo amante de las bromas, el suicidio es indispensable. Para un titiritero, en particular, no hay nada más natural: desaparecer detrás de la mampara, insertar la mano y en vez de representar como tú mismo, realizar el acto final como un títere."

Pero lo que el personaje no puede prever es que, por tratarse de un títere, el suicidio se descarta, porque siempre necesitará de alguien que accione la marioneta. Sabbath no lo consigue. Sin embargo, la novela, escrita en el cruce de dos tradiciones literarias (la de Shakespeare y la de Sade), consigue un relato entretenido, aunque de a ratos parezca, más bien, un repertorio de mitologías y fantasías eróticas.

Con *El teatro de Sabbath*, novela escrita en 1995, Philip Roth obtuvo en 1996 el National Book Award. ●

Paula Croci

Teoría de la incompletud

Incompletamente

Juan Gelman

Buenos Aires, Planeta, 1997,
100 págs.

El adverbio modifica al verbo. La poesía (adverbio) modifica incompletamente al Verbo (sagrado). La poesía araña lo sagrado. Ésa es la vía de su incompletud: su "cruel" humanidad.

El gesto singular del poeta, por ese querer acercarse a un habla tan completa y única, se transforma, él mismo, en habla de la incompletud, murmullo de la incompletud, música callada. Habla solidaria, siempre maravillosamente pueril, de lo humano.

Con su extraordinario título, *Incompletamente*, el reciente libro de Juan Gelman se adhiere a la lenta fascinación de lo incompleto, la incompletud, lo insuficiente. Y aparece así, como un secreto de liberación paulatina, esa imperturbable teoría de lo que todavía no es. Teoría y poesía que envuelve incluso a algunos de los libros anteriores del poeta, tales como *Anunciaciones* (1988), *Citas y comentarios* (1982), *Salarios del impío* (1993).

En su libro *Technicians of the sacred*, Jerome Rothenberg parece indicarnos que, haga lo que haga el poeta, su apuesta se enfrenta siempre, si no a lo sagrado de misteriosa pureza, al sacrificio que se obtiene como derroche puro de sí, como en esa economía tan opuesta al trueque. Me refiero a esas entregas incondicionales de dones, también incompletas,

llamadas *potlatchs*.

Siempre con ligeras variantes, el *potlatch* es definido como dilapidación infinita de riqueza, pero la negación que hace de la utilidad de los recursos gastados no contradice jamás su aproximación —dramática— al lujo del sacrificio: Etimológicamente, *producción de una cosa sagrada*. Juguetes "teóricos" ofrecidos a los muertos y a los antepasados míticos del donador. Y entonces el *potlatch* se vuelve experiencia de poesía, de gasto sublime.

El lector de *Incompletamente* puede aceptar ese adagio del *potlatch*: la incompletud de toda escritura poética es como el sacrificio que va extinguiendo lo que consagra. Casi como en la máxima del poema de Bonnefoy: "sucedió que había que destruir y destruir, sucedía que sólo así se alcanza la salvación". Con pequeñas destrucciones sólo equivalentes a su dolor; dones que entrega a una especie de antepasado mítico, el niño, el muerto, el escriba, el lector. La ofrenda de lo incompleto del ser en los incompletos dones de la escritura.

La prueba de Gelman: nombrar el precioso libro símbolo, alegoría de toda la obra: *Incompletamente*: "como luz en el sol/ es/ lo que no es todavía/ igual al sueño/ del que viene y no sale/ traza/ la curva del amor con muerte/ va/ de la conciencia al mundo/ se encadena/ a los trabajos de su vez/ retira/ el dolor del dolor/ dibuja/ su claro delirio/ con los ojos abiertos/ canta/ incompletamente".

Incompletamente nos sumerge en su precisión estética: sonetos que no llegan a ser sonetos sino tan sólo estructuralmente: los catorce versos del soneto, los dos cuartetos y los dos tercetos; pero la métrica es apenas desigual, aun si la rima no existe más que como espejismos sonoros entre anamorfosis tímbricas. Pequeñas "esculturas de sonido duradero", exclamaría Duchamp. Sonetos aparentes, de métrica nueva, como luna nueva, papa nueva, donde incluso el "incompletamente" puede pensarse como ligado al arco iris "insuficiente" de Paul Klee, cuando en su *Teoría de los colores* nos dice: "Perteneciendo al dominio intermedio entre la tierra y el universo, el arco iris alcanza cierto grado de perfección, pero no el grado último, ya que sólo parcialmente pertenece al 'más allá'. Pero también nuestro poder creador se encuentra, sobre la imperfección del fenómeno, en condiciones de obtener, por lo menos, una síntesis del ser. Hay que suponer que lo que sólo nos llega como una apariencia defectuosa existe en alguna parte en la plenitud de su ser. Nuestro instinto de artista va a ayudarnos a concebir claramente ese ser."

Una síntesis del ser: "...y puso sobre la mesita una conchillas multicolores..." (el final de *Una noche con Ofelia*, de Vladimir Holan); las pruebas

de Celan y Rósewicz: silencio por el suicidio, punto; libertad de silencio como planteo de una continuidad estética imposible después del holocausto: *potlatchs*.

Incompletud de lo tribal, cantos de crispación, de amor, horror, dolor (hasta en *ladino*, como dialecto que nos avicina al origen), la prueba de la completud en el lenguaje (ser y no ser, vida y no vida); incluso en ese final o pequeña catástrofe del ser que es el poema, la posibilidad de lo imposible despeja con *Incompletamente* nuestra conciencia de la poesía: que sea, en todo caso, un poquito de frase al que se añade el ser. Porque sin ese misterioso murmullo que la vuelve posible, ni lo imposible funda su posibilidad o presentimiento de esperanza, ni lo incompleto se puede ofrecer como la posibilidad incesante de lo único. ●

Arturo Carrera



DIBUJO DE MARTÍN KOVENSKY



DIBUJO DE STEINBERG

Matar un animal

Susana Villalba

Rosario-Buenos Aires, Bajo la luna nueva, 176 págs.

Escribir como matar, como disparar. El poema, un cadáver perfecto que “tendrá la última palabra”; y el lector, un forense que descifra las huellas de una respiración entrecortada: el del silabeo de la pasión que está por estallar, que está estallando mientras se escribe el poema y se comete el asesinato una y otra vez.

Son seriales las palabras y los desencuentros: nunca es esa fiesta, nunca es ese lugar, nunca es ese cuerpo, nunca o siempre soy yo. Siempre es lo que muere o se mata lentamente, aquello que se planea con el sabor de la inminencia mientras se escribe, mientras el animal cae atrapado y se levanta en la memoria de la cacería, de la mirada del francotirador. Los asesinos se confunden y sólo permanece la maníaca y obsesiva necesidad de corregir, de disparar el poema perfecto y a la vez desasido en un murmullo insistente. El poema no puede despegarse del aliento de la voz del cuerpo del delito, del hilo de esa segunda persona

que nos levanta de la silla o donde sea que estemos leyendo este libro. El tono que se eleva obligatoriamente, casi como una pregunta, cuando se afirma implacable que siempre es imposible.

Los poemas fluyen en esa segunda voz casi inagotables, multiplicando los personajes como cartas puestas sobre la mesa: espejos donde mirar con precisión los detalles de la melancolía, de la ausencia. Y el lector cae también cercado en la trampa del animal: cae en el espejo de la segunda persona, disparado en el retrato del dolor, o la indiferencia del que nada espera, como el asesino, y sólo se dispone a sufrir fragmentariamente las partes acoradas y calientes del arma, las partes de la víctima.

“Se ve la ciudad como una foto/ quemada”: en esas cenizas la mirada y el papel se mezclan, se está de uno y otro lado alternativamente; el fogonazo de la instantánea y el de la pólvora, asesino y víctima, escritor y lector, amantes de la misma pasión desesperada e inútil, parece decirnos el poema. Jack, o Drácula, Viuda Negra o vos que sos yo “como todo el mundo cayéndose”,

en una ciudad que recuerda a Buenos Aires y a Eliot.

Anónimo y múltiple el lenguaje (“tu arma/ favorita sería tu firma”) se deshace en la chispa del estallido. Marcas de armas, como cifras extrañas: Ruger o Remington o Custom Silence. Objetos contundentes que enmascaran el desasimiento: “soy el disparo”, y observo la trayectoria veloz. Una firma que se disuelve en el aire con el chasquido. Queda el olor de la huella que se rastrea y la velocidad en la que el lector se mete en la lógica conocida y a la vez revelada de la presa y el cazador. Furtivas, veloces, las palabras que huyen frente a los testigos perdiendo la carne y el sabor: “la bala ahora es lo que queda/ vivo”. Como este libro de Susana Villalba, imperdible y tan esperado. Después de *Susy, secretos del corazón*, otra vuelta de tuerca a la terca insistencia en la pasión desencadenada del poema, la trampa de las palabras y el deseo. O “pasión de metralla” o “silencio del cuchillo”, siempre la sorpresa del discurrir más allá de cualquier territorio, de cualquier cuerpo, de cualquier posibilidad de decir yo o vos: una “tarea imposible/ e infinita”. ●

Delfina Muschietti

Filtraciones

Hugo Gola

México, Universidad Iberoamericana/Artes de México, 1996

128 páginas

Si cabe una sugerencia, la primera aproximación que piden los poemas de *Filtraciones* es aérea. Mirarlos, uno por uno, desde una distancia que impida leer las palabras pero no identificarlas como tales. Reconocerlos co-

mo figuras que trazan en el blanco de la página un *sentido* —me refiero más a una idea de dirección que a la reverberación de un significado—, como si el lector pudiera devenir arúspice ante ellos y adivinar una inminencia en la manera en que aparecen y se extinguen los versos en el cielo de la página. Ante esta forma de lectura literalmente *avant la lettre*, una moral poética parece insinuarse: austeridad, verticalidad, persistencia. Pocas palabras en cada verso, a veces una sola, como si el relente que hiciera posible el material de la poesía entrara por una rendija ínfima y el poema se fuera revelando en una difracción, por cuantos de energía; escasa puntuación: muy pocas comas, algunos puntos y, en muchos poemas, solamente la discreta dosificación de los blancos entre palabras y los cortes de verso como única guía, una *tavolatura* antigua que deja al lector la responsabilidad de restablecer la respiración, el modo de *cantar* el poema.

Al recorrer la luz propia que cada poema va emitiendo, al leer con cautela cada texto, uno descubre que la figura que la totalidad del poema traza en la página no obedece a una vocación de *pintar la página* como quien pide algo prestado a la otra musa. El dibujo guarda la relación que un ideograma tiene con la imagen de la cosa y con su significado. Si el desplegarse del poema —a veces sierpe; otras, un modo de escalera; o una caída vertical en la gravedad que el mundo le impone a la lengua— pudiera medirse con un osciloscopio, la lectura daría la equivalencia exacta que estas *filtraciones* le han impuesto a la materia oscura de la vida, del cuerpo, del recuerdo, del mundo. Lo que resulta del doble proceso de organizar el poema

como un cuerpo de escritura y, a la vez, como un suceder de fugaces iluminaciones que se pierden o se ganan en el polvo es un destilado que nos altera, que repica en nosotros y llena el aire de hallazgos coloidales. Sospechamos que el filtro es el poeta. Imaginamos el arduo trabajo de oponer la textura de sí mismo a un caudal de materia que, en su mayor parte, debió quedar del otro lado del filtro. Leemos la excelencia. También la borra fina que raspa felizmente la luminosa liquidez de una obra notable ❶

Guillermo Saavedra

Cosas del corazón y otros poemas

Roberto Fernández Retamar
Buenos Aires, Espasa Calpe, 1997,
84 págs.



Todo resulta añoso en este libro de Fernández Retamar, que parece seguir cada una de las posibilidades que le presenta la lista en la que está incluido. En los poemas de amor escuchamos los ecos del Neruda de *Los veinte poemas de amor y una canción desesperada*, o retrocedemos hasta el modernismo de Gutiérrez Nájera o quizás el todavía más sentimental de Amado Nervo; cuando le canta al paisaje y a la revolución cubana, Retamar regresa pálidamente a

Nicolás Guillén; cuando se vuelve epigramático u oficioso, respira a Benedetti o a cualquiera de los poetas “sociales” de los ‘60. A veces, simplemente se vuelve desagradable, como en el poema dedicado con total desparpajo a “Los feos”. O el dedicado a su mujer, en una especie de homenaje en el que compara el celo maternal de ella que cuida a “nuestras niñas deliciosas” con la “buitre recién parida” o “la cucaracha [que] se afana por sus larvas”.

Nada, en cambio, de la desolada ruptura de César Vallejo, lo más alto de la lista literaria, ni de la gracia de algunos de los temas de los mejores cantautores nominados. Sí, y es lo más interesante de leer, una cierta ingenuidad temblorosa que llega a conmover, como la que muestra el poema “Aniversario”, que confía a la literatura la misión de expresar sentimientos íntimos dedicados a una única interlocutora. Misión que, sin dudas, cumplen bien esas cartas que se dejan bajo la almohada, y en las que están permitidos alguna imagen kitsch (de esas que el amor siempre arrastra), algún lugar común, algún convencionalismo sentimental que quedará decorosamente encerrado en el circuito exclusivo de los que se aman. La poesía (la poesía de verdad), se sabe, depara otras sorpresas. ❷

Silvia Robledo

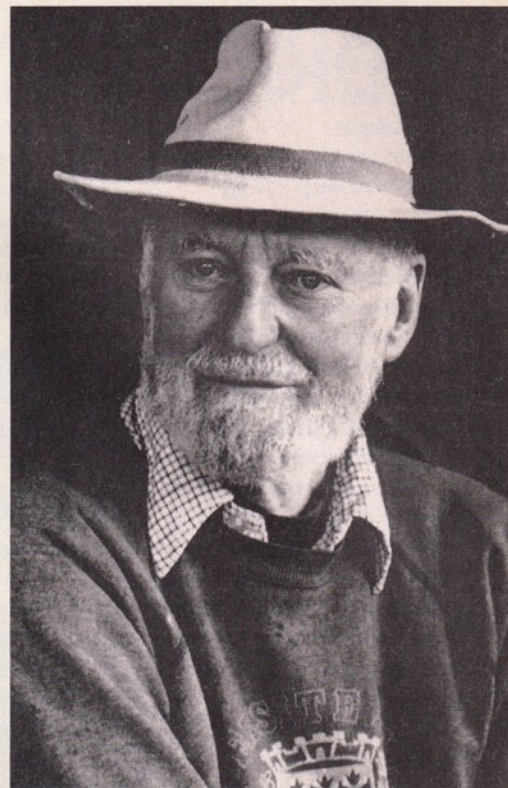
Viaje por América Desierta y otros poemas

Lawrence Ferlinghetti
Edición bilingüe de Esteban Moore
Montevideo, Unesco/Graffiti, 1996,
76 págs.

Leer, o releer, según los casos, estos poemas de Lawrence Ferlinghetti a pocos días

de la muerte de Burroughs, a pocos meses de la muerte de Ginsberg, resulta en más de un punto significativo. Algo menos famoso que los anteriores, aunque en absoluto desconocido, Ferlinghetti no sólo forma parte del grupo original que irrumpe en la escena norteamericana de los ‘50 —la beat generation— sino que además es un activo difusor de aquella nueva poesía desde su librería y sello editorial City Lights. Casi todos los libros de Ginsberg, por ejemplo, tuvieron allí sus primeras ediciones. Asimismo, la defensa pública que Ferlinghetti hizo en su momento de *Howl* —el poema de Ginsberg que de alguna manera aglutinó al grupo y que provocó juicios y censuras— se ha hecho ya legendaria. Es cierto que, según se dice por ahí, la librería de Ferlinghetti en San Francisco es hoy objeto de peregrinación turística antes que poética. Así y todo, los poemas seleccionados por Esteban Moore en esta antología no parecieran hacerse cargo en absoluto de esta “caída” en el mercado. Por el contrario, el volumen se cierra con “Viaje por América Desierta”, un relativamente extenso poema inédito —al menos hasta junio del 1995— que, al igual que

“La calle larga” o “La vida sin fin”, hace gala de gran parte de los recursos beatniks: el poema más o menos extenso en forma de *chorro* de palabras,



Lawrence Ferlinghetti

la fuerte impronta antiinstitucional, el ritmo de habla americano (en este caso particular y según palabras del autor: “el acento y los modismos que utilizan los naturales de Texas”, acento que, sin embargo, difícilmente pueda apreciarse en su versión traducida). Intercalados con estos poemas *beat* aparecen otros más breves entre los que se destacan “Nostalgia Tunecina” y “Grottamare” —desde un costado algo intimista—, o el surrealista “Un montón de imágenes rotas”, en los que la calidad de la traducción se pone de manifiesto. Aunque la edición presenta a las claras su voluntad de lograr un artefacto cuidado, las versiones originales a pie de página que no respetan la disposición gráfica de los poemas y el breve prólogo del traductor —de tono más bien ensalzatorio (“bardo eterno”, “refulge”)— e, incluso, cierta desprolijidad sintáctica contradicen tal voluntad. ❸

Claudia Kozak

Poemas

Katherine Mansfield.

Bajo la luna nueva, 112 págs.

Edición bilingüe.

Traducción de Mirta Rosenberg y

Daniel Samoilovich.

Katherine Mansfield —una neocelandesa que amarró en Europa a principios de siglo— ha inspirado diversos entusiasmos. Para empezar, están los cuentos, minuciosos, de prosa variopinta, felices en su ligera iridiscencia. Después, el no menos famoso *Diario*, donde Katherine muda la trivialidad en tragedia o la tristeza en jolgorio sin perder una gota de su encanto. Al final, viene un anecdótico azar pintoresco —aunque desastrado. Apuntemos de éste la importante relación con Virginia Woolf (“la verdad, me daba celos el modo en que escribía”, dijo Woolf ante la tumba de Katherine); aquel temperamento más bien ágil de cascos y que debió lidiar con una norma de pacatería victoriana; la fuerte amistad con D. H. y Frieda Lawrence; la *bohème* en Alemania; la gonorrea, la tuberculosis, la agonía perpetua... A los treinta y cuatro años, en Fontainebleau, le llegó la muerte.

Estos poemas agregan, sin duda, material para el fetichista. Uno encuentra objetos íntimos e imágenes de infancia: está el hermano muerto; está la Nueva Zelanda de pastizales que dan al mar. Pero también Londres se asoma con su bullicio. La ciudad se mezcla con el campo, la noche con las tardes, el insomnio con cierta fantasía propia de una fábula pastoral. Hay, por sobre todo, una enorme sensibilidad física: Katherine se entiende con las cosas pequeñas y con el sonido de sus nombres. Sirva de ejemplo este verso, poco traducible: “*yet is the forest full of*

the sound of tears” (“aunque el bosque está lleno de ruidos de lágrimas”).

En el ameno prólogo a esta selección, los editores nos cuentan que “Mansfield escribió poesía... sin dar a los resultados demasiada importancia, sino más bien incluyendo sus poemas... en cartas y en su diario o utilizándolos como piedra fundamental de sus relatos, que consideraba esfuerzos ‘más serios’”. Anotan después que la distancia temporal nos vuelve capaces de admirar, sin los prejuicios de la autora, “estas notas marginales” y, en consecuencia, de enriquecer nuestro canon poético de fin de siglo. Dudo de esta urgencia.

Quizás me sea más fácil explicar por qué con una analogía. Los catadores de vino suelen tomar, entre copa y copa, un trago o dos de agua: los sabores son así más claros; sus notas, más distintas. Frescos y frugales como esos sorbos, algo insípidos, estos poemas vuelven más rica la gratísima cepa de Mansfield: su prosa. ●

Martin Schifino

Confesiones de grandes escritores: poetas

Los reportajes de *The Paris Review*

Prólogo de Edgardo Russo

Buenos Aires, El Ateneo, 1997, 262 págs.

Traducciones de Mirta Rosenberg, Edgardo Russo y Pedro Sandler

Esta compilación de reportajes a escritores de *The Paris Review* corresponde a una serie de volúmenes que reúne distintas categorías: escritores latinoamericanos, dos tomos de narradores, teatro, etc. El presente volumen está dedicado a ocho de los más importantes poetas de nues-

tro siglo: Ashbery, Auden, Bonnefoy, Brodsky, Ginsberg, Milosz, Moore y Walcott. En el prólogo se responde a la pregunta que uno se hace ante la falta de los reportajes a Ezra Pound o a T.S. Eliot: es una falta conciente que terminará en un futuro volumen.

Este libro reúne entrevistas a poetas de distintos contextos —países, exilios, épocas—, lo que implica una visión plural de la concepción poética de este siglo. Lo mismo sucede con el hecho de que las entrevistas fueron realizadas en distintos años (la de Marianne Moore es de 1960; la de Czesław Milosz, de 1994), lo cual ofrece un panorama también cronológico de las diferentes ideas sobre la creación poética. Por lo general, las preguntas que realizan los entrevistadores tienden al comentario cotidiano —el caso de Yves Bonnefoy es la excepción— y las respuestas terminan por caer en la anécdota y en la memoria de acontecimientos de la vida de cada poeta, lo que en algunos casos puede llegar a ser de interés.

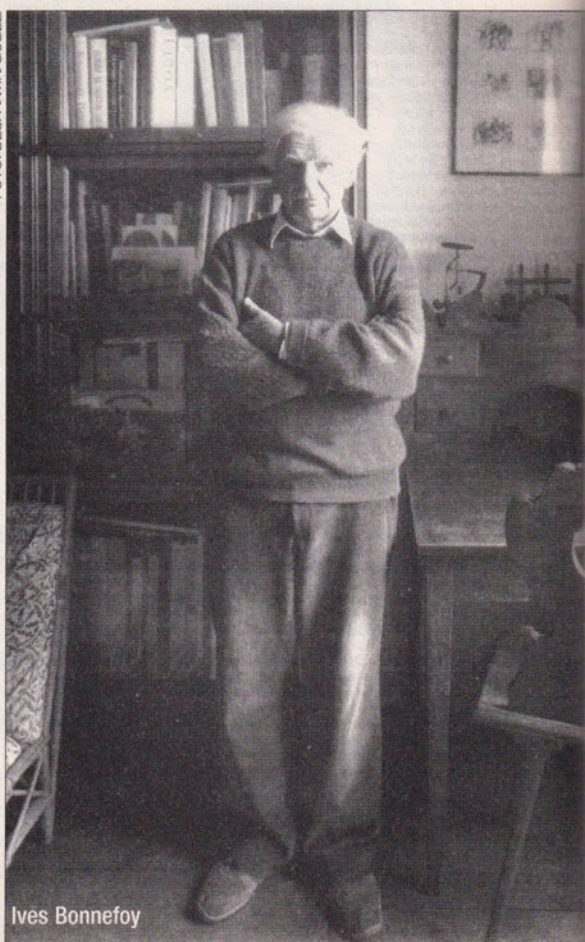
Una característica de la mayoría de las respuestas es la perifrasis sobre la propia escritura, que concluye en la necesidad de utilizar las palabras de otro poeta para expresar la propia experiencia poética; nuevamente, el caso de Bonnefoy es la excepción.

Cada uno de los reportajes está precedido de una breve introducción donde el reportero describe el lugar del encuentro y las características del entrevistado. Asimismo, están ilustrados con una foto y con un texto manuscrito de cada poeta, donde vemos las correcciones, tachaduras o dibujos que dieron como resultado el texto “definitivo”.

Las ocho entrevistas están acompañadas por una breve antología bilingüe que reúne dos o tres poemas donde mínimamente se refleja la producción de estos escritores. Quizá algunos lectores lo leerán como pequeños partes biográficas de ocho de los grandes poetas de nuestro tiempo. Tal vez la antología pueda provocar en otros el deseo de seguir leyendo sus obras poéticas. ●

Lucas Margarit

FOTO: DESPANTINGOBELI



Ives Bonnefoy

El pasado como provocación

Certidumbres e incertidumbres de la historia

Gilbert Gadoffre (comp.)
Bogotá, Norma, 1997, 264 págs.
Traducción de Hugo Fazio

El presente volumen es el resultado de un coloquio sobre historia realizado en Francia. Impacta la gran cantidad de especialistas de primer nivel académico reunidos en el coloquio, del que se ofrecen las ponencias presentadas y algunos tramos de las discusiones que aquellas provocaron en el público asistente. “La prehistoria de la historia” y “La historia de antaño” son los títulos de la primera y segunda parte de este libro, donde pueden leerse los trabajos de Raymond Weil, Arnaldo Momigliano, Karl Werner, Jean Lévi, Michel Screech, Hermann Weber, Marc Fumaroli y Fancine Héral. Dos cuestiones, analizadas en el espacio del mundo clásico merecen destacarse. La primera evoca una vez más el tópico de la verdad histórica en el discurso historiográfico; en segundo lugar, se establece un paralelo entre el trabajo del historiador y el del médico. La tercera parte de esta obra se ocupa, ya en la época moderna, de la experiencia histórica y la ficción y, asimismo, de la relación entre la verdad sociológica y la verdad histórica en Tocqueville. Esta sección denominada “La historia de ayer” reúne los trabajos de Hans Hauss y René Pillorget. Por último, a partir de la incómoda consigna de “Los problemas de la historia de hoy”, completan la compilación los escritos de Emmanuel Le Roy-Ladurie, Philippe Ariès, Jean Louis Flandrin, Jean Céard, Charles Carbonell y Maurice Agulhon.

Resulta llamativo que en los distintos trabajos se repita con insistencia el tono de la polémica, persistente aire que envuelve a todos los trabajos aquí mencionados: problemáticas comunes, tono provocativo, exposición generalmente erudita constituyen algunos de los aspectos más salientes de este libro, escrito por destacados historiadores de nuestro siglo. ●

Fabián Herrero



¿Qué hacer con los pobres? Elite y sectores populares en Santiago de Chile 1840-1895

Luis Alberto Romero
Buenos Aires, Sudamericana, 1997, 212 págs.

Romero trabaja en este volumen en un cruce entre la dimensión social y la dimensión cultural. Su proyecto de investigación se centra en la relación entre la élite y los sectores populares de Santiago de Chile entre 1840 y 1895. La historia que se nos narra alcanza en ciertos momentos contenidos dramáticos, cuando “los pobres se transformaron para la élite –hacia fines del siglo XIX– en un actor ajeno y amenazante”. ¿Qué hacer con los pobres? fue el interro-

gante que se instaló problemáticamente en la agenda de los sectores dirigentes chilenos.

El enfoque de este libro se inspira, aunque también se alimenta de otras obras, en los trabajos del gran historiador José Luis Romero (padre de Luis Alberto), para quien la historia social debía estar asociada a la historia de las ideas o de la cultura. Esto se ve en la propia estructura del libro. En la primera parte se estudia la sociedad de Santiago de Chile, es decir, el escenario: sus calles, su edificación, sus transportes, sus actividades productivas, sus teatros, el periodismo, etc. Luego entran en escena los actores, la élite y los sectores populares: primero la “gente rota” y la “gente de-

cente”, que divide a la ciudad chilena por las décadas del 40 y 50; posteriormente, esto es, hacia la segunda mitad del siglo, los “liberales” y “los artesanos”; y después, “rotos” y “gañanes”. Una vez presentados los actores en la escena, Romero analiza la mirada de la élite hacia toda la sociedad, pero sobre todo su mirada hacia los sectores populares. Las transformaciones sociales hacia la década del 90 explican el cambio de la percepción elitista de los sectores populares, el pasaje radical de una mirada “paternal” de los 40 hacia otra “horrorizada” al terminar el siglo.

Los lectores encontrarán, en este libro de Romero, una escritura amena y ágil. Y seguramente también, como en un espejo, los lectores reconocerán en aquella sociedad (no importa que sea chilena) rasgos de ésta, la nuestra. ●

Alejandro Herrero

TOMO

RESTAURANT

COCINA ADA CONCARO

RESTAURANT TOMO I


CROWNE PLAZA*
PANAMERICANO
Buenos Aires

Carlos Pellegrini 521 EP t. 326 6698/ 6695

Apologías y rechazos

FOTO: ARCHIVO PLANETA

Sábato o la moral de los argentinos

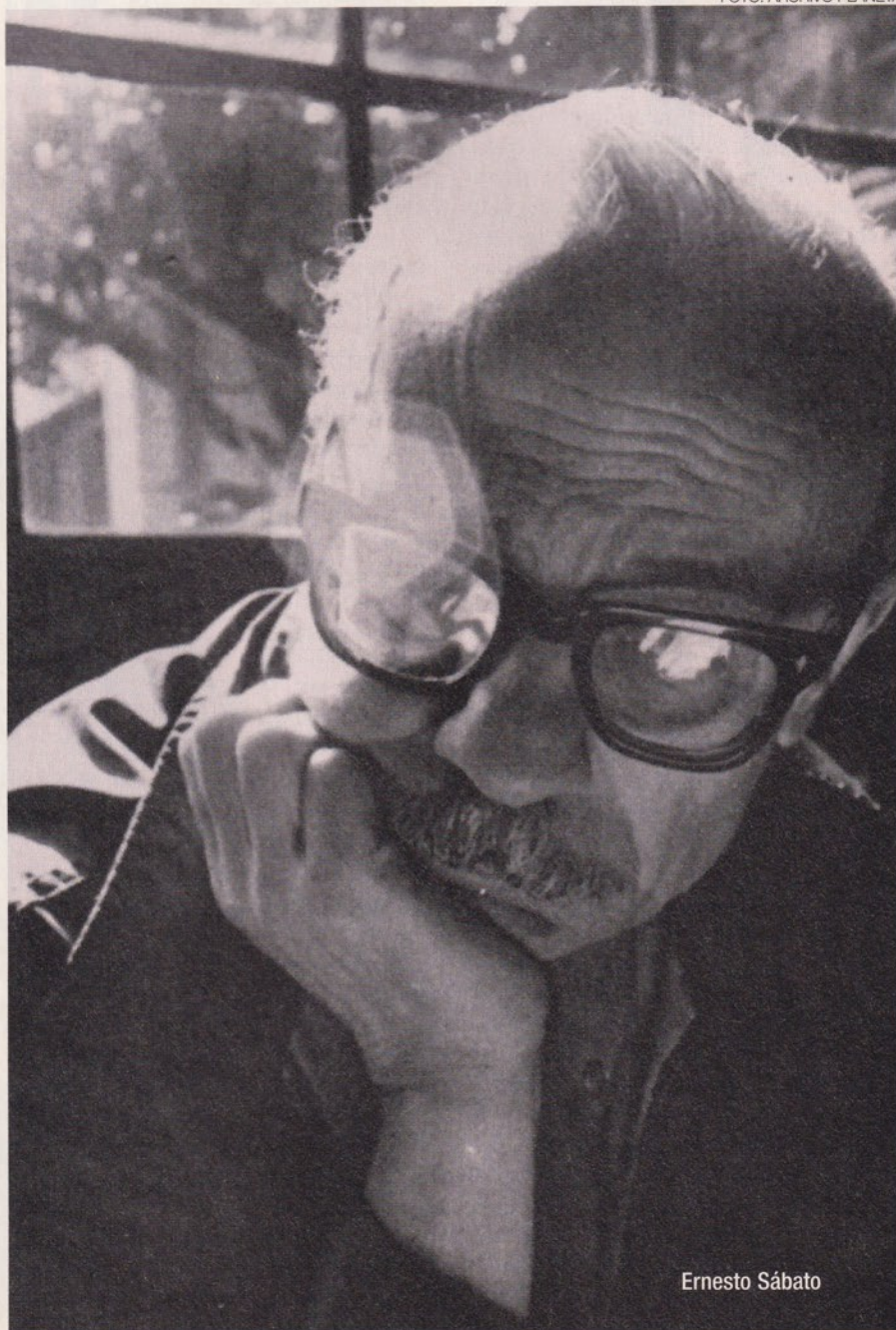
María Pía López y Guillermo Korn
Buenos Aires, América Libre, 1997, 145 págs.

Sábato, el hombre

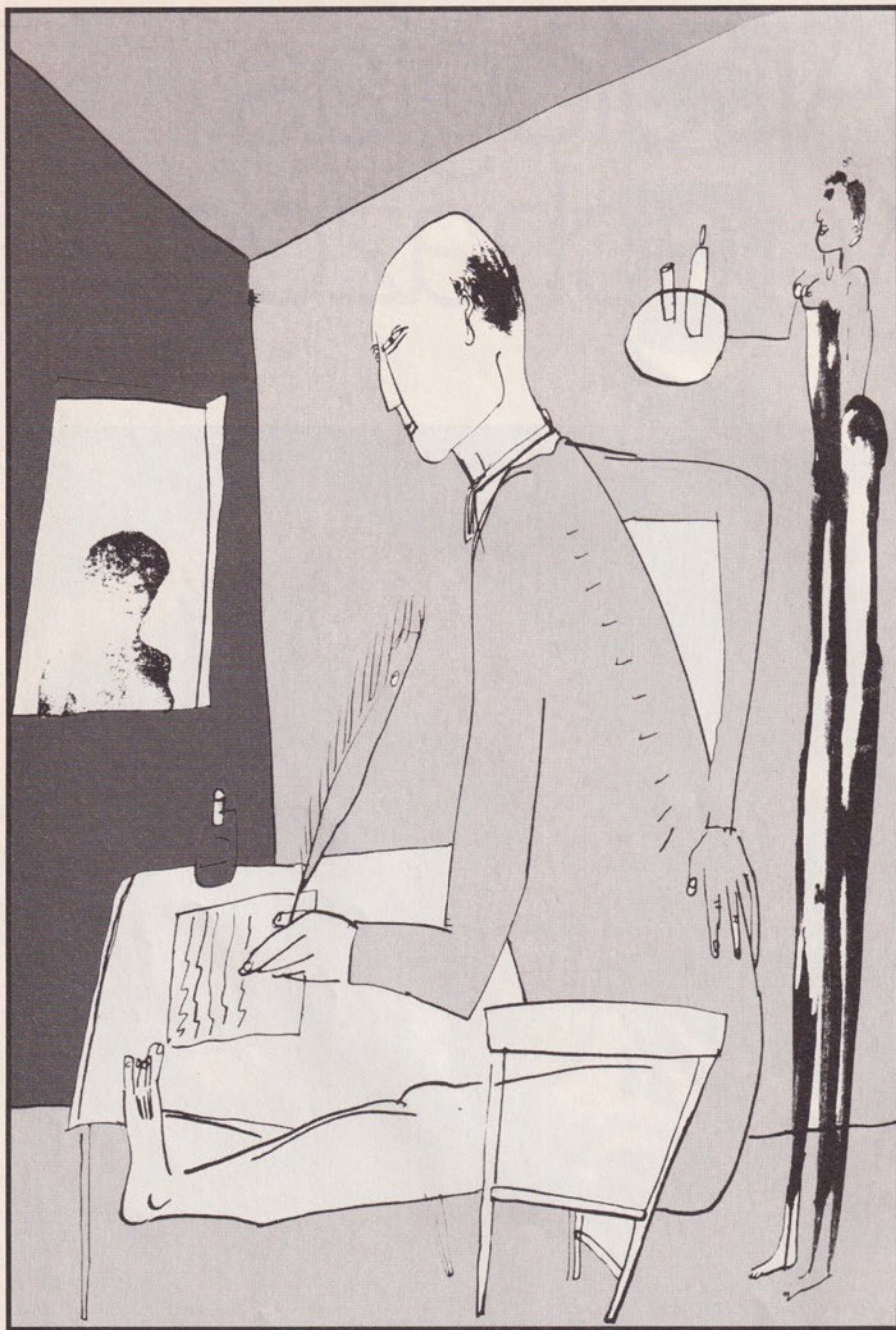
Julia Constenla
Buenos Aires, Seix Barral, 1997, 270 págs.

En pocas oportunidades la aparición de dos libros referidos a un mismo tema puede resultar tan ilustrativo del funcionamiento del campo intelectual y de las determinaciones editoriales que supone todo texto. Con sólo repasar los títulos de los capítulos, podríamos obviar la información sobre las perspectivas de los autores. De “El hombre rebelde”, “Un pintor precoz”, “Compromiso político”, “Diálogo con Borges”, “Un hombre cabal”, se puede pasar a “El venerable anciano”, “El escupitajo trunco”, “Límites de la neutralidad”, “La banalidad del mal”, “El rival” (sobre Borges) y “Profeta y mártir. Apologías y rechazos”, que, si bien demostrarían el pluralismo de nuestro campo cultural, su dinamismo polémico, lo que señalan, en el caso de Sábato, es la ausencia de costos políticos y morales de la entronización fiscalizadora pública de su figura, tan discutible (y menos discutida).

Un afán didáctico nos indica: “allí están las posiciones, usted saque sus propias conclusiones”. Pero la contundencia de los textos resulta muy diferente. Mientras que Korn y López proyectan sobre Sábato una sociología de intelectuales que interpreta sus actos y, sobre todo, sus dichos, Constenla analiza la realidad a través de Sábato; de allí que las actitudes del novelista mantengan una cohe-



Ernesto Sábato



rencia sólo reconocible por la dimensión de las omisiones. La construcción del caso Sábato a partir de sus emplazamientos contra los totalitarismos se alimenta, en el libro de Constenla, de fotografías y cartas que prefiguran un itinerario, un destino manifiesto, un martirio. Sin embargo, el mérito de Korn y López radica en hacerse cargo de la importancia que el propio intelectual moral se adjudica y analizarlo a la luz de su autoexigencia. No importa tanto lo que Sábato dijo contra la injusticia, y que Constenla se en-

carga de sobredimensionar, sino de aquello que Sábato calló o racionalizó en cada momento histórico. Y sus actitudes con respecto a los inicios de las dictaduras de Onganía y Videla no son perlas menores.

Sábato o la moral de los argentinos, a pesar de lo que podría suponerse, no tiene el objetivo de personalizar; su intento se inscribe en desmontar nuevas mitologías patricias de este final de siglo, con un genocidio impune y una democracia que leyó la dictadura según el vaivén de la clase media, que cada mañana nos to-

ca el clarín y alerta sobre la antología de prohombres y mujeres que pelean por erigirse en campeones de la resistencia pasada. Como puntualizan Korn y López, Sábato sería un síntoma: "El humanismo abstracto del hombre concreto que —quizás como efecto no deseado— le permitió a Sábato brindar una fachada de pluralismo al régimen militar fue —sin reformulaciones— el discurso hegemónico de los años sucesivos. Los postulados filosóficos sustentados por Sábato durante tanto tiempo mostrarían, durante la dictadura, sus límites y durante el alfonsinismo, su enorme potencialidad", aspecto este último que le permite a una fracción de intelectuales olvidar viejos enconos con el escritor y participar con el silencio o con la palabra de un continuo homenaje.

Lo que queda claramente demostrado en el libro de Korn y López, el hecho de que Sábato no es Martínez Estrada, no es Borges (con el cual los autores son políticamente condescendientes), no es el Che, le sirve a Constenla para construir una figura que resumiría lo mejor de todos ellos.

Registros diferentes, perspectivas ideológicas diversas, pero, sobre todo, una apuesta distinta al interior del campo intelectual. La biografía de Constenla, prologada por Justo Laguna, inicia el camino de libros que realizarán el balance de la propia vida de Sábato, y su carácter pionero no agrega mucho al conocimiento del escritor, aunque se inscribe claramente en el beneficio de inventario comenzado por la edición de las *Obras Completas* (en donde los editores son más papistas que el Papa y sacuden el polvillo de los comentarios críticos en la bibliografía sabatiana). El ensayo de Korn y López arriesga el doble, a contrapelo de las hegemonías mediáticas (que se reflejan más de lo que se supone en el campo intelectual), se meten con el Panteón Nacional y ajustan cuentas, que es otra manera de inventariar, pero más valorable. Con sólo confrontar en los próximos meses la desigual circulación crítica de ambos textos, surgirán los límites del pluralismo de nuestro campo intelectual, la peculiaridad de un escritor que trabaja su propia crítica y el condicionamiento de alianzas político-culturales que postergan, a veces para siempre, el rigor analítico de nuestra historia. ①

Carlos Mangone

Albert Camus. Una vida

Olivier Todd

Barcelona, Tusquets, 1997, 888 págs.

Traducción de Mauro Armiñano

La nueva biografía de Camus, publicada por Gallimard en 1996, remite a la de Herbert Lottman (de 1978) y, desde su "Prefacio", promete develar nuevos secretos: "Algunos íntimos seguían siendo mal conocidos o desconocidos hasta ahora, anónimos a veces en la reserva de una amistad o de un amor", porque el duelo así lo exigía y porque, viva su esposa Francine, "la decencia imponía sus reservas". Sin embargo, Todd se esfuerza por afirmar que su propósito fundamental ha consistido en dibujar la figura del hombre sin olvidar que fue, ante todo, un escritor.

En el texto alternan la construcción

del personaje como una yuxtaposición de numerosos sujetos que fueron formándose en diferentes facetas (los estudios filosóficos, la práctica estética, la participación política, el hombre y las amistades, las mujeres) y la reconstrucción histórica de la primera mitad del siglo. Se perfila así, en el cruce, la aparición del "héroe", una personalidad controvertida pero "inigualable": un argelino de procedencia francesa y proletaria, huérfano de padre antes de cumplir un año, que se hizo escritor, periodista y pensador en una época trágica, desde una colonia y soportando las penurias de la tuberculosis.

En este recorrido, múltiples citas recuperan la voces de los testigos, del escritor y de sus textos en un entramado que muestra un interés especial (evidenciado en la forma de titular algunos capítulos: "Butacas 156 y 157") por el detalle, por el acontecimiento "insignificante" que permita "delimitar los gestos, las manos y el corazón de un escritor".

Consagrado indiscutiblemente por su producción literaria, Camus sigue generando polémicas y su biógrafo, frente a los detractores políticos, no quiere escribir una *hagiografía*; pero, aunque trabaja exhaustivamente con las fuentes para "devolver[le al escritor] sus distintas voces", concluye puntualizando, significativamente, que críticos como Edward Said han malinterpretado su postura como colonialista, que "en política fue más 'auténtico' que Sartre" y "en el plano humano, (...) más 'transparente' u honrado".

Marcela Groppo

Tchaicovsky La biografía.

Nina Berberova

Madrid, Taurus,

277 pags.



Como bien explicita Nina Berberova (1901-1993) en el prólogo, las primeras décadas del siglo son el marco para el auge de las grandes biografías o, para decirlo de modo más ajustado, de la biografía como género. Y como todo género, supuso reglas concretas y claras: plausibilidad, verosimilitud, un mínimo margen para la invención, documentos que respaldaran hipótesis y afirmaciones. Al mismo tiempo que renace el género, en Rusia comienza a publicarse una abundante documentación inédita relativa a Tchaicovsky. La conjunción de ambos acontecimientos impulsan a Berberova a intentar la biografía. Una biografía de la vida de Tchaicovsky, habría que aclarar a riesgo de redundancia, sin adentrarse en absoluto en teorías o preferencias musicales (vacío que en esta edición cubre con holgura un apéndice bibliográfico y fonográfico a cargo de Santiago Martín Bermúdez). Berberova retrata a un personaje torturado por su homosexualidad (que en la Rusia zarista podía ser objeto de condena a trabajos forzados y de deportación a Siberia), rodeado por celebridades (Rubinstein, Turgueniev, Tolstoi), profundamente enamorado de Bob Davidov, misántropo, ciclotímico, esencialmente solo. Berberova traza la trayectoria de Tchaicovsky desde su tímida aproximación al Grupo de los Cinco (Belikarev, Cui, Rimski-Korsakov, Musorgsky y Borodin) hasta su consagración en Moscú. Algunos diálogos y escenas que recrea la autora con afán documental adolecen de verosimilitud. Es una biografía que intenta descubrir (y resalta manifiestamente su intención) el rostro tras la máscara: rasgo que no difiere de ninguna otra biografía.

Osvaldo Gallone



Albert Camus



Roberto Arlt

Arlt literato

Carlos Correas.

Buenos Aires, Atuel, 1996.

En contra del análisis habitual de las tres primeras novelas de Roberto Arlt, Carlos Correas hace notar que sólo la lectura total del corpus arltiano puede dar una visión completa de su obra. Pensada como una *continuidad*, la producción de Arlt va desde la literatura “bandoleresca” a la “literatura gorilesca”, es decir, desde la confesión de los crímenes a través del lenguaje plebeyo, en sus primeras novelas, hasta la esforzada adopción del estilo ingenuo que escapó a la angustia o a la cólera existencial, en los últimos cuentos y en las obras teatrales. Vinculado con esto, además, el crítico postula la hipótesis que organiza su lectura: contra la idea predominante de que los últimos textos de Arlt son una señal de su aburguesamiento, Correas —enojado, gritón con sus colegas— propone como clave interpretativa no la rebeldía o la rebelión (de Silvio, de Erdosain) sino la *confesión*. ¿Qué se puede contar después de haberlo contado todo?, parece preguntar Correas hacia el final. Des-

pues del robo, del estupro, del suicidio, sólo pueden ser escritos los cuentos de *El criador de gorilas*, o puede hacerse de la farsa un teatro político.

Arlt literato seduce por la nostalgia existencialista y por la recuperación, para la crítica, de una proximidad y una confianza —en el mejor sentido— con el escritor y con sus textos que compromete al lector en un *nosotros* ambiguo. Por lo

mismo, sin embargo, a veces nos expulsa o nos rebela. Es que —buscada o no— la falta de distanciamiento con el objeto por momentos resulta un desafío: “usted, lector, y yo nos doblamos con Roberto Arlt...”. Ahora bien, es precisamente acá donde Correas se encuentra con Arlt, en el dramático clisé del “cross a la mandíbula”: en la provocación dirigida tanto a los lectores como a los críticos, y que cierra el círculo fantasmal incluyéndonos a todos.

Entre Sartre y Masotta, Carlos Correas se ubica en otro círculo fantasmal. En él ingresan textos y autores: el *Saint Genet* y *El idiota de la familia* de Sartre, *Sexo y traición* de Roberto Arlt de Masotta y *La operación Masotta* del propio Correas.

En todo caso, y más allá de una perspectiva filosófica cuya eficacia varía a lo largo del libro, hay un posicionamiento que siempre es estimulante para la crítica: entender el campo cultural como un campo de lucha, donde el intelectual se enfrenta al convencionalismo enfático de las instituciones y construye un lenguaje diferente que socava el énfasis y disputa sentidos. ●

Alejandra Laera

Vidas Imaginarias. Los jóvenes en la tele.

Santiago Gándara, Carlos Mangone y Jorge Warley

Buenos Aires, Biblos, 1997, 142 págs.

La irrupción de los jóvenes en nuestra televisión es el tema. Que su carácter es conservador es la postura. *Vidas imaginarias* es así un análisis de la ideología subyacente en las representaciones de los jóvenes que hoy nos acercan las pantallas hogareñas. Para ello, se detiene en tres casos en los que hurga la repetición de estructuras genéricas y de marcos ideológicos que pondrían en cuestión la idea de novedad con la que se instalaron.

Con respecto a *El Rayo*, el primer programa analizado, se sostiene que su conductora, Déborah de Corral (el corpus trabajado es de 1995) se construye con un “oficio”, el de ser rebelde, que la quita del campo frívolo de lo *fashion*, degradando en el mismo movimiento el concepto “rebeldía”.

En *Montaña Rusa* se discute la instalación del *casting* como suerte de “acceso democrático” de los jóvenes al mundo mediático, por tratarse de uno de los aseguradores de su estereotipación televisiva. Termina describiéndolo, al analizar sus historias y resoluciones, como “programa pedagógico” dirigido a evitar la confrontación y rebeldía juveniles.

Por último, se analiza *Cai-ga quien caiga* y cómo Mario Pergolini se construye como un *outsider* que, paradójicamente, licúa su poder crítico. El programa es visto entonces como un “juego inofensivo” en el que su proclamada rebeldía no sería más que un estilo.

Estas conclusiones, polémicas, derivan de prolijas descripciones de los rasgos de

los textos analizados. Parten también de clasificaciones genéricas discutibles. Por ejemplo, la “inocencia” de *Cai-ga...* es justificada también por el ocultamiento del que sería su referente paródico: el noticiero televisivo (perdido lo parodiado, la parodia y su fuerza crítica caen).

El libro deja así abierto dos debates: uno político, en torno a sus conclusiones sobre los jóvenes en la televisión, y otro metodológico, por sus conceptualizaciones y clasificaciones genéricas. ●

José Luis Petris

Microcrítica. Lecturas argentinas (cuestiones de detalle)

Julio Schwartzman.

Buenos Aires, Ed. Biblos, 1996, 190 págs.

Empecemos por el final. Esta antología de textos críticos de Julio Schwartzman termina con el relato del origen de una marca: la cicatriz del corte que 1976 habría producido entre los cuerpos y su historia. Veinte años más tarde, lo que “nos define”, indica Schwartzman, es “lo que hacemos” con esa marca.

Lo que Schwartzman hace es ir hacia atrás. Schwartzman elige, básicamente, concentrarse en los llamados “gauchipolíticos” y en otras figuras claves del siglo pasado: Sarmiento y Mansilla.

¿De qué modo estos textos críticos responderían a la pregunta de Schwartzman? Lo que se debe hacer, según él, es destacar ciertos rasgos de los textos analizados, pero precisamente aquellos en los que pueda percibirse mejor esa ausencia o corte que es su historia.

En pocas palabras: se des-

criben los textos, pero aludiendo constantemente a otra cosa. Schwartzman parece estar apelando constantemente a un consenso, a algún tipo de acuerdo previo con el lector; como si dijera, por ejemplo: "Estoy hablando de la relación entre Victoria Ocampo y su criada Fani, pero ustedes saben...".

El problema es que no siempre se sabe, o ya no se entiende. Y esto no tiene que ver, necesariamente, con ablaciones violentas, sino, precisamente, con el devenir mismo de la historia, al que no son tampoco ajenas las perspectivas críticas. Cuando Schwartzman lee las canciones del conjunto de *punk* barrial Dos Minutos como una vuelta de la gauchesca, parece pensar la historia exclusivamente como una continuidad siempre recuperable en sí misma desde la lectura, aun en lo más lejano o diferente.

Si la autonomía de la literatura es sólo una "alucinación" (pág. 12) y la historia siempre "está" en los textos fragmentarios que recibimos del pasado, entonces toda preocupación es vana. Pero, ¿qué pasa cuando esa herida que es para Schwartzman la historia cicatriza, cuando ya no se nota? ¿Sólo es una cuestión de decisión personal recuperarla? La historia no es algo que simplemente "se encuentra" en los textos (aunque sea bajo la forma de una ausencia) del mismo modo objetivo en que, digamos, cada una de sus patas está en la langosta que aparece, bajo una atenta lupa, en la tapa de este libro. No es algo que sólo reste "constatar" o, en todo caso, "reponer por ausencia". Éste es sólo uno entre los usos posibles de los textos.

Del mismo modo, una langosta puede usarse de muchas maneras. Se la puede recha-

zar, envenenar, devolver a la naturaleza, pinchar con un alfiler de entomólogo, etc.; no se trata de decidir únicamente si se le encaja o no el proverbial zapatillazo. ●

Marcelo Topuzian

Las lágrimas de Eros

Georges Bataille

Barcelona, Tusquets, 1996,
266 págs.

Traducción de David Fernández

Las lágrimas de Eros resulta un libro débil, sobre todo si se lo compara con otros libros de Bataille como *La literatura y el mal*, *La parte maldita* o *El erotismo*. Después de analizar las imágenes de las culturas prehistóricas, Bataille hace un amplio panorama que se inicia con los griegos y que llega hasta nuestros días. De las imágenes generadas por la pintura moderna, a Bataille le interesan tres momentos: el manierista (que podría leerse como su lectura del barroco), Goya (al que, de un modo no

del todo consistente, trata de ver como un correlato de Sade, el artista más importante, según Bataille, en la toma de conciencia del erotismo), y el surrealismo. En este recorrido, no dejan de ser sorprendentes tanto algunas inclusiones (la lectura erótica del manierismo francés, los esbozos de Poussin y de Rembrandt, la mirada sádica que se arroja sobre Hans Baldung Grien), como algunos olvidos o ausencias (la *Venus en el espejo* de Velázquez y, sobre todo, Caravaggio, pintor que tiene más de una afinidad con el pensamiento de Bataille: ¡la presente reedición repara este gesto poniendo una ilustración de un epígono de Caravaggio en la portada!).

Como crítico de la mirada y de la representación, Bataille podría haber utilizado *Las lágrimas de Eros* para articular el "Ojo" con los "régimenes de visibilidad". Tal vez donde más asoma esta articulación sea en la impactante lectura que hace Bataille de las fotos del suplicio chino. Esta fotos —dígase de paso— alimentaron más de un texto latinoameri-

cano: el personaje Wong de *Rayuela* las lleva en el bolsillo, Salvador Elizondo las utiliza como punto de partida de su novela *Farabeuf* y Severo Sarduy las analiza en un notable ensayo de *Escritos sobre un cuerpo*. Además, Bataille se refiere sucintamente a la condesa Erzébet Báthory, que mató a 650 muchachas por derecho de nobleza y que es el tema de un ensayo de Alejandra Pizarnik, "La libertad absoluta y el horror". Escrito en 1959 y prohibido en su época en Francia por André Malraux —lo que muestra las gruesas paredes de su "museo imaginario"—, otro interés suplementario de esta reedición es la posibilidad de confrontarlo con otro libro editado en el interregno: el segundo tomo de *La historia de la sexualidad* de Michel Foucault (quien escribió un elogioso estudio sobre Bataille, "Prefacio a la transgresión"), diferente en más de un sentido.

Si bien puede considerarse un libro débil en el corpus Bataille, *Las lágrimas de Eros* no deja por eso de ser un libro fascinante, un testimonio de ese pensamiento-límite y un angustioso recorrido de goce por la, durante mucho tiempo prohibida, iconografía erótica. ●

Gonzalo Aguilar



Las cosas del creer. Creencia, lazo social y comunidad política.

Emilio De Ípola

Ariel, Buenos Aires, 1997,
165 págs.

Sea por deliberación del autor, sea por la imposición inevitable del concepto, la creencia (aludida en el subtítulo y tratada en un estudio preliminar) sólo podría abordarse desde las diferentes esfe-

ras sobre las cuales opera, dado que, al igual que la cultura o las tradiciones y, más aún, su génesis y operatoria sociales parecen resistirse a los análisis e interpretaciones unívocas. Por eso, la aguda mirada de De Ípola nos lleva desde el origen de la teoría sociológica hasta la literatura, la política, la ideología, las ciencias y las pseudociencias (diría Bunge).

El libro está compuesto por artículos diversos cuyo origen, motivación y estructura argumentativa son harto diferentes. Aunque, en una primera lectura, el libro suscite algunos interrogantes acerca de cuál es el lazo que anuda estas diferencias de registro, tomado en su conjunto, las dimensiones de la creencia aparecen con toda su riqueza. Lo dicho se comprende mejor al pasar revista al contenido de los artículos: dos excelentes textos acerca del lazo social en la sociología durkheimiana, que nos muestran algunas tesis clásicas: la relación entre la sensación de pérdida de la comunidad (en el origen del pensamiento sociológico) y la formulación de interpretaciones de la sociedad que conceptualicen dicha pérdida.

Los otros artículos trabajan desde otras miradas: dos de ellos abordan algunos problemas del marxismo con una impronta personal: el homenaje al amigo (brillante análisis sobre José Aricó) y la lectura del marxismo en tanto creencia, en su doble aceptación de *lógica de la pertenencia* y *lógica objetiva de las ideas*. Ambas recorren, como una sombra, el artículo, que busca en diferentes textos de Borges una idea de comunidad.

El texto menos persuasivo es, paradójicamente, el que da título al libro. En él se analiza comparativamente la creencia en dos ámbitos particulares: el rumor carcelario y las cir-

cunstancias de formulación de creencias en torno a la crotoxina. No se llega a comprender del todo qué elementos enlazan ambos problemas, más allá de que la creencia, como construcción social, está necesariamente presente en éstos como en otros ámbitos. Acerca de cada uno de ellos, el lector querría saber mucho más, en especial gracias al modo particularmente apasionante en el cual cada caso está presentado. ●

Pablo Kreimer

La naturaleza y los griegos

Erwin Schrödinger

Barcelona, Tusquets, 1997, 136 págs.

Traducción y prólogo de

Víctor Gómez Pin

Erwin Schrödinger (1887-1961) estudió en la Facultad de Ciencias de Viena, donde, luego, trabajó sobre la naturaleza estadística del decaimiento radioactivo. En 1927 formuló por primera vez una teoría *matemática* de la mecánica cuántica. Esta teoría especifica las leyes del movimiento ondulatorio que obedecen las partículas de cualquier sistema, en especial de uno microscópico, y es una extensión del postulado de Louis de Broglie, quien había propuesto la existencia de ondas de materia en

su tesis doctoral presentada en la Facultad de Ciencias de la Universidad de París en 1924. Así como la teoría de la relatividad de Einstein es una generalización de la de Newton en el límite de velocidades cercanas a la de la luz, la de Schrödinger generaliza la teoría del movimiento de partículas de Newton para el límite microscópico.

Las cuatro conferencias, que se dictaron en Londres en mayo de 1948 y que aparecen ahora como libro, anticipan las reflexiones filosóficas que Schrödinger desarrolló en sus conferencias de Cambridge en octubre de 1956: "...el problema: el mundo es un construcción ...". En la construcción del mundo que la física cuántica propone, aparecen las paradojas acerca de las limitaciones del conocimiento de la naturaleza (*fysis*) y las dificultades de una supuesta neutralidad del sujeto que interviene en dicho conocimiento. Schrödinger comprueba que los griegos planteaban construcciones muy simples en comparación con las contemporáneas, pero que llegaban a las mismas paradojas.

La naturaleza y los griegos se propone un recorrido selectivo (en cuanto a los autores) por la filosofía, desde los pitagóricos hasta Demócrito. Y demuestra la actualidad del pensamiento griego, para proponer su tesis fundamental:

el conocimiento de la naturaleza produce una *impasse*, que impide el acceso al *todo* del saber. Si el que afirma semejante tesis fue el padre de la mecánica cuántica, queda clara su posición crítica hacia la epistemología positivista, aunque no destructiva en relación con el conocimiento científico. Su lectura resulta imprescindible para el campo de la filosofía de la ciencia; pero con "apenas" una advertencia: no prestar demasiada atención a las referencias que hace a filósofos contemporáneos. ●

David Krapf

Construir, habitar, pensar

Martin Heidegger

Córdoba, Alción Editora, 1997,

64 págs.

Traducción de Ana Carlota Gebhardt

El Heidegger de *El Ser y el Tiempo* (1927) concibe al hombre como caído, pero en un sentido diferente del que le da la tradición religiosa. El hombre no ha caído desde ningún centro de plenitud, sino que *es* ontológicamente caído; su propio ser es ser perdido entre los entes; no fruto de algún acto primordial de desobediencia. Sin embargo, su ser no escapa a cierta posibilidad de redención, que consiste en "ser el que se es", esto es, sumirse en su propia esencia: ser mortal, la vida auténtica. El último Heidegger, si bien se mantiene en el plano de la inmanencia, convoca al hombre a una conversión un tanto más inaprensible que la expresada en su gran obra. "Acordarse" con lo que esencialmente constituye nuestro lugar, esto es, bajo el cielo, en la tierra, a la espera de lo divino. Estos tres, junto con los



mortales, constituyen la cuaternidad. El camino del “acuerdo” no lo da método alguno, sino el pensar, cifrado en su “Pensar es agradecer” (*Denken ist Danken*). Pensar no consiste en poner delante de un yo acuciante la entidad del ente, con la finalidad más o menos encubierta de dominarlo, sino en dejar que éste sea el que es. En este giro del pensamiento, la poesía pensante de Hölderlin y la meditación sobre el inicio griego son sus explícitos referentes.

Construir, habitar, pensar fue escrito en 1951, durante la reconstrucción de Alemania, por lo que puede tener como vago motivo la cuestión de la vivienda. El centro de la meditación es, justamente, el sentido del habitar (que es uno de los nombres del hombre). Meditar sobre lo obvio e inmediato que es, en forma correlativa, lo más lejano, pensar sin ir de cacería, detenerse, sustraerse, conducirse a través de la secreta sabiduría de las palabras: tales son los modos de la ascesis que imponen estos tiempos de penuria y que Heidegger, al modo de Heráclito (o sea, no como un filósofo sino como un sabio), nos induce a asumir. *Construir, habitar, pensar* no es un texto de filosofía: es una marca en el camino del pensar, una senda que se pierde en el bosque; no quiere, en definitiva, decirnos nada preciso, acotable, no persigue fin determinado alguno: es sólo una indicación. “El señor, que mora en Delfos, no dice ni oculta sino que señala.”

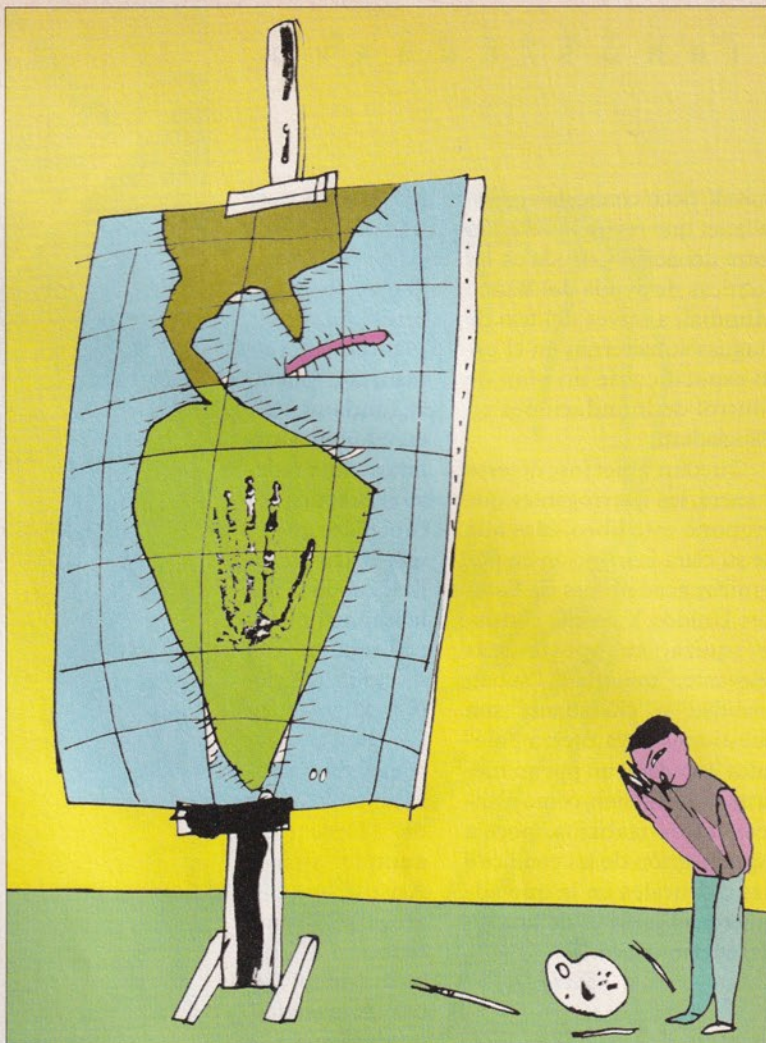
Construir, habitar, pensar forma parte de *Conferencias y artículos* (*Vorträge und Aufsätze*, 1954), que fue también editado en forma completa en una magnífica edición de 1994 por Ediciones del Serbal. ●

Eduardo Osswald

Cultura y Tercer Mundo Nuevas identidades y ciudadanías.

Beatriz González Stephan (comp.)
Caracas, Editorial Nueva Sociedad, 1996,
245 págs.

Es bien sabido que el grado de mercancia, tanto editorial como académica, que han alcanzado los “estudios culturales” en los últimos años requiere una revisión tanto de su capacidad crítica como, fundamentalmente, de sus alcances en las condiciones culturales específicas de nuestro continente. Este libro de Caracas ofrece un sugestivo espectro de trabajos compilados por Beatriz González Stephan a partir de un propósito: realizar un examen de la constitución de identidades “tanto canónicas como subalternas” ligadas a sus espacios territoriales de pertinencia en Latinoamérica. Así, en su artículo “Economías fundacionales. Diseño del cuerpo ciudadano”, González Stephan analiza gramáticas y constituciones venezolanas del siglo XIX que instauran fronteras, mientras usan la figura abstracta del ciudadano como tami- z del acceso real a la participación social. Sylvia Molloy ofrece otra muestra de su ejemplar línea crítica resituando a José Ingenieros en la juridicidad higienista de principios de siglo, no sólo por el diagnóstico de desvíos y monstruosidades, sino también por el descubrimiento de las “simulaciones” con las que en-



fermos, delincuentes o marginales contestan a esa distribución de lugares. Los “Sujetos Ingobernables” de Ileana Rodríguez plantean el exotismo indigenista en José Eustaquio Rivera y Mario Vargas Llosa, regulado por la religiosidad y por el valor moralizador del trabajo doméstico, y son complementados por el sugerente análisis de Graciela Montaldo sobre viajeros y cartógrafos a partir de las ambivalencias entre lo extranjero, lo europeo, lo occidental y lo propio en los ensayos de Sarmiento. Esta necesidad de desplazamiento es indicada por Norma Alarcón desde otra zona de la cultura: la inscripción de una “ginocritica” en los textos de la escritora chicana Gloria Anzaldúa para redefinir el estatus migratorio, étnico y generico de su producción. Francine Masiello plantea una cuestión central sobre el valor

crítico de las diversidades culturales en Argentina luego de la recuperación de la democracia. En “Este pobre fin de siglo”, el cine, la literatura y los medios le permiten a Masiello reflexionar acerca de las actitudes de los intelectuales argentinos ante la producción de derechos de minorías que disputan los modos de la política en una sociedad civil transformada. En este punto, no es sorprendente que el volumen esté encabezado por la propuesta, ampliamente difundida, de Néstor García Canclini que conceptualiza los cambios en la cultura global a través del diseño de “comunidades de consumidores” que pueden leerse como nuevos escenarios tanto de la política como de la ciudadanía. Pero el título *Cultura y Tercer Mundo* se justifica, también, por la inclusión de un artículo de Gayatri Chakra Vorty

Spivak, poco conocido en castellano, que revisa la relación entre donación y deuda en las políticas de ayuda del Banco Mundial, a través del uso de lenguas subalternas en el caso específico de un plan de control de inundaciones en Bangladesh.

Quedan abiertos, de esta manera, los interrogantes que propone este libro, más allá de su clara inscripción en polémicas académicas de Estados Unidos. Y en eso consiste, quizá, su aporte más relevante: “minorías”, “subalternidad” o “ciudadanía” son cuestiones cuya fuerza polémica está dada no por su mera invocación, sino, como plantean estos trabajos, por la especificación de las condiciones culturales en la que adquieren el carácter de una intervención crítica. ●

Silvia Delfino

El imperio retórico. Retórica y argumentación.

Chaim Perelman

Bogotá, Norma, 1997, 214 págs.

Traducción de Adolfo León Gómez Giraldo

A pesar de los lamentos de ciertos latinistas, la tradición clásica sobrevive. Es cierto que lo hace fragmentaria, anónima, impersonalmente; pero sobrevive.

El libro (postrero) de Perelman (autor, con L. Olbrechts-Tyteca, del fundamental *Tratado de la Argumentación*, editado en castellano por Gredos) viene, en un punto, a confirmar la tenaz resistencia de la tradición clásica, o mejor, de la rama lingüística de ésta: la retórica, pariente pobre de la gramática y de la dialéctica en el *trivium* medieval, condenada al olvido, menospreciada (justa-

manente) por ser un mero catálogo de figuras para uso escolar. La retórica nace, plantea Perelman, con una tarea fundamental: es, en última instancia, una reflexión práctica sobre el lenguaje, una instrumentalización de la palabra, una materialización del discurso que viene a afirmar, en contra del *logos* (Perelman abomina de Platón y de Descartes, aunque ama a Aristóteles y a Hegel), la construcción discursiva (¿ideológica?) de la verdad: la técnica de la palabra. Es lógico, en consecuencia, que la retórica, discurso sobre lo verosímil, quede excluida del campo (fecundado por los filósofos)

de la reflexión acerca de la verdad, y se abandone en manos de los sofistas, de los poetas, de los mercaderes de la palabra: de la no-filosofía.

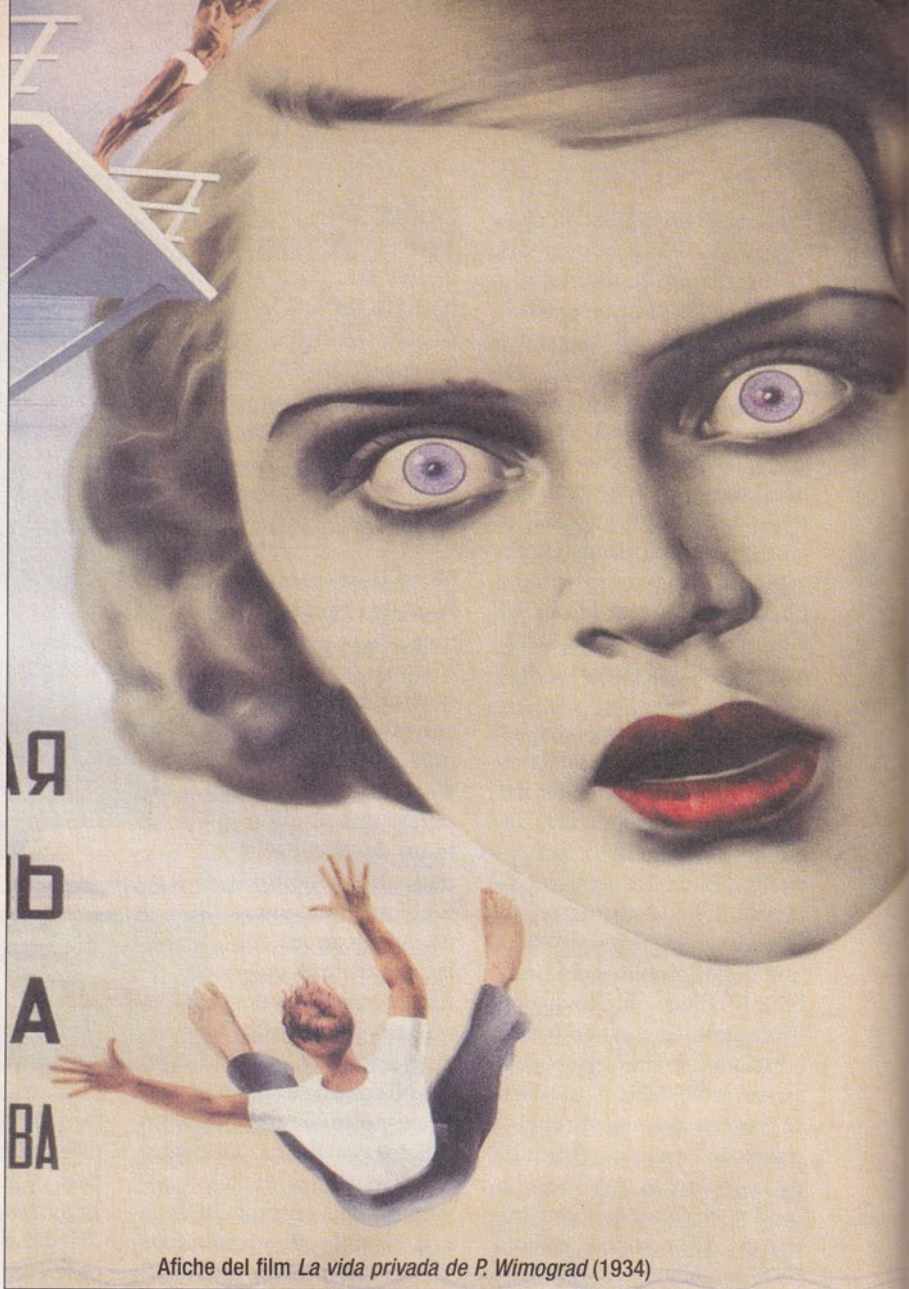
Desde el inicio, Perelman formula una pregunta que, en cierto sentido, articula su exposición: cuáles son los fundamentos de los valores, en qué se fundamenta la axiología. O, de otra manera: cuáles son las causas de la permanencia de una tópica, inseparable de una moral, de una postura que pone en juego la subjetividad del hablante. La retórica, en definitiva, es entendida como una ética de la palabra. Desde ese lugar, Perelman reflexiona en

torno a la (problemática) relación entre el saber formalizado de la lógica (búsqueda de lo verdadero, de lo único, de lo impersonal) y el saber formalizable de la retórica (búsqueda de lo verosímil, de lo múltiple, de lo socialmente subjetivizado), reivindicando el puesto hegemónico de esta última en el dominio que abarca “el campo inmenso del saber no formalizado”, no limitado, por cierto, a la literatura: el imperio retórico.

Identificada con la argumentación, la nueva (o no tanto, ya que la edición francesa es de 1977) retórica postulada por Perelman parece agotarse en el análisis de la *inventio* y de

la *elocutio*, en el furor taxonómico que no encuentra ya metáforas, metonimias o anacolutos (ésta es la “retórica clásica”, desarrollada en nuestros días por el Grupo μ y que Perelman, dice, abomina), sino los menos célebres nexos de sucesión, nexos de coexistencia, nexos simbólicos, dobles jerarquías, etc. Se excluye, en cambio, lo que los antiguos retóricos, en su afán totalizador, llamaron *actio*: la retórica, la tópica, la elocuencia, del gesto, de la mirada, del movimiento. Insertando la materialidad de la palabra en la del cuerpo, la retórica ética no sería sino una retórica política. ●

Diego Bentivegna



Afiche del film *La vida privada de P. Wimograd* (1934)

Ruedamares, pirata de la mar bravía

María Cristina Ramos

Bogotá, Norma (colección Torre de papel), 1997, 127 págs. Ilustraciones de Ivar Da Coll

Hoy se navega por Internet y los piratas son informáticos. Ya no hay lugares inaccesibles o exóticos, de esos que mueven a la aventura: el turismo hace bonsai de ballena blanca y los documentalistas invaden la intimidad de los pigmeos y ponen en ridículo al demonio de Tasmania. La literatura de aventuras -y la de piratas por sobre todas- se ha vuelto una reliquia y su lectura nos retrotrae, irremediablemente, a la época en que el mundo se estaba descubriendo y guardaba todavía misterios y promesas. O, sin ir tan lejos, a la época en que la TV era en blanco y negro y el *Paraíso*, diestramente comandado por el capitán Adam, surcaba mares tropicales y atracaba en playas con palmeras. Para más de uno, ése habrá sido el comienzo de un largo romance con el mar. Un mar que se reencuentra en el Tabucchi de *Dama de Porto Pim* o en el Melville de *Las Encantadas*.

Con restos de esos puertos de celuloide y papel está hecha esta novela de María Cristina Ramos, tierno homenaje a un género infantil por excelencia. Las frases melódicas, acompasadas, mecen suavemente al lector y lo van llevando, con la cadencia de algunos versos de Neruda o Alberti, de puerto en puerto: de la Isla Amarilla, donde Ruedamares se enfrenta a Bárbaro Pescuezo en la taberna El Mentidor ("Una libélula que reposaba en el marco de una ventana cayó fulminada por el terror que envenenaba el aire", se cuenta), a la Isla del Tiempo; de la Isla Soledad -en cuyo viejo molino, junto a la mata de olivo, vive Hilaria, la anciana que envía mensajes en clave en botellas a la Isla Candela, donde Ruedamares escucha por primera vez hablar de la flota comandada por el Barrebuques, "que medía de eslora el equivalente a quince barcos medianos y que con cualquiera de sus velas, aun inerte sobre su mástil, podía tapar el atardecer". La estructura abierta, que recuerda las aventuras de Ulises, en la que los personajes van y vienen y así como aparecen desaparecen sin dejar rastro, entrecruzada con acertijos y juegos de palabras, contribuye



NINA K.

al encanto de este texto grueso, esmerilado, que muestra al trasluz una filigrana de lecturas y una contagiosa inclinación a la metáfora. ● M.A.

La aldovranda en el mercado

Ema Wolf

Buenos Aires, Sudamericana (colección Pan Flauta), 1997, 59 págs. Ilustraciones de Tabaré.

De las diversas líneas que ha cultivado la literatura para chicos en los últimos años, el humor es de las más prolíficas. Desde la picaresca que abreva en la literatura popular, hasta el humor negro o la parodia, autores como Gustavo Rol-

dán, Ema Wolf, Horacio Clemente o Ricardo Mariño han dado a la versión nativa del género algunas de sus mejores páginas. Continuada de la tradición de monstruos perdedores que inaugurara Oscar Wilde con *El fantasma de Canterville*, Ema Wolf declara abiertamente su amor por los bizarros: "Los amo desde que empecé a escribir. Ya en las primeras historias aparecieron personajes de lo peor: vampiros, momias, plantas carnívoras, chinos envenenadores, fantasmas, endemoniados... Ningún conejito, ningún pajarito...". Y, en efecto, si de algo carecen estos cuentos es de diminutivos. Para lectores exigentes de cualquier edad, que disfruten del detalle desopilante y de la lectura compartida. Colaboran las ilustraciones de Tabaré y la cuidada edición, con diseño de Helena Homs. ●

Maite Alvarado

Viejos textos, nuevos libros

* Tomás Eloy Martínez escribió en 1973 *La pasión según Trelew*. Hoy, revisado, el libro vuelve en edición de Planeta. No llega a ser un *non fiction* pero es un excelente reportaje sobre una semana clave de la historia política reciente: "La destrucción de la Argentina empezó entonces, en aquella madrugada aciaga de 1972, y fue sucia, sorda, canallesca, como una pesadilla de fin de mundo".

* También reeditado, esta vez por Ediciones de la Flor, llega *Cabecita negra*, el libro de cuentos que Germán Rozenmacher repartió (a mano) a finales de 1962, cuando tenía 26 años. Muerto en 1971, Rozenmacher ha sido recordado sobre todo por su teatro. Este libro de cuentos muestra otro costado, igualmente valioso, de su obra.

* Entre 1963 y 1978 Susan Sontag, emblema de la "nueva sensibilidad", publicó en revistas (cada vez más) prestigiosas de los Estados Unidos los cuentos recopilados en este volumen. Durante años circuló en castellano una edición de Seix Barral bajo el título *Yo, etcétera* (ajustadísima traducción de *I, etcetera*). Ahora Seix Barral parece dispuesta a deshacerse de Sontag, y ha cedido la traducción para la cuidada edición que ha preparado Taurus (cada vez más parecida a Alfaguara). Los relatos son sencillos, sorprendentes, experimentales, norteamericanos.

* *Isaac Halevy, Rey de los Judíos* es el nombre que lleva, en la nueva edición de Tusquets, la novela *Identidad* publicada en 1983 por Antonio Elío Brailosky. Ignoramos las razones de un cambio tan drástico. Lo que la novela cuenta, contra todo lo que podría suponerse, nada tiene que ver con el imperio jázaro del cual dejó testimonio en su libro *Kuzary* el filósofo Halevy. Pero hay un reino (en la selva mexicana), una diáspora, una meditación sobre las identidades culturales.

* Vuelve, para felicidad de los lectores fieles, Marcelo Cohen con *El oído absoluto*. ¿Serán idénticas las dos novelas, aquella publicada por un argentino "barcelonés" y ésta, obra de un escritor a tiro de teléfono? Porque si algo resultaba sorprendente en 1989 era la deslumbrante prosa de Marcelo Cohen, cuyo ritmo resultaba inusitado (y hasta molesto) en el contexto de las prosas argentinas. Casi tan inusitado como la capacidad para inventar, totalmente, un mundo, una topografía, un sistema de nombres propios, un diseño urbano y una tecnología verosímiles desde la primera hasta la última línea. ¿Sentiremos, todavía, lo mismo? ¿O hay algo en el panorama de las letras argentinas, provocado por esa novela, que modificará (efecto Ménard, al fin) nuestra manera de leerla? D.L.

Un servidor impresionante

De los muchos catálogos existentes en la red, COPAC es el más impresionante, ya que centraliza los catálogos de las más importantes bibliotecas en el Reino Unido e Irlanda. Contiene, actualmente, 2.7 millones de registros, que corresponden a la Cambridge University, la Edimburgh University, la Glasgow University, la Leeds University y, por supuesto, la Oxford University. El acceso a COPAC (libre y gratuito) se realiza a través de las siguientes direcciones:

Interfaz WWW: <http://copac.ac.uk/copac/>

Interfaz de texto: **Telnet a copac.ac.uk**
(username: copac, password: copac).

El lugar de la música

RISM Online es un servicio conjunto de la Oficina RISM de la Harvard University (USA) y de la Redacción Central RISM de Frankfurt am Main (Alemania) y permite acceder a cuatro bases de datos: RISM A/II, un catálogo de más de 230.000 manuscritos musicales posteriores al 1600, con aproximadamente 400.000 *incipits* musicales melódicos, correspondientes a 451 bibliotecas en 23 países. U.S. RISM Libretto Project Database ofrece más de 13.000 registros de *libretti* de la Schatz Collection en la Librería del Congreso. Dos bases complementarias permiten acceder a un completo directorio de siglas y direcciones y a fuentes secundarias mencionadas en las anteriores. La dirección es:

<http://www.rism.harvard.edu/rism/DB.html>

Otra dirección interesante (con menos material):

<http://copper.ucs.indiana.edu/ineff/libretti.html>, donde hay textos de óperas, canciones, etc., de dominio público. Los últimos títulos ("What's New") incluyen *Las bodas de Figaro* (Mozart), *Lucrezia Borgia* (Donizetti) y el texto ruso para la *Novena*. Todo gratis.

Catálogo argentino

Argentina también produce catálogos para el goce de los especialistas. VIPHOTELS presenta la primera guía on line de Albergues Transitorios en la dirección <http://www.viphoteles.com.ar>.

Visitando esta página, parece, se podrán obtener una cantidad ilimitada de descuentos (de hasta un 30 %), visitar (esperemos que ciber carnalmente) a los famosos, ganar una "noche inolvidable" y leer la nota central del último número de la revista *Sex-Humor*. Evidentemente, la oferta está ordenada de acuerdo con una gradación de soledad que, desde ya, me pone triste: tanta gente leyendo una nota, ¡y no la escribí yo! 🌐

M.Ch.

Ataquen a Marte

Marte Rojo y Marte Verde

Kim Stanley Robinson

Barcelona, Minotauro, 1996 y 1997 (respectivamente)

584 págs. y 660 págs.

Sim-Earth, simulador para PC. en CD. Maxis



Me pasó la mitad de mi vida jugando al Pac-Man y al Tetris. Un día, un chico (nada lindo, por cierto) me dijo que eran juegos demasiado intelectuales. Secretamente culpable, los abandoné por el Sim-City, un simulador para construir ciudades. La segunda mitad de mi vida está signada por esa manía constructiva. Cuando apareció el Sim-City 2000, ya en los noventa, fui una de las primeras en tenerlo. Una tarde, llegué a Río de Janeiro por primera vez en mi vida: me impresionó encontrar una ciudad que yo ya conocía, que yo había construido con mi simulador y de la cual conocía sus íntimos problemas de comunicación con tanta montaña y lo caro que son los túneles. Después apareció el CD con el Sim-City 2000, un Sim-Farm (nunca me identifiqué con la insufrible Laura Ingalls) y el, ah, maravilloso Sim-Earth, que nos permite administrar todo un planeta. El programa permite trabajar a partir de un planeta creado al azar, con variables que el usuario puede modificar, o usar los existentes Marte y Venus. Venus se me resiste hasta ahora, pero con mi Marte estoy bastante contenta: humidificadores, oxigenadores, meteoritos de hielo que hice chocar contra la corteza marciana y mucha actividad para aumentar la temperatura. No he conseguido selvas todavía, pero la biomasa es bastante respetable y la atmósfera, sin ser totalmente respirable, no es venenosa.

Ahora, leer *Marte rojo* y *Marte verde* es como jugar al Sim-Earth pero en otra escala: justo es decirlo, en el juego uno nunca se entera de los pormenores de la terraformación, sino simplemente de los efectos (en gráficos y cifras). Aquí estamos ante el relato minucioso de un jugador experto (bueno, tanto como yo: mi mayor error fue no vaciar el aire de CO₂, y no es para tanto) y documentado. Dicen, en la solapa, que el tipito estudió Marte por veinte años y que trabajó estrechamente con científicos de la NASA, lo que me impresiona mal.

Para sostener un relato tan árido, tan marciano, Robinson va mezclando sus hipótesis de jugador con apuntes antropológicos, políticos y, por supuesto, psicológicos. *Marte rojo* ganó el Premio Nébula; *Marte verde*, el Premio Hugo. Yo hice lo mismo, y lo único que conseguí es un dolor de espalda. ¿Hay derecho? 🌐

Marita Chambers

LONDON LONDON LONDON

Tras los pasos de Kureishi

Nueva literatura poscolonial británica

Los creadores de lo que se ha dado en llamar, en el mundo de la literatura anglosajona, *World Fiction* ya tienen sus herederos. Está apareciendo una nueva generación de escritores, nacidos y criados en Gran Bretaña y de origen asiático, africano o caribeño, que constituye una nueva voz largamente silenciada, y que se diferencia tanto de los escritores consagrados (Kazuo Ishiguro, Ben Okri, Hanif Kureishi o Caryl Phillips, nacidos en las ex colonias o inmigrantes), como de los narradores típicamente británicos (Ian McEwan, Julian Barnes, Martin Amis).

Tal vez sea inevitable que aparezcan novelistas que, por no renegar ni de sus ancestros ni de su condición de británicos, potencien el carácter innegablemente multicultural de la actual Gran Bretaña y redefinan no sólo el idioma, sino también la literatura inglesa. Como señala Salman Rushdie, expresando de una manera simple los conceptos de hibridación y de cultura de traducción en la antropología cultural, "el inmigrante no es simplemente transformado... también transforma su nuevo mundo".

Dentro de esta corriente, la creación del Premio Saga (3000 Libras) para escritores noveles de raza negra nacidos en Gran Bretaña generó airadas controversias. ¿Es ésta una manera de fomentar la salida del gueto o una manera de encerrarse aún más en él? Lo cierto es que algunos dinosaurios, que no faltan en el

mundo literario, se ofendieron cuando la editorial feminista Virago decidió publicar a los ganadores, sean estos mujeres u hombres. El primero en llevarse el premio fue Diran Adebayo (27), de padres nigerianos, con su ópera prima *Some Kind of Black*. Adebayo comenta, con un sabroso dejo de ironía, que su novela es "una radicalizada comedia de observación".

Aunque este premio, que intenta descubrir nuevas voces, se haya vuelto controvertido para algunos puristas y defensores de cotos de raza, lo más interesante del caso es que su primer ganador no es una excepción, y pertenece, afortunadamente, a una incipiente pero rica corriente literaria. Cuando el Premio Saga fue concebido, hace algunos años, había pocos novelistas de origen asiático, africano o caribeño nacidos en Gran Bretaña que publicaran (Ishiguro y Kureishi eran la excepción). Sin embargo, Adebayo no está solo: entre aquellos escritores "étnicos" (categoría horrible si las hay) que ya han publicado su primera o segunda novela, figuran Laura Fish (*Flight of Black Swans*), Vanessa Walters (*Rude Girls*), Andrea Levy (*Every Light in the House Burnin'* y *Never Far from Nowhere*), Fred D'Aguiar (*The Longest Memory* y *Dear Future*), Meera Syal (*Anita and Me*) y (vaya a saber uno cómo se pronuncia) Bidisha Bandyopadhyay. Todos, con ese cinismo tan propio de la isla, pueden decir, del mismo modo que el personaje de *El Buda de los Suburbios*, que son, casi, ingleses nacidos y criados. Ignorados o rechazados durante mucho tiempo, esa sensación de ser tratados como invisibles, borrados de la idea que Gran Bretaña tiene de sí misma y de su pasado colonial, se ha convertido en un estímulo, reconocido abiertamente por estos autores para comenzar a demostrar cuál es el rol que juegan en el panorama de la literatura inglesa contemporánea. ●

Rodrigo de Zavalía

Cuarenta años retratando China

(Londres, enviada especial.) Desde la ceremonia de entrega de Hong Kong, China ha sido un referente privilegiado en la sección internacional de los matutinos, a menudo bajo estrepitosos titulares. En contra de este exaltatorio y efímero gesto periodístico ha trabajado en las calles del

antiguo Imperio el fotógrafo Marc Riboud, a lo largo de más de cuatro décadas. El resultado de su osado periplo se exhibe, hasta finales de septiembre, en la Barbican Art Gallery. Con una llamativa intensidad, las fotos de Riboud nos sugieren la fuerza niveladora y viva de la pequeñez humana: los chinos se adaptan, comercian, calculan, las calles están atiborradas de letreros, y el hormigueo del ambiente alarmaría al europeo más metropolitano. No obstante, dado que estos ciudadanos poseen la destreza de los grandes hacendados de pequeñas labores, sus retratos dejan ver siempre una clara



GENTILEZZA RADAR

reserva de paciencia, un aire de solicitud y previsión. Riboud, a tono con el sitio, parece haberse despojado también de cualquier exuberancia; lejos está su mirada de la obsesiva tragedia francesa, del llanto jactancioso a la italiana, del culto español a los mártires: toda marca de exceso propiamente occidental ha quedado de lado, para ser reemplazada por una precisión delicada, por una disposición, diríamos, casi taoísta. "¿Cómo se hace para pasar a través del fuego?", le habían preguntado a Lao-Tze. "¿Fuego? ¿Qué significa fuego?"

Forty years of photography in China

no es sólo una exposición fotográfica, sino también una auténtica lección de arte oriental; ese tipo de pictografía que es principalmente paisaje, que indica el movimiento de las cosas pero nunca su peso. Visajes breves, al igual que las palabras de una única sílaba que conforman el idioma chino, son las imágenes elegidas a fin de revelar el conjunto. Su cámara aparenta susurrarnos que no quiere exagerar, y es por ello que el trabajo de Rigoud se distingue de esa tendencia estetizante de la fotografía, criticada por Walter Benjamin y, más recientemente, por Susan Sontag. Sin embargo, esta cualidad moralmente analgésica y sensualmente estimulante no atañe al total de los fotógrafos. Rigoud ha preferido sustraerse de todo desborde para lograr promover un sinfín de alusiones. Quienes pasen por Londres podrán interrumpir por un momento las sintaxis excesivas y ver estas



palabras de una sola e insinuante sílaba que Rigoud ha fotografiado copiando a Chang Kai-Chek, aquel que en plena guerra caligrafió un librito de buenos preceptos y se abocó a difundirlo. ①

Florencia Abbate

LA MUERTE DE UN VIAJANTE

(Londres, enviado especial.) En las calles de Tánger, donde vivió mucho tiempo, los chicos lo llamaban "el hombre invisible": se lo veía poco, o nada. Andaba de noche, a los saltos, escribía y se drogaba. La pintura vino mucho después. Ahora está muerto. Tenía 83 años, y vivía en Lawrence, una pequeña ciudad del estado de Kansas.

Muchos creían que William Burroughs había muerto hace años, lapidado por su leyenda de adicto a las drogas. Pero no: vivía, coleaba y opinaba (y molestaba, siempre), y aunque escribía cada vez menos, pintaba desde 1981.

Ports of Entry: William S. Burroughs and the arts, el título de su primera muestra itinerante, que acababa de llegar a Londres desde Los Ángeles cuando se conoció la noticia de su muerte, sin dudas será parte de esa herencia. "Una vez que sabes dónde apuntar, todo lo que hay que hacer es quitarse del medio y dejar que eso suceda." La fórmula define no sólo a su literatura, sino también a estos trabajos de sus últimos diez años.

En 1981 Burroughs se "retiró" a Lawrence, donde empezó a pintar, de manera más o menos secreta. Si toda su obra es un intento de "liberarse" del control conciente y de lo que llamó "las restricciones de la lógica", la pintura, a la que dedicó desde entonces casi todos sus afanes, es la vía más segura, la más directa, de acceso al inconsciente.

"Al pintar —escribió en el catálogo de la muestra— veo con las manos, y no sé lo que han hecho hasta que luego lo miro."

La multiplicidad de puntos de vista del *cut-up* que Burroughs experimentó en su literatura se consigue más fácilmente con una escopeta Rossi de dos cañones. Así pintó su primer cuadro, que bautizó *Sore Shoulder*: "Busqué un pedazo de enchapado, lo acomodé y le disparé. Entonces miré las láminas resquebrajadas por donde habían salido los tiros, y en aquellas estrias vi todo tipo de cosas: pueblos pequeños, calles de todas clases. Y me dije: 'Dios mío, esto es una obra de arte' (...) Quiero que mi pintura se marche literalmente del maldito cuadro para convertirse en una criatura, y una criatura muy peligrosa. Veo la pintura como magia evocadora. Y siempre ha de haber un factor de azar en la magia, que debe cambiarse y renovarse constantemente."

Dicho y hecho: después de una década en la que usó todos los materiales a su alcance, saltando de una técnica a la otra, y en la que colaboró con distintos plásticos (Basquiat, Keith Haring, Rauschenberg), Burroughs, desde 1995, junto a Roger Holden (un especialista en animación de estereogramas), también se dedicó a la computación aplicada al arte. Finalmente, lo sorprendió la muerte. Se habrá ido, casi seguro, sin la extramañación y haciendo *fuck you*. ②

Pablo Chacón



Todo lo sólido se desvanece en el aire

Verdad Consecuencia

De M. Segade y Oscar Belatti

Con Fabián Vena, Emilia Mazer, Andrea Pietra, Antonio Birabent, Damián de Santo, Valentina Bassi, Carlos Santamaría y artistas invitados. Los martes, a las 23, por Canal 13.

Hubo un tiempo en el que la TV norteamericana inundaba el horario de 19 a 20 con "teleseries" de corte costumbrista que propiciaban, en tono de comedia, el *american way of life* (*Papá lo sabe todo*). En los últimos cuarenta años las "series" (con muchachas o sin ellas) recorrieron un largo camino: la comedia familiar dio lugar al drama (*E.R. Emergencias*); el costumbrismo al testimonio social y, en una doble vuelta de tuerca, a la parodia mordaz (*Casados, con hijos*). Los temas se diversificaron, se circunscribieron, se politizaron, y hasta incluyeron problemáticas referidas a las "minorías sexuales y étnicas".

Emulando a su precedente *30 y pico*, *Verdad Consecuencia* irrumpió en los televisores argentinos en el verano del '96. Un *staff* de "jóvenes talentos", sumado a la cuidada producción de Pol-ka (léase Adrián Suar y asociados), fue el aval de un producto prometedor.

Verdad Consecuencia narra la historia de un grupo de jóvenes "promedio": más o menos 25 años, más o menos de clase media, más o menos profesionalizados, más o menos solos o acompañados. Para enfatizar los buenos auspicios, desde un principio se dosificaron los injertos de "realidad nacional": policía ultravioleta, madre exiliada, despidos, corrupción política.

Un primer golpe de efecto permitió a los autores inscribirse en una lógica multiculturalista: Ariel (Damián de Santos) abandona a su mujer y la casa familiar para lanzarse a una relación homosexual. El devenir de la pareja marcó los vínculos del resto del grupo: generó discusiones (Leo nunca aceptó la homosexualidad de su amigo), puntualizó roles (Carolina y Martín develaron y asumieron

la paternidad de Agustín), cimentó fidelidades (Sabrina, separada de Leo, terminó conviviendo con la pareja gay). En torno a los gozos y las sombras de Ariel y Patricio, se gestionó el horizonte ideológico de *Verdad Consecuencia*.

El drama y la comedia de la vida cotidiana se equilibraron en virtud de situaciones verosímiles acentuadas por actuaciones, en general, creíbles. Así transcurrió el primer año de una serie que intentaba reflejar, con mayor o menor éxito, una realidad de esa franja generacional y social. Sorpresivamente, en la última emisión del primer ciclo, Viviana (Emilia Mazer) sufre un brote psicótico a partir del cual se quiebra la lógica argumental y la trama ingresa en un registro, con frecuencia, delirante.

Así, al reanudar la programación de la nueva temporada, el verosímil de los personajes se hizo insostenible. La galería de "invitados" (que no duran más de tres capítulos) impuso una profusión tal de personajes satélites que congestionó la continuidad de las historias introduciendo problemas absurdos (o, en todo caso, excesivos), lo que atenuó el perfil dramático de los estables. Un buen ejemplo es la relación que entablaron Juan (Carlos Santamaría) y Luciana (Virginia Innocenti). Farmacéutica con afinidades sadomasoquistas, ella (ecuación extraña si las hay); psiquiatra-amigo-ejemplar, él; la pasión súbita que los unió, no obstante, alcanzará su cenit, para derrumbarse un capítulo más tarde. Ya sabíamos que Juan "era un tipo difícil": lo que no se entiende es el porqué.

Pero el caso emblemático del giro ideológico sufrido por la serie es el romance entre Fernanda (Nancy Dupláa) y Ariel (oh sí, la rareza que faltaba). La nueva fórmula vino a desmentir la amplitud del debut: ahora el mensaje, confuso, es que las personas "con problemas" encuentran su alma gemela. Fernanda es lesbiana y, en la misma tónica, "el loco" Felipe (Alejandro Awada) se enamora de Gimena que en dos capítulos muere de cáncer. Aleatoriamente, Maurice Juvet, Marcelo Rey y Esther Goris describieron personajes que rayaban en lo inaudito: sus historias llegaron de la nada, y así desaparecieron.

Al cabo, para el universo cerrado de estos jóvenes y, sobre todo, en el contexto de una experiencia histórica tan cercana al grotesco, resulta banal semejante dosis de absurdo. En especial, cuando el absurdo se naturaliza y todo vale lo mismo: ser homosexual, morirse de cáncer o traficar hijos por votos. *Verdad Consecuencia* en su segundo año de vida "muere por la boca": la sólida intervención inicial (textos, actuación y puesta) se desvanece en el aire de la vacuidad. Sin pausa, sin verdad y, encima, sin consecuencias. ●

Canon Flag



América caliente

A partir de agosto América Noticias puso en el aire una nueva edición informativa. Al noticiero del mediodía (con Guillermo Andino) y al de las 21 (a cargo de Llamas de Madariaga), se sumó el de las 19, conducido por la dupla Mónica Gutierrez/Néstor Ibarra. La "jugada" de Eduardo Eurnekian sugiere algunos interrogantes ya que, antes que lanzar un producto original —el formato es muy similar al de sus parientes—, parece estar ensayando otro tipo de estrategia para competir en un mercado difícil.

¿Por qué ubicar un informativo a las 19 cuando, una hora después, y por el mismo canal, se emite otro? ¿Cuántas nuevas noticias se producen en sesenta minutos? ¿Qué sentido tiene repetir temas y "personajes" en un lapso tan breve? En su defensa, podría argumentarse que los conductores debutantes ostentan la fama de *serios, creíbles y muy democráticos*. Esto explicaría la apuesta en la perspectiva de liderar una franja horaria que, hace rato, está en manos de Telefé.

Claro que a la hora de revisar las cuentas, "números cantan". El *rating* de América 19 horas ha ido escalando posiciones hasta situarse —con más de 8 puntos— detrás del líder: *Telefé Noticias*, con 15. Lo siguen *Caramelito en barra* (Canal 13), *Colmillo Blanco* (Canal 9) y la *Red Deportiva* (ATC). Con respecto a las otras ediciones noticiosas de la emisora, el de la tarde duplica el encendido del mediodía, pero —¡oh sorpresa!— casi empató con el de las 21. Así los números, la versión informativa de Llamas de Madariaga no corre riesgos y queda asegurado un buen promedio de seguidores del *estilo América* en el rubro durante las veinticuatro horas.

Más allá de especulaciones temerarias, no se puede negar que el de Mónica y Néstor es un noticiero sobrio (cuidada producción) y dinámico (varios móviles de exteriores). En cambio, el diseño y la ambientación carecen de originalidad. De todos modos, vale la pena recordar que, de un tiempo a esta parte, todos los noticieros se parecen. Ni siquiera *Nuevediarío* es lo que era: el melodrama quedó en manos de Mauro, Lía y otros advenedizos del género. Por lo tanto, los "informativos" pueden darse el lujo de volver a cumplir con su función tradicional, apelando a la "sensibilidad" del televidente sólo en situaciones específicas. Hasta ahora, Ibarra y Gutiérrez respetan las generales de la ley y no parece que les vaya a ir nada mal. ①

Luciana Castagnino



NOVEDADES

Silvia Molloy
**ACTO DE PRESENCIA.
LA ESCRITURA
AUTOBIOGRÁFICA
EN HISPANOAMÉRICA**

Echavarren - Kozier - Sefamí
compiladores

**MEDUSARIO
MUESTRA DE POESÍA
LATINOAMERICANA**

João Gaspar Simoes
**VIDA Y OBRA DE
FERNANDO PESSOA**

Enrique Lihn
**PORQUE ESCRIBÍ.
ANTOLOGÍA POÉTICA**

Augusto Monterroso
TRIPTICO

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

Istvan Banyai
ZOOM

Vivian French
**LA SILLA FANTÁSTICA DE
TILI MAGULI**

Edson Gabriel García
EL DIARIO DE BILOCA

Anthony Horowitz
LA GRANJA GROOSHAM

Robert Swindells
ROLF Y ROSI

Geraldine McCaughrean
UNA SARTA DE MENTIRAS



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
Suipacha 617 - Tels. 322-0825 / 7262
Buenos Aires • Argentina

Propiedad transitiva

Hace cien años, en septiembre de 1897, una de las mujeres más enigmáticas y célebres del siglo reunía a su amante y su marido bajo un mismo techo, sin que ninguno de los hombres debiera ocultarse en un ropero. Rainer María Rilke y Lou Andreas Salomé vivían a la sazón los inicios de un intenso romance que derivaría más tarde en una poderosa amistad, documentada en un grueso epistolario, tal como es de esperar en toda amistad finisecular.

Claro que no todas, sin embargo, tendían a cultivar la forma geométrica del triángulo cuyos lados transitó con tanta resolución Louise von Salomé, petersburguesa, nacida el 12 de febrero de 1861, quien sorprendió al mundo por su resuelto afán de libertad, no menos que su esposo por su aquiescencia y capacidad de comprensión de los deseos de su esposa.

Todavía soltera, formó un triángulo (la primera "trinidad en la vida" de Lou, según ella misma) que derivó en la ruptura de la hasta allí entrañable amistad entre Paul Rée y Friedrich Nietzsche y le granjeó el odio de la hermana de este último, quien desplegó todas sus artes persuasivas para caracterizar a "aquella rusa" como inmoral, concupiscente y hasta sucia.

La manía de recorrer el mundo en busca de experiencias que afectaba por ese entonces a los miembros de los estratos intelectuales y artísticos contribuía sumamente a proporcionar alivio a la rutina matrimonial. Un mundo en que dos puntos ni siquiera lejanos en el mapa desafiaban la morosidad de los medios de transporte, estirando los tiempos de las ausencias que los viajes frecuentes alargaban aún más. Después de todo, los minutos nacieron a su existencia perceptiva sólo después de la aparición de los trenes y sus horarios, como nos recuerda Proust. Y, ciertamente, la vida cotidiana de artistas, filósofos, profesores y letrados en general carecía de las hondonadas de tedio que aquejan al amor en el mundo contemporáneo.

Rilke y Lou se conocieron en 1897. El joven poeta, nacido en Praga en 1875 (que todavía no se había hecho célebre, que aún se hacía llamar René, que tenía por delante todo su sufrimiento en busca de alguna verdad para la poesía) y la dama ya madura iniciaron su convivencia, a pocos meses de haberse conocido. Vivieron unos meses en Wolfratshausen, una zona de montañas en las afueras de Munich, en una casita de labranza, donde ocupaban tres habitaciones ubicadas arriba del

FOTO: ALIANZA EDITORIAL



Lou Andreas Salomé

establo de las vacas. En el techo de la casa, visitada por numerosos amigos, flameaba una bandera de lienzo con la inscripción *Loufried* (la paz de Lou). En septiembre se les unió Friedrich Carl Andreas, marido ejemplar y orientalista de gran prestigio, y la perra Lotte (características particulares: desconocidas).

Poco más tarde, Lou y su marido se mudaban a Berlín. Rainer compartía con ellos su modesta existencia en

Schmargendorf, en el lindero del bosque. Mientras amistosos y confiados cervatillos acudían a olisquearles el bolsillo de los abrigos, la segunda trinidad planeaba un anhelado viaje a Rusia, patria natal de Lou. Rilke, entretanto, aprendía el idioma ruso y ayudaba a Lou en la cocina, especialmente cuando preparaban su comida favorita: sopa de sémola a la rusa o en su defecto el *borschtsch*, colorido potaje a base de remolachas.

En 1899 Rainer, Lou y Carl Friedrich partieron hacia San Petersburgo y Moscú. Al año siguiente, Rainer y Lou recorrieron Rusia con más morosidad y detalle. En ambas ocasiones visitaron al admirado Tolstoi. Los recuerdos de ese viaje fueron imborrables. De allí surgió la primera gran obra rilkeana, el *Libro de Horas*.

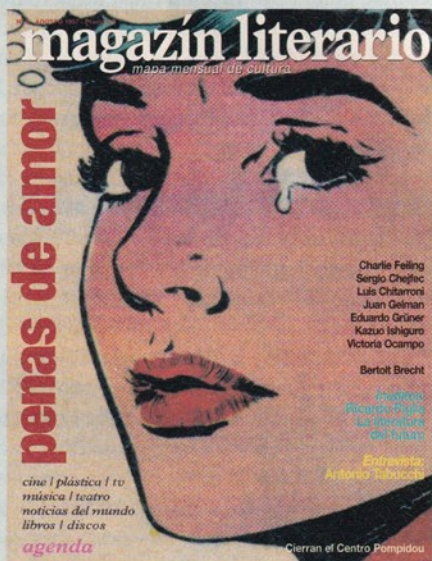
La relación amorosa entre Rilke y Lou no duró eternamente. Sí persistió, en cambio, un pacto de amistad que jamás se desmoronaría: la posibilidad de comunicarse en momentos de desasosiego. A Rilke no le faltaron, y la amiga cumplió con su palabra, dándole consuelo y ratificación de sus valores poéticos cuando las dudas de Rilke lo atormentaban. Ayudarlo no era tarea sencilla. Junto con Artaud, Kafka y Beckett, Rilke formó parte de la legión de los grandes autores para los cuales la obra está signada por la conciencia de la falta de obra y el sufrimiento que ello implica.

Rilke y Lou Andreas Salomé se escribieron hasta la muerte de Rilke, en 1926.

A Lou, cuya mala salud era un tópico infaltable en sus cartas de juventud, la vida le dio tiempo para enviudar, recordar, convertirse en discípula de Freud, practicar el psicoanálisis, pensar, escribir. Falleció, a los 76 bien vividos, en su casa de Göttingen el 5 de febrero de 1937. ●

Claudia Gilman

Complete su colección de magazín literario



1 x 5 pesos

2 x 7 pesos

Esta promoción es válida para los ejemplares atrasados comprados en nuestra redacción durante el mes de septiembre.

Alsina 1131
(1088) Buenos Aires

EL AMANTE C I N E

La crítica de cine independiente
Todos los meses en su kiosco

magazín literario

mapa mensual de cultura

suscripción

Alsina 1131, 1088 Buenos Aires

Fax 541 381 9833

La solución ideal para no perderse ninguno de los números de *magazín literario* y armar, mes a mes, una verdadera enciclopedia de cultura contemporánea. Una herramienta indispensable para acceder a los grandes autores, los hechos más importantes y las grandes corrientes de pensamiento. Y toda la actualidad cultural. *Deseo suscribirme por un período de:*

- | | |
|------------------------------|--|
| Mercosur y países limítrofes | ☐ 6 meses . . . \$ 46 |
| | ☐ 12 meses . . . \$ 90 |
| Resto de América | ☐ 6 meses . . . \$ 57 |
| | ☐ 12 meses . . . \$ 110 |
| Resto del mundo | ☐ 6 meses . . . \$ 66 |
| | ☐ 12 meses . . . \$ 130 |

Apellido: _____

Nombre: _____

Dirección: _____

Loc./Cód.post.: _____

Teléfono: _____

País: _____

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:

Catalanes desvelados

Revista Conocer, Número 171

El Grupo Zeta de Barcelona, con la complicidad de algunos libreros locales, fue el culpable de que en Buenos Aires por mucho tiempo fuera necesario gatear frente a los estantes de ciencia ficción para dar con una copia en español de los Poderes Terrenales. Hoy ese mismo grupo editorial publica una alarmante revista de divulgación científica que hace más honores a la ciencia ficción que cualquiera de las novelas de Burgess. La revista a la que hago alusión se llama *Conocer* y es, *a priori*, una prima hermana de nuestras *Muy Interesante*, *Descubrir* y *Conozca Más* (ver aparte, "Hablando de Roma"). Sin embargo, hasta la mirada más distraída revela que el talento de nuestros compatriotas es limitadísimo si se lo compara con el de estos catalanes.

La nota de tapa del número 171 plantea un revolucionario descubrimiento etiológico acerca del sentido de justicia de los animales. La portada de la revista promueve una foto de un bellissimo primate que no termina de salir de su asombro y un inmenso titular: "ellos también tienen moral" (algo que ya Walt Disney nos había hecho temer).

La argumentación de la nota central, a cargo de la antropóloga Meredith F. Small y basada en los estudios del primatólogo Frans de Wall, es corrupta y tautológica. Nuestra moral, alega Small, no se basa en un elevado sentido de la justicia ni de la igualdad sino que es una regia regla de supervivencia; las comunidades animales comparten con la(s) nuestra(s) la función de garantizar la supervivencia del grupo; *ergo*, los animales poseen un sentido colectivo de lo que está bien y lo que está mal. Peticiones de principio, soluciones de continuidad, falacias, diría otro.

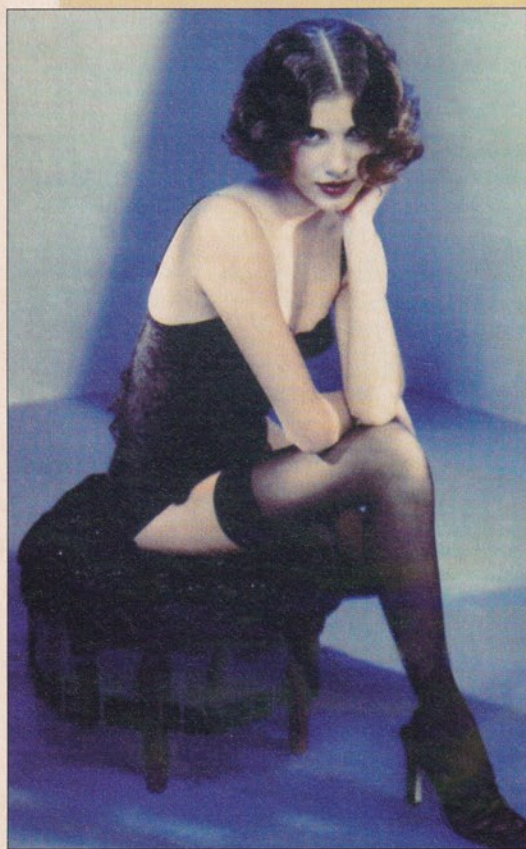
Los breves relatos que salpican la nota, sin embargo, merecen una ilusionada lectura —civilizados relatos en los que vemos los ritos funerarios de una madre elefante que

perdió a su hija, o aquel episodio en el que murciélagos vampiros distribuyen equitativamente el alimento entre todos los miembros de la comunidad.

La segunda nota en importancia es anunciada en la cubierta con un inquietante "Desvelamos los secretos del Polo Norte", en negritas cuerpo 26.

Más allá de las notas que difunde este número (los títulos no se agotan en los hasta ahora mencionados), la revista propone un interesante caudal de información inútil en sus secciones fijas: Noticias, Escáner, Curiosidades, Astronomía. La lectura de estos brevísimos artículos (¡cucarachas electrónicas!), la mera contemplación de los infogramas y fotografías que los ilustran, hacen de *Conocer* una revista codiciable en el caso en que los motivos dados con anterioridad no hubieran convencido a mis lectores. ❶

Federico Fialayre



Hablando de Roma

Revista Conozca Más, Número 106

Tal vez exista entre mis lectores alguien con interés en saber qué es de la vida de Víctor Sueiro. Pues bien, animado por mi feliz descubrimiento en materia de revistas de divulgación científica (ver aparte "Catalanes Desvelados"), me lancé a ver qué ocurre con la producción local en la materia. Indescriptible fue mi emoción al reencontrarme con el autor de *El ángel, un amigo del alma* en la revista *Conozca Más*. La contribución de Sueiro se limita a dos secciones de una página cada una y es imperdible. "¿Por qué?" es el título de una de estas secciones. "Crónica loca: maravillas, rarezas, curiosidades, hechos insólitos y casos misteriosos de todos los tiempos, de todos los lugares", el de la otra. Bajo el subtítulo "Misterios de la Gioconda" encontramos el siguiente fragmento en el que se recuerda (!) el nacimiento de Leonardo da Vinci: "El chiquilín dio su primer berrido en un minúsculo pueblo italiano en el año 1452 ...".

Mucho menos afortunado es el reportaje imaginario que Raúl García Luna le ocasiona a San Martín. El autor se propone presentarnos un Padre de la Patria "vital, de entrecasa, lejos de todo acartonamiento y hablando como un prócer muy humano", y apenas consigue emular una entrevista con el personaje Grande Pá. ❷

Bailarina atropellada por tutú

Se dice que la carrera de un bailarín requiere de mucho sacrificio y de muchos sacrificios. Con simétrica entrega y dedicación existe un grupo de personas que se reúne cada dos meses para sacar un nuevo número de la revista *Tiempo de Danza*. El producto, lejos de ser un folleto amateur, es una revista con un perfecto acabado, notable escritura y notas de gran interés para los aficionados a esta disciplina. ❸



Novedades

Revista El Matadero, número 1

A todos aquellos que están esperando la aparición del primer número de *El Matadero* (el proyecto pastoreado por David Viñas y Marcela Croce) les comento que la revista ya se encuentra en cola de impresión. El número inaugural será dedicado a Rodolfo Walsh y promete jugosas reseñas bibliográficas. ❹ FF

Colectivo Nocturno*

¿Cuánto dura una noche, y para qué sirve? “El mejor momento de la noche, para mí, no es tanto cuando pasan ABBA, sino cuando, ya tarde, me paro en el cordón de la vereda a *elegir* un taxi. Y los taxis pasan lentamente y *me desean* (desean mi dinero) y siento que soy algo así como Graciela Alfano vestida sólo de tules”. Comimos en Memorabilia (Maipú 761). Admiramos los sutiles dispositivos de iluminación, la fría presentación de la comida (fría) y *casi nada más*. Miento: algunos segmentos del *show* de transformistas fueron *encantadores*. Fuimos, después, a ShamRock (Rodríguez Peña 1220). Era... un viernes por la noche, a la hora en que todavía se puede entrar: la hora pico. Después, salir de ahí puede ser una pesadilla. Quedarse, otra. ¿Quién tenía tantos vales de consumición? Es difícil acordarse, pero Cecilia insistió en que tomáramos vodka (aguado). De pronto, estábamos en el Living (M. T. de Alvear 1540), donde debimos estar siempre. Era... un viernes por la noche, claro: música de los ochenta (Blondie, ABBA, ¿te acordás qué más?) y muchos conocidos (pero dejemos las comidillas de lado, si, de todos modos, nadie comió nada). Federico, exquisito, anunció su partida rumbo a Tailandia. En algún momento nos dejamos dominar por la desdicha: otra vez era la hora pico, el amontonamiento, y tampoco es cuestión de andar metiendo mano en la confusión de la muchedumbre. El costado más político (casi militante) de nuestro colectivo se preguntaba cómo era posible que *tanta gente* entrara en espacios tan chicos. En otros lugares del mundo, se argumentó, tal cosa no es posible. ¿Será la gente de provincia? ¿Tenía razón Lalo, entonces, y hay que alambrazar? “No se hagan los vivos, que *ustedes* son de provincia”.

Marchamos, pues, a recordar mejores días, marchamos al Morocco (Hipólito Yrigoyen 851). Triste destino: nadie nos conocía en la puerta y se sospechó que éramos farsantes, vivillos, vendedores de sustancias. Invocando los derechos que nos concede la ley 12908, evitamos que nos pegaran y conseguimos franquear a los canes cerveros. ¿Para qué

persistir, si quedaba claro que el Morocco ya no era lo mismo? Por orgullo y/o dignidad, pero también para escuchar la (otrora célebre) música del lugar. “Bien, la música”, dijimos. Bailamos. Hubo desenfreno físico y toxinas exhudadas. Después, hubo también hastío. Era... viernes por la noche y casi tuvimos ganas de firmar ahí mismo un petitorio para que devolvieran al lugar su antiguo aspecto, para que nos devolvieran el Morocco. Alguien postuló un paralelo entre nuestro colectivo y los concejales que, ayer nomás, *lucharon* por preservar la Paz.

Descompuestos nuestros atuendos, despeinados, decidimos (por pereza) caminar hasta IV Milenio (Alsina 934). El salón, inmenso, tenía aspecto de jueves (aunque era viernes). El lugar... tal vez sea el mejor lugar de Buenos Aires, con ese aire de catedral y de casa de citas, esos balcones, esa gente. El sonido es bueno (tan *cool*. “No, *cool* no; poné a-no-di-no”) y hay *tantos* rincones que uno siente que está en varios bares y discos al mismo tiempo. La noche terminaba y pequeñísimos estruendos sordos anunciaban el burbujeo del champagne en la garganta. “Me da acidez.”

Un día de éstos tenemos que ir al Cielo, ¿no? *In memoriam*, por lo menos. El amanecer nos encontró, montados en taxis diferentes, precipitándonos (hijos, al fin, de Fierro) en diferentes direcciones. Y el río era un charco de espuma oscura, espesa, congelada. ☹

* El Colectivo Nocturno está integrado por Rolando Barto, Micelagelo Liccardi, Marita Chambers, Canon Flag, Santiago Lima, Jorge Tráquel y Uma Thurman.



El libro de los testamentos

Selección e introducciones de Liliana Viola

Buenos Aires, El Ateneo, 1997, 340 págs.

Para que haya testamento debe haber –antes– un cadáver. Paradójica, desafiante, fatal, ésta parece ser la convención dramática del género.

Texto póstumo por ley, *El libro de los testamentos* reúne las últimas voluntades de 65 personajes de épocas y ámbitos diversos (de Cristóbal Colón a Jim Morrison, del Marqués de Sade a Juan XXIII). Tan variada selección viene a confirmar que, a través de los años, las intenciones del que testa permanecen intactas: “pedir perdón, distribuir bienes, organizar la vida de los herederos”.

Documento último y democrático (todos pueden tener el suyo), el testamento vuelve millonario a su autor. Dueño de todo lo que ya no le pertenece, el moribundo (ahora poderoso) escribe en la opulencia. Por fin, las preciosas bagatelas que le ha llevado toda una vida atesorar cobran el brillo de las joyas que prometían ser.

“El dominio de los objetos”, “Legados de amor y odio”, “El paradero del cuerpo”, “Últimas sabidurías”, “Testamentos políticos” y “Cartas de suicidio y despedida” es la clasificación de testamentos propuesta por Viola.

En el primer grupo, “El dominio de los objetos”, los testados confían en trascender la muerte mediante la redistribución del patrimonio. Así, William Shakespeare dedica a su esposa unas pocas palabras, las suficientes para dejarle apenas “mi segunda mejor cama con toda la ropa de cama”. Aún más lejos fue el famoso millonario Howard Hughes, que no se dignó disponer de sus bienes. Aparecieron oportunamente 41 testamentos apócrifos. “Apareció también un hijo ilegítimo que, a pesar de reconocer no haber visto jamás a su padre, afirmaba haber tenido largas conversaciones a distancia gracias a un transmisor que uno tenía instalado debajo de la lengua y el otro en el cerebro”. Se trata, en definitiva, de la revancha de los objetos: carentes de vida, propia; sólo ellos perduran.

De los “Legados de amor y odio”, alcanza con citar el caso de la mujer que vendía un Cadillac a cincuenta centavos de dólar. Quien se llevó el auto a tan irrisorio precio se enteró por la flamante viuda de que el marido había escrito en su testamento que le dejaba “el Cadillac o el importe de su venta en efectivo a su querida amante”.

Históricamente, “El paradero del cuerpo” ha sido una preocupación constante. Así, el temor a ser sepultado vivo, propio del siglo XIX, encuentra instrucciones claras y precisas: “Deseo que me golpeen tres veces en el rostro y que si no reaccionare, me hagan un corte con un estilote en la planta del pie izquierdo, y que



si no reaccionare me coloquen en el ataúd con una pequeña campana al alcance de mi mano y que permanezca allí durante tres días y que si no reaccionare hasta ese momento, me entierren...”. Fuera de toda discusión, los gustos se cumplen, también, cuando la vida ha terminado. Juan Potomachi, empresario argentino de la década del 50, puso como única condición “que mi cabeza sea preservada y usada como calavera en *Hamlet*”. Hay también el caso de una millonaria petrolera de Texas, que dejó una fortuna a su sobrino a condición de que la enterrara sentada dentro de su Ferrari con un cigarrillo en la mano. Vehículo de voluntades, el testamento transforma a las personas: el ser querido puede convertirse en albacea, testigo, heredero, funebrero o encargado de arrojar las cenizas al mar.

Conciente de la densidad atribuida a las palabras finales, “Alcáncenme las gafas”, dijo Pessoa según consta en las *Últimas sabidurías*, y nadie supo si tomar la frase como signo de genialidad o de extravío.

“Quiero decirles la verdad que nunca fue dicha por nadie, porque nadie fue capaz de seguir la farsa como yo, para saber toda la verdad.”, escribe Eva Perón en “Mi voluntad suprema”, con la grandilocuencia de los “Testamentos políticos” y resguardada en la certeza de inmortalidad.

Finalmente –incontestables, últimas–, las “Cartas de suicidio y despedida”. (Sí, he aquí el grupo de élite: “ellos pudieron hacerlo”). En la ruina, estafado por sus editores, con la mujer loca en el hospital, Emilio Salgari se abrió el abdomen con un cuchillo. Dejó esta carta a sus hijos: “Voy a morir en el Valle de San Martín, cerca del lugar a donde íbamos a merendar cuando vivíamos en Via Guastalla. Se encontrará mi cadáver en uno de los bosquecillos que vosotros conocéis porque allí recogíamos flores. Haced que me entierren de caridad por estar totalmente arruinado”. Breves, mínimas, las notas de despedida no dejan ver los móviles: sólo muestran el cadáver.

Por su parte, el dramaturgo Arthur Adamov creyó comprender a los suicidas Pavese y Maiakovski al escribir: “¿acaso tenían ellos una persona que los amara más que a nada en el mundo y a la que ellos amaran más que a nada en el mundo? Yo sí la tengo”. Algunos días más tarde se suicidó.

Fundado en el principio de la posteridad, el testamento no ve la luz sino cuando la vida se ha apagado para siempre y de su autor sólo queda la primera persona que enumeró (en el más grave de los tiempos: el presente) las cosas que le sobran, y que ahora entrega a cambio de que le cuiden el alma.



Hernán La Greca



High Comm S.A. - R.N.P.S.P. N°103
Guatemala 5776 (1425) Buenos Aires
Tel. /Fax: 777-6006 Líneas Rotativas

NEW CODE®
ARGENTINA
Correo Privado





KENZO