

magazín literario

mapa mensual de cultura

EL INFIERNO

*Entrevista: Juan José Saer | Inédito: Homi Bhabha
Roberto Arlt | Luis Gusmán | Plástica | Festival de
teatro | Noticias del mundo | Mercosul | Libros
Discos | Agenda | Licitan la base estelar Tango*



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

Clásicos
Populares

Ballet Juvenil
del TGSM

Ciclo Música
Contemporánea

Boquitas
pintadas
Manuel Puig

Las visiones de
Simone Machard
Bertolt Brecht

Las personas no razonables ...
Peter Handke

Teatro
General
San Martín

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

BUENOS AIRES
GOBIERNO DE LA CIUDAD

Cumplimos, queridos lectores, cuatro meses de vida. ¿Cumplimos? Siempre hay un abismo entre las expectativas propias y ajenas y lo que efectivamente se hace. Hemos hecho bastante de lo que nos proponíamos, sobre todo teniendo en cuenta que trabajamos en un país cultural (y educativamente) devastado por incompetencia o mala fe (o una eficaz combinación de ambas lacras).

Vivimos, ahora, tiempos electorales: tiempos de la imaginación. Se trata, pues, de imaginar un país, una cultura, una política y (después de tanta superficial insistencia en contrario) un Estado. Es necesario volver a pensar políticas para la cultura y el arte. Es necesario recuperar viejas ideas caducas como "patria" o "América Latina". No hay otros colectivos que sea pertinente construir en un momento dominado no tanto por las pasiones electorales como por las ideas de final (fin de siglo, fin de milenio). No se trata, para nosotros, del final de nada. Se trata, por el contrario, de empezar (o de recuperar). Se trata de experimentar.

Hemos tratado (hemos conseguido) que nuestra revista sea conocida en todo el país. Actualmente llegamos inclusive a las capitales de los países limítrofes. Esperamos brindar, también, un mapa sobre ese vasto proyecto de integración conocido como Mercosur. No es la mera vanidad lo que nos guía en una expansión semejante: es el deseo de contribuir a la discusión de la idea de América Latina sin abandonarla.

magazín literario quiere agradecer a sus lectores la excelente acogida; a quienes producen arte y cultura, toda la información que mensualmente acercan a nuestra redacción; a las empresas, el apoyo publicitario; a nuestros colaboradores, la pasión y el riesgo que asumen; a los medios, el interés sostenido; y a los kiosqueros, el lugar de privilegio que la revista encuentra mes a mes. Es difícil no equivocarse nunca: afortunadamente, contamos con amigos que nos señalan nuestros errores.

¿Será posible, finalmente, imaginar un mundo sin Maradona, Lady Di y la madre Teresa?



FOTO LAURA KOVENSKY

La redacción

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:
María Iribarren
GRÁFICA:
Martín 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), Federico Fialayre (Revista de revistas), Claudia Gilman (Centenario), Horacio Guido (Películas), María Negroni (Un mundo difícil), Marcelo Pacheco (Plástica), Ariana Vacchieri (Televisión).

COLABORARON EN ESTE NÚMERO: Gonzalo Aguilar, Xavier Alcón, Raúl Antelo, Rolando Barto, Mónica Berman, Pierre Brunel, Oscar Calvelo, Luciana Castagnino, Catherine Clément, Carmen Crouzeilles, Philippe Curval, Pablo Chacón, Michelle Delon, Silvia Delfino, Diego Di Vincenzo, Cristina Fangmann, María Teresa Gramuglio, Mallory Keaton, Claudia Kozak, Alejandra Laera, Camila Loew, Carlos Mangone, Lucas Margarit, Marina Marietti, Fernando Murat, Evelyne Pieiller, José Luis Petris, Andrea Rabih, Lionel Richard, Juan Rodríguez Mentasti, Adriana Rodríguez Pérsico, Daniel Romero, Guillermo Saavedra, Ariel Schettini, Martín Schifino, Pablo Suarez, Marcelo Topuzián, Leandro Valtuille.

CORRESPONSALES: Flavia Puppo (Italia), Ana Becció (España), Irene Cervera (Rosario), Tania Carvalho (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).

AGRADECIMIENTOS: Asunto Impreso-Librería de la Imagen, Familia Bentivegna, Arturo Mouratián y Fernando Suarez.

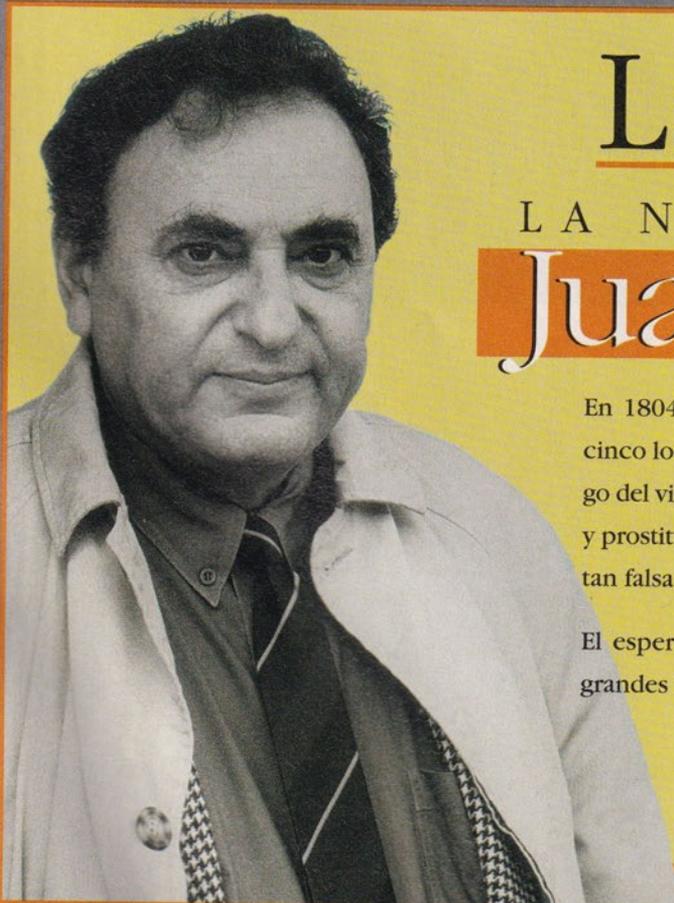
PRENSA: Sandra Monserrat

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 4 - Octubre 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 magazín S.R.L.
Las opiniones vertidas por los
colaboradores no reflejan necesariamente
la posición de la redacción.



Las nubes

LA NUEVA NOVELA DE
Juan José Saer

En 1804 un joven psiquiatra conduce a cinco locos a través de la Pampa. A lo largo del viaje, se suman soldados, baqueanos y prostitutas, que dan lugar a una epopeya tan falsa como la historia argentina.

El esperado regreso de uno de los más grandes narradores argentinos.



En todas las librerías **Seix Barral**  **Biblioteca Breve**

EL MES

Editorial3
 Películas6
 Sigourney Weaver habla de Alien7
 Plástica10
 Arte nuevo del Brasil11
 Centenario: Sopas Campbell13
 Teatro14
 Polémico Festival de Buenos Aires14
 Un mundo difícil: El cortejo de las románticas53
 Música78
 Discos79
 Noticias del mundo80
 Mercosul81
 Televisión: El cable que vendrá82
 Multimedia: Internet sin teléfono83
 Revista de revistas84
 Por otro lado: Cómo ser bonita86

Nº 4
 octubre
 1997

AGENDA

Pliego central

DOSSIER

El Infierno

Inventario de infiernos religiosos, por Catherine Clément18
 La travesía de los nueve círculos, por Marina Marietti22
 El Infierno como fantasía libertina, por Michel Delon25
 Satán, príncipe del mundo, por Evelyne Pieiller28
 Fausto y sus avatares, por Lionel Richard31
 Rimbaud: estudio anonadado del Infierno, por P. Brunel37
 El infierno es el futuro, por Philippe Curval40
 El Infierno tan temido, por Gonzalo Aguilar45

ENTREVISTA

Juan José Saer: "Lo más difícil es siempre el tono"45

LIBROS

(ver índice detallado de reseñas en la página 54)

Ficción55
 Primeras novelas59
 Colecciones60
 Cine61
 Testimonio62
 Psicoanálisis63
 Ensayo64
 Historia literaria69
 Infantiles70
 Solapas71

INÉDITO/ENTREVISTA

"El lugar de la cultura", por Homi Bhabha precedido por una entrevista72



Cría cuervos

El cuervo II: Ciudad de ángeles (The Crow: City of Angels. 1996)

Elenco: Vincent Perez, Mia Kirshner, Richard Brooks e Iggy Pop

Director: Tim Pope. Guión: David S. Goyer. Producida por Edward R. Pressman y Jeff Most.

Basada en el comic de James O'Barr. (Gatívideo)

Alberto Olmedo solía contarlo más o menos así: una banda de forajidos desalmados irrumpen en la casa, sujetan al padre, rompen todo, violan a la esposa, a la hija y a la abuela. El hombre se la banca. Pero de pronto alguien le pega al pasar una patada al Bobbie, la mascota de la familia. Entonces el tipo se vuelve loco, rompe las ataduras, persigue y mata a cada uno de los pandilleros. Es poco probable que los productores de esta película hayan oído hablar de Olmedo, y casi imposible que hayan visto alguna vez su *sketch* en la televisión, que parodiaba la serie de vengadores de Bron-



son, basados a su vez en el esquema argumental del *western*. Sin embargo, esta segunda parte de *El cuervo* sólo puede resultar tolerable si se la piensa como una continuación del chiste de Olmedo. Vincent Pérez (Ashe) vuelve del mundo de los muertos y adquiere los poderes mágicos de un cuervo, que lo hacen invulnerable, para aniquilar puntualmente y de manera totalmente previsible a cada uno de los malvados que lo asesinaron a él y a su hijo pequeño y que manejan el crimen en la así llamada -vaya a saber por qué- ciudad de ángeles.

Parece obvio que no es el atractivo de la historia lo que inspiró a los productores. Las razones habría que buscarlas, en todo caso, en el interés por explotar el éxito de *El Cuervo* -así, a secas- primera

película de la serie, ya convertida en lo que se llama película de culto. La muerte de su protagonista Brandon Lee (durante el rodaje... de una película sobre la muerte) lo convirtió en una suerte de Difunta Correa de la aldea global. Esto significó entrar de lleno en el mundo de los negocios por la vía de los consumos juveniles por excelencia: el rock e Internet. El espacio virtual de la Red se ha llenado de botellitas de agua con la forma de mensajes del tipo de: "te extrañamos, Brandon", "Brandon, nunca te olvidaremos", "el amor verdadero es para siempre", etc., etc. Por eso esta segunda parte -que no continúa ni agrega nada en absoluto a la historia- se apoya casi con exclusividad en la banda de sonido, que pasea sin complejos por el *ranking* de la MTV (White Zombie, Filter, Bush, PJ Harvey, Seven Mary Three) con la participación estelar del eterno Iggy Pop en el papel doble de músico y actor. La puesta en escena no escatima escenas de pretendido onirismo, alardes de cursilería visual que fascinarán a los estudiantes de publicidad menos avisados.

La película se estrenó en EE.UU. en agosto de 1996. Aquí podrá verse sólo en video. 📺

Leandro Valtuille

Tras los pasos de Ripley

ENTREVISTA DE STEPHEN REBELLO

El último film de Sigourney Weaver, *The Ice Storm* (Tormenta de hielo), se presentó en Cannes. Pero en noviembre, Ripley resucita: se estrena *Alien Resurrection*. De esto y de algunas otras cosas habla la última gran diva de Hollywood.



FOTO: ROBERT MAPPLETHORPE

Ripley ha sido uno de los personajes cinematográficos más fuertes de los últimos veinte años. ¿Cómo la describiría, desde la primera película hasta esta última?

—En la primera era la recluta novata, muy idealista, apegada al reglamento. ¿La segunda? Desilusionada, furiosa, llena de presagios acerca de una nueva lucha contra los *aliens*, lucha que, en cierta medida, la haría revivir. En la tercera sabe que va a morir, lo siente cada vez con más certeza. En esta última está desatada, es totalmente impredecible. Ni ella sabe lo que va a hacer. Está como animalizada, olfatea. Esta nueva *Alien* es bastante perversa y tuvo la suerte de tener un director particularmente perverso (el francés Jean-Pierre Jeunet) que estaba tan interesado como yo en destacar el costado sensual de la historia.

—¿Cómo hicieron para destacarlo?

—Creo que no es ningún secreto que en *Alien Resurrection* me clonan contra mi voluntad. Me parecía que Ripley debía volver casi como un vampiro. Su piel debía ser fresca y radiante, un elemento adicional que debía hacerla resplandecer sexualmente. Tiene casi demasiado encanto como para ser de verdad, y no se sabe de dónde lo saca. No quería portar armas. Quiero decir que una vez que has muerto no tiene mucha gracia volver a morir. Ella no necesita toda esa parafernalia.

—¿Cuál le parece que es la historia personal de Ripley?

—Siempre supe que venía de una familia convencional donde los roles sexuales estaban muy claros: un padre fuerte, una madre maravillosa, bla, bla, bla... Había tenido una hija, estaba casada, pero es como esas otras mujeres de verdad que van a combatir: tiene sentido del deber. Siempre creí que su padre y sus hermanos habían sido policías espaciales.

—¿Piensa dirigir alguna película?

—Ahora que mi hija es mayor siento que tengo más posibilidades. Mi esposo [el director teatral Jim Simpson] siempre me alienta: "Hazlo, dirige, éste es el momento". También me ha llevado muchos años liberarme del peso terrible de mi educación en Yale, fuertemente intelectual.

—Alguna vez va a dirigir una de *Alien*, ¿no es cierto?

—(Risas) Estoy en una buena posición como para conocer la historia a fondo y quizás, alguna vez, lo haga. Quiero dirigir aquella en la que vuelven al planeta original. Pero antes quiero dirigir un par de otras cosas. Por otra parte, la idea me asusta.

—Sin embargo, conoce bastante bien a Ripley.

—Me acostumbré a su compañía, aunque se me parece tan poco. No sé de dónde me viene y sin embargo es como una vieja amiga. ¿Cuántos actores han podido hacer el mismo papel una y otra vez durante tantos años? Es como hacer de James Bond todos los años.

—A veces la han dejado de lado en proyectos para los cuales parecía ser la candidata ideal.

—Mi teoría es ésta: los productores son petisos. No soy la fantasía sexual del productor promedio. Soy alta. Cuando entro a una habitación con tacos altos piensan: "No es mi tipo de mujer" porque lo que buscan es la rubia bajita que los mira desde abajo. Sin embargo, esto no ha sido un problema con los actores principales, aunque recuerdo que cuando en *Caracornada* me presentaron a Al Pacino (un metro cincuenta y seis), no se levantó para estrecharme la mano. El único actor principal con el que trabajé que se ponía psicótico con mi altura fue Chevy Chase, que mide un metro ochenta. El resultado es que he terminado interpretando a mujeres solitarias. Son papeles interesantes, pero nunca tanto como una historia amorosa. Mi agente de la Costa Oeste dice: "Sigourney, nadie sabe lo dulce que eres". ●

Cosecha Rosa

Entre dos fuegos (Last Man Standing, 1996) ***

Dirección y Guión: Walter Hill, basado en el guión de Yojimbo, de A. Kurosawa y R. Kikushima

Música: Ry Cooder

Montaje: Lloyd Ahern

Diseño de vestuario: Dan Moore

Elenco: Bruce Willis, Bruce Dern, William Sanderson, Christopher Walken, David Kelly, Karina Lombard, Alexandra Powers

Duración: 101 minutos

Entre dos fuegos es, de alguna manera, una elección acertada para la traducción del título de esta nueva película de Walter Hill (*Los guerreros*, *48 horas*, *Calles de fuego*, *Infierno rojo* y tantas, tantas más). No sólo porque describe cierta situación de la trama sino porque vale también como descripción de otros dilemas narrativos que la determinan.

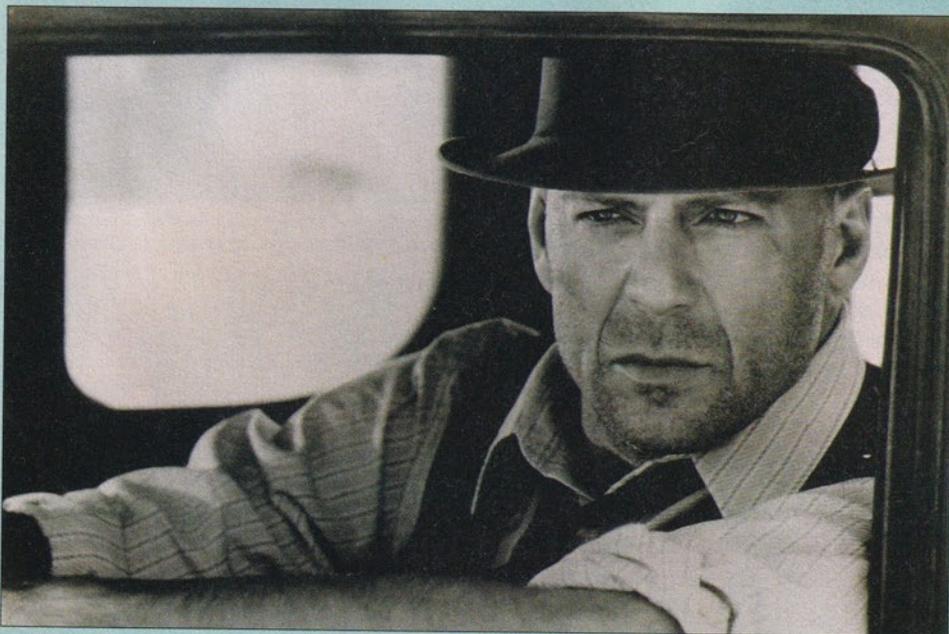
Entre dos fuegos es la historia de un personaje casi anónimo —el escueto John Smith que personifica Bruce Willis— de quien sólo tenemos datos sueltos: sabemos que huye de la justicia, que es muy hábil con las armas y podemos presumir que sale vivo, porque es su voz en *off* la que reconstruye el desarrollo de la historia. Es la época de la Ley Seca y dos bandas de mafiosos —irlandeses vs. italianos, Doyle vs. Strozz— se disputan el control de Jericho, un pueblo perdido de Texas, en la frontera con México, donde se contrabandean cargamentos de whisky. John Smith sólo parece querer sacarles unos dólares a ambos y evitar que lo maten en el intento.

El film apela a los ademanes más notorios de dos géneros tradicionales del cine norteamericano. Y es allí donde él mismo queda atrapado entre dos fuegos: la película es, también, un intento por sacar lo mejor de ambos y sobrevivir en el intento. Para eso apela, entre otras, a la voz narrativa en *off* (que recuerda los momentos más altos del policial negro), a la coloratura ocre (que predomina tanto en los interiores como en esos paisajes polvorientos que no dejan de citar puntualmente al *western* y que se extienden —magia del cine— por la banda de sonido de Ry Cooder) y sobre todo a la construcción minuciosa de la violencia, que no sólo es un rasgo en común de ambos géneros sino también marca del estilo Walter Hill.

La falla más notoria está en la construcción del héroe que protagoniza Bruce Willis, más parecido a la cruz de un agente encubierto del F.B.I. con Martín de Tours que al tipo duro, cínico y sin conciencia que declara ser: se extraña un poco a los personajes de Hammet o de Jim Thompson.

¿Sirve de algo saber que *Entre dos fuegos* es adaptación de una película de Kurosawa (*Yojimbo*, 1961, —inspirada en la mejor novela de Hammett, *Cosecha Roja*), que está en el origen de *Por un puñado de dólares* (1964)? En todo caso, he allí otro lugar donde el film vuelve a quedar atrapado por el fuego cruzado de las comparaciones. Y no puede evitar algunas heridas que la memoria, sin duda, exagera. ❶

Horacio Guido



Postales napolitanas

I Vesuviani

Directores: Pappi Corsica, Antonietta De Lillo Antonio Capuan, Stefano Incerti, Mario Martone.

Cinco cortos, reunidos bajo el título de *I Vesuviani*, han viajado este año desde el Sur hasta Venecia trayendo una bocanada de aire fresco, cargado de mitos, de sueños, de juego. Cinco son sus directores, unidos por su identidad napolitana. “La Stirpe di Iana”, “Maruzzella”, “Sofialorèn”, “Il Diavolo nella Bottiglia” y “La Salita”: Amazonas motorizadas, violentas y agresivas, un travesti que se gana el pan en un cine porno, un loco que vive en Pozzuoli con un pulpo/mujer, un vagabundo limpiacristales que compra una botella mágica y el alcalde de Nápoles que “sube” por una montaña y ve Nápoles desde arriba. Los cinco cortos son muy distintos y desparejos, pero el quinto es sin lugar a dudas el que más se destaca, por la solidez de la narración y porque sin presentar imágenes tan atractivas como los demás es el más onírico de todos. Criticado por la derecha y tachado de propagandístico, narra este paseo del alcalde Bassolino y su encuentro con diferentes personajes que lo llevan a reflexionar sobre el poder, la política (en particular el papel de la izquierda), entre los que no falta el cuervo pasoliniano de *Uccellacci e uccellini*. De los otros cuatro, se podría decir que son mejores las intenciones que los resultados, lo que no justifica el ensañamiento con que la crítica italiana ha acogido a la película: “Meglio morire hollywoodiani che vivere vesuviani”, fue una de las bromas que circuló por Venecia. ❷

Xavier Alcón y Flavia Puppo



FESTIVAL DE VENECIA
PREMIO ESPECIAL



DIMENSION

*En un país en llamas,
 vivieron
 su historia de amor
 como un acto de fe.*

DEL DIRECTOR DE "TIERRA Y LIBERTAD"

**LA CANCIÓN DE
 CARLA**

UN FILM DE **KEN LOACH**

(CARLA'S SONG)



CHANNEL FOUR FILMS presenta una producción PARALLAX PICTURES en coproducción con TORNASOL FILMS, ALTA FILMS y ROAD MOVIES DRITTE PRODUKTIONEN Directores Artísticos MARTIN JOHNSON y LLORENÇ MIQUEL Montaje JONATHAN MORRIS Sonido RAY BECKETT
 Director de Fotografía BARRY ACKROYD Música GEORGE FENTON Guión PAUL LAVERTY Coproductores GERARDO HERRERO, ENRIQUE GONZALEZ MACHO y ULRICH FELSBERG Productora SALLY HIBBIN Director KEN LOACH BANDA SONORA MILAN SUR



SENSACIONAL EXITO

La Boca, un sentimiento francés

El 18 de septiembre se presentó en el Museo de Arte Moderno "Un sentimiento", el trabajo del diseñador gráfico francés Toffe (Buenos Aires, San Carlos, 1997), un proyecto artístico con el auspicio de la Embajada de Francia. ****

Todo empezó en noviembre del año pasado cuando Toffe llegó a Buenos Aires y descubrió el barrio de La Boca. La asociación fue inmediata: un barrio de mezclas con su vida cotidiana contaminada por el tráfico constante de relaciones culturales y de definiciones simples y excitantes con aquel otro barrio parisino de la Goutte d'Or con sus negocios de joyas exóticas y berretas y las tiendas árabes y sus habitantes africanos. Dos lugares populares, dos semilleros de imágenes directas, vitales y violentas. Rápidamente, se sumaron la carne y los mataderos como metáfora y como realidad física de este imaginario internacional sobre la Argentina, y Toffe ya tenía en sus manos la posibilidad de un nuevo proyecto artístico.

Una cámara de fotos, una cámara digital y un scanner empezaron a procesar imágenes: signos cotidianos de rápida lectura, comunicaciones directas, visiones planas y relucientes encontradas caminando por La Boca y paseando por la Goutte d'Or, fabricadas en la vida familiar del artista con la intervención de su mujer y de su hija, registradas en París y registradas en Buenos Aires. La información visual que acumula datos sobre dos ciudades en las que Toffe vive y trabaja. No se trata de ilustrar, menos aún de hacer un relevamiento fotográfico o de presentar una exposición. La decisión es otra. Toffe quiere vivir en Buenos Aires unos meses para descubrir la cotidianidad de La Boca, para sentir las analogías y confirmar en vivo sus sospechas: los lazos emocionales que unen su doble vivencia del barrio parisino y del barrio portuario porteño.

El resultado material es un libro que condensa fotografías, que despliega en sus páginas imágenes diversas con conexiones o no, donde su oficio de diseñador gráfico manda y ordena y donde su sensibilidad propone cierto recorrido casual y donde las tensiones conceptuales trazan puentes, similitudes y densidades. Lo importante es la acción: Toffe viviendo en Buenos Aires en un departamento donde organiza, durante dos meses, la rutina de un extranjero de paso por una ciudad extraña en sus costumbres y ajena en su idioma. Las fotografías se acumulan y en la computadora se organizan archivos diversos, un muestrario de signos tomados aquí y allá

uniformados por el lenguaje numérico de la máquina y por los códigos del oficio del diseñador gráfico. El libro presentado en el MAM es el resultado de esta experiencia subjetiva que comienza en los paseos por la Goutte d'Or pensando en La Boca y las caminatas por La Boca pensando en la Goutte d'Or, miradas que se cruzan, imágenes que dicen o que ocultan algo, que hablan de historias posibles o que simplemente funcionan como relatos visuales. En la operación artística el libro es la comunicación final del artista de sus vivencias, es el informe expuesto para compartir "un sentimiento", una colección de afiches de vidriera abiertos y de rápida comunicación.

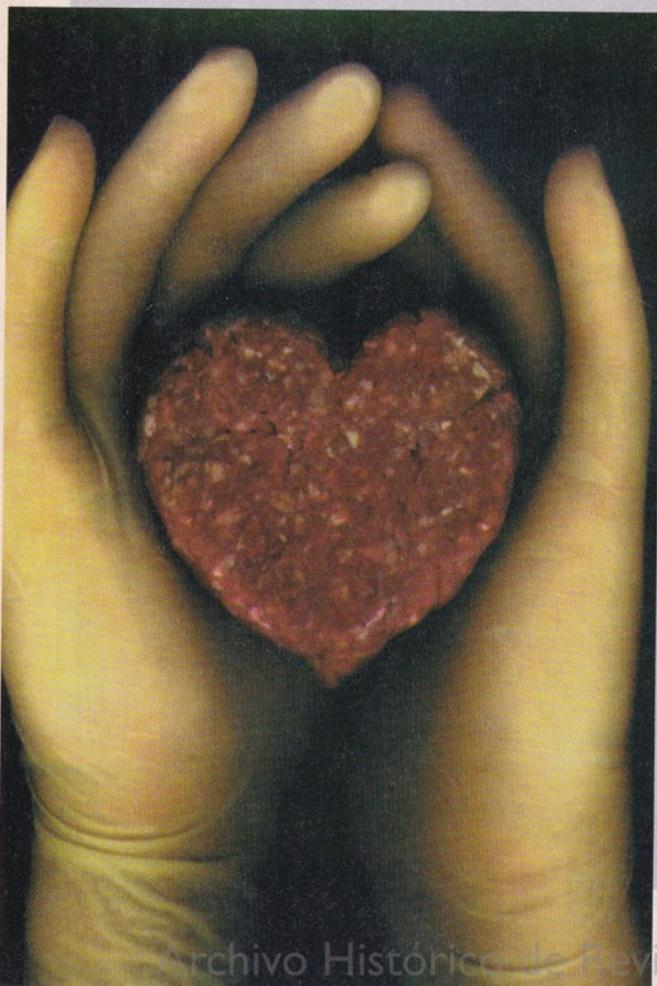
Toffe se mueve en este campo poroso de las artes visuales de los noventa lleno de contaminaciones que confunden la tecnología, el diseño gráfico, la comunicación, el lenguaje, la antropología, la fotografía, la sociología, la cartografía cultural. Un libro para hojear, un libro para descubrir complejidades conceptuales, un libro que juega con imágenes simples y anónimas, un libro que propone una lectura política sobre el tráfico cultural y la existencia social. ●

Marcelo Pacheco



Chinchulines en La Boca

Una página doble color. Primera imagen: una calle de La Boca con la Bombonera al fondo y una extraña e inquietante guarda de chinchulines; segunda imagen: una vista del interior de un matadero con restos de cueros de animales recién carneados y la intromisión fantasmal de una silueta de Diego Maradona decapitada. Una fotografía postal del barrio de La Boca con la presencia histórica y emotiva de la cancha de fútbol y las tripas de Toffe puestas como alegoría de su vivencia visceral de este barrio porteño y al lado la imagen seca de un matadero con su violencia real y su carga de muerte cruzada por la silueta del mito argentino de la alegría popular: Maradona, hoy "sacrificado" en los medios, protagonizando la lenta agonía de un ídolo de multitudes atrapado entre el zapping y la moralina sobre la droga. Toffe recupera para el mundo de las imágenes del capitalismo tardío la distancia crítica que apela directamente a la memoria. ●



¿Y por casa cómo andamos?

Desde el punto de vista comparativo es también el momento de confrontar políticas culturales y apuestas. Y los datos son claros: en Brasil, Bienal Internacional de San Pablo, Bienal del Mercosur en Porto Alegre, organización de Simposios internacionales de Historia del Arte, presencia activa de coleccionistas privados dedicados al arte contemporáneo, apoyo estatal y privado en actividades artísticas, producción de bibliografía referencial de distribución mundial, presencia de críticos brasileños en el circuito internacional, profesionalización de los museos públicos, gestión de muestras colectivas e individuales de artistas brasileños en el exterior. Dos ejemplos recientes: último número de la revista *Lápiz* dedicado exclusivamente a Brasil (con el apoyo del Departamento Cultural del Ministerio de Relaciones Exteriores y la Embajada de Brasil en Madrid) y la contribución del Ministerio de Relaciones Exteriores, la Fundación Nacional de Arte y el Ministerio de Cultura de Brasil para la realización de la exposición "Re-Aligning Vision. Alternative Currents in South American Drawing" inaugurada en el Museo del Barrio de Nueva York en el mes de mayo, considerada por el *New York Times* como una de las muestras del año. En la Argentina, todo bien, gracias... 🌐

La globalización

Durante el mes de septiembre se presentó en Ruth Benzacar una exposición de seis artistas brasileños de la galería paulista Camargo-Vilaça.

En el actual contexto del arte latinoamericano la presencia de jóvenes artistas brasileños en la galería más importante de arte contemporáneo de Buenos Aires se convierte en un suceso con fuertes proyecciones estratégicas. Camargo-Vilaça constituye en San Pablo uno de los principales focos de legitimidad para el arte brasileño contemporáneo y una de las principales plataformas de lanzamiento a los circuitos internacionales.

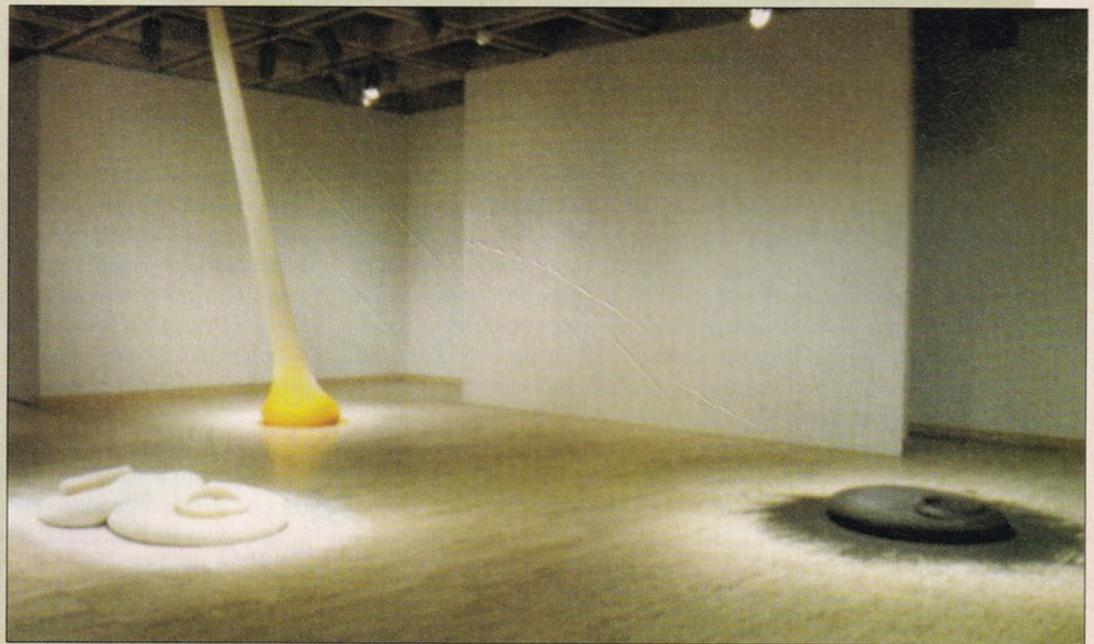
Se trata de una galería que ha trazado con decisión la inserción de sus artistas en los principales espacios de visibilidad que tiene hoy el mundo artístico de la "aldea global", atendiendo con olfato a las nuevas necesidades del mercado y de las instituciones culturales. La presencia en bienales internacionales, las muestras colectivas organizadas en galerías, museos y centros culturales de ciudades como Nueva York, Miami, Londres, Berlín y Madrid fueron acompañadas de exposiciones en nuevos centros de legitimidad como Sydney y el circuito interno latinoamericano encabezado por Bogotá, México y Caracas. Finalmente, Buenos Aires es incorporada como otro punto dentro del plan-teo global del Mercosur en tanto nuevo espacio económico-cultural.

La selección que presentó la galería de San Pablo en Ruth Benzacar mostró a seis artistas jóvenes, todos nacidos en los años sesenta. Un nuevo recorte que marca el recambio generacional después del éxito internacional alcanzado por artistas como Jack Leirner desde fines de los ochenta. En el conjunto presentado en la galería porteña, Ernesto Neto funciona como la "estrella" por su exitosa carrera. Durante 1996 y 1997 inauguró muestras individuales en Chicago, Los Angeles y Nueva York. Los demás artistas, José Damasceno, Mariannita Luzzati, Mónica Rubinho, Mauricio Ruiz y Courtney Smith, son aún menos conocidos.

"Brasil: Nuevas propuestas" puede servir como apertura de un diálogo necesario entre las dos capitales que pretenden el liderazgo cultural del Mercosur. Confrontar a la nueva generación brasileña con la compleja y activa escena artística que vive Buenos Aires es una oportunidad que, junto a la tentativa por dinamizar un mercado más amplio, acompaña un proceso mayor. Desde los años veinte, San Pablo y Buenos Aires mantuvieron contactos aislados pero firmes que se volvieron más intensos en momentos puntuales: el arte concreto rioplatense, la presencia de Alberto Greco en San Pablo, la muestra carioca de la Nueva Figuración argentina en 1963 y la acción de la galería Bonino en Río durante los sesenta.

La exposición en lo de Ruth Benzacar contribuye a tensar ambas producciones y para Buenos Aires es fundamental recordar que en el inicio mismo de su modernidad la obsesión dominante, aunque no la única, fue adoptar los lenguajes internacionales pensando la vanguardia como un lugar de asimilación externa, mientras los escritores y los artistas paulistas planteaban su concepto de la antropofagia "contra todos los importadores de conciencia enlatada. La existencia palpable de la vida. Y la mentalidad prelógica para que el señor Levi Bruhl estudie". 🌐

Marcelo Pacheco



TOMO

RESTAURANT

COCINA ADA CONCARO

RESTAURANT TOMO I


CROWNE PLAZA®
PANAMERICANO
Buenos Aires

Carlos Pellegrini 521 EP t. 326 6698/ 6695

Alquimias y potajes

Hace cien años, en un día como hoy, un químico de veinticuatro años inventó los Estados Unidos de América. John T. Dorrance era el nombre de este héroe del capitalismo, cuya nación no le ha rendido aún los honores del caso. Para hacerle justicia, debería ser considerado un *pioneer* más auténtico que los remedados por John Wayne y la estirpe toda de los conquistadores del Oeste. Su contribución, modesta, adquiriría los visos de una gran hazaña. La genialidad de Dorrance tiene algo de la lógica que Freud atribuye al sueño y al inconsciente: es el arte de la condensación.

¿En qué consistió la hazana de ese preclaro patriota? Inventó la fórmula para extraer el agua de la sopa e impulsó así la comercialización de la sopa condensada Campbell, icono más emblemático que las estrellas y las barras.

Claro está que el doctor Dorrance no podía inventar los Estados Unidos sólo a base de sopa. Faltaba otro ingrediente a su receta y Dorrance no lo descuidó. Gran visionario, nuestro héroe comprendió que debía sustraerse a la consideración de la existencia como problema filosófico, que no lo llevaría a nada concreto en términos contantes y sonantes. Con evidente sabiduría práctica se limitó, sencillamente, a constatar que la existencia no es nada sin su afirmación masiva, insistente, generalizada. De modo que Dorrance se lanzó a los caminos para pregonar personalmente las bondades de su sopa, que hizo probar sistemáticamente a todos los posibles consumidores. Su apuesta fuerte consistió en demostrar a las amas de casa cuánto tiempo, paciencia y dinero podrían ahorrar reemplazando sus potajes caseros por la sopa condensada y enlatada, lista para consumir.

A instancias de Dorrance, la sopa condensada Campbell fue la primera imagen publicitaria que circuló por Nueva York, en los transportes públicos de la ciudad. Las ventas aumentaron un ciento por ciento y el sueldo de Dorrance se incrementó de siete dólares con cincuenta a nueve dólares por semana. No era, por cierto, un gran esfuerzo para la Campbell Soup Company, pero ya se sabe que el mejor método para acumular fortunas es no despilfarrarlas.

A simple vista, la operación de Dorrance parece sencilla si se la



compara con sus prodigiosas consecuencias. La eliminación del agua de la sopa bajó drásticamente los costos del *packaging*, la distribución y el almacenamiento de la sopa enlatada. Por sólo diez centavos, una familia tenía asegurado su primer plato. Ningún gran éxito, sin embargo, carece de su cuota de azar. Este no fue la excepción: el crecimiento del trabajo asalariado y especialmente el ingreso de las mujeres al mercado laboral fueron un engranaje obligado del espaldarazo de la sopa condensada. Los querúbicos Campbell Kids utilizados como eje de la publicidad mostraban a las madres trabajadoras un modelo de niño rozagante y gordezuelo cuya salud se nutría de los benéficos efluvios de la sopa Campbell. Muchísimos

niños, mientras tanto, desarrollaban diversos tipos de alergias y fobias al escuchar la frase que la intuición de Dorrance había tornado insoportablemente rutinaria. "La sopa está servida" fue un *motto* tan útil para la domesticación cívica iniciada en el núcleo de la familia como las amenazas que mentaban al hombre de la bolsa.

Las cinco variedades originales de la sopa Campbell fueron las de tomate, pollo, verduras, consomé y... rabo de buey (*oxtail*). Tal vez sea ésta última la que las madres utilizaban con particular esmero para amedrentar a los niños particularmente inadaptados al *american way of life*.

La sopa enlatada Campbell y la puesta en marcha de la promoción publicitaria a gran escala prefiguran con cien años de anterioridad la cultura pop. Sólo faltaba estetizar el invento, ponerle una firma de artista. Para darse cuenta del carácter emblemático se requería una mirada exótica: la de un hijo de la inmigración, que en el país del *melting pot* había de convertirse en el americano más famoso (compitiendo con el conde de Marlborough y ganando por varias cabezas). Fue Andy Warhol quien en 1962 rindió tributo a la genialidad de Dorrance y multiplicó al infinito la imagen de su producto. Dorrance condensó la sopa; Warhol la desplazó, intuyendo que, en la proliferación de la imagen plana de las latas de Sopa Campbell, se destilaban los Estados Unidos de América. ●

Claudia Gilman

Luz mala

Cachetazo de campo

de Federico León

Dirección de Federico León

Con Paula Ituriza, Jimena Anganuzzi y Germán De Silva

Asistencia de dirección y vestuario: Tatiana Saphir

Diseño de luces: Federico Zypoc

Un espacio de representación pequeño (real y construido), paradójicamente instalado en el lugar paradigmático de la infinitud: el campo.

Madre e hija se instalan, luego de la mudanza, y se preguntan, manifestando siempre sus propios conflictos, qué hacemos con el tiempo y de qué otras cosas debemos despojarnos. Síntesis inútil. La situación homogeneiza, falsamente, una serie de heterogeneidades: narraciones diversas, voces fragmentadas, objetos cuestionados, un ¿personaje? que no acepta ser enmarcado (el Campo está, se hace sentir, se lo disfruta y punto).

Construida fragmentariamente —la iluminación y los títulos del programa deshacen y enhebran— recorre los lugares comunes, desintegrándolos, casi con inocencia: la relación madre-hija, la creación, los pobres.

Hay un trabajo muy lúcido sobre los vínculos, que se explicitan continuamente. Todo está puesto maravillosamente en evidencia, desde lo lingüístico y desde lo gestual, acentuado por una marcación paródica, que hace dudar entre conmovirse o reír con los actores.

Detrás de un vocabulario sencillo, subyace una concepción de lenguaje más compleja: en un juego atractivo; se recorre la enseñanza de la lengua como lugar de dominación, la apropiación de las palabras ajenas, la narración como excusa, casi, para reflexionar sobre el sujeto que enuncia, el pasaje sin transición de un uso literal de las palabras a uno metafórico.

Es necesario aclarar que la puesta acepta diversos grados de "lecturas"; si uno busca entretenerse, lo logra; si busca ir más allá, tiene material para rato. ●

Mónica Berman



El diablo metió la cola

Hace ya mucho tiempo que la gente de teatro y de la cultura en general reclama para Buenos Aires un festival. Por eso, desde el año pasado surge la sonrisa entre bambalinas, porque ese Festival efectivamente existirá.

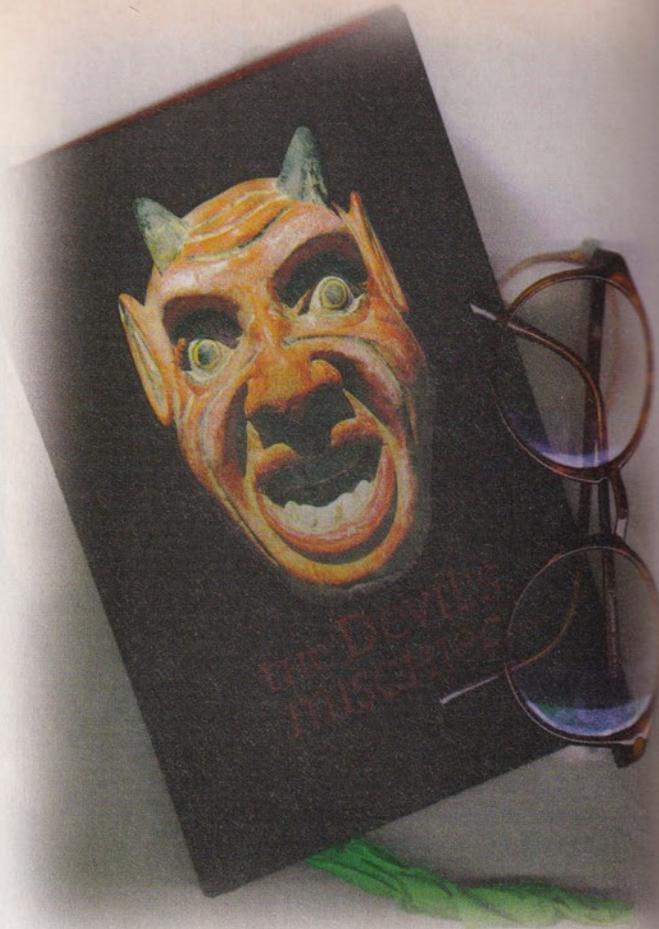
Es una lástima que esta nota no pueda sostener ese gesto inicial en los labios: la buena noticia se contaminó rápidamente. Diferentes problemas surgieron en el momento de establecer una programación (programación que, es necesario decirlo, sigue cambiando día a día según enojos y amistades). Lo cierto es

que la organización del festival, si bien unánimemente apoyada en su esencia (el festival tan esperado...), es cuestionada en su desarrollo efectivo. A cargo del Gobierno de la Ciudad, el Festival carece de reglamento, de un comité examinador, de curadores serios y su director artístico, Alberto Félix Alberto, pronuncia palabras ética y estéticamente impronunciadas para el cargo que ocupa. Así, promesas defraudadas por súbitos problemas de presupuesto dejan afuera a obras como *La mala sangre* dirigida por Laura Yusem; a directores muy representativos del teatro actual de Buenos Aires como Ricardo Bartís o Rafael Spregelburd; a, en suma, artistas que no pueden estar fuera de lo que pretende ser un panorama del arte porteño. Otros, menos enojados, pudieron entrar en el Festival con soluciones de último momento: los homenajes (a La Pista 4, al Periférico de Objetos, a La Banda de la Risa). Las condiciones del Festival han sido inflexibles para unos, muy laxas para otros: en un primer momento una de las reglas era la de presentar un estreno, en definitiva —con o sin el rótulo de *homenaje*— se presentan obras ya estrenadas (con absoluta lógica, muchos autores argumentaban no poder montar un estreno en tan poco tiempo).

El resultado de estos malos entendidos es un festival en el que, por falta de presupuesto tal vez, la elección de los organizadores es la de sacrificar figuras importantes por otras mucho menos representativas. El área internacional, en cambio, promete excelentes obras y compañías, un lujo para los numerosos escenarios de la ciudad. Haremos todos cola por ver al Berliner, a Hanna Schygulla, a Matthias Langhoff, por escuchar al Kronos Quartet y conocer a tantos otros (ver programación completa en la agenda de este número).

Queda empezar a pensar en el festival del año que viene, en el que, con un poco más de experiencia organizativa, la producción nacional que se presente estará a la altura de las expectativas que ya producen las compañías extranjeras. Sonreiremos todos, todo el tiempo. Festejaremos, como ahora, la iniciativa de tener un Festival de Buenos Aires. ●

Violeta Weinschelbaum



Surgido del silencio

Polvo eres

de Harold Pinter

Con Ingrid Pelicori y Horacio Peña

Asistencia de escenografía y vestuario: Juan Mario Roust

Asistencia de producción: Cecilia Di Nápoli

Asistencia de dirección: Cristian Drut

Música y sonorización: Edgardo Rudnitzky

Diseño de iluminación: Ernesto Diz

Diseño de escenografía y vestuario: Jorge Ferrari

Dirección: Rubén Szuchmajer

Babilonia

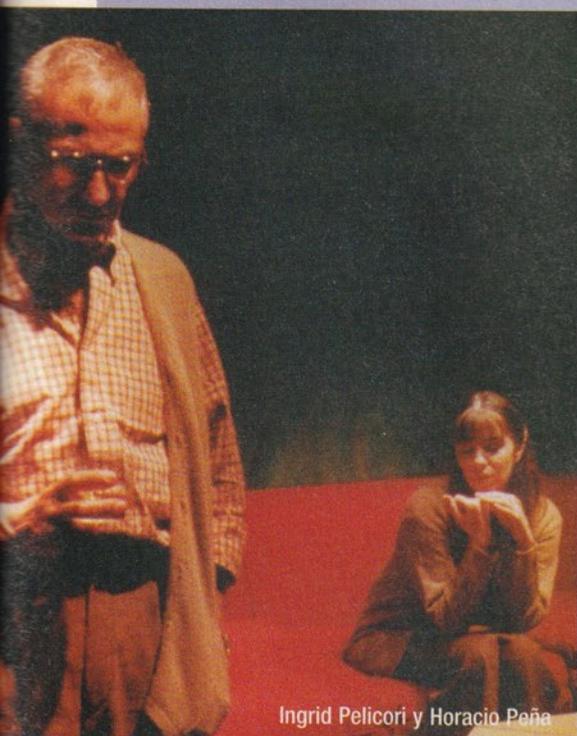
Polvo eres es una charla concertada. Las charlas concertadas son tensas y tensa es la primera impresión que tenemos de esa pareja que no habla pero está sentada antes de que el público entre a la sala.

Sería casi contradictorio con esta última obra de Pinter, como con todas, intentar resumir su argumento. Se puede, sin embargo, describir una situación, un clima, un tono, gestos. La puesta es casi estática o los ademanes son del lenguaje. En un living con la estética fría y cuidada del *design* (mesa ratona de madera clara, sofá muy liso y rojo, silla de cuero negro y acero cromado, un inmenso cuadro como pared), dos personajes, un hombre y una mujer, modernos y sencillos a la vez, hablan, se hacen reclamos, cuentan historias, recuerdos propios y ajenos. La escenografía y el vestuario diseñados por Jorge Ferrari describen, construyen con absoluta claridad, ese espacio cerrado en el que la conversación es el único movimiento. El texto de Pinter es complejo, en el cruce de historias, en la mezcla de angustias, en la distribución de voces. Los parlamentos tienen la densidad de la mirada fija, de los celos, de la desesperación, de la desazón cotidiana y de la injusticia política. Los gestos son cortos, secos, a veces enojados; son, en todo caso, sintéticos y concisos. El mayor acierto de la puesta de Szuchmajer está, seguro, en su lectura apretada y violenta del texto, en el manejo de las pausas y los silencios. Si bien los diálogos son duros y agudos, la mayor fuerza está en que surgen de un silencio profundo y reiterado. Estas pausas, a veces casi eternas, producen una tensión tal que uno espera la siguiente réplica con la ansiedad del que participa efectivamente de la charla. El hueco y el eco conforman el verdadero sustento de la tensión.

Las actuaciones nos devuelven el candor del espectador nuevo: no podemos imaginar otros cuerpos, otras voces, para esa pareja; no podemos pensar en otro tono ni en otra mueca. Ingrid Pelicori no nos deja ver más allá de Rebecca, de su memoria, de su angustia, del nudo en la garganta con que ella (y nosotros con ella) termina la obra.

Rubén Szuchmajer logra, con ese compendio de detalles, que la obra nos cueste, que queramos obligar a Rebecca y a Devlin a tomar el té y el trago que, durante poco más de una hora, tuvieron en sus manos y no lograron acercarse a los labios. 🗨️

V.W.



Ingrid Pelicori y Horacio Peña

“La realidad es arena movediza”

“Como realidad es una palabra firme y fuerte, tendemos a creer que el estado al que se refiere es igualmente firme y fuerte, asentado y unívoco. Esto no parece ser así y, en mi opinión, no es ni mejor ni peor por eso.”

“Tengo sentimientos mezclados hacia las palabras. Me muevo entre ellas, las elijo, las veo aparecer en las páginas: de allí deriva un placer considerable. Pero al mismo tiempo tengo otro sentimiento fuerte hacia las palabras que se eleva nada menos que a la náusea. Ese peso de las palabras nos enfrenta día y noche, una masa de terminología muerta y rancia.”

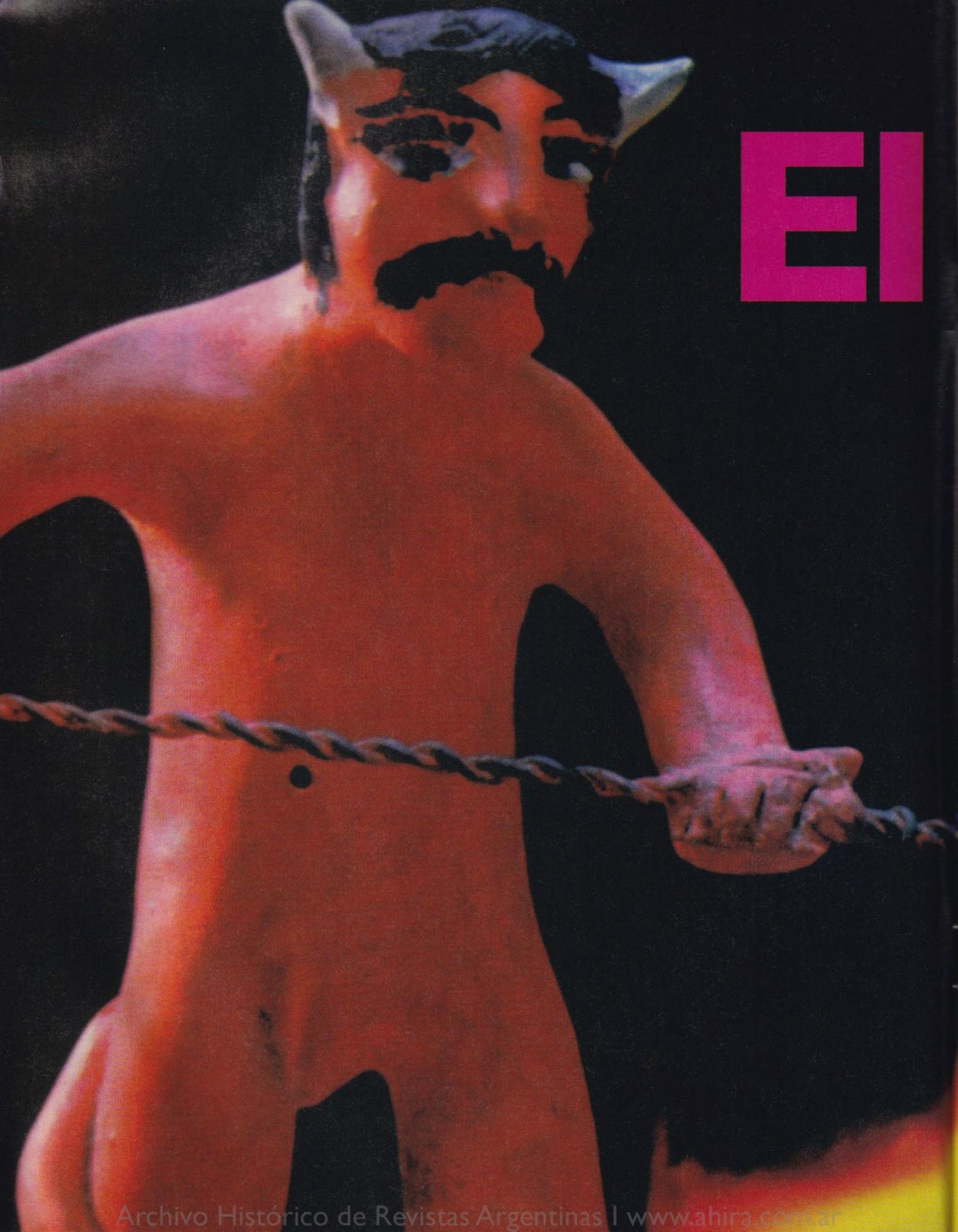
Harold Pinter



Género chico, infierno grande

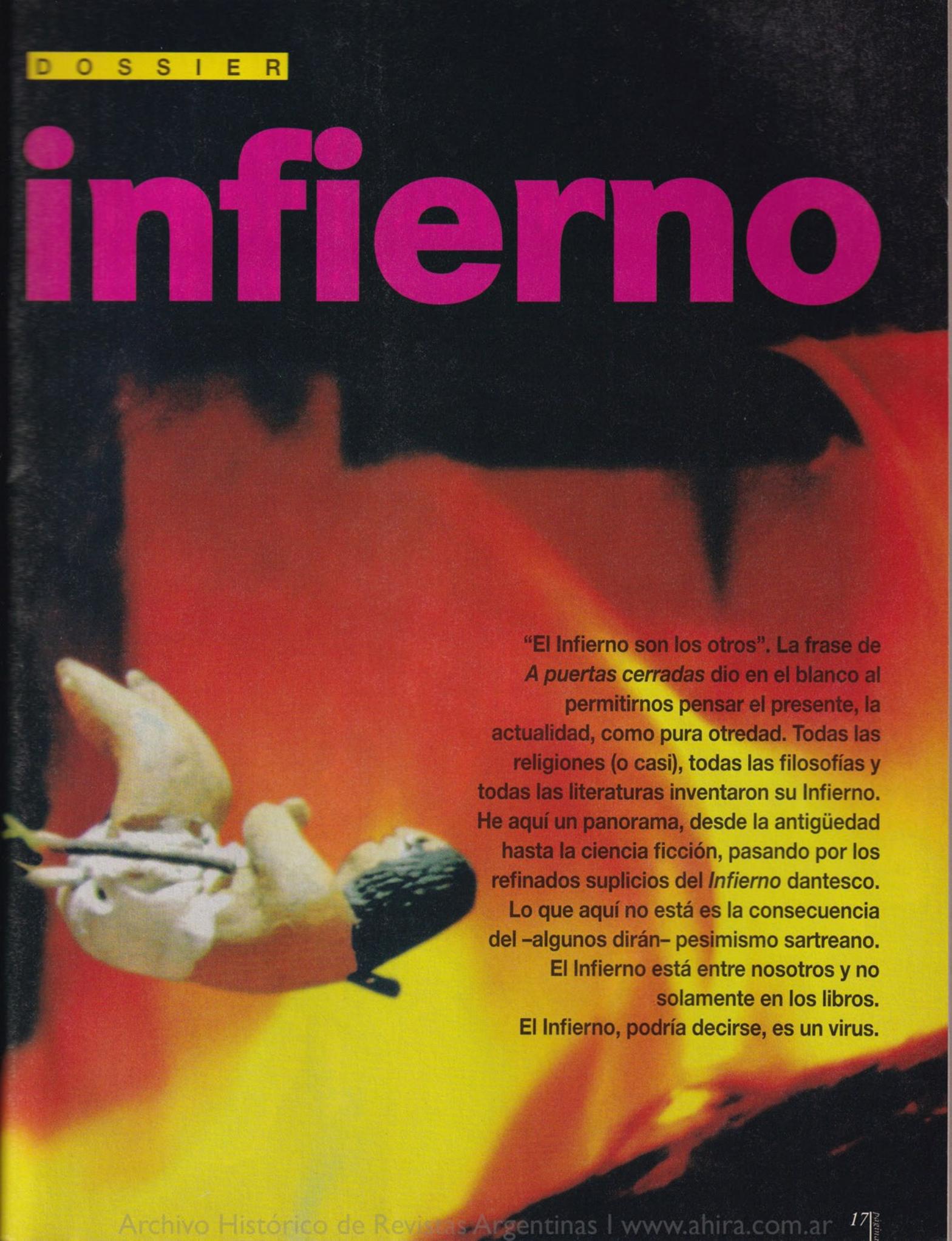
El Taller de Puesta en escena del Centro Cultural Ricardo Rojas, coordinado por Rubén Szuchmajer, convoca nuevamente a autores teatrales para la presentación de obras cortas (de entre 15 y 40 minutos). Las obras seleccionadas serán montadas el año que viene en el marco del ciclo Género Chico II.

El plazo para la presentación vence a fines de noviembre y puede recolectarse información en el segundo piso del Rojas (Corrientes 2038). 🗨️



El

infierno



“El Infierno son los otros”. La frase de *A puertas cerradas* dio en el blanco al permitirnos pensar el presente, la actualidad, como pura otredad. Todas las religiones (o casi), todas las filosofías y todas las literaturas inventaron su Infierno. He aquí un panorama, desde la antigüedad hasta la ciencia ficción, pasando por los refinados suplicios del *Infierno* dantesco. Lo que aquí no está es la consecuencia del –algunos dirán– pesimismo sartreano. El Infierno está entre nosotros y no solamente en los libros. El Infierno, podría decirse, es un virus.

Inventario de los infiernos religiosos

POR CATHERINE CLÉMENT*



¡O hombre dormido! En el pecado, ni la muerte ni el Demonio duermen. ¡Ay, ayudo!
El Pastor da *Se perdona*

Salvo el judaísmo, todas las religiones, politeístas o monoteístas, tienen un fuerte imaginario infernal. Algunos infiernos son irremediables; de otros, se vuelve a nacer. Pero sean cuales fueren el objetivo y la variedad de los suplicios, todos están dominados por una abominable fetidez.

Una cosa está clara: ninguno de los suplicios imaginados en los infiernos escapó a la realidad de las guerras y sabemos que en materia de Infierno, la humanidad se superó a sí misma con Auschwitz. Ningún predicador, ningún teólogo, ningún Nerón hubiera podido imaginar un infierno semejante. Auschwitz, “culo del mundo”, decía un oficial nazi entre los ejecutantes. Buen punto, porque en el mundo, sean cuales fueren los suplicios, los infiernos huelen a mierda. Pero no nos adelantemos: también está la carne.

Hervido, quemado, decapitado, descuartizado con la espada, incendiado, el condenado del antiguo Egipto estará muy contento si el peso de su corazón no obtiene buenos resultados ante los cuarenta y dos jueces del tribunal de Osiris. Tampoco está mal para los zoroástricos: si uno no se quema, se congela alimentándose de carne y de sangre corruptas. En

la India védica, se camina sobre brasas ardientes, sobre cobre calentado al rojo vivo, o se tiene tanto frío que los huesos estallan, la médula sale del cuerpo, y en ese palacio como en los demás se tiene derecho al *room-service* habitual: descuartizamiento, desmenuzado, aceite caliente, láminas afiladas que caen de los árboles, con el servicio especial de perros feroces al mismo precio.

¿Existe una religión sin Infiernos? Sí. El judaísmo no tiene ninguno y la definición del “Seol” al que van las almas, sean cuales fueren sus méritos, es una simple fosa, un agujero en el que uno cae. El monoteísmo judío da tan pocas concesiones al Infierno que la muerte es un verdadero fin. Los muertos sobreviven únicamente en la memoria de los vivos, crisol de la historia del pueblo al mismo tiempo que de su destino teológico. Dios es, y el hombre no es el ser, porque muere. Desde la expulsión del jardín, es su culpa, siempre su culpa, sobre todo cuando se trata de Job, virtuoso protestador que Dios limita a retraerse ante la pregunta sin respuesta: “¿Dónde estabas cuando creé el mundo?” Acosado con castigos sin causa, Job se calla la boca. No invocarás en vano el nombre del Señor, no comentarás sus decisiones. El Infierno es el no-respeto en la tierra de los mandamientos de Dios. En cierto sentido, ateo además, los anarquistas auténticos prolongaron el judaísmo: ni Dios ni Diablo. ¿La serpiente del jardín? Oh, no es nada...

Ahora bien, desde que se pasa a un monoteísmo menos riguroso, desde que el dios único se divide en tres personas —el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo— aparecen al mismo tiempo el Bien y el Mal, la resurrección, la tentación y los infiernos, “Gehena” o “Hades”, dice alternativamente Jesús. A la encarnación de Dios en la carne de un hombre le corresponde en contrapartida lo imaginario agresivo de un Satán capaz de tentar a Cristo, ahora vulnerable por su humanidad. Se agrega el diablo al ángel, el cielo y los infiernos se dividen. Nace la seducción; solamente el hombre-dios se le opone. Los otros —Judas, Pedro— sucumben. Se necesitarán tres siglos para abandonar el vacío del Seol, formalizar un poco el infierno, poner orden al horror y constituir el sólido *corpus* de los pánicos. Luego, se lo declina con variables en la fantasía.

El Islam, que reivindica la herencia de los profetas judíos, hereda también la idea de la resurrección y entonces, *ipso facto*, los Infiernos se describen con abundancia en el *Corán*, con un tema único, un calor insostenible. La invención del amo del calor es muy sofisticada: gruñendo y rugiendo, el monstruo Gehena posee cuatro piernas rodeadas de setenta mil aros que atan a igual número de guardianes del Infierno. No hay Infierno sin Paraíso: en el Infierno, uno se consume; en el Paraíso las “fuentes de agua” del jardín de Alá refrescan a los creyentes que —por otro lado— disponen de jóvenes eternamente vírgenes con los ojos ennegrecidos con *kohl*, las huríes. Iblis, el Satán del *Corán* es igualmente más complejo. Extraño personaje que goza de su libertad solo para seducir al hombre con la falta de creencia, fue echado pero admitido; curiosa tolerancia. Por otro lado, no hay nada para señalar con respecto a la convocatoria final: al igual que en la concepción cristiana, el día en que la tierra tiemble por su terremoto será el del Juicio. El ángel Israfil hará sonar su trompeta y, antes de ser juzgados, los muertos saldrán de las tumbas según las reglas de todo apocalipsis respetable.

Para saber si los infiernos son irremediables o no, es necesario constatar que, en el judaísmo, el tratamiento del Seol es estrictamente igualitario: toda alma muerta cae en la fosa y punto. El cristianismo duda en la jerarquía de los pecados antes de inventar el Purgatorio y, en el *Corán*, al menos Alá es el misericordioso que perdona. Salvo en el judaísmo, en el que no existe ningún Infierno, en el que el perdón de Dios llega a su pueblo durante el desarrollo de su historia, los dos restantes grandes monoteísmos flotaron en la eternidad de la estancia en los Infiernos. “¿Perdonar?”, habría dicho Vladimir Jankelevitch. Uno se acuerda de que, para los nazis, su respuesta habría sido eternamente no.

Cuando se pasa a los infiernos politeístas, el decorado cambia en un punto capital. Es cierto que los suplicios siempre se inspiran en las guerras, ya que el imaginario sólo tiene capacidad combinatoria: una vez que se ha terminado el listado de posturas infernales, las posibilidades de torturas se agotan allí y en todas partes. Pero con los politeístas se viaja. El “Ba”, principio del alma en el

* Novelista, ensayista, Catherine Clément publicó *Le voyage de Théo*, Seuil, una novela sobre la historia de las religiones.

antiguo Egipto, circula interminablemente a través de pantanos y montañas, antes de pasar a la burocracia de los Jueces. Al final del *Mahabharata*, primera gran epopeya del hinduismo, los cinco héroes "buenos" que triunfaron sobre los "malos" caminan por precipicios donde arden podredumbres espantosas: peligroso viaje del que sólo saldrá uno de cada cinco. ¿Y con quién se va a encontrar el único héroe que se salvó en la cima aireada? Con los "malos" sonrientes, regocijados y colmados ... Es decir que, al igual que para los egipcios, el viaje de las almas muertas no da ninguna certeza cuando se llega.

Sin duda es en la versión tibetana del budismo donde encontraremos algunas aclaraciones. El "Pequeño Vehículo", es decir, la enseñanza del mismo Buda, no tiene ni bien ni mal, ni exceso ni restricción, ni... ni. La Vía del Medio consiste en separar la única causa del sufrimiento: las obstrucciones del Yo. Por eso, el Infierno no debería existir. Sin embargo, los templos tibetanos tienen en sus muros frescos infernales que causan gran efecto: descuartizamientos, lagos de llamas, espadas, hachas. Pero esas imágenes son sólo la figuración ilusoria del enemigo número uno. El Infierno existe solamente en el Yo. Una vez limpia la Vía del Medio gracias a los ciclos de enseñanza del Buda, el acceso a la clara luz se abre sin restricciones.

Siempre y cuando al menos se llegue a sobrepasar el obstáculo principal, es decir, la rueda de la reencarnación. Contrariamente a lo que suelen creer los occidentales, la reencarnación del hinduismo y del budismo es el peor suplicio de los hombres. El único "Paraíso" es escapar de ella, no encarnarse nunca más y fundirse en el infinito. "Esta es mi última existencia", proclama el Buda al nacer. ¡Qué esperanza! Porque la condena es nacer. Y morir no sería nada sin la horrorosa hipótesis de vivir bajo otras formas. Sin embargo, ser brahmán o lama no es ni el final ni un ejercicio de reposo, ya que el verdadero reposo consiste en deshacerse de uno mismo. ¿Y qué ocurre con las almas condenadas a vivir entre dos reencarnaciones? Viajan.

En África Negra, el infierno de un

hombre o de una mujer depende de sus vástagos. Sea cual fuere el dios o el nombre del intermediario entre cielo y tierra, que allí se llama "fetiche", sean cuales fueren los ritos y los mitos, el muerto no cae en la fosa, no resucita, no es juzgado por sus actos y no va a arder en las llamas si hizo algún daño. A menudo se reencarna en sus nietos, que nacen con la cicatriz del abuelo o la mancha de nacimiento de la abuela. Pero, sobre todo, el muerto no se muere de una sola vez.

**A la orina se agregan los
olores de excrementos,
indicios de una formidable
regresión punitiva:
allí encontramos la
metáfora nazi del
ano del mundo.**

Hay una vida del cadáver. Tiene hambre, sed, pide que lo sirvan en el lugar de su tumba con comidas terrenales, sólidas y consistentes. Para asegurar su camino hasta el estatuto de ancestro son necesarios sacrificios regulares: porque no se convierten en "ancestros" simplemente por estar muertos; eso no basta. El "segundo funeral", ya sea simultáneo o esté diferido por mucho tiempo, corresponde a una verdadera iniciación del muerto: esta vida terminó pero empieza otra: la vida de los ancestros, cuyos responsables son los descendientes. Una vez que los restos de los huesos quedaron bien "fijados" en el altar familiar, una vez que le levantan una estatua al nuevo muerto llegó al *status*, clavado en el suelo, el alma del ancestro puede partir tranquila hacia un más allá indefinido, ciudad de los ancestros, isla perdida, en la lejanía. Como en el judaísmo, la sobrevida del ancestro pasa por sus hijos.

¿Qué es entonces el Infierno africano? Persigue a aquellos a quienes sus hijos no rinden honor como es debido. Si no se estabiliza con el rito del funeral, el muerto vaga lamentándose y lo hace saber. Son muchos los casos de patologías mentales suscitadas por un hijo cuyo padre no respetó el rito para su propio padre: porque el fantasma perdido del ancestro inacabado tortura a la generación

siguiente. El alma perdida del abuelo vuelve loco al nieto. Los padres comerán uvas verdes y los hijos tendrán dolor de muelas... El abuelo se enoja y envenena la vida familiar. Con la ayuda de curanderos competentes se sacrifica el rito que no se hizo a tiempo, el hijo enfermo se cura de los trastornos infligidos por las almas del ancestro furioso. Al hijo de la generación que cometió la falta sólo le resta matarse, porque, si no obedece, su propia descendencia estará perdida. Y con la muerte de sus hijos, él también morirá. Se lo castigará doblemente: su hijo está enfermo y el tratamiento cuesta un ojo de la cara. Es mucho más económico realizar los ritos en el tiempo estipulado que ponerse al día con intereses veinte años más tarde... Porque en ese caso, el culpable deberá pagar para el sacrificio un buey, una cabra, gallos; tendrá que alimentar al curador, a los tamborileros; en resumen, es un mal negocio. Bien hecho, porque la filiación sirve de soporte para el tratamiento del postmuerto, y no habrá infierno si los hijos cumplen sus deberes con los padres.

De esta manera, los infiernos se repartirían en dos grandes géneros: los de la resurrección y los de la reencarnación, si admitimos que en África el ancestro debe su supervivencia a su descendencia.

Queda por descifrar el hedor de los infiernos. En ciertas ocasiones teológicas, es útil sacar a Freud de la biblioteca. En un pequeño artículo sobre *La adquisición y el origen del fuego* (1932), Freud va directamente al punto: para tener el fuego, hay que evitar mearlo, anotación que ya había esbozado en *El malestar en la Cultura*. Mear en grupo el fuego para apagarlo lo más lejos posible es un juego de varones con tendencias agresivas y homosexuales a las que Prometeo, el Héroe Fundador, pone fin robando la preciosa chispa. Esto le cuesta el hígado, devorado por el águila. Ahora bien, el falo tiene dos funciones: hace salir la orina y el semen, de modo que la llama se condensa con el deseo sexual. Como dice Heine, citado por Freud: "Con lo que usa para mear el hombre crea a su semejante". La confusión de los líquidos condensados en una sola imagen explica por qué en los infiernos los lagos son de orina y por qué uno se quema allí. Pero esta vez no hay forma de apagar el fuego meándolo.

A la orina se agregan los olores de

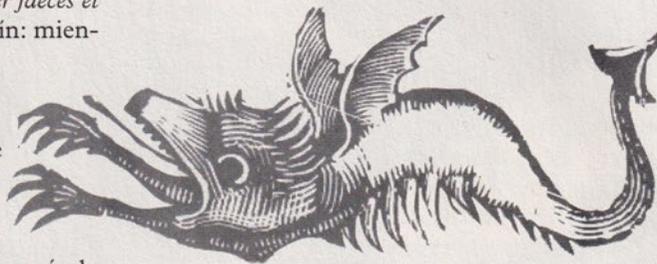
excrementos, indicios de una formidable regresión punitiva: allí encontramos la metáfora nazi del culo del mundo. El condenado vuelve a caer en el estado de lactancia, bañado en mierda y orina, como todo bebé y todo cadáver. Tampoco escapa a la sangre podrida que se remonta a las menstruaciones, a las manchas en la mayoría de las religiones. En resumen, el condenado chapotea en la impureza natal, que es al menos extraño cuando pensamos en las fantasías paradisiacas que evoca en un Ferenczi el líquido amniótico, ese mar ideal en el que se baña con felicidad. Los extremos se tocan: paraíso de agua materna, inaccesible *Thálassa*, el útero es para el feto el lugar en el que se defeca y se orina sin problemas, en el que no hay necesidad de alimentarse y del que se sale con la sangre de la placenta. Cuando volvemos a él, el Paraíso se ha convertido en una cloaca. El trayecto del nacimiento a la muerte parte y acaba en la *inter faeces et urinas* asestada por San Agustín: mientras tanto, cambió de rostro.

Es cierto que entre el primero y el último día de la vida la ley de educación cayó sobre el tema. No defecarás más donde quieras; no orinarás más en el fuego; te limpiarás el trasero; no mirarás la ropa sucia de mamá —la “meadora”—; te sonarás los mocos, no eyacularás en cualquier lado ni de cualquier manera. A los mandamientos de limpieza se agregan los de alimentación: no tomarás a tu ritmo, no comerás a tu hora. La ley de los hombres es inapelable: un tiempo para el hambre y la sed, un tiempo para las necesidades naturales. Eso se aprende cuando, en la edad en que el niño todavía no habla, sobreviene ese episodio que Lacan llama “estadio del espejo”: por primera vez se reconoce a sí mismo y ríe a carcajadas. Está dicho: serás tú mismo, hijo mío. No es un regalo, responderá Buda.

A la educación de la oralidad responden los suplicios del hambre eterno, de la sed infinita y el tema frecuente del vómito: buen motivo para preferir el ayuno. A la educación de la analidad corresponden las comidas y baños de excrementos. A la de la sexualidad, el fuego ardiente, el empalamiento, los sexos lacerados, los senos y el pene cortados. En el Infierno, el condenado tiene derecho a todo lo que

se permitió en el registro de lo prohibido. Un imaginario semejante parece arrastrarse al ras del suelo, y de hecho lo hace. Porque si es cierto, como afirma Lacan, que la aparición de lo imaginario coincide con la percepción del Yo en el espejo, no hay que asombrarse con la mediocridad del repertorio de los infiernos. Una vez que el sujeto se constituye en su primera identidad, es narcisista, soberano, protegido, una verdadera fortaleza rodeada de confusos pantanos en los

Se puede descender a los Infiernos y volver con más fuerzas. Es esa prueba iniciática la que transforma a un simple mortal en chamán de esencia sobrenatural.



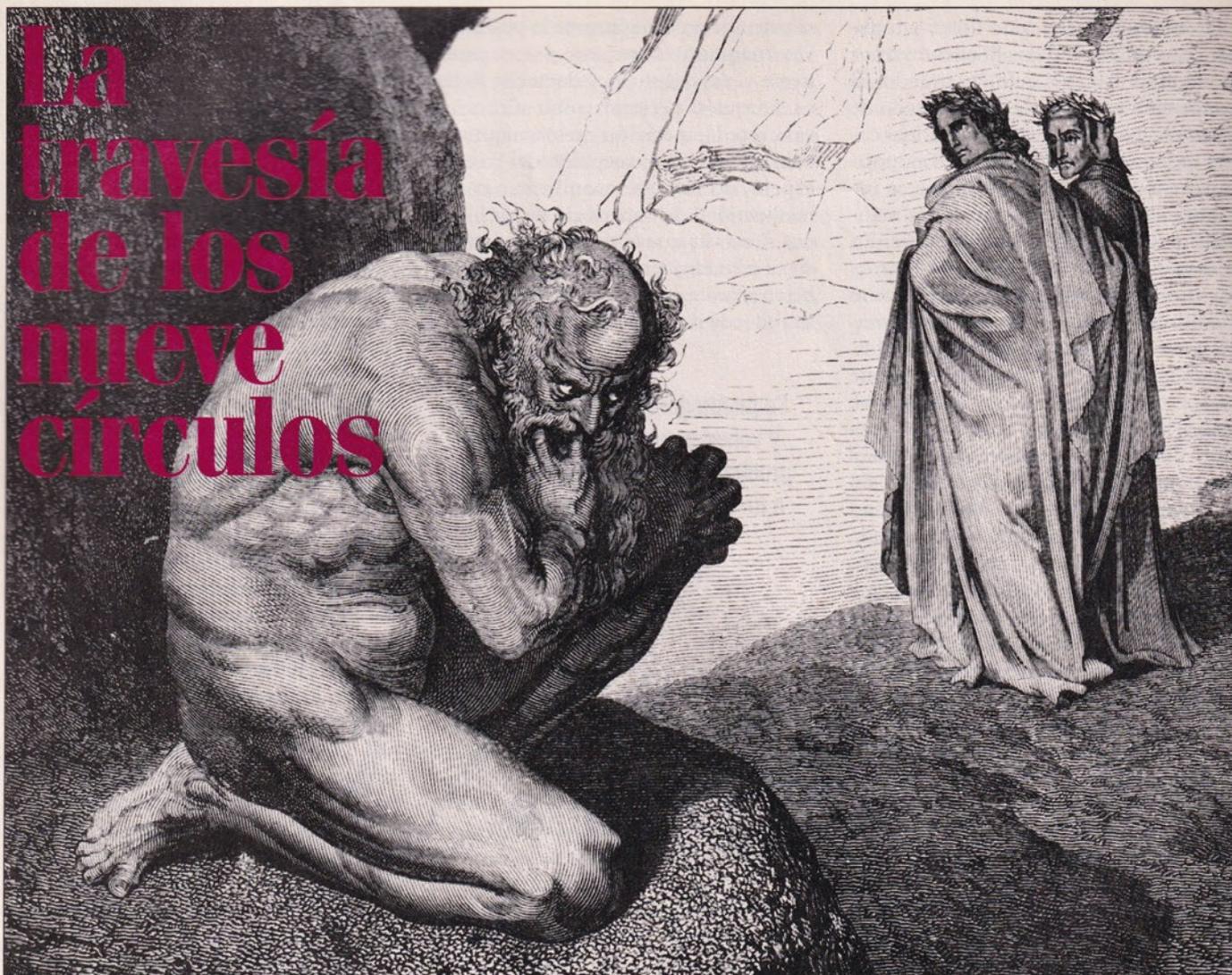
que es mejor no aventurarse. Pero sólo se tiene a Él mismo como provisión, y eso no es terrible.

Porque ante la más mínima agresión, la fortaleza se derrumba, el asalto pasa al interior y la imagen del cuerpo vuela en pedazos dispersos que se ponen en contra del soberano del castillo interior. Pero para la inventiva, no hay nada que hacer: la lista de agujeros del cuerpo y de los órganos es anatómicamente limitada.

De este modo, el Infierno pivotea alrededor de la muerte y del Yo. Si la religión se fija como objetivo combatir al Yo, fuente de las ilusiones y por ende del sufrimiento, la muerte es un paso por donde empieza un viaje. Es el caso de todas las teologías en las que el individuo no tiene prioridad, aquellas en las que lo colectivo —familia extendida, fratría africana, espacio del imperio chino, clan tribal— triunfa sobre la identi-

dad singular. El inventario estaría incompleto sin la tercera vía de los Infiernos, la que los transforma en recorrido benéfico. Se puede descender a los Infiernos y volver con más fuerza. Es esa prueba iniciática la que transforma a un simple mortal en chamán de esencia sobrenatural, porque, al igual que el brujo Yakoute, viajó a las profundidades y volvió con un esqueleto de hierro y alas de pájaro. Chamanique, el amigo de Gilgamesh, Enkidou el mesopotámico, es el primero que bajó a los Infiernos, dos mil años antes de Cristo. “Dime, mi amigo, cómo son los Infiernos que has visto...”, pregunta Gilgamesh. “Si te lo digo, siéntate y llora”, contesta Chamanique, Orfeo en busca de Euridice, al igual que Izanagi, el dios creador de Japón, que busca a su esposa Izanami en los Infiernos. Ulises, Eneas, participan en la prueba chamánica, y los escritores también, al seguirles las huellas. Chamaniques son los exploradores de la noche y descubridores del alma; Chamanes son los que sufren la prueba del dolor y vuelven cambiados, pero más fuertes: así se enuncia la productividad de los infiernos no punitivos, aquellos de donde uno sale como puede, resucitado por sus propios medios.

Aunque la muerte ocupe un lugar totalmente diferente, la vía búdica no es muy diferente de la concepción iniciática de los Infiernos: como uno puede liberarse de la ilusión, se sale de la prueba. Así es la evolución progresiva de la modernidad teológica que ubica los tormentos en el centro de la moral humana, en la tierra y en Dios. *New Age* mediante, no nos asombraremos de un juego de video californiano en el que el héroe, un joven adulto, para encontrar su propia identidad deberá descender al menos seis veces al Hades griego para traer las prendas necesarias. Negrura impenetrable, resplandores siniestros, cruce de la Laguna Estigia, cancerbero, está todo, hasta la moneda que hay que tener en la boca para subir a la barca de Caronte... Si es hábil, el jugador ganará el Olimpo y quinientos puntos gracias a los recursos de esos simpáticos Infiernos helénicos. Nada podría demostrar mejor el cambio de un imaginario infernal que pasó del pánico al juego, del chantaje a la prueba, del inconsciente a la conciencia. ●



La travesía de los nueve círculos

Desde que se atraviesa su puerta, el Infierno de Dante se presenta como el mundo de la disonancia.

Peregrinación en la noche eterna de la “comarca negra” iluminada solamente por las incandescencias del fuego.

POR MARINA MARIETTI*

El *Infierno* no es toda *La Divina Comedia*, aunque por mucho tiempo haya sido la única de las tres partes del poema de Dante que se haya conocido realmente. Es la primera parte de un tríptico del que no puede separarse sin perder su valor y su sentido, y que representa la primera etapa de un viaje que tiene su origen y su significación en el reino de los bienaventurados. Abismo provocado por la caída de Lucifer, que se hunde en el hueco de la Tierra como en un embudo gigantesco, el Infierno está destinado a perdurar hasta el fin de los tiempos, cuando el Purgatorio desaparezca y el Paraíso se le enfrente: el mundo de los réprobos y el de los elegidos, ambos, están

marcados con el sello de la eternidad.

Acantilados, abismos, y derrumbes recortan nueve recintos sucesivos, los círculos del Infierno, en los que una geografía fantástica se adapta a la penitencia de los condenados. Con su vestíbulo destinado a los cobardes, que no eligieron ni el Bien ni el Mal, sus pecadores por “incontinencia” y sus pecadores por “malicia”, el Infierno de Dante deja entrever, al igual que su Purgatorio y su Paraíso, una sutil tripartición que recuerda a la cifra tres, símbolo de la Santa Trinidad, principio y fin del universo. Pero, a pesar de esta tripartición que lo emparenta con otros mundos

* Profesora de literatura y civilización italianas de la Edad Media en la Universidad Paris III, Marina Marietti publicó *Dante*, París, P.U.F., 1995.

del más allá dantesco, el Infierno se distingue por una arquitectura que le otorga simultáneamente un carácter más terrestre y una estructura bipartita más apropiada para el reino de ese doble de Dios: Lucifer. En efecto, entre los nueve círculos que se reparten el abismo infernal, los cuatro círculos del Bajo Infierno están situados dentro de una ciudad amurallada, con una torre y una puerta, como una ciudad medieval, mientras que los cinco círculos superiores forman el Alto Infierno.

Luego de haber atravesado la muralla de Dite, y para presentar los últimos tres círculos del Infierno donde se castiga a las almas más negras (las de los violentos, fraudulentos y traidores), Virgilio toma la palabra, en el Canto XI, para exponer el ordenamiento infernal. El alto didáctico después de la densidad dramática del encuentro con el hereje Farinata degli Uberti, jefe de los gibelinos florentinos, sirve de pausa en el relato, pero al mismo tiempo fija exactamente la separación entre las almas condenadas por haber elegido deliberadamente el Mal (los pecadores por "malicia") y los otros, que no resistieron a las tentaciones (los "incontinentes"). Una puesta en escena materializa esta línea de demarcación. Llegados al límite exterior del sexto círculo, el de los heresiarcas, los dos peregrinos son alcanzados y casi volteados hacia atrás por la "horrible redundancia del vaho que el profundo abismo exhala". Habrá que, sugiere Virgilio, acostumbrarse gradualmente, deteniéndose algún tiempo en medio de las grandes tumbas encandecidas, antes de emprender el descenso hacia el círculo siguiente. El maestro de Dante utilizará justamente este tiempo de adaptación olfativa, por así decirlo, para explicar el funcionamiento moral de las faltas castigadas en esa zona, asociada de antemano al "triste hedor" que sube del abismo. Los violentos, los fraudulentos y los traidores hacia los que se dirigen Dante y Virgilio efectivamente pecaron por maldad, y su finalidad conciente fue la "injusticia". Ahora bien, la "injusticia" suscita en Dios, fuente de toda justicia, un "odio" que parece inextinguible, sobre todo cuando está asociada con el fraude, "un mal propio del hombre". En lo que a los traidores respecta, en los que el fraude se ve agravado por la confianza que sus víctimas depositaban en él, están definitivamente separados de Dios desde su estadía en la Tierra, como lo demuestra un episodio sorprendente

del noveno círculo; Dante reconoce a personajes aún vivos, cuyas almas, apenas cometida la felonía, se precipitan en el Infierno y son reemplazadas hasta su muerte natural por un espíritu del Mal.

Por su condena sin apelación a la traición, una condena que se emparenta con el código caballeresco de lealtad y de honor, Dante reconstituye a su modo esa noción de impiedad irrecuperable que los Padres latinos de la Iglesia habían delimitado claramente. Los traidores, esos negadores impíos de Dios, rodean a Lucifer en lo más profundo del Infierno, en el hielo del Cocito formado por el soplo de sus seis alas de serafín negro. En su parte baja, a la que Dante da la forma de una gran ciudad, roja de fuego y sangre, el Infierno está hecho a imagen y semejanza de la Ciudad terrestre, de aquello en lo que, a su parecer, se ha convertido la sociedad cristiana de su tiempo: una sociedad dividida e inicua porque le ha dado la espalda a una visión aristocrática de la vida, a causa de la avidez de dinero y de poder que se han instalado en ella.

Después de haber enumerado los distintos tipos de violentos, fraudulentos y traidores, el maestro de Dante, a expreso pedido de su discípulo, llega a justificar la bipartición en Alto y Bajo Infierno, sobre la base de la distinción aristotélica entre incontinencia y malicia. Es cierto que sería oportuno que un criterio más moral que religioso rijera el Infierno, esa parte del más allá destinada tanto a los paganos como a los creyentes. Sin embargo, en el Alto Infierno, o después de los Limbos que constituyen el primer círculo, existe efectivamente una subdivisión según los pecados capitales, como en el Purgatorio. Allí se castiga sucesivamente a los lujuriosos, los golosos, los avaros y pródigos, los iracundos: pecadores todos a los que sólo un momento de arrepentimiento les hubiera bastado para acceder a la montaña de la salvación. El sistema de Dite se opone entonces tanto al del Purgatorio como al que está en vigencia antes de llegar a su puerta. De hecho, sus ciudadanos serios también están aislados en relación con los condenados de los círculos superiores, porque sus pecados son de otra naturaleza.

La arquitectura infernal traduce una distinción sustancial entre Alto y Bajo Infierno. Pero eso no basta para quitarle al reino de los réprobos su carácter esencialmente unitario. El Infierno es al mismo tiempo doble y uno. Todas las almas están conde-

nadas definitivamente. Todas las formas de nombrar el Infierno hacen referencia al abismo provocado por la caída de Lucifer al centro de la Tierra, o a su carácter de cárcel eterna. Incluso su forma, un cono invertido, el contrario de la montaña de la Salvación, evoca la gran inversión que constituye el Mal. El Mal está en el origen. La muerte del Cristo, prenda de amor hacia los hombres, provoca por contraste la descomposición del mundo infernal: "abismos" en la entrada del círculo de los violentos, y en el medio de éste, fraudulentos, dan cuenta de la violencia del temblor de tierra que acosó entonces al reino de Lucifer. Morada eterna de los que perdieron toda esperanza de ver a Dios, el Infierno lleva la marca de esa ruptura irremediable con toda bondad, toda armonía. La puerta de entrada al Infierno, en el Canto III, especie de anticipo de la puerta de Dite y cuya muerta inscripción, por su evidencia muda, hace olvidar que no está sostenida por ninguna muralla, extiende metafóricamente el espacio de la ciudad de Malicia al conjunto del reino de la Condena. Además, la expresión "ciudad doliente" de la inscripción es la misma que Virgilio va a usar para designar a la ciudad de Dite, en el Canto IX, cuando esté ante sus murallas.

La linealidad del relato, que es la regla en todo el poema, está determinada, por un lado, por el sistema de penas, que se corresponde con la arquitectura del lugar y, por el otro, por el esquema del viaje salvador (la progresión en el conocimiento del pecado permite a Dante liberarse de él). Pero a Dante le falta distribuir a su gusto el espacio narrativo en el espacio textual, siguiendo paso a paso la clasificación de los pecados anunciada. Si se considera que los dos primeros cantos del Infierno sirven de proemio al viaje en el más allá, se dedican solamente seis cantos (III a VIII) al Alto Infierno, que, sin embargo, está compuesto por seis círculos, contra los veintiséis (IX a XXXIV) del Bajo Infierno que sólo tiene cuatro. En el plano de la escritura, al igual que en el arquitectónico, la ciudad de Dite domina el Infierno dantesco. Los fraudulentos y Malebolge detentan una primacía absoluta. En total, trece cantos están dedicados a ese único octavo círculo, que el poeta imagina con diez recintos, justamente, los *bolge* o "fosos". No es el número de condenados lo que determina las dimensiones del espacio textual, sino más bien su calidad o la enseñanza que Dante pretende

sacar de la presencia de algunos de ellos.

Si el Infierno de Dante se focaliza en la ciudad de Dite y en sus habitantes, es porque la ciudad roja lleva la marca de Satán, como ese nido de Malicia en que se convirtió la ciudad del poeta. Surgen apóstrofes contra Florencia y otras ciudades, en los círculos del fraude y la traición, dentro de Dite, esa gran Ciudad del Mal, metáfora de la gran ciudad terrestre, pero también de los microcosmos que son las ciudades italianas, totalmente corrompidas, según Dante, por los nuevos regímenes burgueses. De esta manera, vemos una retórica propia del Infierno, que se arraiga en el mundo de la ciudad. Incluso se evoca a menudo el mundo infernal a través de imágenes tomadas del mundo ciudadano, cosa que contribuye considerablemente a hacer de uno el espejo del otro. Paralelamente, por medio de los cantos del Infierno, se entreteje una verdadera crónica de la época de Dante, con sus acontecimientos públicos, sus sucesos: Florencia es el blanco al que se apunta. El tiempo se dilata. Por un lado, en los encuentros con los condenados de las generaciones pasadas, se evocan los acontecimientos que tuvieron lugar en las décadas del siglo de las que Dante no ha tenido una experiencia directa. Por otro lado, las almas condenadas que tienen la facultad de leer el futuro, sus profecías *post eventum*, por una distorsión temporal que es una de las características del poema, anticipan acontecimientos que tendrán lugar después de la fecha ficticia del viaje, fijada en la primavera del año 1300.

Desde que se franquea su puerta, el Infierno de Dante, alejado de la fuente de Amor y, por ende, de toda armonía, se presenta como el mundo de la disonancia. En la noche eterna de la comarca negra iluminada solamente por las incandescencias del fuego, imágenes, sonidos y olores, chocan los sentidos del peregrino vivo: Dante. Los guardianes infernales son deformes y la mayoría no poseen la palabra humana: si tienen alguna, es ininteligible, "bábara". Se somete al cuerpo humano a los peores suplicios por la ley del *contrapasso* (ley que rige la correspondencia simbólica entre los castigos y las faltas). A diferencia del Purgatorio, donde, a pesar de la severidad de las penas, el cuerpo conserva su unidad, en el Infierno aparece dislocado, explotado e incluso a veces confundido con el de animales inmundos. Atravesando los diez fosos del círculo del Fraude, los dos peregrinos

pasan de espanto en espanto. Aquí, adivinos y pitonisas forman una extraña procesión: ellos, que tan afanosamente han querido ver el futuro, tienen la cabeza totalmente dada vuelta, con los ojos apuntando a la espalda, como consecuencia de una torsión monstruosa de su cuello. Están obligados a caminar lentamente, y su postura inhumana les arranca lágrimas silenciosas que corren grotescamente hasta "las fisuras de las nalgas". Más abajo, los sembradores de discordia sufren sin tregua mutilaciones que les inflige un diablo cruel a espadas. Estas mutilaciones corresponden también a su pecado: como ellos han dividido, se los divide ahora por la eternidad. El foso de los ladrones reboza de serpientes de todo tipo: en realidad, hombres y serpientes, ambos, son condenados que se infligen mutuamente dolorosas metamorfosis por medio de mordeduras repentinas.

Este espectáculo, al igual que las múltiples agresiones olfativas y auditivas, hacen la progresión de Dante extremadamente penosa: es el precio que tiene que pagar para liberarse del pecado. Pero su progresión también está continuamente obstaculizada por las amenazas que le profieren al encontrarse a los temibles guardianes infernales, monstruos y demonios. Será necesaria la intervención de un mensajero celeste para que las legiones infernales que obstaculizan el viaje de Dante y Virgilio hacia la entrada de la ciudad de Dite tomen la retirada. Los obstáculos que se erigen a lo largo de su paso son la manifestación concreta del principio y la esencia del Infierno: la oposición al Bien.

La travesía del Infierno es una lección que se dirige en primer lugar al mismo Dante. Su miedo y su sufrimiento moral dan cuenta del vigor de esta enseñanza. Si la visión del cuerpo humano explotado le arranca lágrimas, el castigo infligido a los lujuriosos, del que se considera en parte responsable en tanto poeta de amor carnal, provoca su desvanecimiento: "Y caí como cuerpo muerto cae", dice él mismo en el Canto V, a la salida del encuentro con Paolo y Francesca, amantes unidos por su pasión, incluso en el Infierno, "y que parecen tan leves en el viento", en "la borrasca infernal". De la laguna Estigia, aguas pantanosas en las que los iracundos "a dentelladas se despedazaban", al Flegetonte, río de sangre hirviendo en el que se lamentan los homicidas y los tiranos, hasta el Cocito, la prisión de hielo que constituye el asombroso hipogeo de la ciudad de fuego, Dante

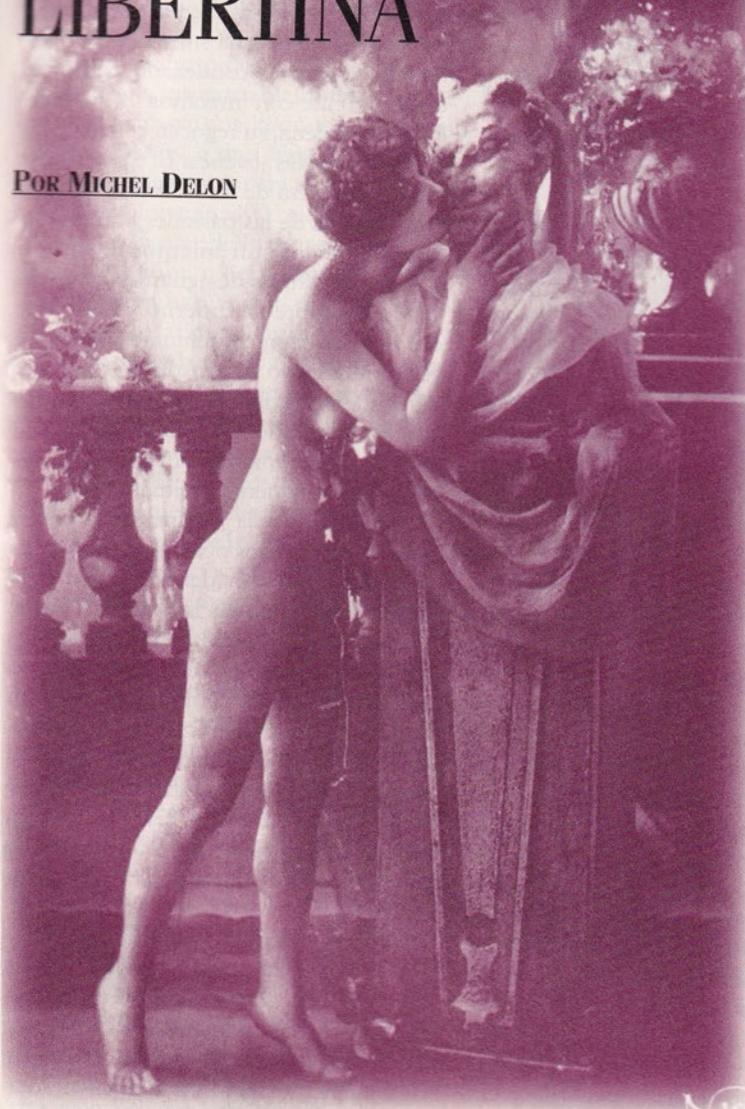
mede la gravedad creciente de las faltas por medio de la agravación del castigo.

Pero ¿por qué Dante, pecador entre tantos otros pecadores de su tiempo, ha tenido el privilegio de emprender un viaje al más allá para salvar su alma de la condena que la persigue? Para entender esto hay que remontarse a las fuentes del poema, a los dos cantos que conforman, en su conjunto, el proemio. Ambos desarrollan, en dos momentos sucesivos, el tema del llamado. Efectivamente, el poema de Dante comienza del mismo modo en que comienza en la *Biblia* todo destino profético: con un gesto salvador de Dios, que llama a un hombre para cumplir con una misión en favor de los otros hombres y salvándose a sí mismo. Además, como Isaías y Jeremías, Dante desciende de un pueblo corrompido y corruptor al que dedica prioritariamente el relato de su visión.

El primer verso "En medio del camino de la vida...", por medio de una perifrasis bíblica (*In dimidio dierum meorum, vadam ad portas inferi*, "En la tranquilidad de mis días, voy a caminar hacia las puertas del sol", *Is.* 38, 10), informa solemnemente la fecha del viaje: el año 1300, que para Dante, nacido en 1265, marca el trigésimo quinto año, la mitad del curso normal de la vida humana, que en aquel entonces se fijaba en los setenta años. En cuanto a la elección del año 1300, seguramente mantiene una relación con el primer Jubileo proclamado por la Iglesia. Dante cree en su eficacia espiritual a pesar de la indignidad del Papa que lo proclamó, Bonifacio VIII, al que le reserva de antemano un lugar en el foso de los simoníacos. Podemos imaginar que ante sus ojos el Jubileo tiene el poder de atraer la mirada de Dios sobre los infortunios de la Iglesia y de la Cristiandad toda. Porque el viaje salvador al más allá no interesa únicamente a un individuo, en este caso, a Dante. Interesa a toda la humanidad a la que se dirige también la "lección" de la travesía infernal, por la "lectura" de los versos del poeta. Dante se sumerge en sus errancias personales, la humanidad se sumerge en sus vicios, que el desfallecimiento de los dos poderes, temporal y espiritual, hace inevitables e inexpiables: ése es el sentido alegórico de esta "selva oscura" en la que se cae cuando se abandona el buen sendero. De hecho, el poema entero representa una doble redención, una por la otra, una en la otra: del hombre Dante y de la humanidad que representa. ●

EL INFIERNO COMO FANTASÍA LIBERTINA

POR MICHEL DELON



El siglo Ilustrado relegó al diablo y su Infierno al rango de la utilería. Sade los rehabilita mediante una sutil perversión de la tradición cristiana.

Los libertinos del siglo XVII fingen ser espíritus fuertes que ríen burlescamente cuando se desata la furia del rayo en un festín en medio de la Cuaresma o ante cualquier otra impiedad. Relegan al diablo y al Infierno al rango de la utilería de cartón pintado. Después de ellos, los romanos libertinos del siglo XVIII se expanden por la realidad social y parecen ignorar toda perspectiva de más allá. Sin embargo, el Infierno, sus llamas y sufrimientos vuelven con Sade en una sutil perversión de la tradición cristiana.

Juliette sigue sus clases de libertina con Saint-Fond, perverso metódico y todopoderoso. Durante las orgías mortales que organiza para él, insiste en aislarse un momento con cada víctima "en un gabinete apartado". Juliette no sabe lo que ocurre exactamente en esos *tête à tête* inquietantes, en los que el asesino no se conforma con anunciar a sus víctimas los tormentos por los que van a morir. Supone que se trata de una alianza inédita de lujuria y de maldad. El novelista de la *Historia de Juliette*, que sabe manejar la expectativa del lector, agrega a pie de página: "pronto sabremos de qué se trata". En efecto, la escena se repite. Una indicación empieza a sugerir la naturaleza de esa manía. "Parecía que en ese momento el libertino confiaba a la víctima un secreto impenetrable, que ella estaba encargada de llevar al otro mundo." Juliette, que decidió penetrar en este secreto, llega a confundir a Saint-Fond mediante caricias, alcohol y halagos. Finalmente, él confiesa una debilidad que lo convierte en el colmo del libertinaje cruel.

"Por más que haya sacudido el yugo vergonzoso de la religión, nunca me fue posible desprenderme de la esperanza de otra vida." Podríamos pensar que el criminal sueña con otra vida para él, pero sólo está obsesionado por la de sus víctimas. Espera que un infierno prolongue al infinito el sufrimiento de sus víctimas. "Cuando inmoló un objeto, ya sea a mi ambición o a mi lubricidad, quisiera prolongar sus males más allá de la inmensidad de los siglos." Saint-Fond pretende transformar el Juicio Final en ratificación eterna de las injusticias de este mundo: ya no se trata de compensación, sino de prolongación eterna. En esta subversión del principio teológico, el personaje dice inspirarse en los saberes que la Época Clásica descartó como irracionales y demoníacos: la alquimia y la astrología. Está persuadido de que "para impedir a las víctimas gozar de las glorias celestiales, era necesario hacerles firmar una nota con sangre extraída de un lugar cercano al corazón, que daba su alma al diablo, luego meterles esa nota en el agujero del culo con el pene, e imponerles, durante este tiempo, el dolor más fuerte que puedan tolerar." Esta mezcla de pacto con el diablo y de misa negra desemboca en un extraño Infierno, continuo a la Tierra, y un no menos extraño Paraíso que estaría hecho del placer de saber que el otro está inmerso en sufrimientos. El Infierno es el contraste de la gloria celestial con los dolores infernales, más que privación de la primera.

Esta es la paradoja de un libertinaje fundado a la vez en el materialismo y la transgresión: el materialismo sadiano sólo quiere conocer las realidades físicas, el placer sexual; pero la transgresión supone franquear límites sin cesar, ir más allá de las posibilidades prontamente agotadas de un cuerpo. Entonces, la imaginación toma el relevo del simple deseo, los ritos religiosos y supersticiosos se solicitan como motor de la superación. El Paraíso y el Infierno no se abren en ningún más allá; son la extrapolación infinita del placer y del dolor de este mundo. Según el principio de los relatos de Sade, que hacen alternar la escena y la disertación, la orgía y la filosofía, Juliette, su amiga Clairwil y Saint-Fond teorizan para descansar de los juguetes que acaban de realizar. Debaten sobre las ventajas y los inconvenientes de la religión. Juliette y Clairwil toman argumentos de la filosofía de la Ilustración para denunciar a un Dios cruel y la muy inútil “invención de la eternidad de las penas”.

L'Enfer détruit o *Examen raisonné du dogme de l'éternité des peines*, publicado en 1769, recusa tres tipos de argumentos en favor de la noción de pena eterna: el argumento teológico, que hace del Infierno la prueba de que Dios es todopoderoso; el argumento histórico que recuerda la universalidad de la noción; y, finalmente, el argumento moral y social según el cual el miedo al Infierno es necesario para los hombres. En realidad, el Infierno lleva a sus límites la contradicción entre creación divina y libertad humana, la diversidad de las leyes terrestres y religiosas y la universalidad del Juicio Final: no sería compatible con el principio de una bondad divina, una sabiduría providencial. En segundo lugar, el Infierno no pertenece a todas las religiones y culturas, y ni siquiera está presente en el primer cristianismo. Es una invención reciente, “el resultado de la maldad de algunos hombres y de la extravagancia de muchos otros”. Finalmente, el miedo a un Infierno, lejano e irreal, jamás hubiera impedido ningún crimen. Clairwil y Juliette dejan entonces de lado esas supersticiones, para vivir en un mundo material e inmanente.

Saint-Fond no puede defender su manía cruel y su fantasía libertina más que imaginando a un Dios cruel, garante de una eternidad de penas. En la época en que los fieles piden un Dios de bondad

más que de grandeza, en que las funciones monárquica y paternal evolucionan paralelamente al poder aterrador respecto de la sensibilidad comprensiva, el libertino sadiano toma del maniqueísmo la idea de un Dios malo, el Ser supremo de maldad. Este ser malhechor es el principio activo de un universo que sólo se perpetúa por la violencia y el sufrimiento. Juliette y Clairwil son ateas tranquilas; Saint-Fond adora una extrapolación de su deseo malvado que toma la dimensión metafísica de un Creador perverso.

Para impedir a las víctimas gozar de las glorias celestiales, era necesario hacerles firmar con sangre extraída cerca del corazón para dar su alma al diablo.

Sade novelista no necesita decidir entre ellos y concluir. Es cierto que Saint-Fond, en el desenlace de la *Histoire de Juliette*, termina siendo eliminado como si su necesidad de otra vida fuera un último infantilismo, pero permanece en el horizonte la idea de todo libertinaje sadiano, ya sea como una amenaza esgrimida para asustar a los más débiles, ya sea como una fantasía que motiva a los perversos. En *La nouvelle Justine*, el padre Jérôme cuenta la escandalosa historia de su vida y, particularmente, sus primeros crímenes de confesor. Le gusta torturar moralmente a una agonizante dispuesta a arrepentirse. Jérôme no cree en el Infierno, pero sabe provocar en su víctima, que sí cree, un sufrimiento totalmente moral, equivalente al que impone Saint-Fond. Se aprovecha sin piedad de lo que considera una credulidad.

Otros perversos sadianos ponen en escena su infierno personal para reinar en él como Satán triunfante. *Los ciento veinte días de Sodoma* está construida sobre una progresión de manías, hasta las peores pasiones criminales. Las cuatro “historiadoras” constituyen la memoria de la prostitución, y los libertinos ponen en práctica lo que se cuenta. Los ciento veinte días culminan con un último día perver-

so “muy rico, muy gran señor, muy duro y muy cruel”. Hace tiempo que el relato sobrepasó los límites de lo soportable, y alcanzó los de lo representable. El perverso reúne a quince jóvenes, que son marcadas, numeradas con un hierro caliente y sometidas paralelamente a quince suplicios paralelos. Se pasea alrededor de ellas, examina cada sufrimiento, “blasfemando como un condenado y agobian-do la paciente con invectivas”. Condenado que condena, su regocijo coincide con la muerte de las jóvenes. Él solo resume toda la empresa de los *Ciento veinte días*, esa tipología de las pasiones humanas, y también de los sufrimientos recibidos. Las historiadoras designan esta pasión “con el nombre de Infierno”, y sus ayudas se convierten en demonios. Porque a veces el Infierno se constituyó como catálogo de los suplicios que corresponden a todos los pecados posibles, parodia la justicia divina con una colección de torturas arbitrariamente decididas.

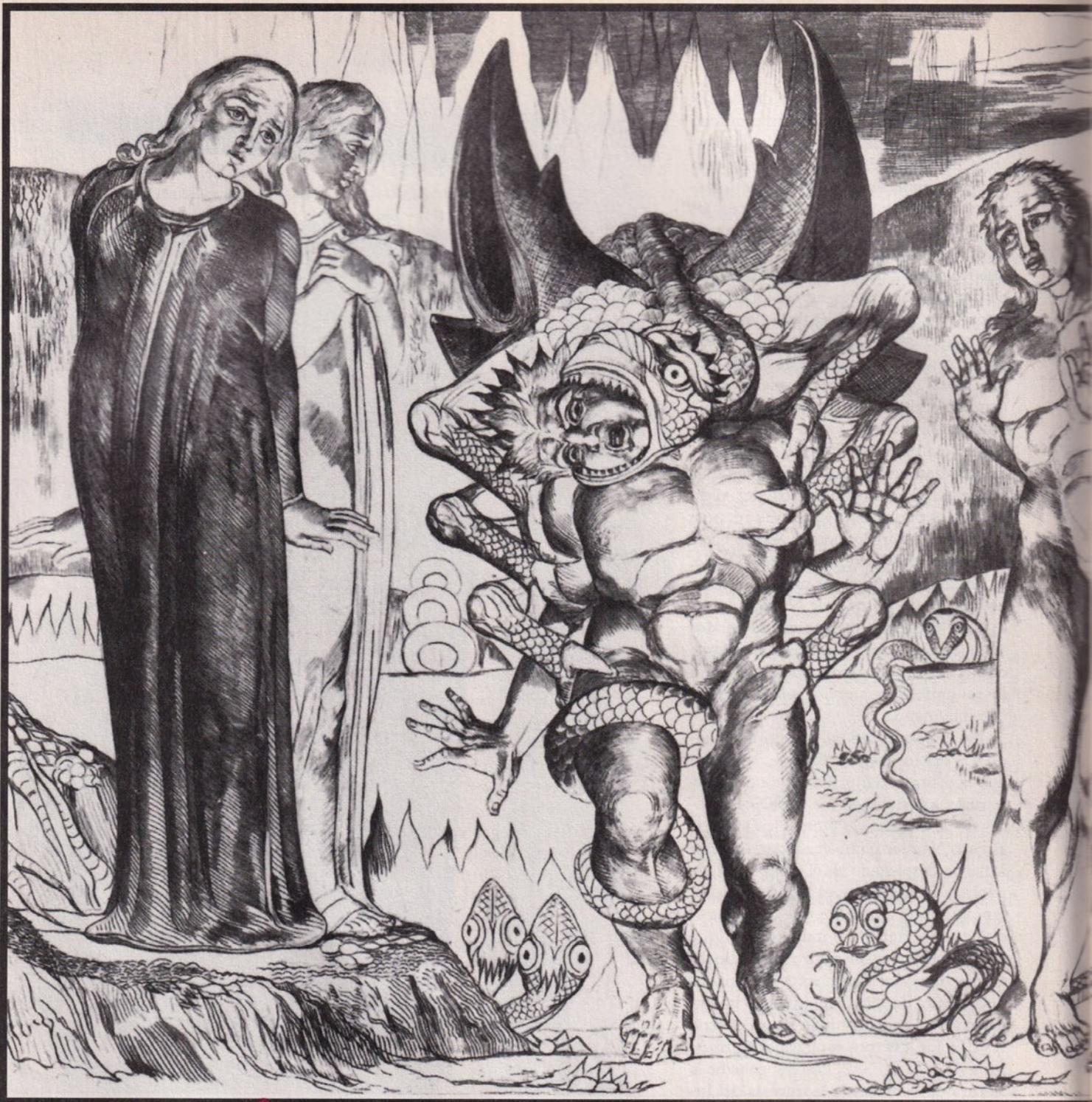
En *La Nouvelle Justine*, M. de Germande y sus amigos ponen en escena una parodia aún más evidente de la justicia divina y de las penas infernales. “En el fondo de la sala, hábilmente ubicada en una nube, se veía la efigie del supuesto Dios del universo, como la figura de un anciano.” Este fresco irrisorio precede a un sorteo de los suplicios. Cada libertino escribe en un papel la tortura mortal que le place imaginar y que “cae”, arbitrariamente, en una víctima. La diversidad de los suplicios constituye para la perspectiva cristiana el justo castigo de los diversos pecados; aquí es únicamente una tipología de las perversiones y una oportunidad para satisfacerlas todas juntas. “Los destinos fueron consultados al pie del sofá, cerca del emblema de Dios; en ese mismo sofá se cumplirán las suertes.” Los papeles que especifican el detalle de las condenas salen de la boca del Eterno. La monstruosa orgía sería la verdad de un orden religioso del mundo que, de hecho, sirve solamente a las pulsiones sádicas de Dios o de los dirigentes de la Iglesia. Ya no hace falta esperar un más allá cualquiera. El Infierno está en este mundo, en el eterno cuerpo a cuerpo de los verdugos y sus víctimas, en la inagotable inventiva de los primeros para aplastar a los segundos.

A veces, las ficciones de Sade pueden parecer el fruto del delirio de un enfer-

mo. Se nutren ampliamente de todo el imaginario infernal que durante mucho tiempo reinó en la Europa de la Contrarreforma. "Para darles simplemente una leve idea, represéntense en primera instancia todas las terribles plagas con las que Dios castiga a veces a los hombres en la tierra, unan luego todos los dolores que los pobres enfermos sufren cada día en nuestros hospitales, agreguen a todos estos males insoportables todos los suplicios y los martirios, todo lo que la furia de los tiranos, o más bien de los demonios, pudo inventar para atormentar a los primeros cristianos." Y el discurso sigue hasta los límites de lo representable para evocar el infinito del sufrimiento. No es Sade quien habla, sino uno de los más famosos oradores sagrados del siglo XVIII, el padre Bridaine, que recorre ciudades y campiñas con su *Sermón sobre el Infierno*. El sobrino del abate de Sade, el turista que visitó por mucho tiempo las iglesias de Roma y de Nápoles, retoma por su cuenta una imaginería del dolor que ya no hace referencia a cierta verdad trascendente, sino a la absurdidad de un universo material y a la fuerza del deseo humano.

No es casualidad que el periplo italiano y el aprendizaje de Juliette culminen con la visita al Santo Padre, que le presenta una historia de los suplicios a través de las edades y en todos los lugares: el Papa aparece como el maestro de este Infierno desplegado en el tiempo y el espacio, y Roma como el lugar por excelencia donde converge y se controla el dolor universal. Otro italiano es el que supo superponer los cuatro meses de los *Ciento veinte días de Sodoma* y los círculos del *Infierno* de Dante, el infierno imaginario de un aristócrata de fines del siglo XVIII y los infiernos muy reales de nuestro siglo XX. En *Saló*, Pasolini concibe la lectura de Sade como la travesía del Infierno humano, que puede asegurar la comprensión. Mirbeau llamará a su propia metáfora de las violencias individuales y estáticas "el jardín de los suplicios": Infierno exótico, lujurioso, que vuelca en su provecho la mayoría de los caracteres del jardín de las delicias, que confunde en un mismo lugar Paraíso e Infierno. Virgilio, Dante, Sade y algunos otros se aventuran del lado de lo indecible para dar forma a lo insoportable y asegurar una hipotética revancha de la vida. ●





GRABADO DE WILLIAM BLAKE

SATÁN, PRÍNCIPE DEL MUNDO

POR EVELYNE PIEILLER



William Blake, en sus Cantos, propone que la verdadera vida no está en otro lugar, sino acá, en este Infierno que el poeta debe transfigurar.

William Blake nace en Londres en noviembre de 1757. Su ascendencia paterna es irlandesa; su medio social, modesto, aunque a esta atmósfera familiar no le falta un carácter elevado: pese a que su padre sea comerciante, también es un ardiente “swedenborgiano”. A pedido de él, el joven William se convierte en aprendiz de grabador, lo cual no es excepcional; lo que sí lo es, en cambio, es que, desde niño, tiene visiones: un árbol cubierto de ángeles, Dios en la ventana... Aparte de esta aptitud relativamente poco común, se conformará con una existencia ordinaria, o casi. Se ganará la vida con su oficio de grabador, se casará con Catherine Boucher y durante unos cuarenta y cinco años ambos serán manifiestamente felices a pesar de su convicción de que la poligamia tiene sus méritos. No conocerá jamás los laureles de la gloria, aunque poco a poco lo rodean algunos discípulos y (en menor escala) mecenas. Se dice que es colérico, rudo, a veces encantador y siempre sorprendente. No frecuenta los salones, pero está relacionado con el muy asombroso Johnson, editor de la maravillosa Mary Wollstonecraft, madre de Mary Shelley, y visita asiduamente a Fuseli, el pintor de Zurich, cuyas “pesadillas” cruelmente eróticas son afines a su obra. En cuanto al caprichoso y muy depresivo W. Beckford, autor de *Vatek*, monta una admirable colección de sus grabados-poemas. Esto es, más o menos, todo lo que concierne la vida mundana de Blake. Es más bien, de forma agresiva, un solitario.

Sin embargo, tiene un interlocutor preferido, un compañero elegido, aunque haya muerto hace ya mucho tiempo: Milton. El inmenso Milton. Blake está convencido de que él mismo va a corregir, acabar, perfeccionar la obra del autor del *Paraíso perdido*, con la más absoluta afinidad.

En la época en que el *Commonwealth* de Cromwell está al borde del fracaso, Milton, ciego, decepcionado, después de haberse dedicado durante veinte años a redactar libelos pro-puritanos, vuelve a la poesía y comienza a escribir *El Paraíso perdido*. En esta obra se mezclan la épica,

lo trágico, lo pastoral y el más bello de los lirismos para cantar la rebelión de Satán y el horror de la Caída. Muchos verán en Satán al héroe del poema, el arquetipo del rebelde magnífico: “el ángel más bello”, cuyo orgullo le hace elegir “ser malo” antes que no ser el primero. Para muchos, lo rescatable de Satán es la seducción invencible de la rebeldía sin esperanzas. *El Paraíso perdido*, epopeya genial, nerviosa, encantada, influirá en Coleridge, Keats, Byron, Chateaubriand (que lo traducirá) y, evidentemente, en Blake.

Pero Blake no es un romántico, y su Satán no posee la nobleza resplandeciente de los grandes insurrectos byronianos. Blake es un hombre de la Ilustración, definitivamente marcado por la política y el ocultismo. A pesar de las apariencias, esto no es contradictorio en absoluto, ya que todo el siglo XVIII está atravesado por la búsqueda esotérica. En el terreno de la política, Blake es, en un principio, un ardiente partidario de la Guerra de Independencia norteamericana; más tarde, la Revolución Francesa lo afecta tanto que, hasta 1792, lleva el gorro frigio en todas sus salidas, e incluso le dedica un poema del cual sólo conocemos un fragmento. En fin, al igual que Milton, él también verá el mundo tambalearse. En lo que al ocultismo respecta, toda su vida le interesó la Cábala, Jacob Boehme y el neoplatonismo, con un fondo de profundo conocimiento bíblico, e inclusive de los *Evangelios* apócrifos. En otras palabras, su obra jamás buscará ser la expresión de su bella y esquiva individualidad. Hablará del Hombre para el Hombre, para la humanidad en su totalidad. Tien-de deliberadamente hacia lo universal para descifrar su secreto.

La empresa de toda su vida es hacer sensible la ilusión que representa la “realidad”. La “realidad” común, la que compartimos, vemos, transformamos. La que tocamos, la que nos toca. Blake afirma que esta realidad común no es más que el castigo del hombre venido a menos, cebo, escoria. La naturaleza, las apariencias, el espacio, el tiempo sólo son sombras vacías; la única capaz de acceder a la verdadera realidad es la imaginación, y no la razón, mera construcción falaz. “No vemos con los ojos, sino a través de la mirada.” Y el poeta es quien, profeta y vidente, descifra los símbolos y llega a abarcar el infinito, “el

torbellino propio de cada cosa”.

Para Blake, así como para Milton, el hombre ha caído, el hombre no termina de conocer la Caída. Pero la Caída es el pasaje del ser a la existencia: la Caída es la Creación. Porque al crear el mundo, Dios no hizo más que destruir la totalidad perfecta de lo no creado. Y si el Satán de Milton es el que, impactado por la belleza del mundo, decide disolverlo en su desesperanza, el Satán de Blake es el “príncipe del mundo”, con una “incomparable dulzura”, que nos convence de la coherencia de nuestro universo. Es el principio de ilusión. En Milton, los dos “hijos” del Diablo son el Pecado y la Muerte. En Blake, son, por un lado, la Seducción, separada del amor, y, por el otro, el Sueño del Alma, adormecida por las construcciones de la reflexión. Satán y Adán están unidos como el cuerpo y el alma: uno y otro se funden para crear la existencia. Y la existencia es el Infierno.

Pero, atrevámonos a decirlo, es aquí donde Blake nos entusiasma: este Infierno se propone librar un combate, llevar a cabo una metamorfosis, hacer resplandecer la rebelión. Porque hay un camino para unificar, volver a crear esta existencia infernal, *the obscure separation alone*, en la que el único pecado es creer en las sustancias, las separaciones, las distinciones. Justamente, a partir de esas divisiones, de su desgracia original. El hombre dividido, exiliado, caído en poder de la razón y de los sentidos, es también el hombre-Dios, el Dios-hombre. El microcosmos contiene el macrocosmos, y viceversa. El desastre cósmico representado por Satán no impide el intento “de apartar el yo”, que es el símbolo mismo de la finitud opaca,

**“Si otros no hubieran
sido locos, nosotros
tendríamos que serlo.”**

(William Blake)



para llegar a ver, gracias a la imaginación dinámica, gracias a la energía primera, “las cosas del Espíritu”, las únicas cosas reales: literalmente, “a ver un mundo en un grano de arena y el cielo en una flor azul”. Y esta imaginación dinámica se nutre de contrarios, para finalmente unirlos; se nutre de *minutes particulars* (esos pequeños detalles precisos sin los cuales lo “sublime” se esfumaría) y sabe denunciar y honrar a Urizen y Adán, porque “eres hombre y Dios no lo es más que tú”.

Pero para convertirse en el Hombre verdadero, destruir el Infierno, unir el alma y el cuerpo, lo alto y lo bajo, y vaporizar todos los límites como si fueran sueños, hay que liberar las fuerzas del deseo, abrirse a la mirada interior y dar paso a la alegría eterna de la energía, es decir, la fuerza en acción. Ésta es la tarea del Poeta, del Profeta, del Intérprete, que ve lo que une al hombre con el cosmos, funde las contradicciones y, después de la inevitable guerra contra todo lo que oprime y oscurece, invita al “renacer integral”. La existencia, eternidad dislocada, se transforma en plenitud gracias a la intercesión poética. Indudablemente *If others had not been foolish, we should be so*. “Si otros no hubieran sido locos, nosotros tendríamos que serlo.” Blake, en sus *Cantos*, propone reconocer que la verdadera vida no está en otro lado, sino acá, en el Infierno, y que este Infierno se ofrece muy concretamente a su propia metamorfosis. Si existe maldición es justamente porque la palabra es falsa. El ejercicio poético es, por lo tanto, una Resurrección. ●

Fausto y sus avatares

POR LIONEL RICHARD

Para Goethe, Novalis o Thomas Mann, el hombre no está condenado al Infierno por el pecado original. Los tres ponen en escena a individuos responsables de sus ideas y actos. Faltar a esta responsabilidad es abrir las puertas del Infierno.

Las tentaciones de Satán, el pecado, la condena, el castigo eterno y sus suplicios: esto es lo que tradicionalmente evoca la noción de Infierno en la tradición occidental, heredera de las civilizaciones griega, judía y cristiana. Luego de su emplazamiento en la iconografía cristiana de la Edad Media y ante la sed de conocimientos y los descubrimientos científicos que quiebran los dogmas teológicos, no es sorprendente que en la Europa del Renacimiento la imaginación popular, fuertemente sostenida por la propaganda religiosa, reanude su miedo a la *hybris* griega, a la desmesura, ya no ante los dioses, sino ante Dios.

A partir de un personaje históricamente real se extiende la leyenda de Fausto, vago astrólogo alemán de principios del siglo XVI, considerado por los dignatarios de la Iglesia como un hombre de malas costumbres, que hace de adivino, médico y alquimista. Hacia 1540 su muerte confirma en la opinión pública una imagen de brujo demoníaco, víctima de los ardides del diablo: su cuerpo fue completamente despedazado por una detonación cuando trabajaba en su alambique.

La literatura comienza a darle existencia a Fausto en 1587, gracias a un "libro popular" vendido en la feria de Francfort, que teóricamente contaba su vida. Traducida al francés y al inglés, esta historia es la fuente de inspiración, hacia 1588, de un drama de Christopher Marlowe representado en Londres. Siguen otras obras que la adaptan o la imitan, que se ven en Alemania en los siglos XVII y XVIII en las grandes ferias urbanas. En aquel entonces, hacia 1770, Fausto seduce a los revelados de la *Sturm und Drang*: Maller Müller, Lenz, Klinger le dedican páginas enteras. Este último llega a ser autor de una novela aparecida en 1791, *Fausto, su vida, sus obras y su descenso a los infiernos*.

A través de las versiones teatrales populares, a veces representadas en teatros de marionetas, Goethe completó sus vagos conocimientos sobre el personaje de Fausto entre 1750 y 1770. Después de diversos intentos, llega a un drama que publica en 1808, la primera parte del *Fausto*. Hacia 1825, vuelve a dedicarse a la obra para dejar, a su muerte, en 1832, el manuscrito de los cinco actos totalmente terminados de la segunda parte del *Fausto*.



GRABADO DE JOSÉ GUADALUPE POSADA

En el primer *Fausto*, el Infierno sólo está sugerido a través del poder satánico de Mefistófeles, con quien el héroe firma un pacto. El Diablo ofrece a Fausto, sabio sediento de conocimientos, todos los placeres terrenales. Si queda satisfecho, le dará a cambio su alma en el otro mundo. Pero, ¿quién ganará esa alma?, ¿Dios o Satán? El “Prólogo al Cielo”, que abre el drama, pone a los adversarios cara a cara, y Dios, seguro de que Satán fracasará, autoriza a su viejo enemigo a tratar de llevar a Fausto consigo “hacia el abismo”.

En una escena, “La Noche de Walpurgis”, vemos un bosquejo del Reino del Mal: Fausto, subiendo por el aire hasta las montañas Brocken, es llevado por Mefistófeles al aquelarre de las brujas que rinden culto a Satán. No está completamente conquistado, pero está fascinado. Al final del drama, conducido al infinito de las pasiones indefinidas, dejando librada a su suerte a la joven Margarita, a quien sedujo, Fausto es arrancado de la tierra por Mefistófeles y desaparece con él.

La novedad del segundo *Fausto* es evocar más concretamente los Infiernos. Según la leyenda alemana, Mefistófeles había acordado a Fausto la posesión de cierta Helena, resucitada mágicamente. Retomando y transformando el episodio, Goethe da a ese demonio diabólico los rasgos de Helena de Esparta, ideal de la belleza antigua. De la mitología griega toma el viaje a los Infiernos para arrancar a un ser amado del Hades, como Orfeo a Eurídice.

“No sabría vivir si no pudiera obtenerlo”, explica Fausto, montado en el lomo del centauro Quirón para llegar a las orillas del Peneo. Obtiene de Perséfone la vuelta a Grecia de la antigua esposa de Menelao gracias al poder de su amor y a la violencia de su deseo. Su idilio engendra un hijo, Euforión. Desgraciadamente, este genio precoz, nacido del titanismo faustiano y del humanismo clásico, cree poseer alas, y al lanzarse en los aires desde lo alto de la montaña, se estrella contra el suelo. La muerte del hijo simboliza el regreso de Helena al Hades. La unión de Fausto se rompe.

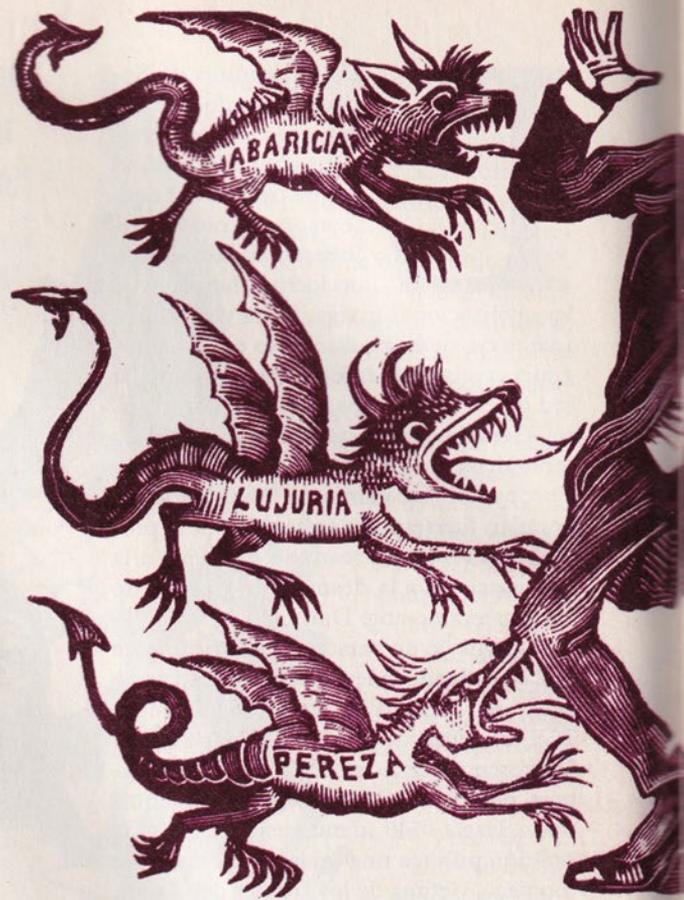
Después de algunas aventuras, llega el turno de la muerte de Fausto. Dominado por el tiempo (Fausto ya es centenario), ángeles y demonios se enfrentan

para disputarse su alma. Pero Goethe deja la mitología griega de lado y recurre a la visión medieval popular del cristianismo. Los demonios inscriben los pecados en su gran libro. Los ángeles cuentan lo que lo acredita en su pequeño libro. Una vez que se ha sopesado todo, Fausto finalmente es agraciado por la misericordia divina, recompensado por la actividad “cada vez más alta y más pura en la que perseveró hasta el fin”.

En una de las charlas con su confidente Eckerman, en 1831, Goethe justifica la intervención de Dios en favor de Fausto: “Esta concepción está en perfecta armonía con nuestras ideas religiosas según las cuales nos salvamos no sólo por nuestra fuerza sino también por el socorro de la gracia divina”. Al referirse a la doctrina de la redención, precisa que se mantuvo fiel a las “formas y representaciones cristianas”, y más precisamente, a las católicas. Emancipado del Mal, Fausto no merece ser llevado al infierno por Mefistófeles. Su alma inmortal llega al cielo, llevada por los ángeles. Se integra a la gran comunidad de los pecadores perdonados.

No sin admiración, el Novalis romántico decide oponerse al Goethe clásico, al monumento literario que representa entonces en Alemania. Esta oposición se manifiesta no hacia el autor de los *Faustos*, ya que Novalis muere en 1801, antes de la publicación de ambos, sino hacia el novelista de los *Años de aprendizaje de Wilhelm Meister*. Para Novalis, este libro es una apología del mundo exterior en la formación del individuo. Él desea demostrar que el individuo sólo se realiza plenamente sumergiéndose en su mundo interior. Para él, conocer el universo es sólo una manera de conocerse a sí mismo.

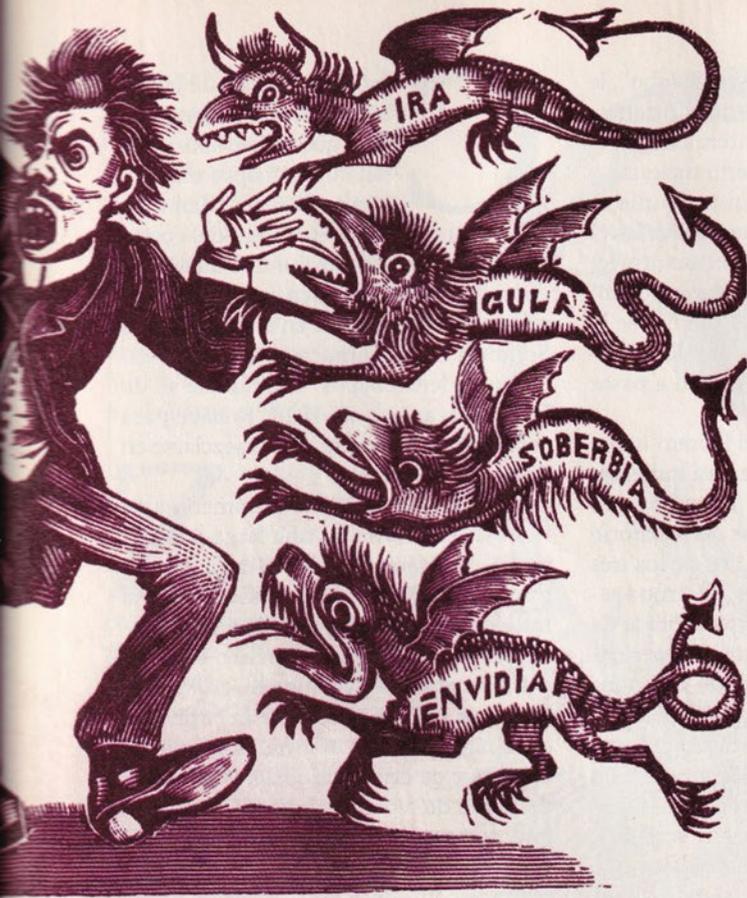
Una novela que dejó inacabada, *Enrique de Ofterdingen*, apunta a ilustrar estas ideas. Como en el *Wilhelm Meister*, se propone una “educación”, pero es su antítesis. Novalis describe el itinerario de una iniciación en la magia de la Poesía, a través del mito, el sueño y el Amor. La



promesa final es una redención cósmica, gracias a una restauración de la unidad primitiva entre el Yo y el Mundo. Se reencontrarán la dicha de los tiempos primeros, la Edad de Oro.

De esta manera, a lo largo del camino, Enrique encuentra personajes que le transmiten la sabiduría que ha adquirido. Tanto el poeta como el minero que baja a las profundidades de la Tierra le enseñan a encontrar detrás de las apariencias de este mundo los esplendores de un universo de Dios. Convocan a la salvación de las almas y no a su condena. Otra iniciación tiene lugar cuando Enrique descubre su amor a Matilde. Se comprometen, pero ella muere. Tendrá que atravesar el dolor para acceder al mundo espiritual superior.

Una clave para la filosofía de Novalis es un cuento que Enrique le pide al poeta Klingsohr. La nodriza de Eros es Ginistan, la seductora imaginación, hija de Arcture, el rey del astro lunar. Se presenta con ella ante este último. En todos lados el espectáculo celestial es misterioso. Se desencadena ante sus ojos una batalla espantosa entre “una armada de esqueletos que llevan banderas negras” y las “tropas juveniles” de la “Vida”. Los “chicos



de la Vida” son devorados por las llamas. Surge de sus cenizas “un río de un azul lechoso”. Los espectros se dan a la fuga, pero son atrapados y tragados por la ola. Cielo y Tierra se reconcilian entonces, se unen, se funden en una dulce música. Y la Flor azul flota en las olas tranquilas del río. Eros se baña en él, y luego conoce la voluptuosidad del abrazo de Ginnistan.

Mientras que el Amor se restaura, todopoderoso, salvador y creador de un cosmos reconciliado, Fábula, la Poesía, en su candidez original, desciende una escalera secreta, penetra en un mundo de tinieblas. En este imperio subterráneo reestablece la vida, reduciendo a la nada la influencia de Escriba, símbolo de la literatura esclerosada, del “Intelecto petrificante y petrificado”. El héroe Perseo, que se le aparece con su escudo de hierro, aniquila a su pedido el poder de los Parques y recorta un poco las alas del demasiado voluble Eros. Luego vuelve a subir al palacio de Arctur. La ciudad se colma de claridad. Sofía, la Sabiduría, preside un mundo nuevo, liberado del caos. Fable canta el fin de la discordia y el reino de la eternidad.

Detrás de pesadas alegorías, la pers-

pectiva de ese cuento es la de una realización del amor humano en la tierra. Novalis propone una nueva Biblia, poética y universal. Como le dice a Friedrich Schlegel en una carta del 20 de julio de 1798: la Biblia de una “religión del universo visible”. El 20 de enero de 1799 le escribe a Caroline Schlegel: “Hay que crear un mundo poético alrededor de uno y vivir en la poesía”. Se presenta al poeta como el profeta de una armonía universal. Es un redentor. En su optimismo místico, alimentado de teosofía y de alquimia, Novalis borra el pecado, la falta, y al mismo tiempo

el castigo. El Infierno ya no existe.

Este hermoso sueño de volver a la unidad original por medio de la negación del mal puede parecer ingenuo, más aún cuando Novalis pretende extender su idea de una Poesía redentora sobre concepciones que tanto en química como en física o en geología sólo son divagaciones. En el siglo XX uno de los autores alemanes más notables, Thomas Mann, defiende la opinión contraria al idealismo romántico, aun cuando es sensible a éste. Con insistencia y continuidad, apelando a valores éticos, reintegra en su obra el poder de Satán, las tentaciones demoníacas, las regiones infernales. En muchas de sus *nouvelles* y novelas se entrelazan, como en Goethe, imágenes y símbolos tomados de los mitos griegos y de la visión cristiana del infierno.

En *Muerte en Venecia* un escritor que envejece, Gustav Aschenbach, parte en barco hacia Italia. Un “marinero jorobado” lo lleva a una cabina que parece “una caverna”. Un individuo con “barba de chivo” vende los boletos. Un joven, en el puente, visto de cerca resulta ser un “viejo lindo”, maquillado y con peluca. A Aschenbach le parece que es

arrastrado “fuera de lo real”, hacia “un sueño” en el que sus puntos de referencia familiares sufren “extrañas transformaciones”. Cuando el barco abandona el muelle, una angustia se apodera de él. Se instala en una reposera que el “jorobado” dejó a su disposición, y un “camarero con un frac grasoso” viene a ofrecerle sus servicios. En esa partida hacia Venecia, todas las imágenes del decorado al que se enfrenta Aschenbach sugieren un viaje hacia el otro mundo.

Aschenbach toma una góndola para ir de la ciudad al Lido. Esta embarcación, cubierta con una “laca funeraria”, con almohadones de terciopelo negro, se le presenta como el medio de llevar a cabo el “supremo y mudo viaje”: atravesar el Aqueronte. Evidentemente, el misterioso gondolero, que habla sólo entre dientes, con su “fisonomía desagradable, brutal” evoca a Caronte, el que lleva al Hades. Esto se confirma cuando Aschenbach se entera de que es una especie de fantasma. Sin permiso para circular y denunciado por los otros gondoleros, desaparece rápidamente, sin siquiera haber recibido su dinero.

En el hotel, Aschenbach descubre a un adolescente cuya belleza lo fascina. Lo ve en medio de un grupo de tres jovencitas. Su rostro está “enmarcado por bucles rubios como la miel”. Tiene la “nariz recta, una boca amable, una gravedad expresiva y casi divina”. Es evidente que Tadzio, este joven de catorce años, es la encarnación de Eros. Y para los ojos de Aschenbach, tomará sucesivamente las personalidades de Ganimedes, Narciso, Hermes psicopompo, el acompañante de los muertos hacia el Reino de las Sombras.

Aschenbach recibe muchos otros signos que indican que su viaje a Venecia y la aparición de Tadzio son reveladores de su destino. En un sueño, asiste al espectáculo de una fiesta dionisiaca e infernal. Poseídos, con cuernos en la frente, danzan y gesticulan. Huele “al olor acre de los chivos”. Se encarna en cada uno de los participantes que, en su furia, rinden culto a Dionisos, y su “alma” conoce en ese momento “el placer de la lujuria, la embriaguez de abismarse y destruirse”. Se despierta como anonadado, librado “sin defensa al demonio”.

¿De dónde provienen estas comparaciones de Thomas Mann? De las *Metamorfosis* de Ovidio y de las obras sobre la mitología griega de fines del siglo XIX, sobre todo de las del helenista Erwin Rodhe. También de la *Introducción a la esencia de la mitología* de Carl-Gustav Jung y Charles Kerényi. Para el sueño de Aschenbach retoma la descripción de los síntomas patológicos de la orgía dionisiaca de un libro de Rodhe publicado en 1898, *Psyché*.

Para Thomas Mann, el Infierno está relacionado, desde *Muerte en Venecia*, con una superposición de Eros y Dionisos, con lo dionisiaco, lo irracional. Algunas de las metáforas que utiliza en *La montaña mágica* demuestran que ocurre lo mismo en esa novela. Hans Castorp, joven de Hamburgo de veinticuatro años, se dirige a Davos, en los Grisones, para visitar a un primo enfermo. Abandona su "país natal" y su "orden", por lo desconocido de "regiones extremas". El tren, que rodea abismos, acantilados, en "masas de humo oscuras, verdes, negras", que pasa por laberintos de

"túneles oscuros como bocas de lobo", le hace perder todo sentido de la orientación. Más allá de las fronteras del bosque, no puede contener cierto malestar.

Es manifiestamente un viaje que lo conduce al Hades. El mar suave es el Aqueronte o el Leteo. En el sanatorio, con su "bandera de fantasía verde y blanca", con un caduceo en el medio, se le abren las puertas del Infierno. Allí descubre formas que pasan y vuelven a pasar como sombras.

Uno de los pacientes, el literato italiano Settembrini, le advierte casi inmediatamente los peligros que lo amenazan. Compara a los dos médicos del sanatorio con Minos y Radamanto, dos de los tres jueces de la entrada de los Infiernos según la mitología griega. Settembrini le da a entender a nuestro joven sin experiencia, recientemente diplomado como ingeniero naval, que el lugar al que llegó no es sino el mundo subterráneo. "Como Ulises en el Reino de las Sombras", ha bajado a las "profundidades donde muertos viven, irreales y privados de sentido". Los términos son más o menos los que usa Homero en la *Odisea* cuando Ulises emprende su viaje al Hades.

Castorp ha salido de Hamburgo por tres semanas pero se queda siete años en el sanatorio. "Lapso mítico", ironiza Thomas Mann. Su héroe come en las "siete mesas del comedor, aproximadamente durante un año en cada una". ¿Qué experiencia adquiere durante esta larga estadía en el Reino de las Sombras? La del amor y la muerte como poderes demoníacos. Cuando se va de Davos, en agosto de 1914, lo hace para participar en la guerra. Para mezclarse en la "fiesta de la muerte".

Thomas Mann expresa la amenaza de lo irracional hasta en una larga *nouvelle* tardía, *La Mirada*, de 1953, en la que retoma las imágenes de los Infiernos de la mitología griega. La señora von Tümmeler, viuda con una hija y un hijo después de la Primera Guerra Mundial, está amargada por su menopausia, está "excluida de la naturaleza". Un joven norteamericano, que da clases particulares a su hijo, despierta de repente su deseo, como si la juventud siguiera estando en ella. Le confiesa a su hija la dicha de ver que la naturaleza le conceda esta "primavera del alma". Su regla vuelve a aparecer.

Un día, toda la familia sale de excursión al Rhin con el joven norteamericano. Visitan un castillo rococó, espacio vacío, sombrío, en el que la señora von Tümmeler y el joven se encuentran solos. Se abrazan en esa habitación llena de "cosas muertas", como una "tumba". Luego, la pareja accede a la salida por un "oscuro pasillo tortuoso" que los lleva a un "pórtico oxidado". En el exterior, les es difícil abrirse camino entre "una confusión de plantas trepadoras".

Falsas apariencias: la regla de la señora Tümmeler, que vuelve inopinadamente, no significa "un prodigio de la naturaleza". Como lo evoca metafóricamente su fugitiva aventura amorosa, no es más que un descenso al Reino de las Sombras. Tiene un cáncer generalizado. La "resurrección del deseo amoroso" es sólo un llamado a la muerte. El joven norteamericano, ligero, etéreo, con una sonrisa en los labios, que despierta en ella el deseo, encarna la amable presencia alada de Eros, que la lleva hacia el abismo de la abertura original.

Pero la obra capital en la que Thomas Mann enfrenta el mundo subterráneo con el devenir histórico, más particular-



mente con la historia de Alemania, es su novela *Doktor Faustus*, escrita de 1943 a 1947. Zeitblom, un católico humanista, se instituye como biógrafo de un célebre compositor de música, su amigo, fallecido justo antes de que los nazis llegaran al poder. Iluminado y racionalista, quiere explicar cómo Adrian Leverkühn se sumergió en el abismo de la locura.

Zeitblom conserva, “como un tesoro precioso, terrible”, un documento que dejó Leverkühn al morir, y lo considera un testimonio edificante. Se trata de un diálogo de Leverkühn con el Diablo. Al menos, Leverkühn estaba convencido de que ese diálogo había existido. Lúcido, Zeitblom no puede creerlo. Pero la realidad de los abismos del alma de Leverkühn es más espantosa aún, porque de ella surgieron los sarcasmos del Diablo.

¿Cómo se produce el encuentro? Como en el primer *Fausto* de Goethe, un frío glacial sorprende a Leverkühn, y de repente el Diablo está ahí, en la penumbra, sentado en un sillón. El alemán, explica, es su lengua predilecta. Del mismo modo, los alemanes le parecen los seres más receptivos a su propia voz. Lo regocija que incluso ciertas épocas hayan sido “diabólicamente” alemanas. ¿Qué le propone al ambicioso compositor? Un pacto, por supuesto. Pero primero le impone el cinismo de sus razonamientos: el Mal es necesario para que un Bien tenga lugar, siempre son necesarios “un enfermo y un demente para que los demás no lo sean”. Thomas Mann le hace afirmar, poniendo en su boca la tesis desarrollada por Lombroso a fines del siglo XIX, que “el artista es hermano del criminal y del demente”.

Ante una pregunta de Leverkühn, nuestro Diablo precisa: “En el fondo, el Infierno no es más que la continuación de la vida extravagante”. Representa la dominación de “la exageración”. En estas condiciones, un pacto con Satán permite elevarse por encima de los hombres comunes, amarse sólo a sí mismo, y la



GRABADO DE JOSÉ GUADALUPE POSADA

realización de uno. Leverkühn no deberá amar a los demás, deberá permanecer frío. En compensación, “la iluminación” estará permanentemente con él. Sus fuerzas intelectuales no se agotarán.

La música de Leverkühn, compositor de un *Apocalipsis*, ¿ha estado acaso marcada por una inspiración diabólica? Muchos melómanos le reprochan su “barbarie”, cierta “ausencia de alma”. Zeitblom rechaza ese juicio. Sin embargo, reconoce que el final de la primera parte del *Apocalipsis* estalla en una “risa infernal, horrorosa”. Desemboca en una confusión de “aullidos, chirridos, balidos, rugidos, alaridos y relinchos”. Su amigo, sigue admitiendo Zeitblom, también compuso un *Canto de dolor del Doctor Fausto*, en el que toma de Goethe el descenso al Hades de Fausto, hermano de Orfeo, y la escena parece una “danza furiosa” que recuerda su *Apocalipsis*.

Las composiciones de Leverkühn parecen no salir indemnes de sus frecuentaciones satánicas. Thomas Mann las presenta indirectamente como el resultado

de la afinidad entre el estetismo y la barbarie. La música, que Leverkühn aprendió desde el principio de sus estudios, permite volver a la nada original, al caos primitivo. Su pacto con el Diablo se origina, como en el primer *Fausto* de Goethe, en el impulso del deseo (en este caso, un deseo de creación), pero, mientras que en el segundo *Fausto* se vuelve al amor, aquí su egoísmo, su orgullo, su desmesura guían exclusivamente su voluntad de vida.

Leverkühn también logra conocer la suerte de los condenados. Lógicamente, la desesperación y la melancolía se convierten en su destino. Está consagrado a la Noche. Por un lado, Thomas Mann se apoya en el ejemplo del genio mórbido de Nietzsche. Por el otro, el elemento demoníaco que atribuye al personaje de Leverkühn y a sus obras por medio del narrador Zeitblom se compara con la barbarie en la que se opaca poco a poco Alemania. Lo diabólico es lo irracional de los años treinta, de la inspiración nietzschiana, reservorio de tinieblas

en las que se sumerge el nazismo, origen en parte de las transformaciones de Alemania en una "cámara de torturas" parecida al Infierno.

Según el poeta inglés T. S. Eliot, la imaginación de Dante en *La Divina Comedia* sería "visual", porque que en su época "los hombres todavía tenían visiones". Forma de soñar, explica, más interesante que el sueño. También es cierto que un iluminado no tiene conciencia posterior de haber soñado. Está persuadido, como Leverkühn en *Doktor Faustus*, de que fue espectador o actor de las escenas que cuenta. Eliot parece minimizar en Dante la virtud de la imaginación pura, en provecho de un estado místico o patológico que favorece la fusión de lo irreal en una misma experiencia vivida.

Esto podría explicar la impresión de *déjà vu* que siente el joven italiano Primo Levi en 1943, cuando es deportado al campo de Auschwitz, y que trae a su memoria los versos del *Infierno* de Dante que aprendió en el colegio. Pero el hecho de que identifique a Auschwitz con "la gran reserva del mal en el universo" sin duda se debe menos a la geografía visionaria del poeta de *La Divina Comedia* que a su descripción del Mal. "Por mí se va hacia el dolor eterno", leemos en el tercer canto del *Infierno*. Lo que significa que las regiones infernales representan antes que nada el estado en el que el hombre se encuentra sumergido. Sin importar el nombre que se les dé, traducen la necesidad de existir bajo el imperio absoluto de la presencia y el ejercicio del Mal, y por ende, en el sufrimiento infinito.

Miembro de la generación alemana que se incorporó a fines de la guerra,

el novelista Martin Walser, en el breve ensayo *Nuestro Auschwitz*, de 1965, vuelve sobre el problema tan discutido después de 1945 y que se ve en filigrana en *Doktor Faustus*: el de la culpabilidad de Alemania. Es la época en que se enjuicia a varios criminales de guerra nazis activos en los campos de concentración. Para Walser, referirse a Dante con respecto al Tercer Reich, atribuir a los campos la imagen de un "Infierno dantesco", desgraciadamente indica la incapacidad de imaginar lo que realmente ocurrió.

Walser considera que la "diabolización" de los nazis hace incomprensible el funcionamiento de su máquina de destruir, es decir, el papel que jugó la masa de los mediocres ejecutores. Estos últimos no eran demonios, diablos. Sólo eran "pobres diablos". Brumas sobre el genocidio, pero también impudencia insoportable: el *Infierno* de Dante está poblado de culpables que expían sus

pecados, mientras que los campos fueron llenados con inocentes. En Dante, el Purgatorio y el Paraíso pueden suceder al infierno. En el campo de Auschwitz no hay salvación ni redención. Culmina en el exterminio. La

idea de que "el Infierno son los demás", para tomar las famosas palabras de Sartre en *A puerta cerrada*, ¿acaso no reposaría en la ceguera de cada uno con respecto a sí mismo? Para Goethe, Novalis o Thomas Mann, el pecado original no es el elemento primero que lleva al hombre hacia lo diabólico y lo demoniaco. Sus obras no muestran un mundo de mortales atrapado en el sufrimiento por la inalienable presencia del Mal. En formas diferentes, los tres ponen al in-

dividuo en la situación de elegir conscientemente el elemento decisivo, con toda humildad, considerando sus límites y, justamente, los de los demás. Sus personajes no son atraídos hacia el más allá como si los atrapara una fuerza exterior a ellos. Son responsables de sus ideas, de sus actos. Faltar a esta responsabilidad es abrir las puertas del Infierno sin la intervención de ninguna ley religiosa.

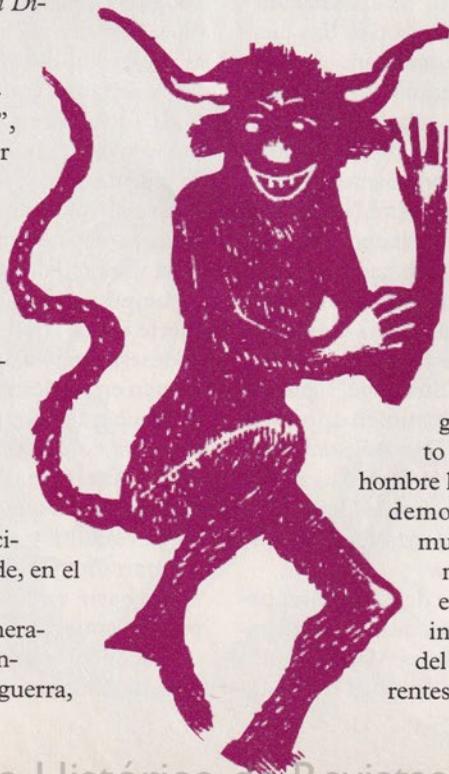
Esto es lo que Thomas Mann pone en evidencia al oponer el papel disgregador del instinto a la función estabilizadora de la razón; en este punto se acerca al Goethe del segundo *Fausto*, que imagina a su héroe rompiendo el contrato con el Diablo. En 1938, rechazando el pesimismo de Schopenhauer, su misantropía, y lo erótico de la muerte que toma Wagner en *Tristán e Isolda*, Thomas Mann reconoce que le debe mucho a su filosofía y ve en él al "padre de la psicología moderna". A través de *El Mundo como voluntad y representación*, dice haber comprendido que el "querer vivir" es portador de una inquietud, una aspiración de necesidades, deseos, y por ende, necesariamente de sufrimiento.

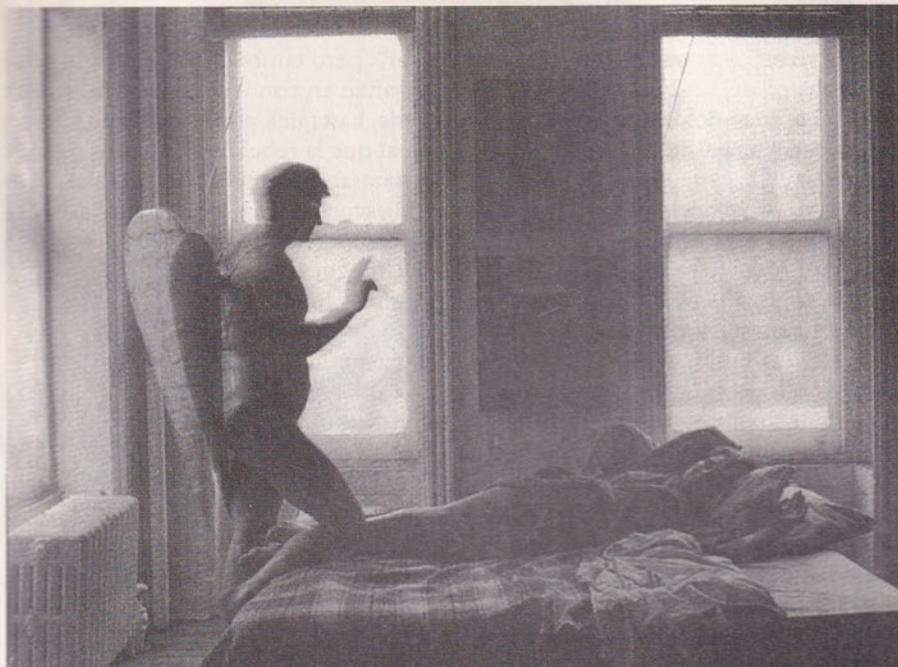
En definitiva, ¿no sería la vida, con la acumulación de torturas que inflige, asimilable al Infierno? El novelista de *Los Buddenbrook* y de *La montaña mágica* responde que esto es cierto en lo que a Schopenhauer se refiere. Pero pensando también en las fuerzas que orientan su obra personal, afirma: "No del todo, un poco solamente, es una especie de primera impresión del Infierno". ●

Bibliografía

- Marlowe, Christopher. *Le Docteur Faust*. París, Flammarion, 1997. Presentación notas y cronología de François Laroque; traducción de Jean-Pierre Villquin
- Goethe. *Faust I y II*. París, Flammarion, 1984. Traducción de Jean Malaplate, notas de Bernard Lortholary.
- "Fausto", en *Europe* (enero-febrero de 1997).
- Eliot, T.S. *Dante*. Climats, 1991. Traducción de Bernard Hoepffner.
- Mann, Thomas. *Romans et nouvelles*. La Pochothèque, 1996 (tres volúmenes). Notas de Claude David y Dominique Iehl.
- Anissimov, Myriam. *Primo Levi, ou la tragédie d'un optimiste*. Lattès, 1996.
- Levi, Primo. *Si c'est un homme*. Laffont, 1996. Traducción de Martine Schruoffenegger.

"En el fondo, el infierno no es más que la continuación de la vida extravagante."
(Thomas Mann, *Doktor Faustus*)





Estudio anonadado del Infierno

En *Una temporada en el Infierno* encontramos, además de las referencias a la literatura grecolatina, recuerdos de la Biblia. Pero Rimbaud vacía el Infierno de su sustancia. Lo instala sobre la Tierra y le niega el carácter eterno.

POR PIERRE BRUNEL*

Además de tres poemas aislados, Arthur Rimbaud sólo publicó un libro de cincuenta y tres páginas, *Una temporada en el Infierno*. Se preocupó por fechar su texto "abril-agosto, 1873". En octubre, el escueto fascículo salía de la editorial de la Imprimerie Poot, l'Alliance typographique, en Bruselas. A pesar de que seguramente había pagado la edición, el autor se desinteresó del libro después de haber distribuido algunas copias. Este abandono sorprende, sobre todo por la urgencia con que había sido encargado. A partir de la reedición en 1886, en *La Vogue*, *Una temporada en el Infierno* siempre fue considerado un texto difícil, pero fascinante, ardiente como el fuego del Infierno. Nunca terminaremos con *Una temporada en el Infierno*. "Es oráculo lo que digo." Rimbaud nos presenta su palabra como una palabra de

* Profesor en la universidad de Paris-Sorbonne, Pierre Brunel estableció también una edición crítica de *Una temporada en el infierno* de Arthur Rimbaud.

certeza, como *la Palabra*, y sin embargo el libro conduce hacia un “ya no sé hablar”. El oráculo, palabra sagrada, es también un lenguaje codificado: el proferir esos enigmas que eran la especialidad de la Esfinge, pero al mismo tiempo de Apolo, el dios de Delfos, y eran amargas delicias de la tragedia griega.

Rimbaud leyó *Antígona* en la clase de Georges Izambard. Incluso la cita, en griego, en una carta escrita a su profesor. Para describir el itinerario que sigue su condenado en el corazón de *Una temporada en el Infierno*, retoma la imagen mítica de la ciudad de los Cimerios, país septentrional en el que Ulises, siguiendo las indicaciones de Circe, evoca a los muertos y consulta la sombra del adivino Tiresias. Pero su Infierno no se confunde con los Infiernos de la antigüedad; éste era un lugar donde permanecían tanto los bienaventurados como los réprobos, y sobre todo, un lugar para pálidas imágenes de los que fueron hombres y mujeres: Aquiles, reducido a la impotencia y quejándose en el canto XI de *La Odisea*, los “*Palles Esprits*”, los “*Umbres poudreuses*” que evoca también Joachim du Bellay en el soneto XV de las *Antiquités de Rome*. “¡Ay! ¡El Evangelio ha pasado! ¡El Evangelio! ¡El Evangelio!” El Hades desaparece hasta para el que le dijo mierda a Dios, y se cuelga el Infierno de la tradición judeo-cristiana, la Gehena, el gueto de los condenados. “Era el mismo Infierno”, constata el narrador. Es tentador agregar: el verdadero.

En *Una temporada en el Infierno* encontramos recuerdos de la *Biblia*, junto a referencias implícitas a la literatura grecolatina. Éstos nos confirman que, para Rimbaud, “el Evangelio ha pasado”, que ha pasado por acá, y que consecuentemente el texto pasa por él. Desde el prólogo sin título, el pasado es enviado a “un festín en el que se abrían todos los corazones, en el que todos los vinos se derramaban”, lo que viene a recordarnos de forma evidente la parábola del festín en Matías XXII, 2-10. La “Noche del Infierno” le cede el lugar a la visión de Jesús caminando sobre las aguas revueltas, retoma en versión libre el episodio del lago de Tiberíades, en el mismo Matías (XXVII). La pretendida “cruz consola-

dora” se levanta en “*Délires II. - Alchimie du verbe*”, y es tal vez aun el “horrible arbusto” del “*Adiós*”, a menos que esta vez se trate de una versión mordaz del árbol del bien y del mal en el *Génesis*.

Rimbaud escapa tanto a la religión católica de su infancia como a las visiones antiguas del Tártaro. Pero desde los *Champs Elysées* y *Prairie de l'Asphodèle* en *Una temporada en el Infierno*, sólo se trata del Paraíso: la visión, o más bien el entrever de “millones de criaturas encantadoras”, sólo ofrece la imagen de aquello de lo que el condenado está excluido, y se supone que debería aumentar aún más su sufrimiento. De haber sido sólo un pagano, hubiera podido escaparse del infierno de los cristianos, y, ¿por qué no?, de esos limbos, realmente poco seductores, en los que Dante ubica a los héroes y los poetas de la antigüedad, y con los cuales Baudelaire soñó un tiempo, antes de optar definitivamente por *Las flores del mal*. Retazos de salmos penitentes emanan aún de la boca del condenado. No sólo ha “recibido el golpe de gracia en el corazón”, sino que también le dieron el golpe de gracia. Con el pretexto de hacerlo cristiano, lo convirtieron en un condenado. De haber sido pagano, hubiera estado protegido, porque “el infierno no puede atacar a los paganos”. Pero es “esclavo de su bautismo”. Su suplicio es “la ejecución del Catecismo” —y sabemos que el término ejecución debe tomarse aquí en el sentido más fuerte: peor aún que una ejecución capital. Al igual que la cabeza que cae bajo la guillotina, el alma cae y se hunde en las profundidades. *De profundis domine*.

El Infierno de los cristianos es eterno. Para su definición, esta característica es más importante aún que el suplicio mismo. En la puerta del Infierno, como lo describe Dante, como lo esculpió Rodin, se aclara que se abandona toda esperanza en el umbral. Y en su movimiento de suprema caridad, Péguy se cuestiona, con su Juana de Arco, sobre la crueldad de semejante condena, irrevocable.

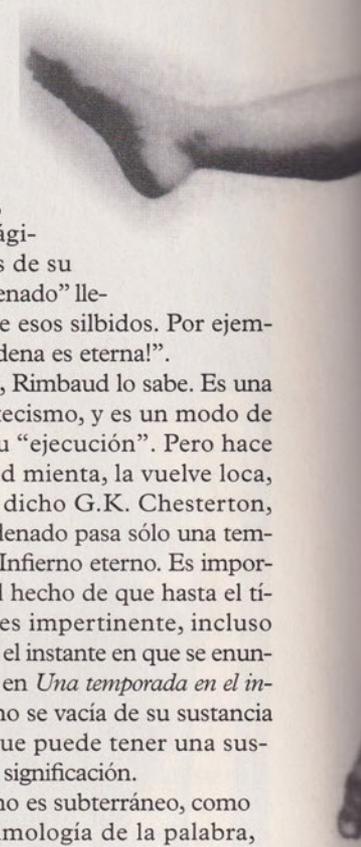
Rimbaud podría hacerse este cuestionamiento. Pero de una manera muy significativa, lo convierte en una exclamación en “Noche del Infierno”: “¡Si la condena es eterna!”. Podría ser el absoluto de la afirmación. Y sin embargo, no puedo evitar escuchar en el silbido del sí,

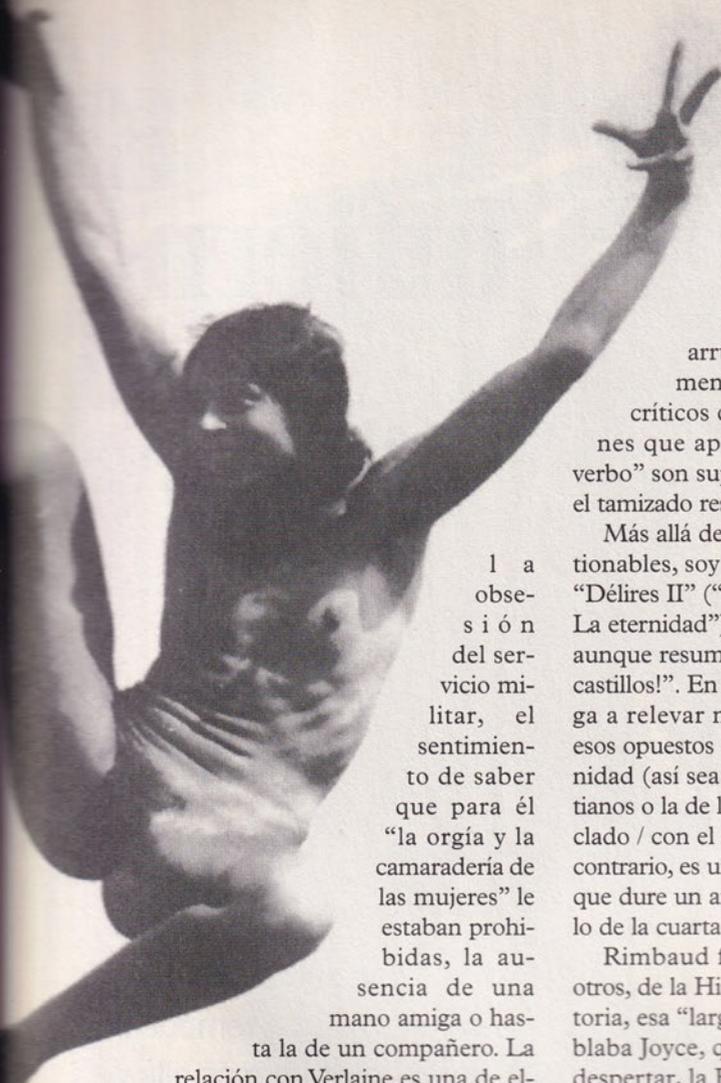
disonancia en el “sutil concierto espiritual”, pero también en el de los que se ensañan en condenar a los demás, una burla, hasta una protesta, mucho más radical que la rebelión contra los padres, responsables del bautismo. Al final del libro escucharemos los últimos “crujidos de dientes, los silbidos del fuego, los suspiros apesetados”. Pero igual que el Diablo, el condenado también es capaz de silbar, y las “pocas páginas horrosas de su libreta de condenado” llevan la huella de esos silbidos. Por ejemplo: “¡Si la condena es eterna!”.

Desde luego, Rimbaud lo sabe. Es una verdad del Catecismo, y es un modo de lo que llama su “ejecución”. Pero hace que esta verdad mienta, la vuelve loca, como hubiera dicho G.K. Chesterton, porque su condenado pasa sólo una temporada en este Infierno eterno. Es importante resaltar el hecho de que hasta el título del texto es impertinente, incluso provocativo. En el instante en que se enuncia, se anuncia, en *Una temporada en el infierno*, el Infierno se vacía de su sustancia misma (si es que puede tener una sustancia...), de su significación.

El Infierno no es subterráneo, como lo indica la etimología de la palabra, adaptada tanto a la representación más frecuente de la antigüedad como a la que se continúa en la *Biblia*, a tal punto que la Vulgata habla aún de *Inferi* (los lugares subterráneos). Rimbaud sencillamente instala el Infierno en la tierra, y hace unas pocas concesiones a la topografía infernal tradicional. A lo sumo, hay “tumbas” en la “Noche del Infierno”, o tal vez una “tumba (...) muy lejos bajo tierra”, como en una de las *Iluminaciones (Infancia, V)*. El condenado está representado alternativamente en “*Mauvais sang*”, el viajero maldito, el convicto que siempre es encerrado en la cárcel, el negro, niño de Cham, sometido a la brutalidad del colon, el recluta que es enviado como carne de cañón.

Sin duda, la biografía ofrece no sólo una llave sino muchas: la herida causada por la invasión prusiana, el deseo de irse de la “Europa de las antiguas barreras”,





La obsesión del servicio militar, el sentimiento de saber que para él “la orgía y la camaradería de las mujeres” le estaban prohibidas, la ausencia de una mano amiga o hasta la de un compañero. La relación con Verlaine es una de ellas, y es la más inmediata. Es difícil no reconocer en él al “compañero de Infierno” de “*Délires I.-Vierge folle- L'époux infernal*”. Mediante el testimonio de su hermana Isabelle, sabemos que Rimbaud escribió *Una temporada en el Infierno* después de las dos balas disparadas por el amante acorralado, el 10 de julio de 1873 en Bruselas, en la casi soledad de una granja familiar de Roche, y en plena rabia frenética. No es un golpe de gracia, sino de ira. Y nada resiste los sarcasmos destructores: ni los “viejos amores engañosos”, ni las “parejas mentirosas”, ni —mucho antes que *Porcheria* o *Truismes*— el amante metamorfoseado en cerdo. Ni siquiera la poesía escrita en el momento de la relación con Verlaine, y esto es grave: porque en el balance voluntariamente negativo de “Alquimia del verbo”, y en un movimiento destructor que Rimbaud renovará hasta el silencio, aparecen esencialmente poemas de la primavera y del verano de 1872.

Entre estos poemas, merece nuestra

atención el que en un principio se llamó “La Eternidad” o “Eternidad”. Aunque Rimbaud destruya sus versos, o se desprenda de ellos, los cita. Puede parecer que esto los arruina, los destruye interiormente, y sin embargo algunos críticos consideran que las versiones que aparecen en “Alquimia del verbo” son superiores a las precedentes: el tamizado resulta conservante.

Más allá de esos juicios, siempre cuestionables, soy sensible a la secuencia en “*Délires II*” (“¡La reencontraron! / ¿Qué? La eternidad”) y al último poema citado, aunque resumido, “¡Oh temporadas! ¡oh castillos!”. En efecto, esta secuencia obliga a relevar nuevamente la alianza de esos opuestos en el libro de 1873: la eternidad (así sea la del Infierno de los cristianos o la de los elementos, “el mar mezclado / con el sol”), la temporada que, al contrario, es una porción de tiempo, aunque dure un año, o un Largo Año al estilo de la cuarta égloga de Virgilio.

Rimbaud fue víctima, como tantos otros, de la Historia de su tiempo: la Historia, esa “larga pesadilla” de la que hablaba Joyce, que sabía lo difícil que era despertar, la Historia, esa “Hacha” empuñada bajo los ojos de Péric y de todos los que sufrieron el genocidio nazi. Como poeta, aspira a la evasión, no sólo fuera del lugar, sino además fuera del tiempo. *Anywhere out of Time* podría ser una de sus reivindicaciones fundamentales, la que concede a los niños —a la infancia— en las *Iluminaciones*: “Cambia nuestros destinos, cierne las devastaciones, comenzando por el tiempo”.

“La Eternidad” corresponde a esa aspiración. Es inseparable de una voluntad de claridad absoluta, de rechazo del negro y hasta del azul que puede también ser negro, en favor de una vida elemental y sublime al mismo tiempo, como “chispa de oro de la luz natural”. El comentario con el que Rimbaud combina su poema en *Una temporada en el Infierno* es el mejor que podamos imaginar. Pero se le puede criticar la “expresión bufona y extraviada al máximo”, el riesgo de proliferación de lo que, aunque levemente, toma la apariencia de una “ópera fabulosa”.

En 1872 Rimbaud había sido un poeta de temporadas. “*Bannières de mai*” debía abrir las “*Fêtes de la patience*”, y continuar con la “*Chanson de la plus haute tour*”, “*Éternité*” y “*Age d'or*”. Vemos así cómo se expresa una manera de consentimiento con las temporadas, con un dejo de fastidio: “Desearía que las temporadas me desgasten. / Me rindo ante ti, Naturaleza.”

Pero, así como le había dicho mierda a Dios, Rimbaud le dice mierda a las temporadas en una carta dirigida de “*Parmerde*” (París), en “*Jumphe 72*” (junio 1872), a su viejo compañero de Charleville, Ernest Delahaye. Lo vemos entonces, más o menos en el mismo momento que la reivindicación de la eternidad.

“¡Oh temporadas! ¡Oh castillos!”, conocido por dos manuscritos, debió llamarse “*Bonheur*” o “*Les saisons*”. ¿Debería estar entonces la felicidad ligada al tiempo? ¿Es el último recurso del poeta cantarle a las temporadas, como hizo Hölderlin en sus poemas cuando sufría su locura? La caída de “Alquimia del verbo” no se confunde con un culto cualquiera de las temporadas. Rimbaud sabe que sus temporadas son sólo castillos, castillos en el aire. Sabe, como escribió en el margen de una versión de este poema, que “no es nada la vida”. Desconfía tanto de la supuesta felicidad en el tiempo como de los sufrimientos del condenado: “su diente”, que se dice “dulce para la muerte”, es aún un instrumento de “ejecución”.

En 1872 creía en las virtudes del regreso. “La Eternidad” y “Canción de la torre más alta” culminan retomando la primera estrofa. Sin ser tan claramente cíclica, “*Edad de oro*” se pierde en un etcétera, sobre un *indesinenciar* (que no se detiene jamás), que hace tender al infinito el proceso de la repetición. Encerrarse en el círculo, en la repetición perpetua, sería recaer en la eternidad del Infierno, esta vez del infierno poético. Al reducir su paso por el Infierno a una sola temporada, Rimbaud se apresura por terminar en las dos páginas finales con un “Adiós”: adiós a los condenados, pero también adiós a los cánticos, adiós a la “vejez poética” que seguía siendo la de la canción con estrribillo, especie de romance, en provecho de lo “absolutamente moderno”. *Una temporada en el Infierno* no se cierra como el Infierno: se abre sobre una “aurora”, sobre la posible posesión de una “verdad”. ●

El Infierno no reposa *a priori* en ningún dato pragmático o científico. Ningún físico probó su existencia ni calculó sus dimensiones. Ni siquiera la teoría cuántica ofrece un sistema elemental capaz de definirlo. Partiendo de los átomos del azufre, los químicos se revelaron incapaces de construir experimentalmente un universo plausible en el que vivirían los condenados. Los sociólogos más prospectivos permanecen impotentes para estudiar una población que escapa a las encuestas de opinión.

Es por eso que el Infierno no debería ser un tema que involucre a la ciencia ficción que, según los cánones virtuales, anticipa o inventa a partir de hechos objetivos o de su interpretación. Es cierto que *La epopeya de Gilgamesh*, que algunos reconocen como la primera obra de este género, relata un ascenso de los Infiernos. Pero los relatos religiosos sólo estimulan a los creyentes. La tendencia general de los autores de ciencia ficción contemporáneos es el agnosticismo, cuando no el ateísmo o el escepticismo iluminador. No obstante, la muerte sigue siendo un tema válido. El paso de la vida a la muerte deja pruebas irrefutables de su valor científico. Y si el cadáver no aporta ninguna actividad registrable, es imposible probar, salvo por el absurdo, que los difuntos no existen en algún lado, en un medio y bajo una forma que habría que determinar.

Esto excita la imaginación. "El Cielo y el Infierno son, siempre, sólo ciencia ficción. Pero ¿no existe realmente nada después de la muerte?", escribe Rudy Rucker, autor estrella de fines de la década del ochenta.

Entre los que se plantearon la pregunta, James Blish publicó, en 1971, *El día después del juicio final*, uno de los raros ejemplos logrados de lo que podríamos llamar la ciencia ficción teológica, que mezcla con habilidad elementos del folclore judeocristiano con un realismo conjetural propio del género. Este doloroso *mea culpa* muestra cómo un ocultista materializa en la Tierra todos los demonios del Infierno para desatar la Tercera Guerra Mundial.

El más perplejo se llama Philip José Farmer. En una pequeña novela, *El hombre que traiciona la vida*, se pregunta lo

que ocurriría si uno siguiera su existencia, después de la muerte, como ondas electromagnéticas. Según sus conclusiones, de la uniformidad nacería un día el aburrimiento. Con *El río de la eternidad*, fresco novelesco ya clásico, Farmer vuelve a plantear su investigación personal. En las orillas de un río gigantesco, los muertos de todas las épocas resucitan simultáneamente, adultos o neonatos, treinta y cinco mil millones de individuos, circuncisos y calvos. La mayoría, una vez que se recuperaron del shock, vuelve a sus ocupaciones; otros deciden remontarse hasta la fuente para comprender el sentido de su nueva existencia. Entre estos últimos se encuentran Richard Burton, el célebre explorador, Gøring, Mozart, Tom Mix. Lo mínimo que puede decirse es que la continuación de esta grandiosa saga cae por su propio peso: después de cinco grandes volúmenes, los hombres se descubren al mismo tiempo inmortales, manipulados e impotentes para modificar el curso de las cosas.

Ya se presente con la apariencia de una hoguera eterna donde uno sólo arde por impaciencia, ya como un mundo cerrado del que es imposible escapar a pesar de las torturas reales o sublimadas que se infligen, el Infierno es sin duda solo una representación simbólica de nuestra incapacidad de evolucionar.

Sin lugar a dudas *Ortog y las tinieblas* de Kurt Steiner, alias André Ruellan, es la novela más talentosa en la que se dibuja de manera esclarecedora el acercamiento al infierno por los autores de ciencia ficción.

A bordo de su necronave, Dâl Ortog se dirige "al otro mundo". Nuevo Orfeo, ya está instalado allí y sabe qué mujer quiere robar a las tinieblas: "El universo de la muerte estaba poblado de seres que, por una extraña relación con los de la Tierra, se ligaban con vivos y muertos. ¿Qué diferencia había entre los que evocaban a los vivos y los que evocaban a los muertos? Porque debía haber una. De no haberla, hubiera sido incoherente... no se podía imaginar una vasta mezcla irracional 'a causa de la simetría'".

Para el autor de *Manual del saber morir*, el Infierno será científico y obedecerá a leyes que rigen el universo. Esto incita a Steiner a multiplicar las situaciones enigmáticas, las criaturas aberrantes y las paradojas desesperadas. En su mente, el im-

El Infierno es el futuro

Los autores de ciencia ficción supieron remodelar el Infierno en un más allá y en este mundo. Las figuras antiguas y los viejos demonios ceden su lugar a los extraterrestres, los científicos locos, los supervivientes del Apocalipsis, los apasionados del mundo virtual.

POR PHILIPPE CURVAL



H.R.Giger, *The Spell II* (1974)

perio del más allá se visita sobre todo para entender las razones de nuestra muerte, para romper la maldición que pesa sobre el destino terrenal, descubrir los medios de detener la muerte, esa enfermedad. “Es más urgente cuidarse que recoger las últimas voluntades”, afirma. Y como la estadía de los difuntos tiene cuatro dimensiones, esto permite a los que franquean las fronteras considerar a los vivos como “seres planos”. Una vez fijados cómodamente bajo un cubreobjetos, es fácil examinar con el microscopio sus actos, sus pasiones, sus desarreglos, para tratar de comprender si no habría una influencia en la calidad y la duración de sus vidas. O, más aún, para encontrar una justificación desconocida de su trayectoria existencial que pudiera excluir la muerte.

Vemos aquí dibujarse el punto de vista general que adoptan los autores de ciencia ficción cuando abordan una temática parecida: apreciar la parte infernal de nuestra realidad, especular con las modalidades de su futuro. Tres dominantes caracterizan estas obras y reproducen la evolución del género de una manera esquemática, pero también se cruzan a lo largo de toda su historia:

El Infierno son los otros.

El Infierno somos nosotros mismos.

El Infierno es el futuro.

Los Otros se internan muy poco en el modelo sartriano, usado al pie de la carta en *Subte para el Infierno* de Vladimir Volkoff, en 1963. A pesar de sus recursos innatos, nuestros adversarios diabólicos son reconocidos: su origen es, en primer lugar, extraterrestre. Desde el nacimiento de la humanidad, los habitantes de nuestro sistema solar o de la galaxia nos invaden o nos destrozan cuando no ocupan nuestros cuerpos o mentes, como en *Marionnettes humaines* de Robert Heinlein, un modelo explotado mil y una vez. Los tormentos infernales se presentan como una pérdida parcial, incluso total de la identidad.

Los extraterrestres más horrorosos y antiguos se encuentran en una novela redescubierta por Raymond Queneau, *Star ou Psi de Cassiopée*, de Defontenay, escrito en 1854. No se trata de “difuntos” sino de Muertos, criaturas que se parecen a bolsas de cuero deformes y se alimentan de los principios vitales de otras especies que habitan en su sistema solar. Sin embargo, además de su nombre evo-

lador, éstos no salen del Infierno para atormentarnos.

H. G. Wells, con su *La guerra de los mundos* (1898), es el primero en introducir la idea de invasores demoníacos, en este caso marcianos, determinados a transformar nuestro planeta en un Infierno. Su numerosa descendencia invadirá la ciencia ficción primitiva en Francia como en los países anglosajones, atestarán las novelas baratas y otras revistas populares de los años 20 y 30 cuya posteridad maniquea se encuentra en el cine actual, desde *La guerra de las galaxias* hasta *El quinto elemento*. A pesar de los descubrimientos de la alta tecnología espacial, esas hordas de monstruos aterradores, reflejos de nuestros miedos íntimos ante la muerte y el sufrimiento, siguen aplicando tormentos primitivos. A menos que nos coman crudos, como los invasores de *Cómo servir al hombre* de Damon Knight.

Habrán que esperar la posta de los años cincuenta para que escritores inspirados como Robert Sheckley pulan extraterrestres e infiernos más sofisticados. “Toda cosa deja de ser divertida cuando asienta en uno”, resume. La malevolencia de los Otros es la esencia satánica. Los infiernos de Sheckley son minúsculos y aparentemente sólo alcanzan a algunos aventureros sin escrúpulos. Sin embargo, tienen refinamientos sabrosos y crueles. Por ejemplo, un polvo gris que se expande en la superficie de todo el planeta entera a los seres y las cosas. Proviene de una civilización desconocida. Nadie puede detener su derramamiento sin descubrir la inencontrable clave laxiana. Nadie antes que Sheckley había imaginado que las cenizas frías del Infierno pudieran provocar una condena eterna de la que ni Kafka ni los Marx Brothers renegarían.

En *La carrera del peligro* será el primero en sugerir que el televisor se convertirá en el depredador supremo, creando programas infernales en los que se persigue a los participantes y se le pone precio a sus vidas. Esto implica, con la multiplicación de los satélites, un número ilimitado de emisoras con las que cada uno gozará finalmente de su infierno personalizado. Porque los Otros no se limitan a los extraterrestres. Siguen las mismas ambiciones perversas con la apariencia de insectos de origen indígena, termitas u hormigas por ejemplo, que intentarán imponernos vivir en el seno de su sociedad totalitaria, como en esa



H.R. Giger, Paisaje XVIII (1973)

novela tan angustiante de A. Gordon-Bennett, *Les demi-dieux*. También se presentan como innumerables científicos locos cuya voluntad demoníaca estará totalmente dedicada a provocar situaciones calcadas de su frenesí destructor, símbolos de una rebelión de esencia satánica contra la creación. Esto, sin tener en cuenta las criaturas de las divinidades infernales que vuelven a visitarnos, a amenazarnos con un retorno a la Gehena primitiva. Los Grandes Antiguos de Howard Phillips Lovecraft, maestro absoluto de la ciencia ficción tenebrosa, llegarán a crear el hombre de laboratorio, en *Las montañas de la locura*, para reírse de él y gozar con su sufrimiento.

En la ciencia ficción actual, la visión satánica del Otro se humaniza. Salvo cuando Serge Brussolo transforma los monstruos del infierno moderno en una colección completa de frascos orgánicos.

Permanecen también algunas figuras satánicas originales, como el Gritche inventado por Dan Simmons en *Hypérion* (1990). Esta criatura bárbara y misteriosa, cubierta de filos y mandíbulas biónicas, sólo con su nombre hace reinar el



espanto. Se presenta oscuramente como la última muralla contra el infierno moderno, el que nos construimos con violencia gracias al progreso ideológico, sociológico, científico y tecnológico.

Porque, para la ciencia ficción, el Infierno también es la proyección de nuestras pulsiones mentales en la realidad para transformarla: El Infierno "climatizado", según la definición de Henry Miller. "Los teólogos de antaño discutían para saber si el Infierno había sido creado por Dios o por el Diablo. Es una pena que no sigan vivos para obtener una respuesta a su pregunta. El infierno existía de por sí, y fue creado por la General Motors", escribió Robert Bloch en la *Fourmière*.

El origen de esta actitud política constataria de las sociedades humanas y de su diabolización es antigua: se encarna en la contrautopía, incluso en la ucronía. Ya en 1845, Émile Souvestre, en *Le monde tel qu'il sera*, describía la aparición de un mundo aberrante, uniformizado. Pesadilla realista proveniente del temor al "Progreso", encarado como un medio de reducción de los valores humanistas, tribales y tradicionales.

Wells, ahora y siempre, catalizará esos miedos en un texto magistral, fundador de la contrautopía moderna, *Cuando el durmiente despierta* (1898). Después de doscientos años de coma, el héroe de esta novela se despierta para descubrir que es dueño de la mitad del mundo gracias a los intereses de su cuenta bancaria. Así, descubre que es el amo de una horda de trabajadores mecanizados que esperan sus decisiones. Es decir, el Infierno, para una conciencia anterior a la era industrial. Luego, en los años veinte, se publicará *Nosotros*, de Zamiatin, que describe la Era matemática en que los individuos son sólo números cuyo mínimo pensamiento es espiado. Incluye sus noches de amor, que son vigiladas para que no escapen de la felicidad condicionada. Con el mismo estilo aparecieron sucesivamente *Metrópolis*, con la que Fritz Lang hizo una película antológica, *Un mundo feliz* de Huxley en 1932, y 1984 de Orwell, en 1949. "Big Brother" no escatima las memorias de los que fueron atrapados por su organización infernal. Esta idea de que la búsqueda de la perfección y la beatitud a todo precio lleva a la perdición de los hombres y su sumisión a infiernos que ellos mismos administran surge del concepto mismo de la condena, muy emparentado con el pecado original. Lo sabemos: al morder el fruto del conocimiento, Eva, el primer clon, nos echó del paraíso.

Hiroshima vino como anillo al dedo para probar que el Infierno puede existir en la tierra cuando los hombres se dedican a inventarlo. Aun cuando su fuego devastador sólo haya durado un breve instante, sumergió a los irradiados en el seno de la muerte lenta. Este símbolo fuerte va a llegar a la ciencia ficción en su conjunto. Desde entonces, la infección ecológica contamina la especulación.

Hasta ese momento, en las novelas de anticipación postcataclísmicas que hablaban del fin del mundo, víctima de epidemias nuevas, de la sequía, del choque de un cometa, etc., en las que la humanidad parece o involuciona, la causa se atribuye ya sea al destino, ya sea a un castigo de orden divino. Desde *El diluvio futuro* (1911) de Marcel Roland, a *Mundo sumergido* de J. G. Ballard (1962), la dife-

rencia de tratamiento novelesco está en el comportamiento humano ante el cataclismo. Con *Le Diable l'emporte*, de Barjavel (1948), el adversario está claramente designado; el gran Satán es el hombre que construye sus propios infiernos haciendo la guerra, el verdadero creador del espanto.

Los autores de ciencia ficción también saben inventar situaciones demoníacas más refinadas, en particular en las novelas que hablan de la superpoblación. Después de *Todos sobre Zanzibar* (1968), la obra maestra de John Brunner, Robert Silverberg construyó con *El mundo interior* (1971) un sistema de campo de concentración inevitable: vasto pandemonio hecho de torres de habitaciones de mil pisos para una población terrestre que llega a setenta y cinco mil millones de habitantes en el siglo XXIV. Eso explica una implosión lenta de las relaciones afectivas que disuelve sin perdón las estructuras de la sociedad y conduce al infierno ordinario. La condición que reserva Michael Coney a nuestros descendientes en *Inmortales en conserva* es aún más abominable: la superpoblación es tan grande que es necesario salvaguardar los cerebros en latas, si algunos otros quieren respirar fuera del infierno en conserva.

A principios de los años setenta, la ficción especulativa abre extrañas vías a la ciencia ficción. Sus autores aprenden los medios de mantener la ilusión infernal de nuestra supervivencia identificando y aislando nuestras pulsiones mortíferas para trascenderlas. Esta *mise en abîme* de la condición humana produce textos a menudo crípticos: mundos idealmente cerrados, que ofrecen las mejores perspectivas de nuestros infiernos interiores.

Christopher Priest es el autor del más sorprendente de todos, *El mundo invertido*, que en su esencia explora el dogma de la condena eterna. En Ciudad-Tierra, se mide la edad en kilómetros y se divide el espacio entre pasado y futuro; ocurre que la ciudad debe desplazarse sin cesar sobre rieles que se desmontan detrás de ella para volver a montarlos adelante, con el fin de seguir hacia el Optimum hasta el día en que sus habitantes descubran la inmensidad de su locura. ¿Los desalentará esto en persistir en el error?

En esta categoría de los infiernos circulares, me sería difícil omitir *Cette chère humanité*, que describe el avenimiento de una Europa ideal, el día en que haya erradicado a todos los extranjeros y encadenado todas sus fronteras para vivir en un circuito cerrado. Allí desarrollo un infierno delirante, consecuencia del poder anabolizante de nuestra cultura cuando sus adoradores dejan de lado sus viejas obsesiones.

En *Campo de concentración*, de Thomas Dish, un régimen militarista y fascista encierra a los intelectuales en Campo Arquimedes, en unos Estados Unidos en guerra, en un futuro cercano. Están sometidos a la acción de un suero obtenido del agente de la sífilis que favorece su producción cerebral: visión ultra pesimista de una sociedad concebida como una vasta Gehena en la que el acercamiento a la genialidad conduce al hombre a la muerte.

En *Ubik*, de Philip K. Dick, las cosas parecen funcionar difícilmente para los vivos y se arregla a los muertos de manera tal que preserven una apariencia de realidad.

“Me alimento con la vida de la gente, o lo que queda de ella... Si usted se acerca –mantengo la boca abierta– podrá escuchar sus voces”, afirma uno de los personajes que creó en 1992. Se producen interferencias entre su universo degradado y el universo onírico de los muertos conservados semivivos en sarcófagos criogénicos. Sin embargo, no consume lo suficiente para mantener la ilusión; las cosas empiezan destrabarse, el tiempo sufre una regresión hasta 1939. Únicamente *Ubik* conoce el fin de la historia porque está en todos lados. ¿Pero qué es *Ubik*?

Para escapar de esos Tártaros, ¿no sería acaso suficiente adoptar un modo de vida que no le diera gran crédito a lo real, decididamente decepcionante para un aficionado al confort existencial? Así se llega a la creación de universos diabólicos todavía más sutiles, que el débil desfase temporal con nuestra época reduce a un efecto de lupa sobre lo cotidiano.

Crash, de J.G. Ballard (1977), se inspira en un tumultuoso entrecruzamiento de accidentes de autos y de actos sexuales en los que el ardor de los participantes confina al sacrificio supremo. Esto se desarrolla en el miedo y el éxtasis de una catástrofe generalizada provocada por el infierno automóvil.

¿Y por qué no desdoblarse para excluir su parte más nefasta? En *Sustancia muerta*, Dick describe la vida cotidiana de un grupo de marginales que rechazan la sociedad dándose con todas las drogas, sobre todo con la más terrible, la sustancia-muerte, que destruye el cerebro. El resultado se revela realmente infernal para Fred, que trabaja en la brigada de narcóticos, al mismo tiempo que hace el papel de Bob, toxicómano perdido del que asume la investigación.

Por medio de esta disolución de las

“Me alimento con la vida
de la gente o lo que queda de
ella... Si usted se acerca
–mantengo la boca abierta–
podrá escuchar sus voces.”

(Philip K. Dick, *Ubik*)

certezas en las que reposan nuestros juicios acerca de la condición humana, de su verosimilitud, de nuestra supervivencia, se vislumbra la figura mayor de esas especulaciones satánicas: la Entropía. Ésta golpea inalterablemente donde hay vida, energía y condena todas nuestras acciones y pensamientos a la inercia, al olvido eterno. Es el infierno por descuido en el que se entierran todos los principios morales, las religiones, los ideales, las creaciones de la inteligencia. Esta nada fatal reproducida en la escala del cosmos da una pobre idea de la eternidad a los que quieren conquistarla. Es preferible hacer piruetas irrisorias antes que pensar en desaparecer por defecto.

“El problema con la ciencia ficción es que me mata de aburrimiento”, dice Jacqueline Bisset. “Me esfuerzo por no leer nunca ciencia ficción porque deseo proteger la pureza de mis visiones”, afirma el mago Belline. “No puedo leerla, me angustia tanto que me enfermo”, responden Alice Sapritch, Carita y Michèle Morgan. “La ciencia ficción, es el horror detrás de la puerta. Pero nunca la abro, tengo empleados para eso”, dice Karl

Lagerfeld. “2001, *Odisea del espacio* me deja un recuerdo de somnolencia inmóvil y multicolor”, será la conclusión de François Nourissier en este breve popurrí de respuestas dadas al cuestionario propuesto por I. & G. Bogdanoff en *L'effet Science-Fiction*. Este libro memorable y poco conocido ofrece un panorama de las fantasías que engendra la ciencia ficción, las perturbaciones mentales que produce a través de un muestreo bastante gracioso de los intelectuales que se equivocan de objetivo.

A sus representantes les convendría desconfiar ya de que el Infierno avance más rápido que su pensamiento. Tienen que soportar los choques de civilización que se anuncian. Por ejemplo la manipulación genética y el mundo virtual, temas favoritos de la ciencia ficción contemporánea. El primero directamente infunde terror. Dolly prefigura al hombre de mañana, mitad Satán, mitad cordero, que se une indefectiblemente con los viejos mitos infernales de la hibridación. En lugar de asustarse, ¿no les convendría a estos lúgubres trastornados releer *Frankenstein* de Mary Shelley que se publicó hace ciento ochenta años o *La isla del Doctor Moreau*, en la que H.G. Wells, hace cien años, evocaba con tanto acierto las peligrosas perspectivas que suscita la intervención del hombre en su propia naturaleza?

En lo que al mundo virtual respecta, se lo identifica espontáneamente con el Infierno porque representa para nuestras mentes un más allá experimental. Un mundo en el que la ecuación de nuestros deseos conllevaría indefectiblemente una falta algebraica que nos conduciría a la condena por orgullo.

Sin embargo, en *La ciudad de los muertos* (1944), Greg Egan, el escritor de ciencia ficción más original de esa década, nos propone un monumento de complejidad virtual exenta de castigo inmediato. En el 2045 los ricos difuntos se hacen digitalizar después de su muerte y siguen viviendo como programas, en un mundo informático detenido. Esta molestia no es excesiva. Mientras que para un vivo que fue puesto prematuramente en el ataúd por una computadora, ¿no es acaso la Gehena?

En la mente del ser humano, el futuro prefigura la muerte. Es decir, una imagen auténtica del Infierno, según Lucrecio. Uno de los objetivos de la ciencia ficción consiste en explorarlo con mejores expectativas. ●

o c t u b r e

Bla, bla, bla

Algunos poemas y otros no tanto.

Textos : Eli Serebrenik.
Lunes, a las 22. Liberarte.

Caos y cosmos en los sonetos de Shakespeare.

Conferencia (en inglés) a cargo de la Dra. Laura Cerrato Juarroz.
20, a las 18. BAC.

Cine-Debate.

Organizado por la Fundación Memoria Histórica y Social Argentina. Participan: Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora, Familiares de Detenidos y Desaparecidos, Abuelas de Plaza de Mayo.
5, a las 20. C.C. San Martín.

Corazón Cobarde (Historia de Amor).

Narraciones orales a cargo de Mara Lorente.
Domingos, 17.30. Café Tortoni.

El peregrino de amor.

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

Festín de cuentos.

Dir: Máximo Salas. Ana Padovani y Sebastián Feinsilber.
Sábados, a las 18.30. Teatro Concert.

Humor para ver: los que dibujan hablan.

Miércoles 8: *Quino*, presentado por Daniel Divinsky.
Martes 14: *Caloi*, presentado por Elvio Gandolfo.
Jueves 23: *Fontanarrosa*, presentado por Juan Sasturain.
A las 19. Museo de Arte Moderno.

Jornada de Homenaje al Che Guevara.

Se impondrá su nombre al Aula 218 de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Paneles de debate: "El Che y la literatura" y "Vigencia de las ideas políticas del Che".
8, a las 17.
Filosofía y Letras.

*La voz del erizo. *****

Coordinado por Delfina Muschietti. Leen poemas: Arturo Carrera, Walter Jara, Karina Maccio, Martín Rodríguez y Selva Dipasquale.
31, 20 hs, C.C. Rojas.

Presentación del libro Buena Memoria del fotógrafo Marcelo Brodsky con textos de Martín Caparrós, José Pablo Feinmann y Juan Gelman.

7, a las 19. San Martín, Fotogalería.

Presentación del libro Mientras la noche avanza de la poeta Delfina Tiscornia.

Participan Abel Posse, Gabriel Sánchez Sorondo y Dolores Durañona.
14, a las 19. ICI.

Semana del Autor Español.

Homenaje a la trayectoria literaria y filosófica del Dr. Eugenio Trias. Con la participación de figuras del mundo de la filosofía y el pensamiento argentinos.
28 y 29, a las 19. ICI.

99 Brecht: Peter Palitzsch. Una tarde con Brecht.

Encuentro dedicado a la significación de la obra de Brecht y su influencia en el teatro alemán contemporáneo. Participan Ernesto Schóo, Jorge Hacker y miembros del Berliner Ensemble. Coordina Jorge Dubatti.
6, a las 14. Goethe.

Danza

Llamas de París (Assafiev-Vainonen), Sinfonía Entrelazada (Mozart-Bigonzetti), Concertango (Stampone-Stekelman), Grand Pas de Deux de Don Quijote (Minkus-Petipa) y El Joven y la Muerte (Bach-Petit).

Julio Boca y Eleonora Cassano con el Ballet Argentino.
Dir: Lidia Segni. Presentación de Herman Cornejo (ganador de la Medalla de Oro del 8º Concurso Internacional de ballet de Moscú).
10 y 11, a las 21; 12, a las 19. Luna Park.

Cruel World (ChaikovskilKudelka), Chaikovskil Pas de Deux (ChaikovskilBalanchine), Pas de deux de Romeo y Julieta (Prokofiev/MacMillan), Acto III de Don Quijote (ChaikovskilPetipa/Gorski).

American Ballet Theatre.
Dir: Kevin McKenzie. Primera bailarina: Paloma Herrera.
15 y 16, a las 20.30. Colón.
17, 18 y 19, confirmar horario. Luna Park.

Diario de un desaparecido

De Leos Janacek
Regie: Oscar Araiz; escenografía: Alberto Negrin, vestuario: Renata Schussheim.
1, 2, 4, 8 y 10 a las 20.30. C.E. Colón.

Giselle

Adam/Perrot/Coralli/
Petipa/Mollajoli
Ballet Estable del Teatro Colón
Dir: Raquel Rossetti; escenografía y vestuario: Nicola Benois; artista invitado: M. Guerra.
Orquesta Estable del Teatro Colón.
Dir: Bruno D'Astoli.
28, 29, 30 y 31, a las 20.30. Colón.

golpe
un
Crecer de
puede ser
problema.

Por eso esta agenda crece lentamente.

A partir de este mes, serán doce las páginas destinadas a dar cuenta de la actividad cultural y artística de las

principales ciudades en las que nuestra revista se distribuye (Buenos Aires, Santiago de Chile, Montevideo, Lima, Córdoba, Rosario, Mar del Plata, Asunción, La Paz, etc).

Si usted tiene información para mandarnos, tenemos lugar para incluirla.

Si usted quiere anunciar en estas páginas, también puede reservar su espacio.

Conéctese con nosotros.



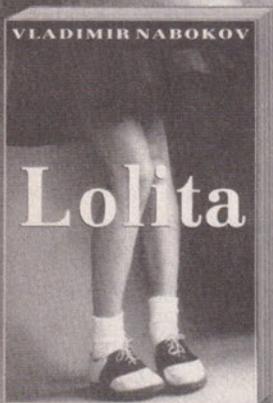
magazín literario

llega lejos.

(54-1) 381-9833

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 página 11.

"The only convincing love story of our century."*



SOON TO BE A MAJOR MOTION PICTURE

Vintage Fair

Lolita

IN PAPERBACK
VINTAGE INTERNATIONAL

Lolita is available from Random House AudioBooks. Free Lolita Reading Group Guides are available from your local bookseller, by calling 1-800-793-BOOK, or by visiting <http://www.randomhouse.com/vintage/read>



**LIQUIDACÃO
50%**

OSCAR FREIRE - SHOPPING IGAUATEMI - MOURUMBI - PAULISTA

Maximiliano Guerra y la Orquesta del Tango de Buenos Aires.

29, a las 21. San Martín, sala Martín Coronado.

Exposiciones

Jorbe Abot.

Pinturas.
Hasta el 4. C.C. Borges.

Claudia Aira & Carolina Azar.

Hasta el 3. Casa Argentina en Israel.

A la Boca.... Tangamente.

Pinturas de Aldo Severi.
Hasta el 6. Palatina.

Diego Alexandre.

Pinturas.
A partir del 23. C.C. Borges.

Animarte.

Pinturas.
Hasta el 19. C.C. Recoleta.

Claudia Aranovich.

Esculturas y relieves orgánicos.
A partir del 23. C.C. Borges.

Horacio Arrechea.

Pinturas.
A partir del 23. C.C. Recoleta.

Sergio Assabbi. Muestra de Fotografía & Art.

Fotos, pinturas, bocetos.
A partir del 9. Living.

Miguel Barcelo.

Pinturas.
A partir del 30. C.C. Recoleta.

Eliás Bendjuia.

Trabajos realizados en acrílico y collage sobre tela.
Hasta el 14. El Taller.

Brasil: nuevas propuestas.

Pinturas, objetos e instalaciones de José Damasceno, Mariannita Luzzati y Ernesto Neto.
Hasta el 4. Ruth Benzacar.

Manuel Brazuello - Raymond Berberian.

Fotografías.
A partir del 15. C.C. Recoleta.

Buena Memoria. !

Instalación fotográfica multimedia de Marcelo Brodsky.
A partir del 7. San Martín, Fotogalería.

Buenos Aires, Arquitectura, Arte e Historia.

Acuarelas y dibujos de Daniel Salavarría.
A partir del 8. C.C. San Martín.

Liliana Cabana.

Pinturas.
A partir del 23. C.C. Recoleta.

David Carson.

Exposición de trabajos del diseñador norteamericano.
A partir del 3. C.C. Borges.

Enrique Castro.

Pinturas.
Hasta el 4. Colección Alvear.

Cerámicas y porcelanas de Japón.

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

Gregorio Cerrolaza.

4 series retrospectivas (1882-1992).
Hasta el 5. Museo Sívori.

Contemplando las energías.

Pinturas de Noemí Souto.
A partir del 15. C.C. Recoleta.

Pablo Domínguez y Sany Bemmayer.

Pinturas.
A partir del 23. C.C. Recoleta.

D. Quixote.

Dibujos de Cândido Portinari y textos de Drummond de Andrade.

Hasta el 24. Lunes a viernes, de 10 a 20. Galería Portinari.

Ecos patagónicos.

Pinturas y esculturas de Susana Lehmann.
Hasta el 19. C.C. Recoleta.

El arte de "El Grupo".

Espacio de Ecocomunicación. Participan Gustavo Pérez Cabriada, Tomás Mugica, Malú Mansilla, Alejandro Elia y otros.
A partir del 2, a las 22. Living.

El Teatro es sueño.

Muestra de trabajos relacionados con "La pasión de Don Juan", "La Trilogía del Verano" y "La vida es Sueño". Participan: Daniel Suárez Marzal (director del Centro Andaluz de Teatro de Sevilla), Mini Zuccheri (escenógrafa y vestuarista) y Alberto Negrin (escenógrafo y arquitecto).
A partir del 10. ICI.

El Tripeno.

Dibujos de Julián Dengiolillo.
Del 6 al 19.
C.C. San Martín.

Escribir estrella. ****

Pinturas de Alejandro Corujeira.
Hasta el 4.
Galería Van Riel.

Fotos Fuertes.

Augusto Allasia, Sergio Assabbi, Cecilia Biagini, Gustavo Di Mario, Claudio Carboni, Sol Lopatin, Alex Kuropatwa, Chino Zavalia y otros.
Body Art: Gastón Tucci.
Producción: Nicolás Maza.
30, a las 0. Living.

Julio Galán.

Muestra Retrospectiva del artista mejicano (1983-1997).
Martes a domingos, de 10 a 19. Proa.

Historia de un sueño.

Dibujos, acuarelas, estampas y pinturas de Diego Rivera.
C.C. Borges.

Ilha do Luar.

Pinturas acrílicas y dibujos del artista plástico y poeta brasileño Rodrigo de Haro.
Hasta el 8. C.C. Borges.



Imágenes escritas. 20 Años del Premio Cervantes.

Muestra fotográfica que recoge aspectos humanos de las veinte grandes figuras que recibieron el principal premio literario español.
A partir del 9. Oficina Cultural de la Embajada de España.

Imágenes y símbolos.

Pinturas de Juan Kancepolski.
A partir del 23.
C.C. Recoleta.

La Plata: un siglo, un instante.

40 imágenes (fotografías tradicionales digitalizadas y superposición de fragmentos que recrean espacios interiores y fachadas de la capital bonaerense) de Gerardo van Waalwyk van Doorn.
Hasta el 12.
C.C. Recoleta.

Juan Carlos Lasser.

Pinturas
Hasta el 11. Lunes a viernes, de 10 a 20. Praxis.

Rubén Locaso.

Esculturas.
Hasta el 12. Museo Luis Perloti.

Los artistas de Benjamín Zorrilla.

Muestra de Jorge Boccardo, Marta Cali y Oscar Carballo, protegidos del coleccionista imaginario.
A partir del 7. Filo.

Los iluminados.

Pinturas y esculturas de Carolina Muchnik.
A partir del 16. C.C. Recoleta.

Los ojos del Chango. ****

Fotografías de Ezequiel Matias Valdez.
Hasta el 3. Casa de Salta.

Raúl Lozza. Retrospectiva. 1939-1997.

Pinturas.
Hasta el 5.
Museo de Arte Moderno.

María Claudia Marañez.

Esculturas en hierro.
A partir del 6. C.C. San Martín.

María !

Pinturas de María Pinto.
A partir del 23. C.C. Recoleta.

Matilde Marín.

Grabados.
A partir del 23. C.C. Borges.

Isabel Mozzoni.

Pinturas.
A partir del 23. C.C. Recoleta.

Muntadas.

Videoinstalaciones.
Hasta el 12. Museo de Arte Moderno.

Luis Felipe Noé. !

Pinturas.
A partir del 28. C.C. Borges.

Obra Gráfica 1994-1997.

Marta Pérez Temperley.
A partir del 20. Atica.

Pájaros, pájaros, pájaros.

Pedro Roth.
Hasta el 4, de 15 a 20. Adriana Indik.

Margarita Paksa - Videoinstalación, Partido de tenis y otros proyectos.

16, a las 19. Museo de Arte Moderno.

Pasaportes II.

Muestra organizada por el Servicio N° 65 del Hospital Borda.
A partir del 22. C.C. Recoleta.

Picasso, cerámicas. El perfil oculto.

Museo de Arte Decorativo.

Premio Braque 1997.

Obras de Ariadna Pastorini, Román Vitali, Leonardo Batistelli, Emiliano Miliyo, Marcela Cabutti, Luis Lindner, entre otros.
A partir del 2. Fundación Patricios.

Francisco Salamone.

Muestra fotográfica de sus bizarros diseños arquitectónicos.
A partir del 7. C.C. Borges.

Armando Sapia.

Dibujos.
Hasta el 18. Atica.

Oscar Smoje.

Dibujos, pinturas y objetos.
Arte por Arte.

Sobre temas de Goya.

Pinturas de Mario Gurfein.
A partir del 6. Rubbers.

Surfer.

Pinturas de Diego Gravinese.
Hasta el 4. Ruth Benzacar.

Tango.

200 pinturas de Carlos Alonso, Ricardo Carpani, Víctor Chab, Nicolás García Uriburu, Juan Lascano, Ana María Moncalvo, Leopoldo Presas y Sabat, entre otros. Esculturas de Jacques Bedel, Pájaro Gómez, Rosemarie Gerdes, y otros.
Palais de Glace.



Tembolor. !

Dibujos de Eduardo Stupía.
Hasta el 5. Art House.

Gabriela Tomasini.

Esculturas.
A partir del 16. C.C. Recoleta.

Andrea Venturini, Jorge Boccardo y María del Carmen Agostini.

Pinturas.
Hasta el 19. C.C. Recoleta.

Vuelo de colibrí.

Pinturas de Noel Boffill.
Hasta el 19. C.C. Recoleta.

Y las señales por placer.

Muestra del grupo 4 para el 2000. Instalaciones.
Hasta el 5. Filo.

Fiestas

Cabaret Mañana.

Con Mario Filgueiras y Divina Gloria. ¡Una perla!
Viernes, a las 0.30. Morocco.

Fiesta de la Escuela del Tango.

Lo mejor del rock, el tango, el pop, los boleros y la salsa.
4, a partir de las 22.
Círculo de Villa Devoto.

Fiesta de la Luna.

Plenilunio III. Adivinaciones, tarotistas, runas, astrología y feria de productos mágicos.
16, a las. Morocco.

Fiesta Halloween.

Body Art.
31, a las 0. Living.

34 Fiesta Nacional de la Flor.

"Para enamorarse de la naturaleza".

Coronación de la Reina Nacional Infantil del Capullo y la Reina Nacional de la Flor. Espectáculos de teatro y danza.
Hasta el 12.
Predio Ferial de Escobar.

Halloween: la gran noche de brujas.

Disfraces, música, dulces y regalos. A media noche, se festejará el Año Nuevo Celta.

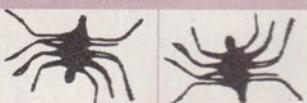
La otra nave.

La canción afroamericana (música y baile).
Miércoles, a las 23. Liberarte.
Morocco Man.
23, a las 0. Morocco.

Un día en los '80.

6° fiesta del año, un clásico de Living.
17, a las 0.30. Living.

Universo Miceli.



Moda, pintura, alegría. Selección de exquisitas malvadas y deliciosos platillos (voladores) que jamás volverá a probar.
8, a las 22.30. Memorabilia.

Infantiles

Abrán cancha, que aquí viene Don Quijote de la Mancha.

De Adela Basch.
Dir: Luis Sampetro.
Sábados, a las 17. Liberarte.

LUZCA UN

Cutis Adorable

COMO EL DE LANA TURNER QUE DICE..

Yo uso Lux!

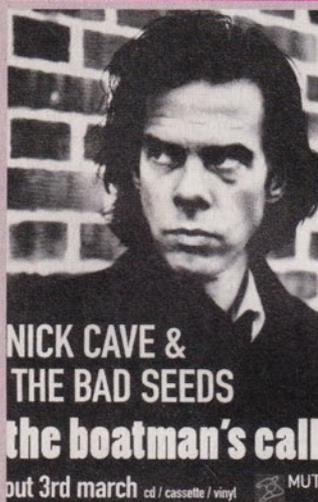
LANA TURNER, estrella
Melo Goldwyn-Mayer

HAPPY GASPANIC DAY
Every Thursday
 (毎週 木曜日)

300 YEN
ALL GASPANIC
ALL NIGHT
ALL DRINKS

GASPANIC MILLERBAR GASPANIC CLUB
 17 3-15-24 ROPPONGI TOKYO 19 3-10-5 ROPPONGI TOKYO
 PM5:00-AM5:00 PM7:00-AM5:00

CLUB 99 GASPANIC GASPANIC BAR
 15 3-15-24 ROPPONGI TOKYO 17 3-15-24 ROPPONGI TOKYO
 PM9:00-AM9:00 PM6:00-AM5:00



out 3rd march cd / cassette / vinyl MUT

Señora mamá:

Póngase la mano sobre el corazón...

Cuida Ud. la piel de su BEBE como es debido?

Está segura de cuidar debidamente la piel de su bebé, con Polvo para el Cuerpo BI-DERMOI, de Doble Acción Dérmica: Suaviza-Refresca.

Por su fórmula científicamente dosificada, que contiene ácido láctico, Polvo para el Cuerpo BI-DERMOI es muy apto para el tocón. Previene arañitas y pruritos y alivia de inmediato escozaduras e irritaciones.

PRODUCTOS
Bi-Dermol

Cuentos de la fantasía.
 Titeres búlgaros (Grupo Kukla). Domingos, a las 15.30. Liberarte.

El circo de los animales.
 De Camille Saint-Saëns. Argumento y dirección: José Varona; coreografía: Carlos Trunsky. Ballet Estable del Teatro Colón. Dir: Raquel Rossetti. 2, 5 y 19, a las 11. Colón.

El gran circo. ****
 De Ariel Bufano. Dir: Adelaida Mangani. Grupo de Titiriteros del TGSM. A partir del 18. Sábados y domingos, a las 16. San Martín, sala la Martín Coronado.

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

La barca de la alegría.
 De Jorge Guzmán. Sábados y domingos, a las 17. Manzana de las Luces.

La comedia de las equivocaciones.
 De William Shakespeare. Cía. La cabeza del Jabalí. Domingos, a las 17. Liberarte.

Veni, viajemos juntos.
 De Marina Deza. Dir: Gerardo Litvak. Sábados y domingos, a las 15.30. C.C. San Martín.

Música

Adagio y fuga en do menor (W.A. Mozart), Concierto para cuerdas y cuerdas (Gabriel Senanes), Concierto Brandenburgo N° 5 (J.S. Bach), Divertimento de cuerdas (B. Bartok).
 Orquesta de Cámara Mayo. Director invitado: Dimitr Manolov. Solistas: Luis Roggero (violín), Jorge de la Vega (flauta) y Eduviges Picone (clave). 14, a las 21. Auditorio de Belgrano.

Ars antiqua et nova.
 Música del barroco temprano y medio. Sergio Bergoglio (flauta travesera y flauta dulce), Maximiliano Bergoglio (espineta) y Eugenio Bergoglio (viola da gamba). Soprano invitada: Evangelina Zambrano. 12, a las 17.30. La Scala.

Barcarola en Fa sostenido mayor, Op. 60 y Sonata N° 3 en Si menor, Op. 58 (Chopin), Der Lindenbaum, Die Taubenpost, Ave Maria (Schubert-Liszt), Fantasia en Do mayor "Wanderer", D. 760 (Schubert).
 Leonid Kosmin (piano). 17, a las 20.30. Colón.

Borges y Carriego, dos poetas de Palermo.
 Música y poemas en la voz de Erardo del Prado. Con Guillermo Marigliano (guitarra) y Roberto Yañez (piano). Sábados, a las 18. Clásica y Moderna.

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.

Credo.
 Manu Bussy (guitarra, voz), Santiago Fernández (teclados), Hernán Celli (bajo), Facundo Gastiazoro (guitarra, voz), Kato Stuppia (batería). 19, a las 21.30. Eldorado. 25, a las 0. Parakultural.

Country Blues.
 Ciclo Jazzología. Fernando Goin, R. Gratzner e invitados. 7, a las 20.30. C.C. San Martín, sala Enrique Muiño.

Dich Teure Halle de "Tannhäuser", Muerte de amor de "Tristán e Isolda", Viaje de Sigfrido por el Rhin, Marcha fúnebre e Inmolación de Brumilda de "El caso de los dioses" (Wagner); Danza de los siete velos y Escena final de "Salomé" (R. Strauss).
 Dir: Francis Travis. Solista: Hildegard Behrens (soprano). 6, a las 20.30. Colón.

El Arranque.
 Orquesta de Tango con Marcelo Barberis (voz). 5 y 19, a las 21. El Balcón.

"El Barbero de Argentópolis" ossia "La redención del peccador".
 Libro y música original: Fernando Albinarrate; escenografía: Osvaldo Ferraro; vestuario: Estela Caponi; realización: María Mazza, María del Carmen Spin-

gola y Cristina Alvarez; coreografía: Beatriz Chaquín; iluminación: Horacio Fernández y Eduardo Cogorno; puesta en escena y dirección general: Eduardo Cogorno. Sábados, a las 22.30. La Scala.

El subí mareado.
 Ciclo Jazzología. Enrique Norris y su trompeta. 28, a las 20.30. C.C. San Martín, sala Enrique Muiño.

Ensemble Incanto: Brahms y Messiaen.
 Obras de Johannes Brahms ("Trio Opus 114 para clarinete, cello y piano") y Olivier Messiaen ("Cuarteto para el fin de los Tiempos para violín, cello, clarinete y piano"). Liese Klahn (piano), Axel Strauss (violín), Guido Schiefen (cello) y Ralph Mann (clarinete). 7, a las 20.30. Goethe.

Fagotissima.
 Obras de Hummel, Koechlin y Tansman. Interpretadas por Mónica Fucci (fagot) y Marta Lledó Neiro (piano). 11, a las 17.30. La Scala.

Festival de Rock - 20 años de lucha, ni un paso atrás.
 A beneficio de la Asociación Madres de Plaza de Mayo. 10 y 11, a partir de las 18. Ferro.

João Gilberto. ****
 El creador de la bossa nova en Buenos Aires. 18 y 19, a las 22. Opera.



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.

Willy González y su grupo.
Ciclo Jazzología.
14, a las 20.30. C.C. San Martín,
sala Enrique Muiño.

Grupo vocal Coneius.
Música vocal del renacimiento.
Alicia Cabrio y Milagros Seijó
(sopranos), Mercedes Dellagio-
vanna (mezzosoprano), Gabriela
Verges (alto), Ariel Jorquera (ten-
nor), Marcos Rodríguez Groves
(barítono) y Pablo Demaria
(guitarra).
30, a las 20.30. La Scala.

**Liliana Herrero y su banda -
Nora Sarmoria Grupo.**
Liliana Herrero presentará temas
de "El diablo me anda buscando"
y la acompañarán Facundo
Guevara (percusión), Diego Rolón
(guitarras) Luis Volcoff (bajo)
y Nora Sarmoria (piano).
Nora Sarmoria Grupo (José Ba-
lé, Martín Pantyrer, Marcelo
Macri y Nora Sarmoria), inter-
pretará temas de "Vuelo uno".
11 y 18, a las 21.30. Foro Gandhi.

**Homenaje a Ernesto che Gue-
vara, 30 años.**
Concierto organizado por Fray
Beto, sacerdote brasileño, direc-
tor de la revista América Libre.
Participan: Silvio Rodríguez (Cu-
ba), Chico Buarque (Brasil), Da-
niel Viglietti (Uruguay), Víctor
Heredia y Miguel Ángel Estrella
(Argentina).
8, a las. Estadio Ferro.

La Musical Mexicana.
Canciones tradicionales de Méxi-
co. Claudia Scornik (guitarra y
voz), Carolina Santillán (voz), Ju-
lieta Ulanovsky (bajo y coros),
Martín García Reynoso (guita-
rra) Y Alejandro Ridilenir
(guitarra).
3, a las 22.30. El C.O.D.O.
4, a las 0. El Taller.

La noche de Héctor Basso.
Ciclo Jazzología.
21, a las 20.30. C.C. San Martín,
sala Enrique Muiño.

La organización Fantasma.
17, 24 y 31, a las 20.30. Liberarte.

**La Rambla Vieja Jazz Band de
Mar del Plata.**
Celebra sus 25 años.
4, a las 20.30.
C.C. San Martín.

Los Amados.
Bolero, cha-cha-cha, merengue y
mucho amor.
2, 3 y 9, a las 0.30.
Morocco.

Mono Fontana Trio.
Presenta su CD Ciruelo. Con
Santiago Vázquez (percusión) y
Martín Iannaconne (cello y voz).
Músicos invitados.
Jueves, a las 21.30.
Club del Vino.

**Música tradicional irlandesa,
escocesa y gallega.**
Miércoles a sábados. Druid In.

Nuevas aventuras a dos pianos.
Jorge Navarro y Baby López Furst
estrenan "Rhapsody in Blue", de
Gershwin, en arreglo para dos
pianos de Ernesto Acher.
Sábados, a las 23.30.
Opera Prima.

**Obertura de "Semiramide"
(Rossini), Concierto N° 1 para
piano y orquesta (Bergogna),
Sinfonía N° 1 en Do mayor, Op.
21 (Beethoven).**
Orquesta Filarmónica de Buenos
Aires.
Dir: Daniel Schapiro. Solista:
Gabriel Bergogna.
27, a las 20.30.
Auditorio de Belgrano.

**Obertura "El carnaval romano"
(Berlioz), Concierto en Re me-
nor para violoncelo y orquesta
(Lalo), Sinfonía en Re menor
(Franck).**
Orquesta Filarmónica de Buenos
Aires.
Dir: Janos Kulka. Solista: Arto
Noras.
20, a las 20.30. Colón.

Panamonk.
Para conocer el jazz y el swing
monk. Con Danilo Perez acom-
pañado por Charles Fambrough
(bajo) y Jeff Ballard (batería).
8 y 9, a las 21.30. La Trastienda.

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

Rigoletto.
Opera en tres actos. Música de
Giuseppe Verdi. Libreto de Fran-
cesco Maria Piave.
Director de orquesta: Miguel An-
gel Veltri; régie: Daniel Suárez
Marzal; escenografía e ilumina-
ción: Enrique Bordolini; vestua-
rio: Imme Möller; director de co-
ro: Jorge M. Carciófolo. Con
Sumi Jo/Valeria Esposito, Cecilia
Diaz/Virginia Corraa Dupuy,
Marcelo Alvarez, Leo Nucci/Luis
Gaeta y Stefano Palatchi.
3, 7 y 9 y 11, a las 20.30; 5, a las
17. Colón.

Rioplatense Jazz-Band.
Dixieland.
Domingos, a las 16. El Balcón.

Rositas del Hampa.
Con Divina Gloria.
Miércoles, a las 0.30. Morocco.

Schubertiada.
Fantasía en Fa Menor de D 904
para piano a cuatro manos (Diana
Schneider y Patricia Averbuj) y
La Muerte y la Doncella (Cuarte-
to Delfos). Idea y dirección: Pa-
tricia Averbuj.
A partir del 4. Sábados, a las 21.
Margarita Xirgu.

**Sinfonía N° 3 en Re mayor, D.
200 (Schubert), Fantasía húnga-
ra para piano y orquesta
(Liszt), Variaciones sobre un te-
ma de Haydn (Brahms).**
Dir: Janos Kulka.
Solista: Elsa Puppulo.
13, a las 20.30. Colón.

**Tercer Festival de Música
Celta "Keltos".**
Participan: Tercio de Gallegos,
Axouxeres, Potim, Brian Barthe,
S.A.P.A., entre otros.
31, a las 20.30. Astral.

Una Arrabalera de hoy.
Silvana Gregori canta a la histo-
ria de las porteñas de los años
'20.
Domingos, a las 20. Tortoni.

Veladas Criollas.
Tango y folklore con Cristina Ba-
negas, Lidia Borda y Liliana He-
rrero. Con Krichi y Diego Rolón
(guitarras).
Viernes, a las 22. Club del Vino.

Yo que tú me enamoraba.
Musical de Chico Navarro.
Jueves y viernes, a las 21.30; sá-
bados, a las 21 y 23; domingos,
a las 20.30. La Plaza, sala Pablo
Neruda.

Películas

Angie. ** (1994, 108')**
De Martha Coolidge. Con Gee-
na Davis, Aida Turturro y
Stephen Red.
5 y 8, a las 21; 13, a las 17; 18, a
las 19; 24, a las 23; 27, a las 15;
30, a la 1. Cable: HBO Olé.

Carrington. *1/2 (1995, 122')**
De Christopher Hampton. Con
Emma Thompson y Jonathan
Pryce.
8, a las 22. Cable: Space.
26 y 29, a las 21. Cable: HBO
Olé.

"Mr. Jenkins prefers his martinis unplugged."

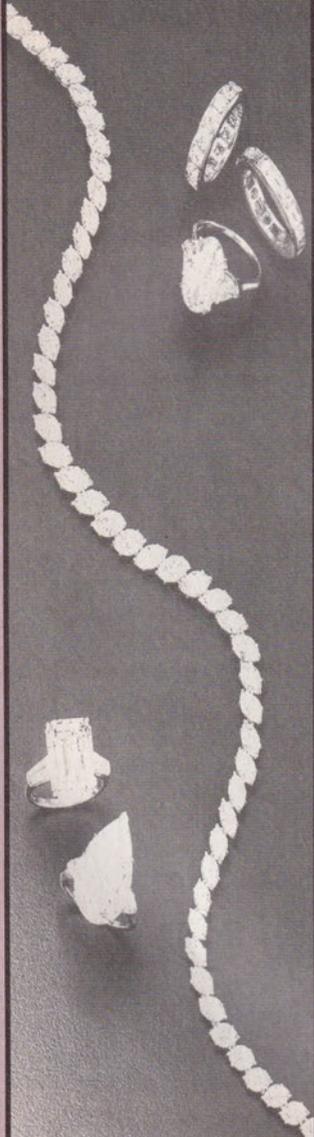
Do drink responsibly, won't you?

JOIN THE BEACH PARTY!
1-2-17 24 Hours
873-0011

HOT — WILD — SEXY
1-on-1 99¢ min.
Live Adult Talk
212-741-1202 21+



HARRY WINSTON
Rare Jewels of the World



NEW YORK 718 FIFTH AVENUE (212) 246 2000
BEVERLY HILLS 371 N. RODEO DRIVE (310) 271 8554
GENEVE 24, QUAI GENERAL GUISAN (22) 818 2000
PARIS 29, AVENUE MONTAIGNE (1) 47 20 03 09
TOKYO HOTEL SEYO, 1, GINZA, CHUO-KU (3) 3536 6441

Ciudad de Angeles. ** (1993, 188')**
De Robert Altman. Con Andie MacDowell, Matthew Modine, Tim Robbins y Jack Lemmon.
4, a las 23.45. Cable: SUPERCINE.

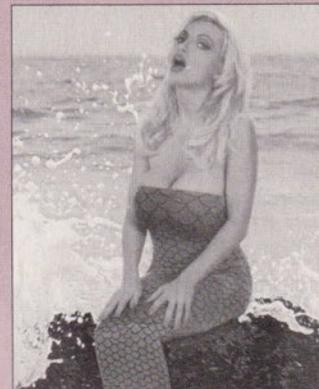
Drácula. ** (1931, 75')**
De Tod Browning. Con Bela Lugosi y David Manners.
4, 14.30 (repite). Cable: USA.



El gran salto. *1/2 (1994, 111')**
De Joel Coen. Con Tim Robbins, Paul Newman y John Mahoney.
10 y 26, a las 22.
Cable: SUPERCINE.

El hombre lobo. ** (1941, 70')**
De George Waggner. Con Bela Lugosi, Claude Rains y Lon Chaney Jr.
11, a las 13 (repite). Cable: USA.

El Botín. *1/2**
Película Condicionada.
6, a las 0.05; 11, a las 3; 15, a las 4.30. Cable: Venus.



Fresa y Chocolate. ** (1994, 104')
De Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío. Con Jorge Perugorria y Vladimir Cruz.
25, a las 0.
Cable: SUPERCINE.

Gallipoli. **1/2 (1981, 110')**
De Peter Weir. Con Mark Lee y Mel Gibson.
26, a las 3.15.
Cable: SUPERCINE.

Jekyll y Hyde. ** (1990, 95')
De David Wickes. Con Michael Caine y Cheryl Ladd.
29, a las 17.15.
Cable: SUPERCINE.

La Familia Adams. (1991, 101')
De Barry Sonnenfeld. Con Raoul Julia y Anjelica Huston.
30, a las 17; 31, a las 11.
Cable: USA.

Las Brujas de Eastwick. **1/2 (1987, 121')**
De George Miller. Con Cher, Susan Sarandon, Michelle Pfeiffer y Jack Nicholson.
6, a las 22.
Cable: Warner Channel.

La Tiendita del Horror. ** (1986, 94')
De Frank Oz. Con Rick Moranis y Ellen Greene.
31, a las 0.
Cable: Warner Channel.

Adiós a Las Vegas. ** (1995, 112')
De Mike Figgis. Con Nicolas Cage, Elisabeth Shue y Julian Sands.
7, a las 0.15; 10, a las 3.15; 13, a la 1.30; 17, a la 5.
Cable: Multiplex.

Memorias de Antonia. ** (1995, 93')
De Marleen Gorris. Con Willeke Van Ammelrooy, Els Dottermans y Jan Declair.
2, a las 22. Cable: Space.

1984. **1/2 (1984, 123')**
De Michael Radford. Con John Hurt, Richard Burton y Suzanna Hamilton.
24 y 28, a las 22.
Cable: SUPERCINE.

Nixon. **1/2 (1995, 190')
De Oliver Stone. Con Anthony Hopkins, Ed Harris y Paul Sorvino.
12 y 15, a las 21; 20, a las 3; 25, a las 23; 31, a la 1.
Cable: HBO Olé.

Nosferatu. ** (1922, 63')**
De F.W. Murnau. Con Max Schreck y Gustav von Waggenheim.
4, a las 13 (repite). Cable: USA.

Priscilla, la Reina del desierto. ** (1994, 102')
De Stephan Elliott. Con Terence Stamp, Hugo Weaving y Guy Pearce.
18, a las 22.15; 21, a la 1.30, 24, a las 18.30.
Cable: Multiplex.

Pulp Fiction. ** (1994, 153')**
De Quentin Tarantino. Con John Travolta, Uma Thurman y Samuel Jackson.
8 y 22, a las 3; 11, a las 23.
Cable: HBO Olé.

Septiembre. *1/2 (1987, 82')**
De Woody Allen. Con Denholm Elliot y Mia Farrow.
20, a las 21; 28, a las 0.30.
Cable: I-Sat.

Directores Italianos
Cable: BRAVO

Obsesión. ** (1942, 135')**
De Luchino Visconti. Con Massimo Girotti y Clara Calamai.
7, a las 0.

Lustrabotas. ** (1946, 93')**
De Vittorio De Sica. Con Rinaldo Smerdoni y Franco Interlenghi.
14, a las 0.

Boccaccio '70. ** (1962, 165')**
De Luchino Visconti, Federico Fellini y Vittorio De Sica. Con Sophia Loren, Anita Ekberg y Romy Schneider.
21, a las 0.

La Strada. ** (1954, 94')**
De Federico Fellini. Con Anthony Quinn y Giulietta Masina.
28, a las 23.30.

Cine Inglés
Cable: BRAVO

Al morir la noche. **1/2 (1945, 104')**
De Alberto Cavalcanti, Michael Crichton y Basil Dearden. Con Michael Redgrave y Mervyn Johns.
16, a las 22.

Larga es la noche. ** (1946, 113')**
De Carol Reed. Con James Mason y Robert Newton.
23, a las 22.

Los 39 escalones. ** (1935, 87')**
De Alfred Hitchcock. Con Robert Donat, Madeleine Carrol y Lucie Mannheim.
30, a las 22.

CINECLUB: Un ciclo de Salvador Sammaritano
Cable: BRAVO

Rashomon. ** (1951, 83')**
De Akira Kurosawa.
Con Toshiro Mifune y Machiko Kyo.
4, a las 22.

Pajaritos y pajarracos. *1/2**
(1966, 90')

De Pier Paolo Pasolini. Con Toto y Ninetto Davoli.
11, a las 22.

Milagro en Milán. *1/2**
(1951, 96')

De Vittorio De Sica. Con Francesco Golisano y Paolo Stoppa.
18, a las 22.

El teatro de Shakespeare
Cable: SPACE
Miércoles, a las 23.45.

Romero y Julieta. 🎬
(1968, 138')

De Franco Zeffirelli. Con Olivia Hussey y Leonard Whiting.
1º/10.

La Fievecilla Domada. **1/2**
(1966, 126')

De Franco Zeffirelli. Con Elizabeth Taylor y Richard Burton.
8/10.

Hamlet. * (1990, 135')**

De Franco Zeffirelli. Con Mel Gibson, Alan Bates y Glenn Close.
15/10.

Enrique V. 🎬 (1989, 138')

De Kenneth Branagh. Con Derek Jacobi, Emma Thompson y Paul Scofield.
22/10.

Macbeth. * (1948, 105')**

De Orson Welles. Con Orson Welles, Roddy McDowall y Jeanette Nolan.
29/10.

Ciclo Eric Rohmer
Cine Club ECO

La rodilla de clara. ****
(1971, 103')

Con Jean-Claude Brialy, Aurora Cornu y Beatrice Romand.
Martes 7, a las 19.30.

El amor de mediodía. ****
(1972, 97')

Con Bernard Verley, Zouzou y Françoise Verley.
Martes 14, a las 19.30.

Paulina en la playa. ****
(1983, 94')

Con Amanda Langlet, Arielle Dombasle y Pascal Gregory.
Martes 21, a las 19.30.

Cuento de Primavera. ***
(1992, 107')

Con Anne Teyssedre, Florence Darel y Hugues Quester.
Martes 28, a las 19.30.

Ciclo Cine Francés de Culto - CIRCUS, con la colaboración de la Embajada de Francia (16 mm, subtítulo en español).

Borsalino and Co. *1/2**
(1970, 125')

De Jacques Deray. Con Jean-Paul Belmondo, Alain Delon y Catherine Rouvel.
Viernes 3, a las 21.30.

El ejército de las sombras.

De Jean Pierre Melville.
Viernes 10, a las 21.30.

Bebert y el tren.

De Yves Robert.
Viernes 17, a las 21.30.

Barjo. * (1993, 83')**

De Jérôme Boivan. Con Hippolyte Girardot, Richard Bohringer y Anne Brochet.
Viernes 24, a las 21.30.

El otro.

De B. Giraudeau.
Viernes 31, a las 21.30.

Ciclo de Cine-debate
sobre Homosexualidad Masculina
LUGAR GAY de Buenos Aires

Quién dijo que todo está perdido. * (1995, 116')**

De Steve Rash. Con Joe Mantegna, Kevin Bacon, John Malkovich y Linda Fiorentino.
Domingo 5, a las 20.

Entre Dios y el Demonio. **
(1984, 110')

De Glenn Jordan. Con Richard Dreyfuss y Susan Sarandon.
Domingo 12, a las 20.

El banquete de bodas. *1/2**
(1993, 112')

De Ang Lee. Con Winston Chao, May Chin y Mitchell Lichtenstein.
Domingo 19, a las 20.

M. Butterfly. 🎬 (1993, 101')

De David Cronenberg. Con Jeremy Irons Barbara Sukowa y Ian Richardson.
Domingo 26, a las 20.

Ciclo La literatura en el Cine:
Beatriz Guido -
Museo del Cine
"Pablo C. Ducros Hicken"
Funciones a las 17.

La casa del ángel. ** (1957)**

De Leopoldo Torre Nilsson.
Con Elsa Daniel,
Lautaro Murúa y Guillermo Battaglia.
Miércoles 1º.

La caída. ** (1959)**

De Leopoldo Torre Nilsson. Con Elsa Daniel, Bárbara Mugica y Duilio Marzio.
Miércoles 8.

Fin de fiesta. * (1960)**

De Leopoldo Torre Nilsson. Con Arturo García Buhr, Lautaro Murúa y Leonardo Favio.
Miércoles 15.

La mano en la trampa. ****
(1961)

De Leopoldo Torre Nilsson. Con Elsa Daniel, María Rosa Gallo y Francisco Rabal.
Miércoles 22.

Paula cautiva. (1963)

De Fernando Ayala. Con Susana Freyre, Duilio Marzio y Orestes Caviglia.
Miércoles 29.

Comic y Cine en Filosofía y Letras
Funciones a las 21 (Aula 108)

Urotsukidoji I. * (1989, 40')**

De Hideki Takayama
Miércoles 8.

Macross. ** (1992, 55')

De Kenichi Yatagami.
Miércoles 15.

Dominion Tank Police 117. ***
(1989, 160')

De Mashimo Koichi.
Miércoles 22.

Roujin-Z.

Miércoles 29.

Teatro

Cinco puertas.

Autor y director: Omar Pacheco.
Dario Dolci, Fernando Blanco, Inés Ragonese y María Morales Miy. Música original: Lito Vitale.
Con Marcelo Bustamante, Adrián Chait, Carolina Ghigliazza, Griselda Galarza, Jurij Maletic, Diego Santos, Sonia Zabczuk y Paula Fontán.
Sábados, a las 21 y 23; domingos, a las 19. La Otra Orilla.



AUMENTE sus ingresos!..

sea

TECNICO en REFRIGERACION
estudie en el más eficaz
TALLER-ESCUELA, uno de estos **3** magníficos cursos:

- 1 DE HELADERAS ELECTRICAS**
Familiares y Comerciales
- 2 DE KEROSENE**
Gas, Supergas y Resistencia
- 3 CURSO SUPERIOR DE ESPECIALIZACION**
Para mecánicos
Blindados - Fabricadoras de helados
Conservadoras - Bebedoras de agua
Proyecto e Instalación de Cámaras Frigoríficas y Centrales.

3 meses de estudio
con practicas sobre 30 equipos diversos y la guía experimentada de Verdaderos Profesionales, la capacitarán.
¡SE LO GARANTIZAMOS!
CLASES PERSONALES O POR CORRESPONDENCIA
Diploma de Técnico y Carné Profesional

TALLER-ESCUELA
REFRILEX
MATHEU 257 - T.E. 48-0421

Si desea enviar detalles sobre sus cursos de refrigeración

1-ELECTRICA 2-A KEROSENE 3-SUPERIOR
(Subraye el curso que le interesa)

Nombre _____
Dirección _____
Localidad _____

Lugares

La idea de "paseo dominical" sigue oprimiendo como una pesadilla el cerebro de los vivos. Antes de la desesperanza atroz y definitiva, conviene darse una vueltecita por el Puerto de Olivos.

Quienes hasta allí se aventuren serán recompensados con un espectáculo singular: al lado de una 4 x 4 o de un Porsche pueden verse los inconfundibles perfiles de un Renault Gordini o de un Rastrojero Diesel; justo enfrente de los modestos barquitos de la clase media acomodada de la zona, en el silencio más absoluto (como corresponde), pescadores de caña y hasta de línea. Tal vez el efecto democrático del Puerto de Olivos tenga que ver con su carácter casi de reliquia. Contra el ímpetu modernizador que ha transformado por completo el perfil de Buenos Aires y su zona norte (autopistas, centros de compras, la zona de Puerto Madero, Recoleta, el Tren de la Costa), el Puerto de Olivos permanece idéntico a su imagen de hace veinte años. Sin llegar a ser por completo decadente, el lugar ya tiene su encanto: los areneros, el agua, la parrilla "Nelly".

¡Almorzar en la "Nelly"! Qué otra experiencia urbana podría ser más exótica: es como comer en el túnel del tiempo. La cocina del lugar (digámoslo rápidamente) ha permanecido inmune a las influencias de la ecología, de las diversas etnias o el design. La "Nelly" es cocina argentina al ciento por ciento (el aceite de la fritura, por ejemplo, se guarda en un frasco -preferentemente etiquetado- para ser utilizado alguna otra vez). Y comer en la "Nelly" es comer al aire libre (toda otra elección, sin importar la temperatura o las precipitaciones, no conduce a nada). Los lugares que han pretendido competir con este clásico dominical languidecen por falta de ese "afuera" que tanto evoca al patio. Contra la fría asepsia del estilo internacional de los "patios de comida", la "Nelly" lanza el grito primordial de la mesa dominical argentina. Azotados por los vientos patagónicos que se atraviesan en la zona, con arena en los ojos y en la boca, temerosos de las sombrillas que caen como cuchillos en las espaldas de los comensales, separados de la dársena y los barcos anclados sólo por el incansable tránsito de vehículos de marca, secretarías ejecutivas, pequeños comerciantes, pescadores y ex-estrellitas de televisión, comemos en la "Nelly" para sentirnos argentinos para siempre. D.L.

Criminal. *1/2**

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

De la Guarda - Fura dels Baus. ****

Sinfonía Industrial. Conducido por Gustavo Lutteral.
21, a las 21. Cable: I-Sat.

Desnuda de Terciopelo.

Unipersonal de Mónica Alfonso.
Dirección general: Chiqui González.
Viernes, a las 23. Opera Prima.

Dominó en casa.

Autor y director: Leonardo Goloboff; vestuario: Sonia Penette; grabación de sonido: Miguel Angel Lerocca; ambientación y asist. dir: Florencia Fernández Frank.
A partir del 17.
Viernes y sábados, a las 21.
La Ranchería.

El Amateur.

Dir: Luis Romero. Con Mauricio Dayub y Vando Villamil. Música: Jaime Roos. Escenografía y vestuario: Graciela Galán.
Jueves a sábados, a las 21; domingos, a las 20. Payró.

El Ángel.

De José María Gómez.
Dir: Julio Molina. Producción de la Secretaría de Cultura de la Facultad de Psicología (UBA).
A partir del 3. Viernes, a las 22.
Auditorio "José Luis Cabezas".

El corte. ****

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

El Roce.

Idea y dirección general: el Roce. Con Diego Rafecas, Fabián Bril y Rafael Ferro.
Jueves, a las 22.30; viernes, a las 23. El Excéntrico.

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.

Flores (y una mosca) para una actriz sin nombre.

De Griselda Gambaro.
Dir: Sergio Amigo. Con Viviana Lombardi y Luis Gayol.
Domingos, a las 21.
C.C. Adanbuenosayres.

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.
El Excéntrico.

Hambre. Dos argentinos en búsqueda de uno mismo.

Autor y director: Walter Rosenzweit. Con Fernando Triviño y Jorge Waldhorn. Música: Cecilia Candia; iluminación: Alejandro Le Roux; escenografía y vestuario: Alejandro Mateo.
Viernes, a las 21. C.C. Rojas.

Kvetch.

De Steven Berkhoff.
Dir: Lía Jelin. Con Amanda Beitía, María José Gabin, Carlos March, Jorge Sassi y Jorge Suarez.
Viernes y sábados, a las 21; domingos, a las 20.30.
Fundación Patricios.

La candidata.

Dir: Miguel Pittier.
Con María José Gabin.
Viernes y sábados, a las 0.30.
Fundación Patricios.

La casa de Bernarda Alba.

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

Las personas no razonables están en vías de extinción. !

De Peter Handke.
Dir: Roberto Villanueva.
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.

La valija.

De Julio Mauricio.
Dir: Daniel Maragrino.
Viernes, a las 21. Manzana de las Luces.

Los justos.

De Albert Camus.
Dir: Marcelo Mangone.
Miércoles, a las 21.
El callejón de los deseos.

Manjar de los dioses. ****

Grupo La Noche en Vela.
Viernes y sábados, a las 23.
El galpón del abasto.

Olivareto lo sabe.

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

Raspando la cruz. ****

De Rafael Spregelburd. Con Ruy Krygier, Alfredo Martín, María Onetto, Gabriela Iscovich y elenco. Música: Federico Zypce.
3 y 4, 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.



Retorno al hogar.

De Harold Pinter.
Dir: Ulisses Pasmadjian.
Sábados, a las 21. Manzana de las Luces.

Ritos del corazón.

De Cristina Escofet.
Dir: Eduardo Pavelic. Con A. Dicaprio, M. Fernández, C. Andrade, J. Dentone, M. Tesoriero.
A partir del 18. Sábados, a las 21; domingos, a las 20.30. IFT.

¿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. Con José María Muscari, Florencia Sacchi y Leonardo Saggese.
Domingos, a las 20.30. Liberarte.

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.

Festival Internacional de Buenos Aires

Aide Memoire.

Compañía Kibbutz Contemporary Dance (Israel). Coreografía y dirección: Rami Be'er. 4, a las 20 y 23.30. Metropolitan I.

Alabado.

De Marcelo Bertuccio. Género Chico (Argentina). Coordinación general: Rubén Szuchmacher. Dir: María Inés Howlin. Con Gabriela González López y Pablo Vasello. 11, a las 0.30. Del Pueblo.

Algo de rojo en el gris.

Compañía Punto T (Argentina). Producción y dirección: Marcelo Allasino. 6, 7 y 8, a las 23. El callejón de los deseos.

Alma de saxofón.

Grupo Cuatro Vientos (Argentina). 3, 4 y 5, a las 21. C.C. Recoleta.

Amor desollado.

De Luis Cano. Género Chico (Argentina). Coordinación general: Rubén Szuchmacher. Dir: Virginia Lombardo. Con Alicia Mouxau y Claudio Martínez Bel. 8, a las 23.30. Del Pueblo.

Año nuevo en Varsovia.

De Roberto Jacoby. Género Chico (Argentina). Coordinación general: Rubén Szuchmacher. Dir: Danilo Lavigne. Con Italo Díaz y Diego Kantor. 9, a las 23.30. Del Pueblo.

Aria da capo.

De Edna St. Vicent Millay. Dir: Cristina Moreira (Argentina). 11 y 12, a las 20. Cervantes, sala Orestes Caviglia.

Arlequino.

Por la Banda de la Risa (Argentina). 7, a las 21. Fundación Patricios.

Buenos Aires Cabaret.

(Argentina). 8 y 9, a las 23. Andamio '90.

Caracol de mar.

De Pedro Sedlinsky. Género Chico (Argentina). Coordinación general: Rubén Szuchmacher. Dir: Graciela Schuster. Con Iris Alonso y Ruby Gattari. Escenografía: Luciana Castagnari. 7, a las 23.30. Del Pueblo.

Carmen fúnebre.

Compañía Teatr Biuro Podrozy (Polonia). Dir: Pawel Szkotak. 4 y 5, a las 23. Manzana de las luces.

Cesta de cangrejos.

De Luis Cano. Género Chico (Argentina). Coordinación general: Rubén Szuchmacher. Dir: Silvia Baylé. Con Gonzalo Urtizberea y Enrique Otranto. 7, a las 23.30. Del Pueblo.

Clásico binomio.

De Jorge Ricci y Rafael Bruza. Equipo Teatro Llanura (Argentina). Dir: Mauricio Kartun. 9, 10, a las 22. San Martín, sala Cunill Cabanellas.

Crisálidas.

Tres coreografías: "Caja de Muñecas" y "Una y otra vez", por la compañía Duggandanza; "La octava luna", por la compañía Las Violetas, con la dirección de Celina Goldín Lapacó (Argentina). 5, a las 19 y 22. San Martín, sala Casacuberta.

Croquet en el living.

"Sueño sureño" y "El paseo inclinado". Coreografía y dirección: Susana Szperling. 3 y 6, a las 21. Margarita Xirgu.

Danza Multimedia.

Muestra competitiva. 6, 7 y 8, a las 19 y 21. C.C. Rojas.

Dariito y la señora desconocida.

De Marcelo Bertuccio. Género Chico (Argentina). Coordinación general: Rubén Szuchmacher. Dir: Vilma Rodríguez. Con Pablo Messiez y Calí Sapochnik. 7, a las 23.30. Del Pueblo.

Dead and alive.

Body on the borderline. Kim Itoh + The Glorious Future (Japón). 5, a las 21; 6, a las 19. Regio.

Des-enlace.

Danza (Argentina). 3 y 4, las 19; 5, a las 21. Sarmiento.

Discusión tema: Fausto.

De Martín Bauer, María Inés Aldaburu y Carlos Lipsic (Argentina). 11 y 12, a las 22. San Martín, sala Cunill Cabanellas.

Dos perdidos en una noche sucia.

De Plinio Marcos. Dir: Luis Gianneo (Argentina). 6 y 7, a las 21. Babilonia.

El álbum de la familia sepia.

(Argentina). 8 y 9, a las 17. Regio.

El líquido táctil.

De Daniel Veronese y el Grupo de Teatro Doméstico (Argentina). Dir: Daniel Veronese. 3, las 21; 4, 5, 11 y 12 a las 22. Cervantes, sala Orestes Caviglia.

El peso del silencio.

De Alejandro Tantanián. Género Chico (Argentina). Coordinación general: Rubén Szuchmacher. Dir: Patricia Desinano. 11, a las 0.30. Del Pueblo.

El reloj.

De Bernardo Cappa. Género Chico (Argentina). Coordinación general: Rubén Szuchmacher. Dir: Carolina González. Con Miguel Pollizi y Diego Morales. A las 23.30. Del Pueblo.

Enfermos del culo Polvo de ladrillos.

(Argentina). 6, 7 y 8, a las 22. El galpón del abasto.

Escuela de Gheishas.

Teatro en Barrios. 8, a las 19. Cervantes, sala Orestes Caviglia.

Esto.

De Alejandra Varela. Género Chico (Argentina). Coordinación general: Rubén Szuchmacher. Dir: Diego Rodríguez. Con Carla Pugno, Daniel Rochia Licia Tiziani y Andrea di Nápoli. 6, a las 23.30. Del Pueblo.

Eugenia.

De Marcelo Bertuccio. Género Chico (Argentina). Coordinación general: Rubén Szuchmacher. Dir: Cristian Drui. Asist. Dir.: Graciela Schuster. Con Berta Gagliano y Bernardo Cappa. 6, a las 23.30. Del Pueblo.

Experimenta 97'.

9, 10, 11 y 12. C.C. Rojas.

Fausto o rajemos que viene el diablo.

Por la Banda de la Risa (Argentina). 6, a las 17. Fundación Patricios.

Fim do jogo.

De Samuel Beckett. Compañía Rubens Rusche (Brasil). Dir: Rubens Rusche. 6, a las 21; 7 y 8, a las 23. La Plaza.

Folie.

Compañía Centre Choreographique National de Nantes (Francia). Coreografía: Claude Brumanchon. 10, a las 21; 11, a las 23. Liceo.

Fuego que enciende el fuego.

Producción de la Escuela Nacional de Arte Dramático. Dir: Daniel Marcove. 7, a las 19. Cervantes, sala Orestes Caviglia.

Hanna Schygulla chante Jean-Marie Sénia.

Recital de textos de Fassbinder, Müller, Handke, Carrière y otros. Música: Jean-Marie Sénia (Alemania). 10, a las 19; 11, a las 21. Metropolitan I.

Híbrido.

Compañía Sémola Teatre (España). 3, 4 y 5, a las 21. De la Ribera.

Juego de Damas Crueles.

De Alejandro Tantanián. (Compañía de Uruguay). 3, a las 21; 4, a las 19 y 21. C.C. Sur.

Kapelusz.

De Alberto Muñoz (Argentina). 9 y 10, a las 23. Babilonia.

Bernard-Marie Koltès.

Muestra. San Martín, Hall Central.

Khora.

Música, coreografía y dirección: Diana Theocharidis (Argentina). 7, a las 21; 8, a las 19. San Martín, sala Casacuberta.

Kronos Quartet.

Obras de Shostakovich, Weber, Bartok, Ives, Piazzolla, John Cage, Terry Riley y Henrik Gorecki, entre otros (USA). 10, a las 21. Colón.

Festival Internacional de Buenos Aires

La bottega del caffè.

De Ferdinando Bruni y Elio de Capitani.
Cooperativa Teatro Dell'Elfo (Italia).
10 y 11, a las 21; 12, a las 19. De la Ribera.

La cantante calva.

De Eugène Ionesco.
Compañía Primorsko Dramsko Gledališce (Eslovenia). Dir: Vito Taufer.
3, a las 23; 4, a las 19. Liceo.

La desgracia.

De y por La Pista 4. (Argentina).
7, a las 20 y 22. San Martín, sala Cunill Cabanellas.

La otra.

De Javier Daulte.
Género Chico (Argentina). Coordinación general: Rubén Szuchmacher.
Dir: Isabel Repetto. Asist. Dir.: Claudio Valencia. Con Marcela Ferradás y Martha Rodríguez.
10, a las 23.30. Del Pueblo.

La Perla.

De Gustavo Pezoa, basada en textos de Osvaldo Lamborghini.
Dir: Karina Livingston. Con Shoshana Polanco.
9 y 10, a las 17 y 19. Margarita Xirgu, sala Miró.

La resistible ascensión de Arturo Ui.

De Bertolt Brecht.
Berliner Ensemble (Alemania). Puesta en escena: Heiner Müller.
4, 5, a las 19. San Martín, sala Martín Coronado.

La ropa.

De Andrea Garrote.
Género Chico (Argentina). Coordinación general: Rubén Szuchmacher.
Dir: Patricia Dorin. Asist. Dir. y vestuario: Paola Delgado. Con Ingrid Pelicori e Irina Alonso. Voces: Cristian Druj y Bernardo Cappa.
10, a las 23.30. Del Pueblo.

Las abarcas del tiempo.

De César Brie.
Compañía Teatro de los Andes (Bolivia). Dir: César Brie.
6, a las 23; 7 y 8, a las 19. La Plaza.

La señorita Elsa.

De Arthur Schnitzler.
Dir: Susana Nova. Con María Fiorentino, Valeria Lorca y Mónica Núñez Cortez (Argentina).
6, a las 21. Fundación Patricios.

Las hermanas siamesas.

De Mariana Trajtenberg.
Género Chico (Argentina). Coordinación general: Rubén Szuchmacher.
Dir: Miriam Corani. Con Chani Mallo y Livia Fernán. Escenografía: Luciana Castagnari.
10, a las 23.30. Del Pueblo.

La vida, Rosaura.

De Susana Gutiérrez Posse.
Género Chico (Argentina). Coordinación general: Rubén Szuchmacher.
Dir: Ida Galer. Con Gladys Afonso y Horacio Peña. Realización escenográfica: Eduardo Manfredi.
9, a las 23.30. Del Pueblo.

La visita de la vieja dama.

De Friederich Dürrenmatt.
Dir: Inda Ledesma (Argentina).
9, a las 21; 10 y 11, a las 21.30. Cervantes, sala María Guerrero.

Leve fuerte, fuerte leve.

De Ariel Barchilón.
Género Chico (Argentina). Coordinación general: Rubén Szuchmacher.
Dir: Edgardo Chini. Asist. Dir.: Marina Penhos. Con Adrián Esquivel y Mónica Driollet.
9, a las 23.30. Del Pueblo.

L'île de Salut - Rapport 55 sur la Colonie Pénitentiaire.

De Franz Kafka.
Compañía Matthias Langhoff (Francia). Dir: Matthias Langhoff.
8, 9 y 10, a las 21. San Martín, sala Martín Coronado.

Los cuatro evangelios.

De J. Alberto Rodríguez.
Género Chico (Argentina). Coordinación general: Rubén Szuchmacher.
Dir: Berta Gagliano. Asist. Dir.: Darío Serantes. Con Marcelo Bertuccio, Fito Pérez, Alejandro Masseilot y Gabriel Molinelli.
11, a las 0.30. Del Pueblo.

Los impunes.

De Ariel Barchilón.
Dir: Lorenzo Quinteros (Argentina). Asist. Dir.: Mercedes Fraile. Escenografía y vestuario: Marta Albertinazzi. Con Lorenzo Quinteros, Ricardo Díaz Mourelle, Fito Yanelli e Hilario Quinteros.
9 y 10, a las 23. El Doble.

Los Macocos.

12, a las 21.30. San Martín, sala Casacuberta.

Los silencios de Femtella.

De Taoufik Jebali.
Compañía El Teatro (Túnez).
Dir: Taoufik Jebali. Regiseur General: Sabri Latrous.
9, 10 y 11, a las 19. San Martín, sala Casacuberta.

L.O.V.E.

Sobre sonetos de William Shakespeare.
Compañía Volcano Theatre (Inglaterra). Dir: Nigel Charnock.
6, a las 21; 7 y 8, a las 19. Liceo.

Madame de Sade.

De Yukio Mishima.
Dir: Victor García Peralta (Argentina).
9 y 10, a las 21. Fundación Patri-cios.

Máquina Hamlet.

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

Milva canta un nuevo Brecht.

El cancionero de Bertolt Brecht interpretado por Milva (Italia).
Dir: Giorgio Strehler.
2, a las 20; 3, a las 21. Coliseo.

Muestra de Videos españoles.

9, a las 19. ICI.

Naufragio en nocturno.

De Marcelo Bertuccio.
Género Chico (Argentina). Coordinación general: Rubén Szuchmacher.
Dir: Rita Cosentino. Con Darío Levy y Fabián Canale.
8, a las 23.30. Del Pueblo.

Noches blancas en Buda.

De Alfredo Martín.
Género Chico (Argentina). Coordinación general: Rubén Szuchmacher.
Dir: Darío Serantes. Asist. Dir.: María Inés Howlin. Con Fito Pérez y Gabriel Rappanello.
6, a las 23.30. Del Pueblo.

Núcleo Danza.

12, a las 19. Alvear.

O estranho senhor Paulo.

De Tankred Dorst.
Compañía Teatral Face et Carretos (Brasil). Dir: Camilo de Lélis.
3, 4 y 5, a las 22. San Martín, sala Cunill Cabanellas.

Paraísos perdidos.

Creación, puesta en escena y dirección: Susana Torres Molina (Argentina).
10 y 11, a las 21. Morocco.

Pespuntes.

Coreografía y dirección: Roxana Grinstein (Argentina).
10, 11 y 12, a las 19. Sarmiento.

Profesionales.

De Marcelo Bertuccio.
Género Chico (Argentina). Coordinación general: Rubén Szuchmacher.
Dir: Jorge Zuzulich. Con Italo Díaz, Cristián Pasman y Mariela Quirini.
8, a las 23.30. Del Pueblo.

Puchero argentino.

Dir: Enrique Dacall.
3 y 10, a las 23. El callejón de los deseos.

Rebis.

Athanor Danza.
Compañía Alvaro Restrepo (Colombia). Coreografía y dirección: Alvaro Restrepo.
3 y 4, a las 21. San Martín, sala Casacuberta.

River.

Compañía de Danza Butho Eiko & Koma con Kronos Quartet (USA).
9, a las 21. Alvear.

Romeo y Julieta.

De William Shakespeare (versión libre).
Compañía UR Teatro - Antzerkia (España). Dir: Helena Pimienta.
3, 4 y 5, a las 19. Alvear.

7 for a secret never to be told.

Compañía Ultima Vez (Bélgica). Coreografía y dirección: Win Vandekeybus.
7 y 8, a las 21. Metropolitan I.

Tango y Fuga.

(Argentina).
9, a las 21. Maipo.

Ubu Rey.

De Alfred Jarry.
El Periférico de Objetos (Argentina).
8, a las 20 y 22. San Martín, sala Cunill Cabanellas.

Un guapo del 900.

De Samuel Eichelbaum.
Dirección y puesta en escena: Juan Carlos Gené (Argentina).
12, a las 21. San Martín, sala Martín Coronado.

Up-Arte & Buen hijo.

Creación de la Compañía Eléctrica (Argentina).
Dir: Bellotto-Lantermo.
5, a las 21; 6, a las 19. BAC.

Venimos de muy lejos.

(Argentina).
4, a las 22; 5, a las 20. Galpón de Catalinas Sur.

Video-danza.

Sala Lugones.

Wind.

(EEUU).
11, a las 21. Alvear.

I FESTIVAL INTERNACIONAL MUJERES EN ESCENA

De la Imaginación
a la Realidad.

Teatro Empire.**A flor de piel.**

Compañía Co-producción La Máscara - Bekereke (Colombia-España).
Dir: Elena Armengod.
5 y 6, a las 20.30.

A veces, quedan los restos.

Compañía Armar (Argentina).
Dir: Silvia Pritz.
4, a las 22.30; 10, a las 20.30.

Blues is the smoke of war.

Compañía Grenland Friteater (Noruega).
Dir: Geddy Aniksdal.
11 y 12, a las 20.30.

Constantina, escúchame con los ojos.

Compañía La Fanfarra (España). Dir: Joan Casas.
7 y 8, a las 20.30.

La primera cena.

Compañía Grupo Yuyachkani (Perú). Dir: Teresa Ralli.
2 y 4, a las 20.30.

Monodrama Cuarta Pared I.

Compañía Teatro Obstáculo (Cuba). Dir: Víctor Varela.
10, a las 22.30; 11, 20.30.

Direcciones

Adriana Indik: Rodríguez Peña 2067 P.B. "A", TE: 812-5169
Alianza Francesa: Córdoba 936, TE: 322-0068
Atica Galería de Arte: Libertad 1240 P.B. "9", TE: 813-3544
Arte por Arte, Solar del Juramento: Vuelta de Obligado 2070, TE: 788-3721
Art House: Uruguay 1223 Casa 9, TE: 815-5340
Auditorio de Belgrano: Virrey Loreto 2348, TE: 783-1783
Auditorio "José Luis Cabezas", Facultad de Psicología (UBA): Independencia 3065, TE: 932-6001
Ave Porco: Corrientes 1980, TE: 953-7129
Babilonia: Guardia Vieja 3360, TE: 862-0683
BAC (British Arts Centre): Suipacha 1333, TE: 393-0275
Café Tortoni: Av. de Mayo 829, TE: 342-4328
Casa Argentina en Israel, Tierra Santa: Corrientes 1145 piso 11, TE: 382-7872
Casa de Salta: Roque Sáenz Peña 933, TE: 326-2456
Centro Cultural Adanbuenosayres: Corrientes 1904, TE: 922-3954
Centro Cultural Borges: Viamonte y San Martín, TE: 319-5449
Centro Cultural Recoleta: Junín 1930, TE: 803-1041
Centro Cultural Ricardo Rojas: Corrientes 2038, TE: 953-0390
Centro Cultural San Martín: Sarmiento 1551, TE: 374-1251
Cine Club Eco: Camargo 544, TE: 854-6180
Círculo de Villa Devoto: Pedro Morán 4151, TE: 501-0501
Circus, Café Restaurant: Huergo 366, TE: 772-8866
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 Balcón de la Plaza: Humberto I 461, TE: 362-2354
El Callejón de los Deseos: Humahuaca 3759, TE: 862-1167
El C.O.D.O.: Guardia Vieja 4085, TE: 862-1381
El Doble: Araoz 727, TE: 855-2656
Eldorado: Hipólito Irigoyen 947, TE: 334-2155
El Excéntrico de la 18°: Lerma 420, TE: 772-6092

El Galpón del Abasto: Humahuaca 3549, TE: 952-4046
El Observatorio: Urquiza 124, TE: 865-0714
El Taller: Serrano y Honduras, TE: 831-5501
Facultad de Filosofía y Letras: Puán 470, TE: 431-0606 (Secretaría de Extensión Universitaria)
Ferro: Avellaneda y Martín de Gainza
Filo: San Martín 975, TE: 311-3303
Foro Gandhi: Corrientes 1551, 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 Palatina: Arroyo 821, TE: 327-0620
Galería Portinari de la Fundación Centro de Estudios Brasileiros: Esmeralda 965/69, TE: 313-5222
Galería Praxis: Arenales 1311, TE: 815-4986
Galería Rubbers: Suipacha 1175, TE: 393-6010
Galería Ruth Benzacar: Florida 1000, TE: 313-8480
Galería Van Riel: Talcahuano 1257 PB, TE: 811-8359
ICI (Instituto Cultural Iberoamericano): Florida 943, TE: 312-3214
Goethe Institut: Corrientes 319, TE: 311-8964
La Scala de San Telmo: Pasaje Giuffra 371, TE: 362-1187
La Trastienda: Balcarce 460, TE: 342-7650
Living: Marcelo T. de Alvear 1540, TE: 815-3379
Luna Park: Corrientes y Bouchard, TE: 311-5100
Manzana de las Luces: Perú 294, TE: 342-4655
Memorabilia: Maipú 761, TE: 322-7630
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 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
Oficina Cultural de la Embajada de España: Paraná 1159, TE: 802-6031
Opera Prima: Paraná 1259, TE: 812-8271
Palais de Glace: Posadas 1725, TE: 804-1163
Parakultural: Defensa 1575
Predio Ferial de Escobar: Mateo Gelves 1051, Belén de Escobar
Remember Pub: Corrientes 1983, TE: 953-0638
Teatro Astral: Corrientes 1639, TE: 374-5707
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 Del Globo: Marcelo T. de Alvear 1155, TE: 393-8351
Teatro El Patio: Montevideo 566, TE: 373-3197
Teatro Empire: Hipólito Irigoyen 1934, TE: 953-8254
Teatro General San Martín: Corrientes 1530, TE: 371-0111/9
Teatro IFT: Boulogne Sur Mer 549, TE: 962-9420
Teatro La Otra Orilla: Tucumán 3527, TE: 862-7718
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 Regio: Córdoba 6056, TE: 772-3350
Teatro Sarmiento: Sarmiento 2715, TE: 802-8507

Banquetes literarios

Todos los miércoles, en el Auditorio de Arte de Frida Kahlo (Ciudad de la Paz 3094), se realizan los Banquetes Literarios durante los cuales diferentes escritores (narradores y poetas) leen sus textos. El responsable de una idea tan feliz es Fernando Noy, que anima los banquetes en el rol de Frida Kahlo (y hay que verlo). Cuando vienen los "postres de Diego Rivera" es posible, además, deleitarse con la cantante cubana Mayra Ibarra. Poco más que eso haría falta para convertir la mitad de la semana en una fiesta, en un raro don, en un milagro de algarabía. Por ejemplo, anunciar que el primer miércoles de octubre leerán sus textos Luis Chitarroni, Luis Guzmán y María Moreno. Más allá, es otro cielo.

Córdoba

Música

Ensamble Incanto.

Obras de Johannes Brahms y Olivier Messiaen.
11, a las 20. Goethe.

Películas

Ciclo Bizarro en El Angel Azul

Darkman. **** (1990, 96')

De Sam Raini. Con Liam Neeson, Frances Mc Dormand, Collin Friels y Larry Drake.
Lunes 6 a las 20,30.

Glen o Glenda. ** (1953, 67')

De Ed Wood. Con Bela Lugosi, Dolores Fuller y Daniel Davis.
Martes 7 a las 20,30.

Después de hora. **** (1985, 94')

De Martin Scorsese. Con Griffin Dunne, Rossana Arquette y Linda Fiorentino.
Miércoles 8 a las 20,30.

Bésame mortalmente. ***1/2 (1955, 105')

De Robert Aldrich. Con Ralph Meeker y Cloris Leachman.
Jueves 9 a las 20,30.

Cabeza borradora. *** (1978, 90')

De David Lynch. Con Jack Nauce, Charlotte Stewart y Jeanne Bates.
Viernes 10 a las 20,30.

La política en el nuevo cine italiano

Giovanni Falcone. (1993, 118')

De Giuseppe Ferrara. Con Michelle Plácido y Giancarlo Giannini.
27 y 28 a las 20,30.

Golpear al corazón. **** (1991, 109')

De Gianni Amelio. Con Gian Maria Volonté.
29 y 30 a las 20,30.

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

De Ricky Tognazzi. Con Carlo Checchi, Claudio Amendola y Enrico Lo Verso.
31 a las 20,30.

Fassbinder en el Goethe

La libertad de Bremen. *** (1972, 87')

Con Hanna Schygulla, Margit Carstensen y Ulli Lommel.
Lunes 6 a las 20.

Sólo quiero que me amen. ***1/2 (1975/76, 104')

Con Elke Alberle, Vitus Zepichal y Alexander Allerson.
Martes 7 a las 20.

El matrimonio de María Braun. ***1/2 (1979, 102')

Con Hanna Schygulla, Klaus Lowitsch e Ivan Desny.
Miércoles 8 a las 20.

Lili Marleen. ***1/2 (1981, 120')

Con Hanna Schygulla, Giancarlo Giannini y Mel Ferrer.
Jueves 9 a las 20.

Teatro

La Orestíada.

Puesta en escena de la Schaubühne de Berlín (1983)
Dir: Peter Stein.
Presenta Graciela Frega.
18, de 14 a 19.30. Goethe.

Mar del Plata

Danza

Homenaje.

Música y danzas de España (Albéniz, Falla, Granados).
Coreografía y dirección: Graciela Ríos Saiz.
Con Fernando Pérez (piano) y Omar Urraspuro (bailarín invitado).
4, a las 21.30. Auditorium, sala Astor Piazzolla.

Exposiciones

Dino Bruzzone.

Fotografías.
Octubre. Auditorium, Fotogalería.

Lenguajes múltiples: "El Che".

Muestra colectiva.
Octubre. Auditorium, Espacio Nave.

Libero Badii.

Pinturas.
Hasta el 8. Auditorium Mar del Plata, Foyer alto.

Música

Cuarteto de saxos Mar del Plata.

10, a las 20.30. Auditorium, sala Gregorio Nachman.

Orquesta de Cámara Mayo.

25, a las 21.30. Auditorium, sala Astor Piazzolla.

Quinteto de metales de la Orquesta Sinfónica Municipal.

17, a las 20.30. Auditorium, sala Gregorio Nachman.

Rosario

Bla, bla, bla

V Festival Latinoamericano de Poesía.

Participan Idea Vilarino, Verónica Jaffé, Mauricio Redolés, Alicia Genovese, María Cristina Santiago, Ricardo Zunino y María Negroni, Concepción Bertone, Gerardo Burton, Juan E. González, Cristian Aliaga, Jorge Conti, Nini Bernardello, Susana Romano y Juan Gelman.
Del 7 al 10, a partir de las 18. C.C. Bernardino Rivadavia.

Exposiciones

Homenaje a Domingo Candia.

Pinturas.
A partir del 17. Museo Estévez.

Esculturas en madera y piedra.

Muestra latinoamericana de escultores.
A partir del 11. Museo Juan B. Castagnino.

Primera Muestra de Arquitectura Santafecina.

Planos, fotos, maquetas.
A partir del 21. Museo Juan B. Castagnino.

Infantiles

El Principito.

De Saint Exupéry.
Dir: Diego Beneduce y Martina Dosticarelli. Con Rodrigo Peiretti, Desirée Mandile y Luis Ojeda.
18 y 19, a las 17. C.C. de la Cooperación.

Música

Orquesta académica de la Filarmonía del Teatro Colón.

24, a las 21. Teatro Fundación Astengo.

Danza

Maximiliano Guerra.

Con el ballet del Teatro Colón.
7, a las 21. Teatro Fundación Astengo.

Teatro

Carmen Fúnebre.

Compañía Teatr Biuro Podrozy (Polonia). Dir: Pawel Szkotak
Híbrido (España). Dir: Joan Grau Roca.
L.O.V.E.
Compañía Volcano Theatre (Inglaterra). Dir: Nigel Charnock.

Folie.

Compañía Centre Choreographique National de Nantes (Francia). Coreografía de Claude Brumachon.

A partir del 8, horario a confirmar. Parque de España.

Santa Fe

Bla, bla, bla

Tercer Encuentro de Arte Contemporáneo.

Participan Adolfo Prieto, María Teresa Gramuglio, Beatriz Sarlo, Raúl Beceyro, Rafael Filippelli, Federico Monjeau, Gerardo Gandini, Omar Corrado, Ricardo Bartis, Francisco Javier, Rafael Bruza, Francisco Liernur, Adrián Gorelik, Graciela Silvestri, Juana Bignozzi, Aldo Oliva, Marilyn Contardi, D.G. Helder y Martin Prieto.
17 y 18, a partir de las 10. Universidad Nacional del Litoral.



DIRECCIONES

Centro Cultural Bernardino Rivadavia: San Martín 1080, Rosario, TE (041) 802241

Centro Cult. de la Cooperación: Urquiza 1539, Rosario.

Centro Cultural Parque España: Sarmiento y el río, Rosario, TE (041) 260941

Centro de Expresiones Contemporáneas: Sargento Cabral y el río, Rosario, TE (041) 802245

El Angel Azul: Colón 280, Córdoba, TE (051) 231301

Goethe Institut: Bv. Pte. Illia 356, Córdoba, TE: (051) 244358

Museo Estévez: Santa Fe 748, Rosario, TE (041) 802547

Museo Juan B. Castagnino: Av. Pellegrini 2202, Rosario, TE (041) 825412

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

Teatro El Círculo: Laprida y Mendoza, Rosario, TE (041) 483784

Teatro Fundación Astengo: Mitre 748, Rosario, TE (041) 481150

Universidad Nacional del Litoral: Bv. Pellegrini 1750, Santa Fe, TE (042) 571182/83

Desde los tiempos de la Conquista, la imaginería del Infierno ha servido para explicar los acontecimientos de nuestro continente.

GONZALO AGUILAR*



Max Ernst, La bendita virgen castigando al niño Jesús... (1926)

El infierno tan temido

Hernán Cortés, el conquistador de México, confiesa que se siente en un purgatorio “y que ninguna otra cosa me falta para inferno sino la esperanza que tengo de remedio”, mientras los indígenas dan, en los códices, su propia versión del Infierno en el ‘encuentro’ de dos mundos. Es que el Infierno sirve para narrar todas las formas de *la frontera*: los desarreglos del lenguaje, la violación de las normas y las relaciones amo-esclavo. Su narración también exhibe, como doble grotesco de la vida biológica, el automatismo. Todos estos motivos parecen condensarse en el *Martín Fierro*. Después de evitar el infierno de la “partida”, Fierro cae en otro más extraño y hospitalario, el de los indios. Viendo a las mujeres bailar, Fierro dice:

*Su canto es una palabra
y de ahí no salen jamás;
llevan todas el compás,
ioká-ioká repitiendo;
me parece estarlas viendo
más fieras que Satanás.*

El Infierno de este mundo

Si hubiera que hacer un catálogo del infierno literario latinoamericano, podríamos pensar en, por lo menos, tres tipos de infiernos. El primero de ellos es un infierno terrenal, cuyos signos más visibles son el despotismo, la miseria y la sequía. De este infierno quieren escapar inútilmente los protagonistas de *Vidas secas* (1938) de Graciliano Ramos. Cuando el hijo de Fabiano dice, en relación con el Infierno, que “no creía que un nombre tan bonito sirviese para designar algo tan malo”, no está pensando en el más allá. En su lenguaje calcinado, el personaje de esta familia que huye de la sequía del *sertão* (desierto) bahiano pone de relieve el conflicto entre ética y estética que predominaba en los debates sobre el realismo en esos años. ¿Cómo describir el infierno cotidiano sin estetizarlo?

Un infierno parecido encontramos en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, con la diferencia de que aquí los límites entre la vida y la muerte se han borrado. Juan Preciado llega a Comala para buscar a su padre, y mientras recorre las calles del

pueblo no sabe que está entrando en “la mera boca del infierno”. En ese “lamento rumoroso de sonidos” –*Pedro Páramo* es un texto sobre el silencio y el sonido–, Juan Preciado comienza sus diálogos con los muertos y conoce en el deseo la única fuerza que puede oponerse al todopoderoso Páramo. Este personaje posee todos los atributos de Satanás y uno más: es, desgraciadamente, real. En su figura se condensan el cacique, el terrateniente, el oportunista, el dictador y el criminal. Él acabó con el “paraíso” de Comala, palabra que Rulfo también utiliza en la novela y que ha provocado las simplificadoras lecturas míticas.

Sólo un personaje, Susana San Juan, puede delimitar su propio territorio, fuera del silencio impuesto por Páramo y de los murmullos confusos de los muertos; ella no necesitó morir para aprender a percibir los sonidos del deseo. “¿No oyes cómo rechina la tierra?”. Susana no se arrepiente (como quiere Rentería) ni abandona la tierra (como hizo Preciado): “Te asombrarías –le dice al lector– Te digo que te asombrarías de oír lo que yo oigo”.

El Infierno como escenografía del pensamiento

En divergencia con este infierno, surge el segundo de nuestro pequeño catálogo: se trata de un lugar de carácter eminentemente artificial y considerado como una de las más audaces invenciones de la imaginación. “En ese enorme infierno sólo cabe una criatura: el dios que lo inventó”, escribe un enigmático “L. de C.”. Con ese fin, Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares (los presuntivos autores de esta frase) compilaron el *Libro del cielo y el infierno* (1960), como si un conjunto de páginas pudiera contener y agotar semejante “matrimonio”, según la fórmula de Blake. En este libro, los dos escritores, practicando las técnicas del recorte, el titulado y la falsa atribución, trazan una cartografía tan divertida como atroz. Por allí desfilan autores previsible como Quevedo, Leon Bloy, Emanuel Swedenborg y Aldous Huxley con otros que oscilan entre la erudición sofisticada y la burla literaria (un soneto español anónimo del siglo XVI habla del “infierno tan temido” que después sirviera de título a un relato de Onetti; la Baronesa de Servus reaparece en *Seis problemas para don Isidro Parodi*).

Los relatos incluidos en este libro deben cumplir con la ley de la brevedad. De Borges se transcribe un poema en el que el más allá es un rostro donde los réprobos ven el Infierno, y los elegidos, el Paraíso. En un relato más vertiginoso, Silvina Ocampo escribe que “las leyes del Cielo y del Infierno son versátiles. Que vayas a un lugar o a otro depende de un ínfimo detalle”. Y el escritor cubano del absurdo, Virgilio Piñera, nos lleva como Dantes a su breve infierno que se prolonga por los siglos de los siglos, porque “¿quién renuncia a una querida costumbre?”. El fuego de este infierno, en el que no faltan el ingenio y las bromas, es una escenografía de la inteligencia creadora.

Descenso a Cacodelphia

El tercer infierno, a diferencia de los anteriores, tiene su origen en la mitología y en la religión. Su utilidad (porque nadie puede negar su finalidad pragmática) consiste en que ofrece un principio ordenador del mundo, una clasificación y una jerarquía. El modelo del que se nutre esta vertiente es *La Divina Comedia* de Dante Alighieri, con su transparente estructura edilicia y su legitimación teológica. *Adán Buenosayres* (1948) de Leopoldo Marechal y *Paradiso* (1966) de José Lezama Lima entran en esta categoría.

La ciudad infernal de la novela de Leopoldo Marechal se llama Cacodelphia y es una urbe atormentada y doble negativo de Buenos Aires. En esta ciudad, Adán (narrador del descenso) aprovecha para predicar su teoría de la caridad (resultado de la revelación mística marechaliana de los años 30) y para hacer crítica literaria y de las costumbres. Su Virgilio es el astrólogo Schultze (nombre que oculta al artista y mago Xul Solar) quien es también el arquitecto de esta estructura helicoidal en espirales cuyos límites están marcados por los siete pecados capitales.

No es el único artista que aparece en el texto: entre otros, Marechal satiriza a Luis Pereda (Borges), ubicándolo en la espiral de los violentos del arte, y a Titania, a quien pone en la de los lujuriosos. Este personaje, que es convertido por Marechal en una prostituta intelectual, no es otra que Victoria Ocampo, quien tituló con ese nombre de reminiscencias shakespearianas uno de los capítulos de sus memorias. La acusación que se le hace a Titania es haberse dedicado “a la pesca de



intelectuales de otros continentes” y a “intentar refinar a los peones de su estancia” con lecturas de Gide, Freud y D.H. Lawrence. En esta espiral, en el que abundan las mujeres (y aquí la misoginia del moderno Marechal es mayor que la del medieval Dante), se procesan los conflictos del campo cultural argentino. La crítica a Victoria Ocampo no deja de repetir lugares comunes y de tener observaciones acertadas (la simpatía como modo de procesar las lecturas), pero ¿qué es lo que explica tanta violencia?: ¿se trata del enfrentamiento entre el liberalismo aristocratizante de Ocampo y el nacionalismo católico profesado por Marechal?, ¿es una recriminación a la apertura moral que Marechal ejerció pero quiere ver *post festum* bajo el signo de lo juvenil?, ¿o se trata de una acentuación de los rasgos nacionalistas anunciados en la vanguardia y que comienzan a renegar del europeísmo? En el Infierno de *Adán Buenosayres* se procesan en clave ficcional, por primera vez, los efectos que tuvo en el campo intelectual la renovación de las vanguardias.

En esta novela, Marechal se propuso “inventar un infierno humorístico, dotado, como es visible, de todo el confort moderno”. Y es en estos puntos donde radica el mayor atractivo de su viaje: al humor satírico Marechal le suma una crítica de la vida cotidiana. El automatismo biológico que habíamos señalado es también aquí el de la vida moderna, concebida por Marechal como la cultura de los medios masivos. En su infierno abundan “gacetillas de cinematógrafo”, “noticiarios de fútbol y crónicas policiales”, “personajes de Vacarezza”, “radios” que gruñen tangos y chillan *fox-trots* y “estridencias de jazz”; ciertas espirales se parecen a “inmensos estudios de cinematografía”. Este infierno hay que leerlo en clave de época: en él, Marechal invierte el optimismo tecnológico de las vanguardias transformándolo en una valoración elitista de la cultura masiva y en un amor por las jerarquizaciones para dar cuenta de lo real. Sería interesante ver cómo se procesan estas transformaciones en una novela que comenzó a escribirse en 1929

y que es terminada en 1948 (época del peronismo, al cual Marechal adhirió).

El Infierno como imago

Algo de este proceso de estilización se comprueba en uno de los típicos procedimientos marechalianos que después tendrá mucho éxito en cierta literatura periodística (Alejandro Dolina, Horacio Ferrer): la *superposición* entre la vida cotidiana-nacional y una clave mítica o simbólica que la contiene y que la explica. Así, Caronte es un colectivero de la línea 38, la que va de Barrancas a San Telmo. En Lezama Lima, “el árbol que está a la entrada del Infierno” es un árbol cubano (“el Infierno estaba en el centro de la tierra y la voz de los muertos tendía a expresarse y ascender por las grietas de la tierra”), mientras que en Marechal se trata de la hendidura en un *ombú* ante la cual se debe invocar a Elohim y a Juan Sin Ropa. El mundo simbólico –apoyado en la mitología y en la religión– *tritura* lo real y le da nuevos sentidos. Ejerciendo una drástica separación en lo real, inventan un Orco temible y un paraíso sublime: “El Cuaderno de Tapas Azules” en *Adán Buenosayres* y el *Paradiso* en la poética de José Lezama Lima.

Esta novela, que Lezama concluyó en 1966, tiene su continuación en *Oppiano Licario*, a la que el escritor en un principio tituló *Inferno* y que nunca terminó. Sin embargo, pese a que pertenece al mismo rubro que *Adán Buenosayres*, las dos novelas de Lezama están muy lejos de la clave marechaliana. Pese a ser un autor católico, Lezama aproxima su Infierno más a una concepción griega cuya divinidad tutelar es Proserpina y sus oponentes, Orfeo y Eros. Estos dioses no son corporizados –como en Marechal–, pero producen imágenes que, por un instante, habitamos.

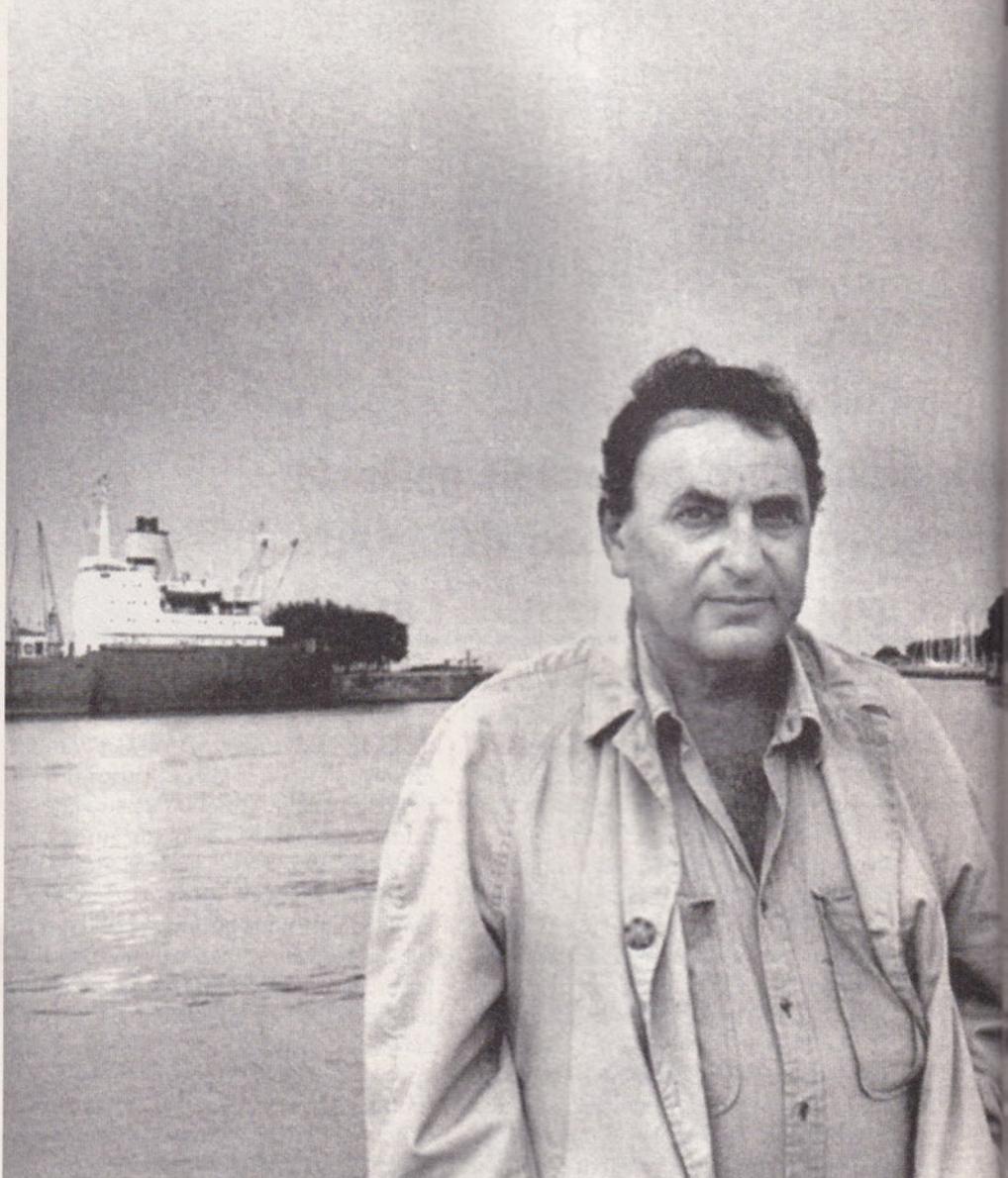
“Barrio de Proserpina”, “sombrio Orco” o “grutas frías de Proserpina” son algunos de los epítetos que forja Lezama para referirse al otro mundo. Sin embargo, éste es el límite, el no-lugar, el misterio (doble de eros) y la negación del *paradiso* que es la familia, la isla y la poesía. El “centro infernal” es la carencia, la ausencia de *potens* poético: no es una metáfora, es una imagen que convoca a los muertos y a las palabras. ●

* Docente e investigador de Literatura Latinoamericana (UBA). Ha publicado, entre otros, *Buenos Aires ready-made*, Bs.As., 1996.

En la sala 3 del ala Richelieu del Museo del Louvre, en un cubículo lateral al que se accede por una puerta mínima, sobre una pared pintada de un verde claro al que una iluminación cautelosa confiere la calidad de un soporte acuático, parecen flotar algunas de las magníficas pinturas de la colección holandesa. Si uno no ha ido hasta allí especialmente para verla, tal vez pase de largo frente a una pequeña joya del Bosco, una tablita que no tiene más de veinte centímetros de ancho por cuarenta de alto y que el artista llamó, con vocación satírica más que alegórica, *La nave de los locos*. Excéntrico por su ubicación, por su carácter relativo de miniatura y, sobre todo, por la consabida singularidad estilística de su autor, el cuadro es una crítica de costumbres elevada a una categoría casi abstracta: los locos son aquí los cuerdos entregados a los vicios; la locura, la verdadera lucidez que Erasmo consagraría definitivamente.

A menos de veinte cuerdas del Louvre, en un luminoso departamento del barrio de Montparnasse, el argentino Juan José Saer acaba de terminar su última novela, *Las nubes*. En ella, la locura embarcada en el cuadro del Bosco tiñe con sus ecos una nueva incursión del gran escritor por sus asuntos de siempre: la percepción, el recuerdo, los grandes agujeros de la razón y la irreductible opacidad del mundo. La

Juan José Saer difícil es siem



entrevista comenzó en su departamento un mediodía diáfano de comienzos de septiembre, siguió en un restaurante vecino donde, según Saer, “se come el mejor pescado de París y tienen algu-

nos de los mejores cognacs del país”, y terminó en su casa, coronada puntualmente con whiskeys de una sola malta, que el autor y algunos de sus personajes parecen preferir.

r: "Lo más pre el tono"

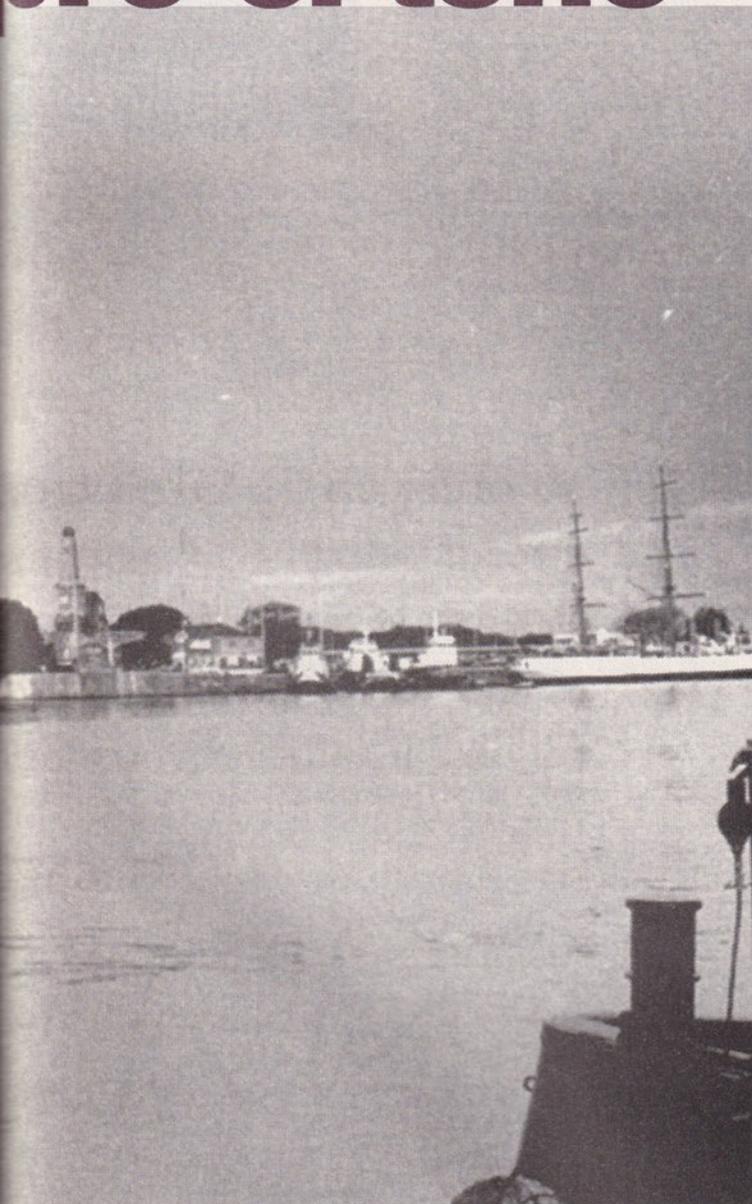


FOTO ALEJANDRA LÓPEZ

Las nubes es un título que evoca a Aristófanes. Y, al mismo tiempo, teniendo en cuenta sus propias preocupaciones en torno a la percepción de lo real, parecería evocar las dificultades para acceder al conocimiento.

— La novela se iba a llamar *El horizonte*, pero me enteré de que un amigo argentino había escrito un libro con el mismo título y decidí cambiarlo. Estuve mucho tiempo para encontrar el definitivo. Finalmente, me pareció que *Las nubes* representa bastante bien lo que es el libro. Desde luego, tuve presente la obra de Aristófanes, un autor que me gusta muchísimo, pero en sentido estricto mi novela tiene poco que ver con esa pieza. El título no lo pone el autor del libro sino quien lo encuentra, un siglo y medio después. Pero podría decirse que sale naturalmente de la novela misma porque el autor del libro utiliza en un momento la metáfora de las nubes para referirse a los acontecimientos de la realidad. Habría que aclarar que la novela se presenta a través del viejo procedimiento del manuscrito hallado. En este caso, se trata supuestamente de un texto encontrado en la casa de una señora nonagenaria, en una ciudad argentina de provincias, por uno de los personajes de *La pesquisa*, Soldi, quien lo transcribe a un procesador de textos y se lo envía en un diskette a París a Pichón Garay. Pichón lo lee en su computadora una tarde de verano, sabiendo que al otro día Tomatis llegará a París.

— *El manuscrito tiene más de ciento cincuenta años.*

— Sí, son las memorias del doctor Real, un médico psiquiatra que tiene que hacer un viaje por la pampa en 1804. Real es el asistente del doctor Weiss —un médico progresista que ha fundado una casa de salud en las afueras de Buenos Aires— y tiene que ir a buscar a cinco locos que van a internarse allí. El viaje debía durar unos pocos días pero, por una serie de contratiempos, se prolonga durante más de un mes. El transporte de los locos exige que se monte una suerte de hospital ambulante, guiado por dos baqueanos, abastecido por un vasco que lleva su almacén en un carromato, y protegido por soldados porque hay un cacique alzado por la zona. Detrás de los soldados viajan, naturalmente, varias prostitutas de las que siguen a la tropa.

— *Con la misma falta de pretensión historicista, Las nubes se ubica cronológicamente entre El entenado y La ocasión.*

— Sí. Hace tiempo que quería escribir algo que transcurriera en la época virreinal, cuando la Argentina como país todavía es una especie de invertebrado. La novela es una suerte de epopeya que, desde luego, no se cumple cabalmente como tal. Está contada en primera persona por el propio doctor Real, varias décadas más tarde, cuando él ya vive en Francia, donde trabaja como subdirector del Hospital de Rennes. Se decide a contar ese viaje porque para él ha sido la experiencia más importante de su vida.

— *Que el narrador y protagonista se llame Real es una nueva provocación suya en torno a las polémicas sobre el realismo.*

— Sí, es una broma. Pero, por otro lado, todo relato plantea por su mera existencia una discusión sobre su relación con determinados referentes. El objetivo de mis relatos no es para nada elaborar conceptos críticos sobre las categorías del relato. Pero no puedo

menos que señalar, de tanto en tanto y por vías laterales como el nombre de un personaje, la complejidad de los problemas del relato: su verosimilitud, la relación entre el lenguaje y la cosa, el delirio y la percepción objetiva, etcétera. Es una manera de escapar a la ingenuidad del relato *crudo*, por llamarlo de algún modo. Si al escribir uno va a callar las objeciones, los escrúpulos, las dificultades que el hecho de escribir le plantean, entonces no vale la pena hacerlo. Si toda dificultad va a ser puesta de lado y se va a escribir como si siempre fuese igual y nuestras relaciones con la realidad fuesen también idénticas, escribir carece de sentido y de interés. No me preocupa que esta actitud tenga más o menos lectores. Lo que me interesa es que mis libros sean la consecuencia de una necesidad interna de los asuntos, de los materiales sobre los que me dispongo a escribir. Del mismo modo, no me interesa escribir en francés porque para mí uno de los problemas fundamentales es poder hacer un relato donde todos los grandes temas puedan ser tratados en un idioma coloquial, casi regional del lugar de donde yo vengo.

—¿No podría hacer eso en francés?

—Tal vez sí, pero no me interesa. Por otro lado, en francés ya hay un lenguaje literario muy establecido. En cambio en nuestra región ese lenguaje literario todavía se está construyendo y tenemos entonces muchas posibilidades. En francés la lengua literaria ha cristalizado hace mucho tiempo. Desde luego, de tanto en tanto aparecen un Proust o un Céline que tiran todo por la borda. Pero no es el caso de la actual literatura francesa que, al menos por lo que conozco, carece de originalidad, de riesgo, de ruptura. Los autores franceses que me interesan, como Nathalie Sarraute, ya tienen sus años.

—¿Cómo ve la decisión de Beckett de escribir en francés?

—Allí hay otro ejemplo excepcional. Cuando le preguntaron a Beckett por qué escribía en francés dijo: “Porque es una lengua pobre”. Yo asumo, salvando desde luego todas las distancias, la misma actitud respecto del español. Trabajo deliberadamente con un lenguaje pobre. El lenguaje de cada escritor es como la paleta de un pintor. Un pintor no trabaja con todos los matices de todos los colores sino con una paleta determinada. Y en esa paleta entran los tonos, los matices, las variaciones. Por ejemplo, una de las cosas que me gusta hacer es mezclar la lengua coloquial con la lengua literaria y filosófica. En la Argentina tenemos dos ejemplos ilustres de este procedimiento: Macedonio Fernández y Borges. Creo que Macedonio fue el primero en ensayarlo con felicidad y Borges lo toma sin dudas de él, lo cual no es ningún estigma para Borges. Lo primero que leí de Macedonio fue *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*. Y una de las cosas que más me sorprendieron fue el diálogo de él con Hobbes en un hotel de la avenida de Mayo: Macedonio le habla campechanamente, usando el voseo. Tomé conciencia de lo que puede ser el sabor de una prosa local haciéndose cargo de cuestiones universales. No se trata de una burda pretensión regionalista sino de la búsqueda de un sonido personal, propio.

—Antonio Di Benedetto es otro de los pocos escritores que han logrado producir un sonido propio.

—Desde luego. Pero en el otro extremo de la paleta. Porque Macedonio es notablemente barroco y en cambio Di Benedetto es de una extraordinaria simplicidad. Sus frases son muy cortas, a veces ni siquiera tienen verbo y siempre logran una condensación fenomenal.

—La primera página de *Zama*, por ejemplo, con esa imagen del mono muerto flotando en el agua junto al muelle y el narrador que dice: “como yéndose y no”.

—*Zama* es un libro absolutamente extraordinario, pero no es el

único libro bueno de Di Benedetto. *El silenciero* y *Los suicidas* son también excepcionales. Y después tiene seis o siete relatos largos como “El cariño de los tontos”, “Declinación y ángel”, “Aballay”...

—“Aballay” es un ejemplo perfecto de la incorporación de una cuestión filosófica religiosa en el paisaje de la *gauchesca*, la asimilación de un asunto cultural complejo a un lenguaje sumamente coloquial.

—Y eso está también de manera evidente en *Zama*. Por eso creo que *Zama* se corresponde con la situación real del hombre latinoamericano en todo momento, mucho más que todos esos carnavales llenos de bailes y extravagancias. Sin nombrar ni ofender a nadie, por favor.

—¿Cómo se da, en su caso, la búsqueda de ese tono personal donde lo coloquial se amalgama con otros discursos más complejos?

—Busco una música y todo tiene que caer dentro de ella. Desde luego que esa sonoridad incluye lo conceptual. Hay una música del concepto, como se dice. De modo que es el oído el que dicta y organiza todo. A veces también la vista. En el sentido en que la configuración tipográfica de un párrafo o la aparición de diálogos ofrecen distintas opciones visuales a la lectura. Esto varía de un libro a otro, según las necesidades. En *Las nubes*, por ejemplo, hay muy pocos diálogos y en general incorporados al relato, no con guiones y acotaciones del narrador. El diálogo, por otra parte, puede agilizar la narración pero, al mismo tiempo, es muy difícil evitar el efecto de banalidad que casi todo diálogo comporta. Por eso hay que tratar de incluir esas frases en un contexto que las saque de su banalidad. Si yo digo: “Buenas tardes”, es una frase totalmente cristalizada. Pero, si entro en un bar con una ametralladora, mato a todos los presentes y antes de irme, sabiendo que están todos muertos, digo: “Buenas tardes”, la frase tiene otro espesor. Al mismo tiempo, en los diálogos es donde la compulsión al naturalismo parece ser mayor.

—Y en ese costumbrismo se cumple la paradoja de que, cuanto más caracterizado está un diálogo, más rápidamente envejece.

—Exacto. Ahora, volviendo a la idea de poner los diálogos en contexto, pocos libros como el *Martín Fierro* contienen en la literatura argentina diálogos tan bien puestos. A veces, el diálogo delata un forzamiento que el autor ejerce entre lo que uno siente que sería natural que se dijera y lo que los personajes dicen. Borges, un escritor a quien con razón todos consideramos prácticamente infalible, en el final de “El muerto” incluye un diálogo que suena falso. Bandeira le dice a la mujer: “Ahora le vas a dar un beso a la vista de todos”. En ese ambiente y en esas circunstancias —han estado bebiendo y son personajes de avería—, uno siente que Bandeira debe ordenarle algo más audaz que un beso. Supongo que Borges, por pudor, no se animó a escribir: “Ahora te lo vas a coger a la vista de todos”. Si esto puede ocurrirle a Borges, significa que nadie está a salvo de los riesgos del diálogo.

—¿Cómo surgió la idea de *Las nubes*? ¿Qué fue lo primero que apareció?

—El personaje de uno de los locos, Troncoso. Un megalómano convencido de que la única salida para estas tierras coloniales era la figura de un rey carismático que, por supuesto, debería ser él mis-





mo. Luego pensé que se podía escribir una novela cuyos personajes fueran locos, cada uno con una locura diferente. Al mismo tiempo, me di cuenta de que hacer transcurrir la historia en la actualidad podía confundirse con un alegato en favor de la locura o algo similar. Por eso decidí ubicar la historia en aquella época de transición, donde la Argentina como país es todavía un germen y escribí esta especie de *western*, de novela gauchesca sin gauchos porque los gauchos, como sabemos, todavía no eran tales. La escritura me

llevó un poco menos de tres años, si tomo como referencia el momento en que la empecé por primera vez porque, generalmente, vuelvo a corregir mis comienzos de novela.

—¿Por qué?

—Porque lo más difícil es siempre encontrar el tono. Cuando uno ya lo tiene, no digo que todo sea más fácil, pero ya hay un cauce, un tipo de sonoridad que te permite incluso saber qué cosas caben o no dentro de ese espectro que ha terminado por imponerse.

—Ahora que está terminada, ¿cómo diría que suena *Las nubes*?

—Como un recitativo.

—En la novela hay, entre otras cosas, una reflexión sobre la locura, pero está subordinada a las ideas de aquella época.

—Claro, son las ideas del doctor Weiss en boca de su discípulo, el doctor Real. No hay que olvidar que en 1793, en medio de la agitación de la Revolución Francesa, el médico Pinel libera de sus cadenas a los locos de La Salpêtrière. Son esos acontecimientos, la Revolución y sus consecuencias sobre el concepto de salud mental, los que guían a Weiss y a Real en su trabajo en la clínica. El tono del relato de Real es el de un naturalista ateo, progresista, generoso y sumamente ético. Me interesaba evocar, de un modo ligeramente paródico, ese tono de los relatos de viaje de los naturalistas, típicos de esa época. Y ese registro no sólo aparece en las reflexiones de Real sobre la locura sino también en sus comentarios del accidentado viaje que debe realizar a través de un paisaje idéntico a sí mismo en su inmensidad y en su vacío. Por otro lado, me interesaba escribir un libro en el cual la narración estuviera contenida en el modelo de un texto monográfico, donde tuvieran cabida las descripciones levemente científicas de las distintas locuras y el registro de los pormenores de un viaje por la pampa. La excepcionalidad del viaje, sometiendo a ese grupo de personajes a situaciones extremas, termina por igualar a locos y cuerdos en una misma intemperie y me permite insinuar, de un modo personal, el viejo asunto de que la locura es siempre algo relativo o que, en todo caso, los locos llevan al extremo tendencias de todo el mundo.

—Las nubes incluye a un lector, Pichón Garay, que da el marco y el tiempo real de la novela. ¿Usted piensa en un tipo de lector para este libro o para su obra en general?

—No, jamás. Que los lea el que quiera.

—¿Tampoco aparece una idea de destinatario a la hora de corregir las sucesivas versiones de un libro?

—No, los criterios de corrección son, como ya dije, musicales: problemas de ritmo, de estructura y, por supuesto, de sentido y coherencia internos. Hay un lector implícito, desde luego, incluso a

veces se piensa en una persona concreta, pero esas referencias no dirigen en absoluto la escritura.

—¿Qué le parece que agrega *Las nubes* a su obra anterior?

—En realidad, me agrega asombro a mí mismo. Porque veo que escribí otra novela más y que, una vez escrita, parece algo natural, aunque antes de hacerlo no era para nada evidente e incluso resultaba difícil realizar. Escribo cada libro teniendo en cuenta lo que escribí antes, voy siguiendo una lógica, pero no siento que estoy alcanzando metas o jalones.

—Respecto de esa lógica, ¿a qué apuntaba en *Las nubes*?

—Quería escribir, como dije, una suerte de recitativo, donde el recitante domina y organiza todos los hechos que cuenta y, al mismo tiempo, tiene una posición respecto de ellos. Un poco a la manera de las *Pasiones* de Bach.

—¿Qué ventajas ofrece escribir en primera persona?

—Ninguna. Es mucho más cómodo escribir en tercera, permite más libertades. Claro que, cuando escribo en tercera, trato de ser consciente de esas libertades y de no abusar ingenuamente de ellas. De modo que o se reducen esas libertades o se exageran, pero nunca se las toma como naturales. *Glosa* es un caso típico donde las facilidades de la tercera persona están paródicamente trabajadas, a partir del hecho de que el narrador sabe demasiado.

—La ocasión, en cambio, parece trabajar con la exageración opuesta: la enorme libertad que da ignorarlo todo, desde el nombre del protagonista.

—Claro, en *La ocasión* casi mi único presupuesto fue que todo lo que era esencial para la historia debía estar omitido. No por capricho sino para crear un cierto espesor.

—¿Cuáles son sus planes inmediatos?

—Tengo tres proyectos. Una novela larga que ya comencé, un libro de textos breves, algunos de los cuales ya están escritos y un tercer libro que no podría definir exactamente como un ensayo —además, si digo que es un ensayo no lo va a comprar nadie. Se trata, más bien, de un conjunto de sátiras sobre el espacio masivo donde se cruzan los medios de comunicación, el espectáculo, la crónica literaria, lo artístico y lo comercial. Un mundo que evidentemente se presta mucho a la sátira. Incluso si uno lee las sátiras de Marcial descubre que, en esa época, ya existían los autores de libros perecederos. Un retrato político del emperador, por ejemplo, a cuyo autor Marcial le dice: sí, escribiste ese libro que al emperador y a sus alcahuetes les va a gustar, pero, apenas se muera el emperador, tu libro no existe más. Una particularidad interesante de la sátira es que se escribía tanto en prosa como en verso. Los versos satíricos ya casi no existen. Hay unos versos satíricos de Cummings, por ejemplo, que son extraordinarios:

Jehová enterrado, Satán muerto,
los medrosos adoran lo mucho y lo rápido;
no sintiendo lo malo como malo,
la mansendumbre pasa por bondad;
obedece dice Toc, sométete dice Tic;
la Eternidad es un plan quinquenal:
si la Alegría y el Dolor están en la casa de empeños,
quién se atreverá a llamarse hombre

bribones sin sueños avanzan saciados de sombras,
Fulano es Mengano y Mengano es Zutano;
mientras los chismes asesinan, gritan y suman,

el culto a lo igual es lo más chic;
con instrumentos nuevos,
se mide precisamente lo nuevo:
si para besar el micro el Judío se hace marrano,
quién se atreverá a llamarse hombre

los mentirosos invocan a gritos la Verdad,
los esclavos dan taconazos pidiendo Libertad;
donde los Necios son santos, locos los poetas,
chillan los ilustres ilusos del Progreso;
cuando se proscriben las Almas enferman los corazones,
con corazones enfermos las mentes no pueden nada:
si el Odio es un juego y el amor un coito,
quién se atreverá a llamarse hombre.

Cristo Rey, este mundo hace agua por todas partes

y no hay salvavidas:
sólo puede caminar sobre las olas
Aquel que se atreve a llamarse hombre.

Esta es una verdadera sátira. Me gustaría escribir sátiras como ésta.
—*Pero en prosa.*

—En prosa y en verso, pero no sé si me da el cuero.

—*La sátira parece tener, incluso hoy, una intención precisa. ¿Se puede pensar en una intención, una finalidad para la novela?*

—Sí. El sentimiento de haber hecho un buen trabajo, sin concesiones de ningún tipo: ni al lector, ni a los críticos, ni a los amigos, ni a la familia.

—*Ni siquiera al editor.*

—No, tampoco. Pero, por otra parte, aprovechemos para aclarar que el editor es el último mecenas con que cuenta el escritor hoy en día.

Después del editor, directamente el caño de A. Tarrant y Compañía. ☉

Las Nubes

Juan José Saer

Buenos Aires, Planeta, 1997.

“**S**alió a buscar Troya y casi se topa con el Hades.” El marco de esta novela es, sin dudas, una declaración y una confirmación de principios. Serodino, París, Tomatis, Pichón, los personajes de Saer anuncian un relato y lo ubican en un lugar de la teoría. *Las Nubes* es un manuscrito que cayó en manos de Marcelo Soldi, un aficionado a los archivos que no logra decidirse sobre el verdadero origen del relato: ficción o historia. Por eso le manda un “dis-ker” a Pichón que parece ser la voz autorizada para opinar. Desde ese punto, desde el bol de cerezas que acompaña la lectura frente a la computadora, el lector entiende: los límites entre la ficción y la historia son tan (poco) nítidos como los que se ubican entre la locura y la normalidad.

Durante los últimos años del Virreinato del Río de La Plata, un médico, el Doctor Real, emprende un viaje por las pampas para recoger a cinco pacientes que deberá llevar a Buenos Aires, a Las Tres Acacias, la Clínica para locos del Doctor Weiss, un holandés, un gran mujeriego, su amigo, su maestro, su mentor. El relato es el viaje —de sólo cien leguas— y la distancia (la segunda, la más saeriana, la de la escritura lejana en el tiempo y el espacio): el narrador es el médico nómada que recuerda la intensidad de la nada pampeana desde París, treinta años más tarde.

En el manuscrito, entre esporádicos comentarios de Soldi, sobresalen no sólo los locos, sino la relación de cada uno de los

cinco personajes con la mirada confusamente normal de La Ciencia. Sor Teresita, Troncoso, Parra y los hermanos Verde hablan de la locura; y toda la travesía, con sus anécdotas y obstáculos, de lo difícil que es establecer límites sin error.

Saer, en esta novela, pone en juego diferentes géneros (la epopeya, el relato naturalista de viaje, el informe) y logra, con la fluidez de su prosa larga, lenta y tersa, que la lectura copie la tensión del viaje, que sólo se relaja, feliz, al avistar “un largo edificio blanco y, en los fondos, tres altas acacias”. ☉

Violeta Weinschelbaum

El concepto de ficción

Juan José Saer

Buenos Aires, Ariel, 1997, 302 págs.

Si toda narración es, al mismo tiempo que un texto literario, su propio programa poético, Saer ha sabido hacer participar activa y concientemente la crítica en su narrativa, no como un mero momento temático (como ha sido el gusto de las novelas argentinas más prominentes de los '80), sino como uno de los materiales que conforman objetivamente sus ficciones. Así, la publicación de un libro de crítica por un autor de narrativa para quien “la narración, indiferente a los hechos, es sobre todo crítica” parecería estar destinada a ser una intervención redundante. Sin embargo, *El concepto de ficción* (recopilación de textos escritos entre 1965 y 1996) funciona de un modo por completo diferente: es la posibilidad de penetrar en la biblioteca de Saer (y

no sólo eso: se nos permite ver sus subrayados y las notas en los márgenes) y de poner en relación sus textos con la propia producción saeriana. Así, muchos de estos ensayos enuncian algunas de las preocupaciones más recurrentes en Saer: la cuestión de la autonomía de la literatura, la cruzada contra la idea de *literatura regional* (principalmente la latinoamericana) y el proyecto de construir una *zona literaria*. Esta *zona* no remite sólo al escenario santafesino de todos sus libros sino también a la demarcación de un territorio dentro del campo literario. Y en este sentido, Saer hace “lo que se debe”: se alía con una tradición y se distingue de otra, organiza su propio canon, que incluye tanto la literatura argentina y latinoamericana como la europea, y resitúa los santos fundamentales de estas tradiciones (relectura del *Martín Fierro*, ataques —pero también loas— a Borges). Aunque la modestia de Saer se topa con severas dificultades a la hora de definir la pertenencia genérica de estos breves textos, bien puede decirse que, vistos en conjunto, terminan por conformar un único y extenso ensayo: un gran texto productivamente asistemático que no aspira a constituir ninguna totalidad y cuya discontinuidad no hace más que imitar al objeto esquivo del que trata. Adorno —una referencia constante de estos textos— al construir el concepto de ensayo dice que sólo se puede hablar de cuestiones estéticas de un modo estético y esto confirmaría el carácter ensayístico del libro de Saer que, en un retorno dialéctico, parece considerar que la crítica, indiferente a los hechos, es sobre todo una narración. ☉

Hernán Díaz

Condenadas por amar

Hay un castillo empinado al final de la calle principal y un puente de piedras rojas bajo el cual pueden verse parejas de cisnes blancos. Hay también una universidad antiquísima, que guarda en su biblioteca el *Códice Manex*, y una estación de tren, anodina y llena de bicicletas, que desentona por completo con la majestuosa catedral y sus vitrales con figuras ecuestres y templarios recubiertos por mallas de metal. Heidelberg, orgullosa de filósofos y sabios, es uno de los pueblos más bellos de Alemania, una reliquia que hace soñar con sueños, un recordatorio tal vez, si hiciera falta, de que el pensamiento es una pasión tan intensa como el miedo, y la poesía, uno de los nombres del rechazo. Allí vivieron, a principios del siglo XIX, los poetas del *Círculo de Heidelberg*. Allí encendieron uno de los focos más tenaces de la subversión romántica. Junto a ellos, dos mujeres, Caroline de Gunderröde y Bettina Brentano, tienen el curioso privilegio de ensanchar un cortejo esplendoroso y desquiciado.

No hace falta ser muy perspicaz. Las mujeres no fueron muy afortunadas en los negocios estéticos del *Sturm und Drang*. De Caroline de Gunderrode cuenta la historia que, siendo todavía muy joven, tuvo la mala idea de enamorarse de un profesor de levita negra, mentor de poetas y —diríamos hoy— teórico literario. Cuentan que se disfrazaba de hombre para asistir a sus clases universitarias, que tenía con él citas clandestinas en posadas transitorias que la dejaban sedienta. Al parecer, Friedrich Creuzer estaba casado con una mujer mucho más rica que él y no estaba dispuesto a renunciar al confort en aras de una pasión “enfermiza”. Caroline se desahogaba escribiendo poemas visionarios y, a veces, en largas confidencias con Clemens Brentano, mientras él la admiraba un poco, habrá sugerido alguna línea. Entre sus versos, uno premonitorio dice así: “Para un corazón herido dulce es la muerte, dulce la tumba”. Murió exactamente a los 26 años, clavándose un puñal a orillas del Rin, a la altura de Winkel. Achim von Arnim, que después fue marido de Bettina Brentano, grabó en su lápida un verso memorable, cuyos ecos han llegado hasta la poesía argentina, a través de Alejandra Pizarnik: “La alucinada del viento/ huye de sí misma/ pobre cantora”.

En Alemania, y en esa época, esta suerte, por trágica que parezca, no es excepcional. Tanto en el Primer Romanticismo como en el Segundo, historias semejantes se reproducen con variantes apenas perceptibles. La ecuación es simple: las jóvenes

son siempre audaces, siempre silenciosas en sus méritos, y acaban inmoladas. A veces, incluso, pagan con el suicidio una locura que alimentó la creación de otros, recuperan con la muerte un simulacro de vitalidad, se vuelven en la desaparición un canto mudo y persistente, una cifra que tiene cosas que contar. Bastará con mencionar algunas: Marianne Von Willemer, delicada escritora, de cuyo poema *Hatem* tomó el excelso Goethe varias cosas “prestadas” para su *Diwan* a cambio de fijarla para siempre en la figura literaria de “Suleika”; Sophie von Khün, la novia de Novalis que murió a los 15 años, pero fue “inmortalizada” en Mathilde o acaso en la Flor azul del *Enrique de Ofterdingen*; Caroline Böhmer Forster, ese “ser sagrado habitado por una furia” que fue primero amante de August Wilhelm Schlegel y luego de Schelling, inspirando a los dos; Dorothea Veit, escritora y feminista, la “Lucinde” de Friedrich Schlegel, que abandonó marido y dos hijos para unirse al poeta y morir poco después; Susette Gontard, la

“Diotima” de Hölderlin, cuya muerte precoz fue irreparable, ante todo para sí misma, y ocasionó una poesía para la eternidad; las tres agraciadas de Clemens Brentano, Sophie Mereau (primera esposa), Rahel Varnhagen (amante) y Auguste Bussmann (segunda esposa): esta última se suicidó en el río Main; Henriette Vogel —“la novia en la muerte”—

que acometió junto a su amado, Heinrich von Kleist, un doble suicidio a orillas del lago Wannsee; y por fin, Bettina Brentano, el caso más patético de todos, ese espíritu movedido y lleno de vitalidad que, salvo por un texto que registra sus inquietudes sociales (*Este libro pertenece al Rey*, 1843) y un pequeño breviario negro (*Diálogos con demonios*, 1852), ofreció su vida e inteligencia a idolatrar la figura de Goethe, a visitarlo y elogiarlo sin pausa, a tomar notas sobre su obra (que éste luego utilizó para escribir su *Autobiografía*) y a desdibujarse a sí misma en un texto elocuentemente titulado *Conversaciones de Goethe con una niña*, 1835. 📖

María Negroni



Índice reseñas



Ficción

| | |
|---|----|
| Tennessee, Luis Guzmán | 55 |
| Cuentos de Fútbol Argentino, Roberto Fontanarrosa (comp.) | 55 |
| El enigma de la calle Arcos, Saulí Lostal | 56 |
| El hombre que llegó a un pueblo, Héctor Tizón | 56 |
| Desencuentros, Luis Sepúlveda | 57 |
| El descubrimiento del cielo, Harry Mulisch | 58 |
| Elizabeth y su jardín alemán, Elizabeth von Arnim | 58 |
| Primeras novelas | 59 |

Colecciones

| | |
|-------------------------------|----|
| Los clásicos | 60 |
| Los mejores cuentos | 60 |

Cine

| | |
|---|----|
| El guión cinematográfico, Gonzalo Aguilar y David Oubiña (comps.) | 61 |
| Fanny Navarro, César Maranghello y Andrés Insaurralde | 61 |

Testimonio

| | |
|---|----|
| En el país del viento, Roberto Arlt | 62 |
| Aguafuertes gallegas, Roberto Arlt | 62 |

Psicoanálisis

| | |
|---|----|
| El goce de lo trágico, Patrick Guyomard | 63 |
| Malestar en el psicoanálisis, Moustapha Safouan | 63 |

Ensayo

| | |
|--|----|
| Cultura y teoría social, Margaret S. Archer | 64 |
| Nación y modernidad, AAVV | 64 |
| Arte y belleza en la estética medieval, Umberto Eco | 65 |
| La educación estética, Mario Gennari | 66 |
| Caosmosis, Felix Guattari | 66 |
| ¿Esperanza o conocimiento?, Richard Rorty | 67 |
| Telenovela. Ficción popular y mutaciones culturales, E. Verón y L. Escudero (comps.) | 67 |
| La política del modernismo, Raymond Williams | 68 |
| Periodizar los sesenta, Fredric Jameson | 68 |

Historia literaria

| | |
|---|----|
| Introducción a la literatura norteamericana, Jorge Borges | 69 |
|---|----|

Infantiles

| | |
|---|----|
| El ratón que quería comerse la luna, Laura Devetach | 70 |
| Un do li tuá, Carmela Fischer (ed.) | 70 |

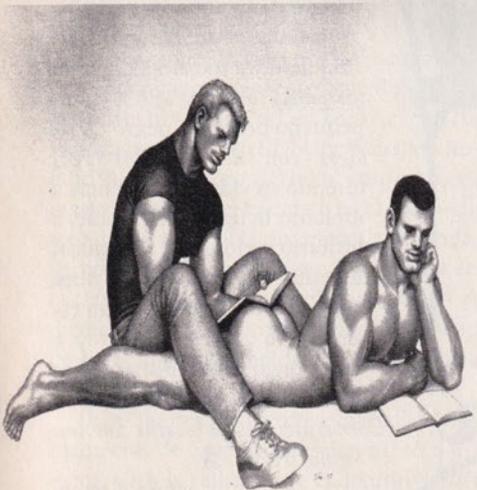
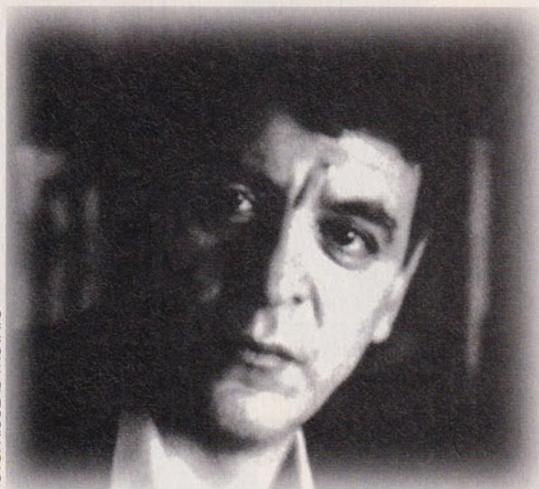


FOTO: NICOLÁS TROVATO



Tennessee

Luis Gusmán

Buenos Aires, Alfaguara, 1997, 200 págs.

Un gran narrador se reconoce en su capacidad para imponer un universo completo. Así como Flaubert volvió necesarias las descripciones de la vida de provincias, Gusmán (como muy pocos novelistas argentinos) vuelve a demostrar su maestría narrativa mediante la postulación (que no podemos sino aceptar) de un mundo entero y un sistema de comportamientos. En *Tennessee*, la última novela de Luis Gusmán, seguimos a Walenski a través de un complicado laberinto con la fascinación hipnótica que sólo los grandes narradores son capaces de suscitar. Y el laberinto que se nos impone, que en cualquier contratapa podría resumirse con el sólo recurso de citar palabras abstractas (“exilios”, “miserias”), es un laberinto de palabras que, como “Avellana”, “prefabricada”, “matadero”, “choripán”, sostienen en su materialidad ese universo en ruinas y a punto de desaparecer que a Gusmán le interesa rescatar para la literatura.

El frasquito, *Cuerpo velado*, *En el corazón de junio*, *Villa* y la sorprendente autobiografía *La rueda de Virgilio* son algunos nombres de los libros anteriores de Gusmán. En todos ellos hay siempre un conflicto entre el orden del espíritu (Dios, las videncias, la muerte, la paternidad) y el orden de la carne (enfermedades, vísceras y cadáveres, cenizas, sangre) que a veces adopta también la máscara del conflicto de clase. En *Tennessee* ese conflicto comienza cuando un industrial muere viendo una película y todos creen que

muere por algo que vio en esa película. Un “crimen”, un laberinto policial, una memoria puesta en marcha y la necesidad de encontrar a un hombre.

En este esqueleto se inspiró Mario Levin para realizar su versión cinematográfica del cuento que, originalmente, Gusmán incluyó en *Lo más oscuro del río*. Ahora, después de la película, Gusmán vuelve a contar la historia y esta vez es una novela, una gran novela, que cuenta todo lo que el cine no puede contar. Este relato, por ejemplo, que Walenski escuchó en un velorio donde “las viejas hablaban del miedo que les daba ir al cementerio —ubicado cerca de la vía, en los fondos de una villa”: “Porque cuando suben las escaleras para poner flores en los nichos altos, desde abajo, pendejos, sobre todo pendejos, les mueven la escalera y las amenazan hasta obligarlas a tirar los monederos. La gente va sin plata, sin relojes, sólo las flores en la mano, cuando los pétalos vuelan por el aire es señal de que han tirado a alguien”.

Esa milagrosa escucha, que es también la de Gusmán, devuelve al mundo una historia. ¿Qué otra cosa que esa generosidad habría que esperar hoy de la literatura? ●

Daniel Link



GENTILEZA ED. DE LA FLOR

Cuentos de Fútbol Argentino

Roberto Fontanarrosa (comp.)

Buenos Aires, Alfaguara, 1997, 268 págs.

Hay un primer relato, inquietante, que abre la antología *Cuentos de Fútbol Argentino* diseñada por Roberto Fontanarrosa. Se trata de un texto extraído de las *Crónicas de Bustos Domecq*, y narra la historia de un arreglo, pero para decir que el fútbol es un género dramático como cualquier otro y tiene, por lo tanto, sus reglas. El fútbol, dice con crueldad el texto, no es otra cosa que una invención mediatizada por “la televisión y la radio”, con actores, escenarios, directores y productores. Se trata de una ilusión apoyada en el tinglado de la creencia. El relato de Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges que elige Fontanarrosa para abrir la antología marca las palabras básicas que hilvanan estos cuentos: la creencia, el impacto colectivo de la “adhesión”, el espectáculo y el periodista, una figura siempre indecisa que se pregunta cómo narrar esa solidez evanescente, ese género opaco para la mirada del laico.

No son pocos los relatos que a lo largo de la antología dejan entrever su perplejidad ante el problema de la “adhesión”, a la que se le dan versiones pintorescas pero también temerosas. Esa mezcla confusa y diluyente puede encerrar el “misterio” simpático de la música dominguera, de los muchachos en los camiones que van a la cancha y el folklore infinito de objetos, cantos y costumbres. Pero puede ser también el núcleo de una amenaza: “Y pensar que todo esto —¡todos éstos!— venían en mi avión y yo tan tranquila durante el vuelo”. Y arma el eje donde se debate en las versiones que la recopilación de Fontanarrosa sugiere sobre los efectos y las bases de la fiesta colectiva de los domingos.

El fútbol hablado, el fútbol escrito, la disputa, el simulacro y el arreglo. Como cualquier antología, la de Fontanarrosa está hecha de aceptaciones y rechazos. Son dieciocho cuentos donde se incluyen textos de autores que fatigaron páginas similares,

como Osvaldo Soriano, y otros que hablan con el tono sugestivo de quien ingresa a un terreno inhóspito y ajeno, como Rodrigo Fresán.

Todos, sin embargo, tienen algo que contar, como si se tratase de una experiencia anhelada, resistida, pero ineludible. Porque el fútbol también tiene imágenes contrapuestas: la del mundial de 1978 que sirvió para construir una fiesta distorsiva en medio del terror, y la calesita luminosa de Maradona cuando trazó bajo el sol inclemente de México, en 1986 y contra Inglaterra, un nuevo género para la fiesta: la ciencia ficción. ●

Fernando Murat

El enigma de la calle Arcos

Saulí Lostal

Ediciones Simurg, Buenos Aires, 1997.

212 págs.

En 1932 el diario *Crítica* anunciaba la publicación “desde mañana domingo en todas las ediciones” de *El enigma de la calle Arcos*, la “primera gran novela argentina de carácter policial”. En 1933 la novela se edita en forma de libro, cuya portada, con acierto, se reproduce en esta edición de 1997. El relato que cuenta este enigma es un enigma en sí mismo, ya



que se desconoce el verdadero nombre que se esconde detrás del estrambótico seudónimo de Saulí Lostal. Desde Luis Stallo (“caballero itálico y poseedor de una apreciable cultura”, según *Clarín* del 27 de febrero del 97), hasta, sorprendentemente, Jorge Luis Borges, diversos periódicos capitalinos han hecho apuestas en los últimos meses sobre la autoría, pero el misterio se resiste, más firmemente que el de la Calle Arcos.

Esta disputa repite, ironías que la literatura ensaya con los lectores prolijos, la controversia que mantienen en la novela los ficticios diarios *Ahora* y *El Orden* sobre la autoría del misterioso crimen del barrio de Belgrano.

Los supuestos vespertinos porteños no son otros que *La Razón* y *Crítica*, cuyos títulos “catástrofe” la novela reitera, en abundancia de tipografía en letras mayúsculas y abusivo uso de signos de admiración y frases contundentes que se internan con frecuencia en la grandilocuencia. El terrorismo expresivo de la novela remeda así el del periódico donde se publica, en un doblaje que no se atina a saber si es voluntario o no, pero que en todo caso no quita encanto, sino tal vez lo agrega, a una narración que está muy marcada por los signos escriturarios de la época de su producción.

Otro rasgo de época es el lenguaje utilizado en la novela: se añora que el ajustado prólogo de Silvia Saítta no dé cuenta de los desvíos gramaticales y léxicos de un castellano aporteñado que es también posible encontrar en otras obras literarias argentinas del mismo período. Pero que también podría remitir a cierto cocolichismo del “caballero itálico y poseedor de una apreciable cultura”.

El relato tiene interés y suspenso, sostenidos por ese lugar común, pero inquietante como pocos, de la literatura policial, que es el del asesinato cometido en un lugar cerrado por dentro, sin vía de escape posible, lo que lo pone en correspondencia con la obra del iniciador Edgar Allan Poe. Pero también con la de Gaston Leroux, cuyo “misterio del cuarto amarillo” es evocado en el mismo texto. La trama se complica con otro recurso pródigo del género: el del doble. Pero anticipar más detalles sobre la audaz utilización del mismo en este relato sería imperdonable indiscreción de este cronista. ●

Oscar Calvelo



FOTO: ALEJANDRA LÓPEZ

El hombre que llegó a un pueblo.

Héctor Tizón.

Ed. Andrés Bello, Santiago de Chile, 1997.

120 págs.

En vísperas de Navidad, un prófugo llega a un pequeño pueblo de Jujuy. Sus habitantes, que esperan hace largo tiempo la llegada de un sacerdote, lo toman por tal, y el hombre se ve súbitamente compelido a asumir esa impostura. Al principio, se obstina en no mentir, en no decirles a esos confinados lo que quieren escuchar. Pero es inútil: ellos oyen, a través, lo que quieren, y finalmente la historia ocurre, como un acto de amor, simplemente por acuerdo. El rol de cura no es para el fugitivo del todo desfavorable: el estilo alegórico, cuasi bíblico, la vaguedad sentenciosa son sumamente efectivos para eludir referencias a un pasado criminal.

La paradoja es interesante: para mostrar qué puede haber detrás de un discurso alegórico, Tizón construye una alegoría. Al principio, la mascarada del sacerdote le permite al prófugo hacer tragar a sus fieles unas cuantas píldoras, ocurrencias

aparentemente arbitrarias, espontáneas acerca de dios, la justicia o la pobreza. Luego, le permite ir enmudeciendo.

Tizón narra la propia aldea sin buscar el color local ni el realismo mágico, que, para él, no tiene nada de mágico. Si en algún punto lo típico aparece en su literatura es en la cadencia narrativa, en los silencios y en las voces cuya sabiduría cansina, ancestral, parece producto del ambiente, del calor o del confinamiento. Y en lo que al confinamiento se refiere, no hay nada de conservador: *El hombre que llegó a un pueblo* narra también la construcción de un camino.

Héctor Tizón (Yala, Jujuy, 1929) se presenta a sí mismo como un "ejemplar de frontera" y es actualmente juez en su provincia. Dice haber sido educado como un señorito de provincias, atrapado en las hipótesis de San Agustín y Lenin. Durante la dictadura, vivió el exilio en México y Milán. Publicó *A un costado de los rieles* (1960), *Fuego en Casabindo* (1969), *Sota de bastos, caballo de espadas* (1976), *El traidor venerado* (1978), *La casa y el viento* (1984), *El gallo blanco* (1992), y *Luz de las crueles provincias* (1995), premiado por la Academia Argentina de Letras en 1996. *El hombre que llegó a un pueblo* (1988) es su anteuúltima novela. 📖

Carmen Crouzeilles

Desencuentros

Luis Sepúlveda

Barcelona, Tusquets, 1997.

248 págs.

Graham Greene postuló que "la infancia es la capital del escritor"; es decir, el acto de escritura se define como un "deshacerse" de ciertas fantasías primordiales.

Esta nueva colección de cuentos del chileno Luis Sepúlveda reúne algunos textos inéditos con otros publicados en ediciones dispersas, antes de las novelas que lo hicieron conocido. Pero, ante

la diversidad, el hecho de que el autor mismo haya reunido los cuentos es sólo el primero de una serie de motivos que provocan encuentros, y se convierten en justificaciones para buscar las sombras que lo acosan desde sus primeras narraciones.

La pérdida, la rotura, el olvido, la muerte, los quiebros, los deslices: son veintisiete las formas de desencuentros que se van hilvanando en el libro y que, en conjunto, cumplen la misma función: son un hallazgo, una excusa para narrar, para recordar, para encontrar y encontrarse.

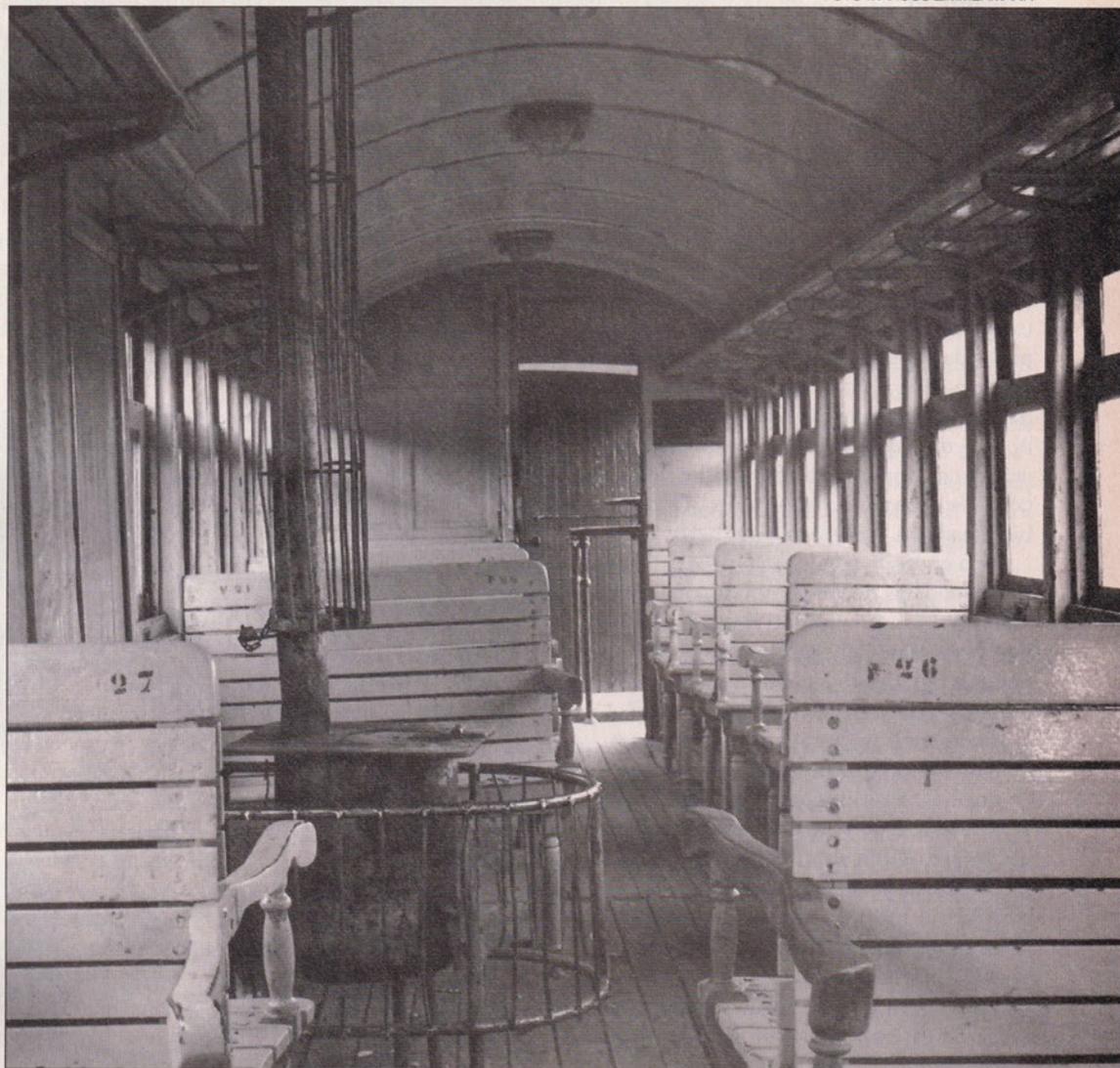
Los trenes, como espacio de simultáneas pérdidas y hallazgos, se destacan en gran cantidad de los relatos. En este sentido, Sepúlveda apela, por ejemplo, a su compatriota Neruda: "Cuando descansa el largo tren se juntan los amigos, entran,

se abren las puertas de mi infancia...". El tren, fugaz, pasajero, comunica y, a la vez, separa; trae algo, sólo para volver a partir. El tren ocupa el mismo lugar en la tierra de este autor que los barcos en el mar de Conrad: la espera, el paréntesis temporal, el hueco que caracteriza el viaje por tierra o por mar debe ser ocupado por algo: ese lugar es otorgado al relato, la narración.

En los (des)encuentros de Sepúlveda también hallamos como motivo privilegiado el azar, pero no como es visto en los tiempos que corren, como "sucedáneo de la voluntad". Las casualidades obedecen a los desvíos habituales, a una causalidad propia del destino, "como si tales encuentros fueran enteramente normales en su mundo de papel e ideas ordenadas por el tiempo." 📖

Camila Loew

FOTO MARCOS ZIMMERMANN



El descubrimiento del cielo

Harry Mulisch

Barcelona, Tusquets, 1997, 827 págs.

Traducción de Isabel Torda Vidal

Los hechos de esta novela comienzan en el año 1967, cuando Max y Onno se encuentran en una carretera, según creen, por azar y comienza una amistad, que junto a la relación con Ada, dará como resultado el nacimiento de Quinten, un ser de extraordinaria belleza y capacidad deductiva. Sin embargo, los acontecimientos están guiados por una mente celestial con un fin sagrado y determinado, que es lo que dará origen a la trama de la novela. El nacimiento de Quinten cambiará los esquemas cotidianos de cada uno de los personajes, modificando sus puntos de vista e incluso su más profunda idiosincracia. Junto a ellos, Sophia, la madre de Ada, ya viuda y dueña de una librería, ayudará junto a Max en la crianza y educación del niño, su nieto. Los personajes se entrecruzan en relaciones heterodoxas casi marginales, así también como lo hacen los discursos, entre los que podemos encontrar, junto a otros, el de la astronomía o la genética, la filosofía, distintas creencias religiosas, ideales políticos, el arte y la referencia a acontecimientos históricos de este siglo (sobre todo, el Holocausto). Los personajes creen poder dar cuenta de sus actos; sin embargo, una serie de diálogos externos a los hechos nos permite tomar distancia y darnos cuenta de quiénes son los que manejan los actos y la narración, ya que nos es contada por uno de estos seres que también manejan la Historia y sus hechos.

Una epopeya donde se confrontan distintas maneras de ver el mundo, que coexisten en esa pluralidad de temas que nos llevan desde el Big-Bang hasta el Renacimiento, desde la *Torá* hasta los problemas de desciframiento jereoglífico. Esta diversidad da cuenta de los intereses de Mulisch, lo que presenta a esta extensa novela como una obra erudita pero que no por eso escapa de la fascinación del lector. Mulisch utiliza esos conocimientos con el fin de crear una percepción del mundo en un momento dado, de mostrar una cosmogonía múltiple de la cual somos testigos.

Quizás sea esta la novela más ambiciosa de este autor holandés, no tanto por el aspecto formal, sino por el in-

tento de dar cuenta de distintas problemáticas actuales, como un desciframiento del mundo.

Esta es la tercera novela que se traduce al español de Harry Mulisch, después de *El atentado*, cuya adaptación cinematográfica ganó el Oscar a la mejor película extranjera, y *Dos mujeres*. 📖

Lucas Margarit

Elizabeth y su jardín alemán

Elizabeth Von Arnim

Barcelona, Mondadori, 1997, 122 págs.

Traducción de Cristóbal Pera

Una “respetable señora” de clase alta decide trasladarse a una finca para controlar la remodelación de la casa en la que luego vivirá con su familia. En esas primeras semanas que pasa sola no se enamora de otro hombre, sino del jardín que rodea la casa. Inmenso y exuberante, el jardín será la excusa para el despliegue de una mirada femenina dispuesta a delimitar espacios y dicotomías poco convencionales para lo que se espera de una Hausfrau alemana de fines del siglo XIX.

“El jardín es el lugar en donde busco refugio y protección, no la casa.” De un lado, entonces, el jardín, un acá afuera; del otro, la casa, un allá adentro. El lado de acá es el terreno de los sentidos, de los juegos con sus hijas, de la lectura y la

escritura. El lado de allá, en cambio, se opone al goce: es la cárcel, el deber: la cocina, “todos esos complicados trabajos de aguja (que) no son más que inventos del diablo para impedir que las necias pongan sus sentidos en cosas más sabias”, pero también las conversaciones fáticas, “el cotilleo y los enredos de salón”.

Publicada en forma anónima en 1898, *Elizabeth y su jardín alemán* es una novela cuya forma narrativa linda con el diario personal. Dicho género, maleable y capaz de albergar contenidos heteróclitos, permite que la narradora se explaye, desafortunadamente, en descripciones minimalistas acerca de las bellezas de su jardín. Sin embargo, cuando la voz femenina abandona el propósito tenaz de convertir el texto en un tratado de botánica y jardinería, la lengua se afila para criticar con humor y sarcasmo aspectos reaccionarios de la moral, la cultura y la ideología alemana. Abundan, además, descripciones paródicas del cura que oficia la misa de los domingos, de la “perfecta señora rural”, del “estudiante de artes” ávido e ingenuo que pretende escribir un libro a partir de las notas tomadas en su libretita de viaje, de un marido imbécil con “el derecho de aparecer cuando y como le plazca” y que, desde “la voz de la experiencia”, engloba en la misma bolsa a mujeres, niños e idiotas. 📖

Andrea Rabih



GENILEZA ED. MONDADORI

Recién caídos

Si se trata de empezar, se lo podría hacer recordando la pregunta que en su momento planteó Marx: ¿para qué escribir si se pueden mandar telegramas? Cinco escritores han encontrado al parecer una respuesta a este cruel interrogante de Groucho, respuesta que los ha movido a lanzar al vigoroso mercado editorial rioplatense las cinco novelas de las que nos ocuparemos a continuación.

Cruz diablo, de Eduardo Blaustein (Buenos Aires, Emecé, 1997), viene con un respaldo debajo de la solapa: en efecto, se trata de la ganadora del premio Emecé 1996/1997. Especie de William Gibson criollo y cimarrón, Blaustein narra con acento pampero la historia de Juan Moreira (no confundir con el homónimo, o sí), que es un *cyberpunk*, pero a la argentina: se las rebusca entrando en la compra-venta-canje de objetos usados y haciendo changas diversas. Entre ellas, encontrar al cantante popular Héctor Floreal Carfi o, más precisamente, el implante cerebral que le ha permitido recuperar el don del canto, reclamado por una de las agencias del gobierno. Moreira terminará con el implante en su propia cabeza, en el medio del conflicto que él mismo ha suscitado entre los indios de Tierra Adentro, la gente de los enclaves del Sur, los montoneros que gobiernan Buenos Aires y las agencias y corporaciones de la Ciudad Central. De todos modos, no es el argumento que se ha tratado de resumir aquí lo que más parece interesarle a Blaustein, sino una suerte de “indagación de la contemporaneidad nacional”, que realiza a partir de los restos de la historia reciente, especialmente la de nuestros años '70.

El punto de partida de *Sobremonte*, de Miguel Wiñazki (Buenos Aires, Perfil Libros, 1997), es también la historia. Pero aquí el pasado es retomado en clave de novela histórica más tradicional, es decir, inflando narrativa o literariamente ciertos lugares comunes recibidos y reconocibles por el lector acerca de las invasiones inglesas y la huida del Virrey. Sin embargo, a pesar de su vocación “historiadora” e investigadora, resulta casi divertido rastrear en la novela ciertos anacronismos o alusiones buscadas. En efecto, que se cuente la historia del marqués de Sobremonte como la del primer gobernante corrupto de estas pampas resulta una elegante demostración de cómo el pasado fluye hacia el mismo lugar que los vaivenes de nuestra política. Eso sí, si el delicado lector es alérgico a las viejas disquisiciones sobre “la esencia bárbara de nuestro continente”, se le recomienda que huya, como el denostado Virrey, para evitar los corticoides.

Y es la fuga en sí misma lo que literariamente importa en *Fagans*. *El viaje y los viajes*, de Matías Serra Bradford (Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1996), libro que incluye una novela y dos relatos breves. El viaje es el motivo (narrativamente hablando) de estos textos propiamente iniciáticos en los que la literatura parece estar siempre a punto de aparecer, pero se “pierde” en una encantadora serie de anécdotas, relatos y hallazgos verbales.

No se busca la verosimilitud (en el sentido más clásico del término): el problemático y marginal narrador de *Fagans* se atreve a burlarse de las expectativas del lector al respecto, entusiasmándolo con marcas de “color local” y a la vez señalando la ficción como tal con un explícito “pongámosle” constante. Es la felicidad de la “ocurrencia” del narrar lo que sostiene la escritura de Serra Bradford; pero, como su narrador demuestra, si hay felicidad en la literatura, o es ajena o es pasada. O futura, pero inasible o fantástica, como la del protagonista de “Fantasías para un lector y piano”, que se pierde en un “otro lugar” para ¿encontrar? finalmente el relato y la mujer que tanto buscó.

Intramuros, la segunda novela de Silvia Larrañaga (Montevideo, Planeta, 1997), retoma la figura de la hipérbole, tan característica de cierta literatura latinoamericana ya no tan reciente. En una casa en apariencia inacabable e inabarcable habita una gran familia cerrada sobre sí misma. El relato, narrado con un estilo preciso y de “declaración jurada” por una de las múltiples hermanas y hermanos, no se sirve de nombres propios, con lo cual se potencia la impresión de pluralidad que casa y familia producen.

Esto es lo que podría “sonarnos” a ya leído en esta novela. Sin embargo, hay más. Por un lado, la impresión hiperbólica de irrealdad, lo estilizado de la anécdota narrada y la falta de todo color local llevan al lector a intentar interpretar la novela en clave alegórica; pero esta clave es insegura y parece haberse perdido, estar ausente o abierta. Por otro lado, la novela podría tal vez situarse en otra serie, lejos del “realismo mágico” sobre el que la narradora misma ironiza; de hecho, por momentos recuerda uno de esos “mundos subjetivos” de los que Philip K. Dick supo dar un vistazo en *Ojo en el cielo*. En este caso, la novela exploraría la “realidad alternativa” y hecha de relatos de una madre enferma y cerca de la locura, en la que los hijos proliferan y la casa es el infinito y cerrado centro del universo. Cuatro novelistas noveles. ¿Por qué no mandar un telegrama? Para responder hay que leer sus novelas. ●

Marcelo Topuzian



Séptimo círculo

Los clásicos

Alguna vez Mirtha Le-grand se quejaba de la tiranía del tiempo y los sacrificios a los que su carrera la habría obligado. Nunca pudo, insoslayable laguna, leer "los clásicos". Justo es decir que la Señora de la Mesa (ella misma, casi, un mito arcaico) ha sabido sorprendernos con sus comentarios sobre el amor aun sin haber leído el *Banquete* platónico.

Lo cierto es que ha llegado el momento irreplicable en el que uno, Ella, nosotros, podemos reparar las faltas del pasado (aunque la Falta, se sabe, nos constituya). Planeta-De Agostini está distribuyendo en los kioscos la colección Los Clásicos de Grecia y Roma (con *copyright* de 1995). Las presentaciones son cuidadosas y reproducen las canónicas ediciones de la madrileña editorial Gredos, con lo cual sólo se puede confiar en la certeza de las lecciones y las abundantes notas al pie. Algunos de los primeros títulos son el *Arte de amar*, de Ovidio, la *Ética Nicomáquea* de Aristóteles, *El Satiricón* de Petronio y *El asno de oro* de Apuleyo.

Antonio Alegre Gorri (de la Universidad de Barcelona) dirige, presenta la colección con las siguientes palabras: "Los clásicos somos nosotros". Y hace bien en señalarlo y bien haría la señora Le-grand en recordarlo. Ya imaginamos las conversaciones en sus almuerzos:

—Me gusta más *La Iliada*. *La Odisea* es ya demasiado burguesa.

—Los largos poemas de Virgilio son insuperables, pero

prefiero a Ovidio como poeta. No sólo por su relación, siempre incómoda, con la moral imperial, sino porque Ovidio, en algún sentido, inventa el cine.

Sóñar no cuesta nada. Las ediciones que recomendamos (fervorosamente) cuestan poco. ☹

Rolando Barto

La totalidad como ilusión

Una de las certezas que el fin de siglo no pudo demoler es que el destino siempre nos preparará una colección más. Podemos quedarnos tranquilos respecto de esto. Sin embargo, el estado de bienestar durará poco, ya que, sabemos, la paradoja de toda colección es su inefable incompletud (que tampoco habrá de resolver la próxima colección).

Es en virtud de esa constancia que las colecciones se codician, se consumen, se atesoran. Que una colección sea incompleta *prima facie* garantiza otro rasgo de su naturaleza: alguien, quien no firma los textos, se ocupó de seleccionarlos (elegir "los mejores", los "emblemáticos", los "consagrados") y comentarlos.

Es el caso de la colección lanzada por Ameghino Editores que anuncia en la portada de los libros "los mejores cuentos de terror", "de suspenso", "policiales" y "de amor". Colección breve que se

ocupa de cuatro de los géneros de culto del siglo XX. La estrategia editorial se completa (y se prestigia) en el nombre de quienes firman las "selección, prólogo y notas": Juan Sasturain (policial), Elvio Gandolfo (suspenso), Eduardo Gu-diño Kieffer (amor) y C.E. Feiling

(terror).

Sus nombres rutilan en las tapas de la colección y proveen al lector de un motivo más de satisfacción: de sus propios textos emerge el entusiasmo puesto en el acto de la lectura. Así, los prólogos se travisten en relatos de doble experiencia: la experiencia crítica frente al género (un inventario posible de relatos, una manera de leer o lo que sea) y la experiencia vital de enfrentar el terror, el suspenso, el amor y la intriga policial.

Seleccionados, prologados y anotados, los volúmenes de la colección Ameghino exceden la utilidad escolar de otros intentos. Al título y la sustancia de cada antología, se agrega el plus de una oferta de reflexión crítica sobre lo que se va a leer. Se puede acordar o no con los criterios de Sasturain, Gandolfo, Feiling o Kieffer. Se puede dudar o no de los límites de un género (por ejemplo, Poe figura en los cuatro volúmenes). Se puede reclamar o no el nombre de quienes asumieron la traducción (sólo se informa el de Ricardo Deckard, traductor de las piezas de suspenso). Aun así, es meritoria la voluntad de reunir los —al menos— más célebres relatos de los sin duda más marginales de los géneros en una época en que lo célebre y lo marginal son más insolubles que el agua y el aceite. ☹

María Iribarren



Octavo círculo

El guion cinematográfico

Gonzalo Aguilar y David Oubiña (comps.)

Buenos Aires, Paidós/Universidad del Cine, 1997, 156 págs.

Presentado como un espacio de reflexión crítica sobre el guión, la relación entre su escritura y la imagen cinematográfica y los mecanismos de un texto que deviene film, *El guión cinematográfico* es lugar de encuentro de cineastas, guionistas, y —deliberadamente— de ensayistas de otras disciplinas. Si bien se parte del guión, la busca insistente por definir su lugar estético abre el debate hacia cuestiones nodales en la concepción y construcción de un film.

Los siete ensayos y las cinco entrevistas dan cuenta de una pluralidad de voces en pugna por definir problemáticas comunes. La yuxtaposición de estas voces es una operación sugerida y necesaria para el lector que busca más allá de la letra; pero, también, evidencia lo desperejo de la compilación: algunos autores —con textos apenas correctos, obvios y reiterativos— quedan eclipsados por quienes decidieron rasgar la superficie del objeto para cuestionar las aristas menos visibles. Entre los mejores textos, entonces, “Guión y filme: sobre la imposibilidad de la diferencia” (Filipelli), “Una novela de aprendizaje” (Carrière), “Un escrito irresponsable” (Sarlo), las entrevistas a Hugo Santiago y Jorge Goldenberg. Aquí no sólo hay información útil, sino también una marcada agudeza en el análisis de los supuestos problemas específicos del guión, del film aparente y el film secreto, del guionista que usurpa la figura del director. Por el contrario, las entrevistas a Aída Bortnik y a Adolfo Aristarain —por ejemplo— se diluyen en lo anecdótico o giran sobre postulados un tanto primarios y bastante maniqueos —aunque esto deriva, fundamentalmente, de la visión del cine de los entrevistados—, ocupando un espacio carente del sesgo crítico que *El guión cinematográfico* propone. Resulta de rigor señalar que los escritos más inteligentes provienen —en su mayoría— de autores no legitimados por la industria del cine como “profesionales de reconocida trayectoria”. ●

Pablo Suárez

Fanny Navarro, o un melodrama argentino

César Maranghello y A. Insaurrealde

Ediciones del Jilguero, Buenos Aires, 1997, 384 págs.

“Dilucidar el mito de Fanny Navarro”, prometen en el prefacio César Maranghello y Andrés Insaurrealde. Lo que sigue es una extensa y cuidada biografía de la actriz.

Su noviazgo con Juan Duarte, el llamado de Eva Perón para nombrarla presidenta del Ateneo Cultural y su posterior amistad alcanzan para mitificar su gloria artística y su final en soledad, enferma y con problemas económicos: una suerte de Gatica del espectáculo. Sin embargo, los autores escapan del relato mítico. Proponen en su lugar una detenida cronología de hechos, presentados en forma distante, sostenida en una búsqueda minuciosa de hemerotecas y en el testimonio directo de quienes la trataron. Los autores casi no sacan conclusiones; presentan los acontecimientos.

El resultado tiene algunas características destacables. Se puede leer en el libro no solamente la historia de Fanny Navarro, sino también la de la producción cinematográfica y teatral entre los años 30 y 60: historia basa-

da en los esfuerzos empresariales, los modos de producción, los contratos, el gremialismo actoral, las envidias personales, la irrupción de la política durante el peronismo, los alineamientos ideológicos, las censuras, etc.

Fanny Navarro... es también la muestra y el ocultamiento de la exhaustiva investigación encarada por los autores. Muestra los resultados de ésta y el carácter de sus fuentes; oculta en beneficio del relato de hechos la fuente concreta de varios acontecimientos narrados (no así las de la polifonía que ofrece el libro: fragmentos de publicaciones de la época y testimonios).

El trabajo de Maranghello e Insaurrealde abunda de esta manera en datos, tal vez sacrificando emoción. Se construye con el zurcido de innumerables fuentes, sin jerarquizar ninguna. *Fanny Navarro* se construye así una especie de historia artística quebrada por nuestra historia política. El “mito negro” queda, aparentemente, dilucidado. Pero tal vez la gran cantidad y heterogeneidad de voces que hablan sobre la actriz, sin desenmascararla totalmente ninguna de ellas, describiendo su exterioridad, hayan finalmente resguardado al mito. ●

José L. Petris



FOTO: JACQUES CONSTANT (1942)

Noveno círculo

En el país del viento. Viaje a la Patagonia (1934)

Buenos Aires, Simurg, 1997, 162 págs.
Edición y prólogo de Silvia Saïtta

Aguafuertes gallegas

Rosario, Ameghino, 1997, 142 págs.
Edición, prólogo y notas de Rodolfo Alonso

Roberto Arlt es sin duda un emblema del escritor profesional en la Argentina de este siglo. Su trabajo como periodista, conocido sobre todo por la escritura de *aguafuertes*, marca el ritmo de su producción literaria: el encargo, la premura, el entretiempos necesario para escribir la ficción, han quedado inscriptos tanto en sus artículos periodísticos como, por ejemplo, en el prólogo a *Los lanzallamas*. Profesionalismo y dinero, periodismo y proliferación textual.

Esta proliferación, justamente, es la que hace que aún hoy —y en especial desde que vencieron los derechos de autor en 1992— se sigan publicando textos suyos que en su momento no fueron recogidos en volumen. Con la publicación de estos dos nuevos libros, el recorrido por el espacio se extiende en el itinerario de viaje. Las *aguafuertes patagónicas* capturan para el receptor porteño el Sur de la Argentina; las *gallegas* (que completan las conocidas *aguafuertes españolas*) describen y explican la geografía de la región. El periodista es viajero, es cronista, es turista.

Escritas para el diario *El Mundo* entre enero y febrero de 1934, las *aguafuertes* que conforman el volumen *En el país del viento* —publicado por la editorial Sigmur y cuidadosamente preparado por Silvia Saïtta— resaltan algunos de los procedimientos arltianos justamente en el pasaje de la percepción de la ciudad a la captación de una geografía casi desierta. Se trata, como señala Saïtta en su prólogo, de “esa mezcla desprolija de descripciones de nuevos paisajes desde un aparato de percepción netamente urbano”. Pero sí, cuando Arlt describe, cierto recurso a la yuxtaposición resulta en cuentos y no-

velas uno de los logros de su escritura —y, sin duda, un síntoma de su modernidad—, acá el procedimiento produce un *efecto de desprolijidad*. La tensión, entonces, entre un itinerario que se reconstruye paso a paso a través de las distintas crónicas y un registro desmañado de la mirada reduce la eficacia de estas *aguafuertes*. En cambio, los momentos en los que Arlt se demora en la narración de historias recogidas en el viaje evocan algunos episodios de sus ficciones o el tono de ciertos relatos incluidos en las *aguafuertes* porteñas. Y aunque no avance tanto como en ellas (pienso en las imperdibles “conversaciones de ladrones”), la técnica es la misma: el registro del relato oral, la captación casi azarosa de historias. En este *Viaje a la Patagonia*, Arlt parece oír y escuchar mejor que lo que ve. Porque si la mirada necesita recuperar los elementos visuales de la ciudad para poder expresarse, el oído, en cambio, está alerta y afinado ya sea para captar relatos o para el silencio.

También de 1934 son las *aguafuertes gallegas* que Rodolfo Alonso publicó para la editorial Ameghino. Sin la rigurosidad del volumen anterior (ni los títulos ni las fechas constan en esta edición) y con un prólogo que privilegia la figura del autor más que el análisis crítico, las crónicas del viaje por Galicia dan cuenta al mismo tiempo de un paisaje, una sociedad y una historia. Acá Arlt se des-

preocupa por marcar itinerarios: su interés está centrado en descubrir y explicar un “temperamento”, y el ritmo está dado por las diferencias y desigualdades que encuentra entre un punto y otro de la región. Con un anclaje en la superposición y el cruce de los opuestos, estas *aguafuertes* instauran dos continuidades: una en el tiempo (histórica: lo medieval y lo moderno) y otra en el espacio (de identidades: los gallegos y los argentinos). Pero el esfuerzo por escribir la misteriosa vinculación entre el hombre y la naturaleza gallegos, finalmente, parece vano: “Yo diría, parodiando las palabras de otro escritor, —concluye Arlt en el último párrafo de estas *aguafuertes*— que este paisaje es un secreto que no se puede comunicar a nadie. En cuanto se abandona la ciudad, y se entra en él, el prodigio comienza, al punto que uno piensa que las primitivas fuerzas de la tierra están aún en la superficie del panorama gallego”.

Entre la certeza de una “especial comunicación” con los lectores que inaugura las *aguafuertes* patagónicas (y que Saïtta destaca en su prólogo) y la sensación de incomunicabilidad que cierra las *aguafuertes gallegas* (que incluso para su expresión recurre a la palabra ajena), hay dos propuestas de escritura para una mirada que — pese a estar cegada por las porteñas luces de neón— nunca deja de asombrarse de todo lo que ve. ●

Alejandra Laera



FOTO: MARCOS ZIMMERMANN

Sísifos

El goce de lo trágico. Antígona, Lacan y el deseo del analista

Patrick Guyomard

Buenos Aires, de la Flor, 1997.

160 págs.

Traducción de Graciela Klein

Después de leer el ensayo resulta imposible no cuestionar la secuencia del título: ¿por qué la palabra “analista” ocupa el lugar final, si es justamente la temática de su identidad la que ocupa el lugar principal dentro del texto? El título es equívoco... su autor es un psicoanalista. En efecto, la idea que guía todo el recorrido propuesto por Guyomard es una pregunta. No provoca sorpresa alguna que sea ella misma la que abre el ensayo: “¿En qué consiste la identidad del psicoanalista?”.

Una vez introducida la temática principal, es posible (y pertinente) introducir un segundo elemento del título: Lacan. La posición de este último con respecto a la cuestión de la identidad del analista es clara: hace recaer todo su peso en la del “deseo-del-psicoanalista”. Deseo pensado no en términos descriptivos sino en términos de función. Si para Freud el psicoanalista opera con su inconsciente, “Lacan sostiene que analiza con su deseo”.

Es en este punto donde aparece la figura de Antígona. Pero Guyomard se ocupa de aclarar que su libro, lejos de tratar directamente de la tragedia de Sófocles, trata en cambio de la lectura que hace Lacan de Antígona. En su *Seminario sobre la ética* la propone a los psicoanalistas como una figura ideal y trágica.

Encontramos entonces la

última parte del título, aquella que alude a lo trágico. Porque si el deseo, en tanto pura pérdida, implica una dimensión trágica, no es menos cierto que este “poder de la pura pérdida” puede desencadenar el goce.

En suma, el autor ensaya una revisión crítica de los puntos nodales de la teoría lacaniana, poniendo especial énfasis en su elemento central: el Deseo. Si la esencia de la tragedia responde a –y por– la esencia de la experiencia analítica, ¿de qué lado habría que ubicar a Antígona? O mejor dicho, ¿en qué lugar? ¿En el lugar del analizante o en el lugar del analista? Guyomard da una pista: “...cada sujeto que desea puede identificarse a ella”.

Juan Rodríguez Mentasti

Malestar en el psicoanálisis. El tercero en la institución y el análisis de control

Moustapha Safouan, Philippe Julien y Christian Hoffman

Buenos Aires, Nueva Visión, 1997.

126 págs.

Traducción de Viviana Kerman

Los últimos años de la vida de Jacques Lacan estuvieron centrados en la búsqueda de un “modo”, una manera de transmitir el psicoanálisis, que lo llevó a fundar la Escue-



GUSTAVE DORÉ

la Freudiana de París en 1964 (y a disolverla a principios de los 80) y a fundar dos dispositivos que darían la clave para acceder a la formación de los analistas (y también a la elucidación definitiva de su deseo de ser analista): el cartel y el pase. Lacan también exploró las matemáticas de última generación, la topología y la lógica. Los resultados fueron diversos: algunos de sus discípulos más antiguos (Piera Aulagnier, Francois Perrier y Moustapha Safouan, que aparece en este volumen, entre otros) lo abandonaron en 1967.

El “malestar en el psicoanálisis” al que hace referencia el título del libro procede de la “contradicción” que se puede encontrar entre los métodos tradicionales de selección y de reconocimiento oficiales (el “modo”, por ejemplo, de la International Psychoanaliti-

cal Association, IPA, de la cual Lacan fue expulsado en 1964), y el enunciado lacaniano: “El analista sólo se autoriza en sí mismo”, es decir, en la ley en la que se origina el deseo.

La publicación de *Malestar...* resulta oportuna en un momento en que una suerte de recomposición general afecta la vida de las instituciones analíticas: más que malestar en el psicoanálisis, lo que hoy parece haber es un malestar entre los psicoanalistas, sobre todo los argentinos: es la tensión entre los que se “autorizaron a sí mismos” (porque no había nadie que los “desautorizara”) y las instituciones que –pasado el tiempo– supieron o pudieron armar como filtro de selección profesional. Es que el ajuste llegó para todos, y este libro, aunque lateralmente, también habla de esa cuestión.

Pablo Chacón

Caronte aguarda

Cultura y teoría social

Margaret S. Archer

Buenos Aires, Nueva Visión, 1997, 362 págs.

Desde su propio nacimiento, la teoría social, con su ambicioso objetivo de explicar la sociedad, mantuvo una relación traumática con la noción de cultura, aspecto salvado provisionalmente por la aparición de la antropología a fines del siglo pasado y por la intención de algunas teorías, como el estructuralismo, de sobreimprimirse a los límites disciplinares. Posteriormente, las vinculaciones entre sistema social y cultura estuvieron marcadas por el auge de la sociedad de masas, el desarrollo de la sociología de las ideas y la cultura y la imponencia de algunos nombres: Marx, Mannheim, el propio Weber, los funcionalistas americanos más "culturalistas" y, por qué no, Levi-Strauss y, más cercanamente y con menos bronce, Habermas, Bourdieu y Giddens. De todas maneras, para revisarla, mitigarla, rechazarla o nuevamente aplicarla, la dicotomía infraestructura/superestructura navega como fantasma (espectro o duende angelical) en casi todos los análisis. En este sentido, Archer revisa teorías y critica de manera creativa lo que llama el "mito de integración cultural" o, en otras palabras, el reconocimiento del Sistema Cultural (al que pone en relación con el Sociocultural y el Sistemico, estructural) como una dimensión mucho más contradictoria desde el punto de vista lógico-discursivo de lo que idealizaciones culturalistas o antropológicas suponen. Desde ya, Archer rechaza todo derivacionismo tanto "descendente" o "ascendente" entre los Sistemas, manteniendo en parte esa "imagen" tradicional para hablarnos de los determinismos.

"Este libro ha sido una huida de la falacia de la Fusión, una huida que continuará hasta el mismísimo fin. A lo largo de la obra se mantuvieron separados por medio del dualismo analítico los dos niveles, el Sistema Cultural y la interacción Sociocultural, a fin de examinar las relaciones entre ellos." Como afirma Archer,

la reivindicación de mantener los sistemas separados a los fines analíticos ayuda a la comprensión de su teoría. Sin embargo, a partir de reconocer la importancia de la obra, la ausencia, en sus afirmaciones, de ejemplos "comprometedores" y la proliferación de esquemas, típica de toda teoría general de los Sistemas, debilita el acceso a un texto no obstante llamativamente polémico en el tratamiento de otros autores. De allí una recomendación: comenzar por el capítulo cinco." El abordaje del sistema cultural" (vale incluso para iniciados). ●

Carlos Mangone

Nación y modernidad

Marcel Gauchet, Pierre Manent y Pierre Rosanvallon (dir.)

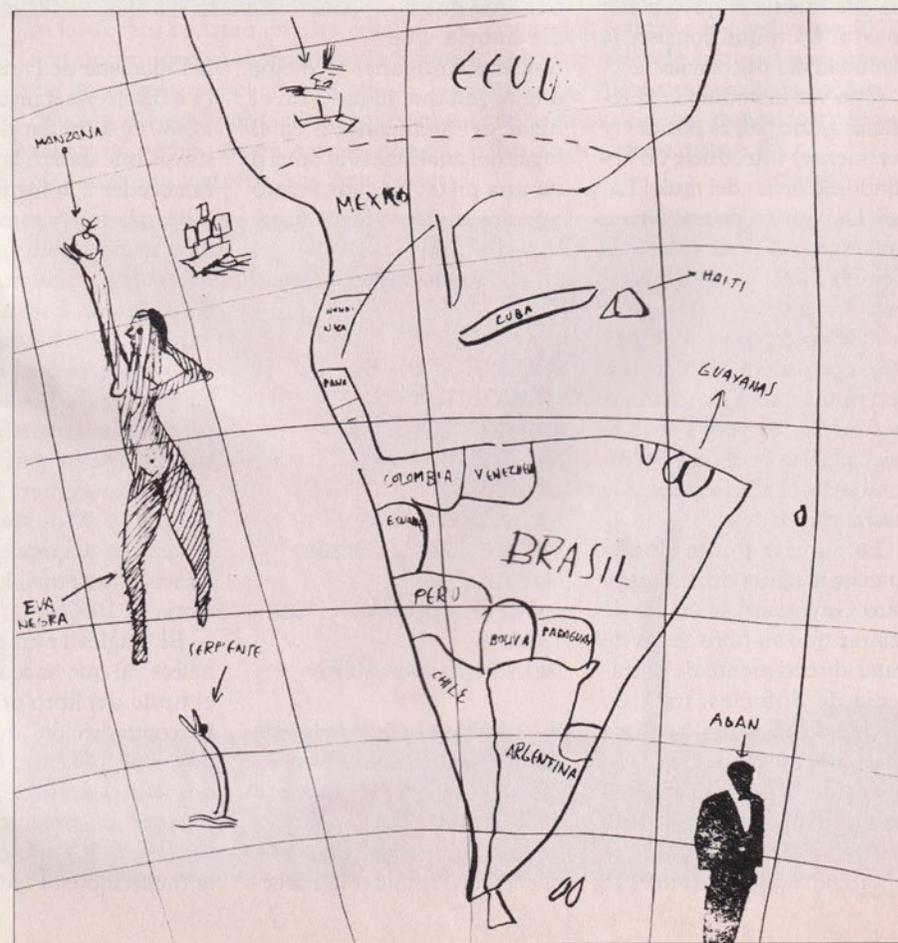
Buenos Aires, Nueva Visión, 1997, 192 págs.

Traducción de Paula Mahler

¿Es la India una nación? ¿Lo es Israel, en el sentido moderno de comunidad de ciudadanos, o se trataría de un estado capturado por los criterios etnoreligiosos de la "nación judía"? ¿Cómo y por qué

surgieron las distintas naciones latinoamericanas a partir de la "nacionalidad" unitaria (cultura, lengua y religión hispánicas) que la dominación colonial impuso en los virreinos? ¿Qué peligros acechan en ciertos multiculturalismos cuando atentan contra el pluralismo deseable en la forma nación y se deslizan hacia el nacionalismo? Tales son algunas de las cuestiones que abordan los trabajos seleccionados en este libro, notables por las perspectivas polémicas y a la vez marcadamente eurocéntricas que los recorren.

Responder a tales cuestiones requiere precisar un concepto siempre elusivo que retorna con insistencia en el célebre título de Renan: ¿Qué es una nación? La pregunta recobra una actualidad candente en el contexto contemporáneo, donde se combinan las tendencias a la globalización económica con los nuevos separatismos, fuertes movimientos migratorios con el auge del multiculturalismo, el debilitamiento de la "nación política" con el desempleo y la crisis del estado de bienestar. Ese cuadro justifica una afirmación rotunda: "La idea de nación es, hoy, un problema".



Bajo la variedad temática del conjunto, es posible detectar algunos criterios compartidos: las naciones son formaciones modernas, que surgieron en Europa y bajo condiciones precisas; las naciones son duales (y por eso no hay trabajo sobre naciones y nacionalismos que no evoque la figura de Jano, el dios bifronte): a la vez universales y particulares, contractuales y sustanciales, cívicas y étnicas, asimiladoras y excluyentes, orientadas al futuro y ancladas en la tradición. Sobre los polos extremos de estas dualidades se definen dos modelos: el francés y el alemán. Cabría agregar a ellos las variantes anglosajonas (¿cómo manejan los británicos las particularidades culturales de los pakistaníes, por ejemplo?), pero lo cierto es que aunque ninguno funciona de un modo puro, se originan en tradiciones históricas diferentes que han elaborado modos diferentes de alcanzar la integración nacional.

La más comprometida de las posiciones aquí expuestas es la que afirma que la nación moderna implica la dimensión democrática, cuyo horizonte ideal es la ciudadanía, y no cualquier particularidad étnica o cultural. Sostener hoy este postulado exigiría una intensa repolitización de la idea de nación en torno de un credo laico que fortaleciera el derecho de los ciudadanos a ejercer sus derechos. Pero al mismo tiempo, en tanto rechaza los esencialismos, significa también admitir que las naciones no son eternas, y que así como alguna vez empezaron, alguna vez terminarán. En ese caso, la modernidad debería volver a mostrar su inventiva, para encontrar, en el futuro, una unidad política capaz de promover solidaridades colectivas tan poderosas y eficaces como la nación. ●

Maria Teresa Gramuglio

Arte y belleza en la estética medieval

Umberto Eco

Barcelona, Lumen, 1997, 214 págs.

Traducción de Helena Lozano Miralles

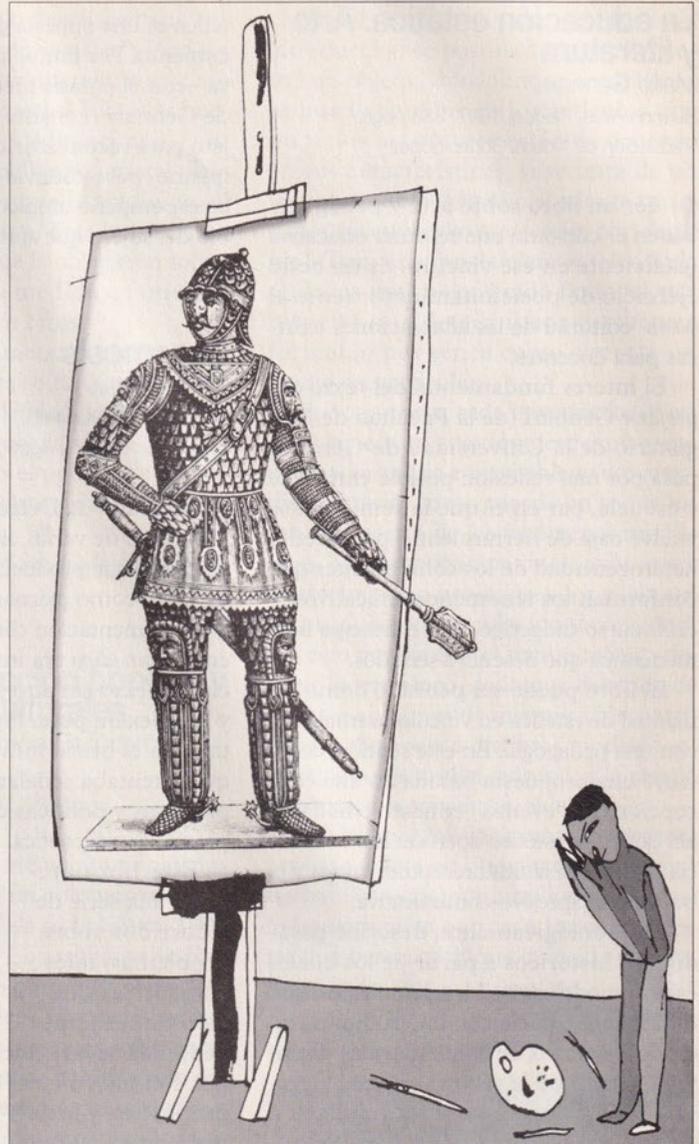
¿Es posible pensar la existencia de una “estética medieval” eludiendo una historización de los términos? En rigor, como plantea el propio Eco en la introducción a este texto de 1977, esta reflexión exige un recorte claro de las nocio-

nes implicadas. ¿Qué es, en efecto, “Edad Media” o “estética”? ¿Es lícito separar, como hace Eco, la “teoría” de la “historia”? Estas definiciones, problemáticas, son resueltas por Eco, de manera expeditiva y no demasiado dialéctica, en función del objetivo pedagógico del texto: construir un manual, un *compendio*, de la reflexión estética medieval, entendida ésta del modo más abarcativo que se pueda imaginar. En este sentido, el libro no escapa de los peligros que entraña un proyecto de estas características, sobre todo el de transformarse en una guía al uso de los autores medievales, donde se privilegia la voluntad de in-

formar por sobre la reflexión, la profundización y, lo que es más triste, la crítica de las teorías expuestas.

Taxonómico, el libro se organiza a partir de “problemáticas” y no de “medallones de autores”. De este modo, Eco nos explica magistralmente las diferencias entre las estéticas cualitativas, que privilegian el *ordo*, el *pondus* y el *numero*, y las estéticas cuantitativas, que privilegian la *claritas*, el color, la luz. Asimismo, nos enteramos del lugar privilegiado de Santo Tomás en la construcción de una estética objetiva, basada en la sustancialidad del objeto, y de la posterior liquidación del *ordo* medieval en manos del laberíntico neoplatonismo renacentista.

Es en esta liquidación donde Eco lee el origen de la moderna hermenéutica,



MARTÍN KOVENSKY

dejando de lado la intención meramente compiladora para tomar posición, es cierto que tangencialmente, en la cuestión de las relaciones entre actividad crítica y objeto estudiado. Así y todo, al acotar la reflexión a textos escritos en latín, Eco no lee la estética construida en la praxis, anónima o no, de aquellos que poetizaron en *román paladino*, y a la que alude en *El nombre de la rosa* desplegando los saberes sistematizados en este libro: la consolidación del trabajo poético como técnica, el énfasis sobre la materialidad de lo textual, la formación de cierta conciencia autoral y de cierta retórica de la subjetividad. Este empobrecimiento del objeto, se sabe, es el precio que hay que pagar en aras de la claridad explicativa. ●

Diego Bentivegna

La educación estética. Arte y literatura

Mario Gennari

Buenos Aires, Paidós, 1997, 333 págs.

Traducción de Noemí Cortés López

Leer un libro sobre arte y pedagogía en el curso de una reforma educativa (deficiente en ese vínculo) es un bello ejercicio de posicionamiento frente al boom editorial de las adaptaciones teóricas para docentes.

El interés fundamental del texto del profesor Gennari (de la Facultad de Magisterio de la Universidad de Génova) pasa por una reflexión posible entre arte y escuela, par en el que la semiótica se vuelve caja de herramientas para leer la heterogeneidad de los componentes que conforman los fenómenos educativos, y el discurso didáctico, una estrategia hermenéutica que descubre sentidos.

El libro puede ser pensado como un manual de estética en vínculo permanente con una pedagogía. En este sentido, construye una propuesta basada en una concepción del "evento" educativo hallable allí donde lo estético aparece: la convivencia cultural, la actitud receptora crítica y la búsqueda expresivo-comunicativa.

Metodológicamente, describe paradigmas históricos a partir de los cuales esboza modelos posibles de transposición didáctica. Se inicia con un erudito traza-do de las teorías de la mirada y las distintas estéticas de la visión y repasa, luego, una serie de posturas sobre la relación lectura/escuela para sostener una conclusión no formulada explícitamente pero pedagógicamente impecable: toda disciplina construye su modo de abordaje también para la práctica pedagógica. Por eso —aunque suela decirse en voz muy alta, lo cierto es que nuestra tradición pedagógica nunca le ha prestado demasiada atención— proponer una reflexión didáctica como disciplina independiente es un error básicamente "fundacional".

Educación (en) el gusto es el objetivo de una educación estética: educar con un sentido histórico, no fijo y, básicamente, humanista (especialmente cuando la solidez dada por una formación de tipo clásico se devalúa y se multiplican —ahora también en las facultades humanísticas nacionales— los especialistas polifuncionales).

Finalmente, tal como se entiende en el libro, una apuesta por la educación es-

tética es una apuesta general por el conocimiento. Por tanto, la tarea interpretativa —con el énfasis fuertemente cognitivo de Gennari— consiste en cambiar un objeto para reconvertirlo nuevamente en sí mismo, pero todavía más enaltecido; y, en ese empeño utópico, propiciar un cambio del sujeto que aprende. 

Diego DiVincenzo

Caosmosis

Felix Guattari

Buenos Aires, Manantial, 1997, 164 págs.

Traducción de Irene Agoff

Separado de Deleuze, Guattari se encargó de varias empresas paralelas a los libros que producían en conjunto. Por un lado, como psicoanalista llevó a cabo la instrumentación clínica de aquello que en *El Antiedipo* era intención o formulación teóricas sin otro sostén que la crítica y la reflexión pura. Por otra parte, Guattari era el brazo militante del binomio que intentaba señalar las consecuencias prácticas y políticas de su producción filosófica.

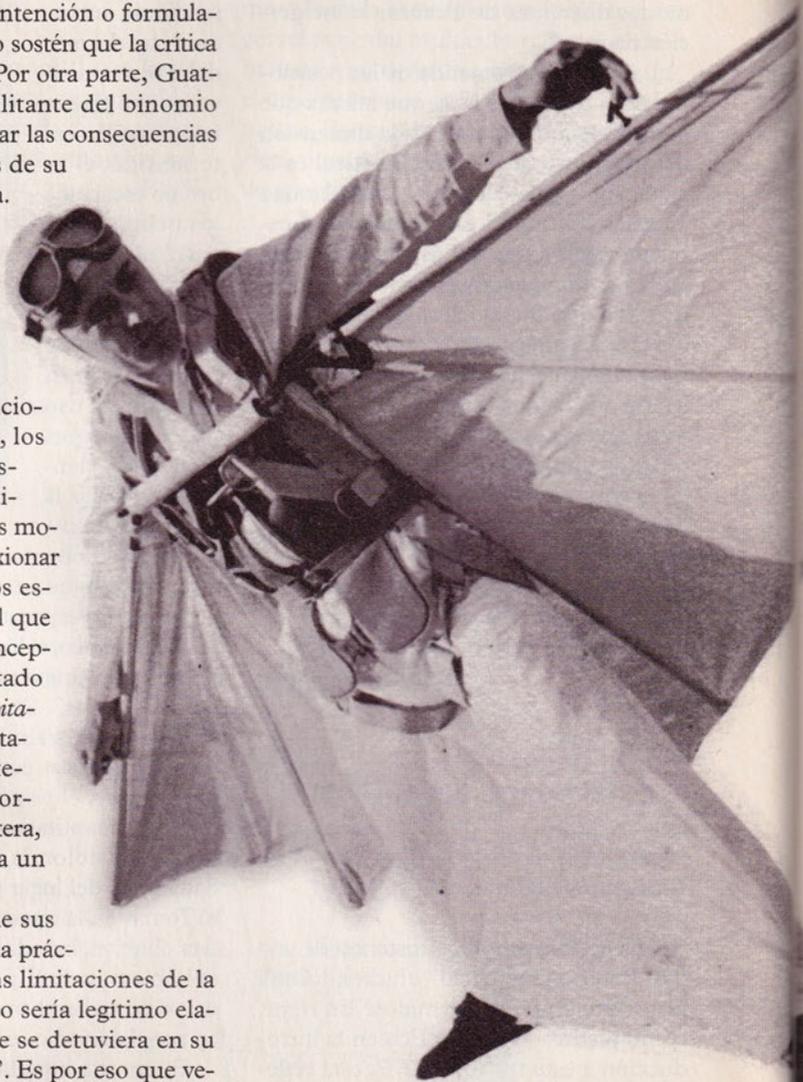
Este libro presenta una serie de recorridos sobre problemas tales como la producción de subjetividad, las nuevas relaciones con los objetos, los propósitos y los instrumentos del esquizoanálisis, los nuevos modos críticos de reflexionar sobre los fenómenos estéticos. De modo tal que el mismo aparato conceptual que era presentado en los tomos de *Capitalismo y esquizofrenia*, tales como captura, territorialización, ritornello, máquina, etcétera, son sometidos acá a un análisis práctico.

El programa tiene sus riesgos; nada como la práctica para conocer las limitaciones de la teoría. Pero tampoco sería legítimo elaborar una teoría que se detuviera en su "carta de intención". Es por eso que veremos confrontados en este libro concep-

tos tan elaborados como el ritornello, por ejemplo, con el mundo massmediático, el orden económico y ecológico internacional; asimismo, los agenciamientos colectivos no se separan de los nuevos modos de la producción industrial en el tercer mundo, la hiperinflación en Latinoamérica o la creciente autonomía de las prácticas estéticas.

Por otra parte, el libro continúa con la tarea de revisión (recuperación y rechazo) de todos los conceptos del psicoanálisis y del marxismo que había iniciado Guattari hace décadas. Este libro, en la medida en que está anclado a un panorama reconocible (los usos de la teoría en relación con la vida moderna), puede servir excelentemente como manual de iniciación a los debates filosóficos de su obra ulterior. 

Ariel Schettini



¿Esperanza o conocimiento? Una introducción al pragmatismo

Richard Rorty

Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica,
1997, 106 págs.

La posibilidad de una utopía liberal es el pilar del pensamiento antiesencialista de Richard Rorty en su lucha por una cultura que, conciente de su contingencia histórica, pueda armonizar la libertad individual de la perspectiva filosófica y el proyecto público de solidaridad humana.

En el nombre de la utopía se descartan los universales para reemplazarlos por las categorías de uso y descripción. En *¿Esperanza o conocimiento?* Rorty explica en forma didáctica y accesible las bases del pragmatismo, dividiendo el texto en tres capítulos que revisan los grandes conceptos de la filosofía occidental: la verdad, las esencias y la moral. Rorty cuestiona haciendo un doble movimiento de crítica y apuesta esperanzada. Dos rasgos notables de su exposición: primero, la toma de partido serena (el filósofo dice yo a cada paso, se involucra, refutando impugnaciones en tono comprensivo); segundo: la insistencia en que la filosofía puede ser una tarea compartida por los hombres comunes.

En el capítulo primero la acusada es la verdad. Frente a las doctrinas que sostienen el carácter absoluto de la verdad, el pragmatismo opta por la definición de Dewey (la verdad como "asertibilidad garantizada"). Aunque no podamos asegurar que hay un modo en que el mundo es, podemos actuar para que se concreten las esperanzas humanas de felicidad.

El blanco del capítulo segundo es el pensamiento de las esencias. Rorty intenta aquí la aproximación de la filosofía "analítica" y la filosofía "continental", examinando ciertos postulados comunes que le permiten acercarse a William James, Nietzsche, Davidson, Derrida, Putnam, Dewey y Foucault, todos ellos unidos por el rechazo del dualismo que separa apariencia de esencia. Según su perspectiva, estos filósofos sustituyen el binarismo por una suerte de panrelacionismo en donde el lenguaje toma un papel fundamental.

El último capítulo despliega "una ética sin obligaciones universales". Para los pragmatistas, no hay diferencia de clase entre lo útil y lo correcto. Sobre las huellas de un Nietzsche domesticado, concuerdan en que la obligación moral tiene las mismas fuentes que la tradición, el hábito o la costumbre. Este humanismo *fin de siglo* piensa que la obligación moral se desvanece en la medida en que nos identificamos con los otros.

Al lector latinoamericano le resultará difícil adherir al paraíso de la utopía liberal con la misma fidelidad de Rorty, aunque resulte seductora la salida literaria que propone. Todo el poder a la imaginación, en detrimento de la Verdad, lo Bueno o lo Correcto. ●

Adriana Rodríguez Pérsico

Telenovela. Ficción popular y mutaciones culturales

Eliseo Verón y Lucrecia Escudero Chauvel (comps.)

Barcelona, Gedisa, 1997, 266 págs.

Este libro contiene veinte ponencias presentadas en un coloquio internacional sobre telenovela realizado en 1994 en Urbino, Italia. Los trabajos se han agrupado en cuatro partes, de acuerdo a ciertas líneas temáticas. El panorama que ofrece es similar al que puede presentar una reunión académica como la que dio origen al texto; los ejemplos analizados o evocados no siempre son conocidos por el lector; pues se trabaja sobre telenovelas que se han difundido universalmente, como *Dallas*, parodias de telenovelas italianas, información jurídico-político-policial que ha recibido un tratamiento ficcional televisivo, como en el trabajo de A. Ford y F. Longo acerca del asesinato de María Soledad Morales, etc. El agrupamiento responde a criterios un tanto precarios, dado que en la primera y segunda parte se ha optado por un criterio comparativo (con cuáles especies discursivas se puede relacionar la telenovela), la tercera contiene aquellos artículos que se ocupan de ejemplos del género que presentan caracteres peculiares de una formación social, y la cuarta, ejemplos relacionados con los distintos públicos que la consumen.

No se encuentra una delimitación

clara del género, sino que ya desde la introducción se postula "telenovela" como un objeto dado, aunque complejo, y se puede percibir en los artículos que no todos los autores están de acuerdo en sus características, si se trata de un fenómeno homogéneo o si admite variedades (telenovela o *soap opera*, por ejemplo). Tampoco queda claro si telenovela se define por su contenido ficcional, por respetar una determinada estructura formal, o por tener como soporte un medio en particular.

Por otra parte, cada investigador aborda el género en cuestión desde una perspectiva necesaria e inevitablemente interdisciplinaria, como sucede en todos los estudios acerca de los fenómenos mediáticos, que suponen una interacción entre el objeto como producto y los procesos de producción, circulación y consumo. De esto resulta que el marco teórico deviene heterogéneo, dado que depende de líneas o enfoques de investigación particulares. Se apela a distintos modelos semióticos o de crítica cultural, a la reseña histórica, a la sociología, etc.

El libro resulta finalmente interesante – y esto radica en que abarca un objeto diverso, con criterios amplios y variados, lo que posibilita que cada lector encuentre una perspectiva que coincida con sus inquietudes. ●

Daniel Romero

GENTILEZA VOSOTRAS



La política del Modernismo. Contra los nuevos conformismos.

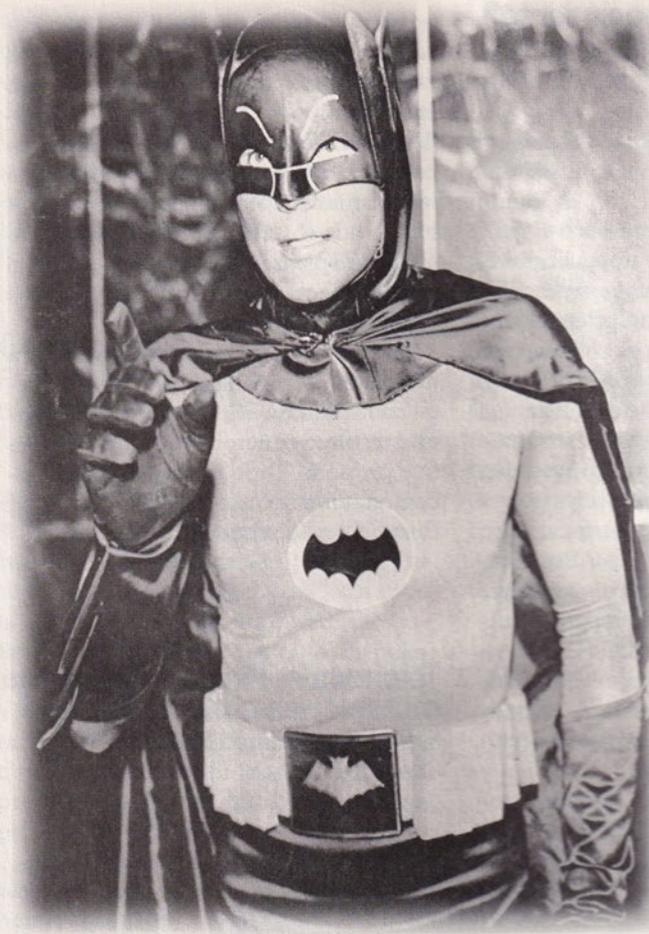
Raymond Williams

Buenos Aires, Manantial, 1997, 250 págs.

Traducción Horacio Pons

En nuestro país Raymond Williams ha sido leído fundamentalmente como un sociólogo de la cultura. La traducción de este libro póstumo (1989) permite especificar ese proyecto a partir de la constitución de un “materialismo cultural” en que el marxismo ofrece tanto la caja de herramientas con que se analiza la cultura como la posibilidad de producir políticas de intervención en las condiciones de hegemonía cultural del presente. Por eso el subtítulo, “Contra los nuevos conformistas”, respeta el diseño inicial del libro como crítica a lo que consideró la tragedia de nuestro tiempo: no sólo la escatología conservadora sino también, fundamentalmente, la melancolía de los intelectuales declaran impotente la capacidad de acción transformadora y conciben el presente como una profecía anticipada ante la cual la reflexión se reduce a un cálculo de supervivencia. Las tensiones de las vanguardias con respecto a la burguesía y la reificación de la vida cotidiana son el instrumento crítico de revisión del carácter automáticamente inclusivo de la democracia como acceso a la cultura y a la participación social. Estos textos posibilitan, además, leer las polémicas de Williams, poco conocidas en nuestro país, con respecto a las políticas culturales de medios e instituciones intermedias como espacio de acción de los intelectuales en el marxismo europeo. Por eso el carácter altamente polémico de este libro toma especial relevancia por los trabajos sobre “Los usos de la teoría cultural” y “El futuro de los estudios culturales”, donde propone una diferencia entre los estudios culturales como proyecto y su institucionalización como disciplina y mercancía cultural para recoger un desafío, la crítica de las propias condiciones de trabajo cívico e institucional. Así, esta compilación permite la revisión del aporte inoslayable de Williams al marxismo inglés, proyecto que legó a la tradición crítica de los estudios culturales como herramienta de análisis político e intervención que tiene a la cultura no solo como objeto y condición sino como responsabilidad. 📍

Silvia Delfino



Periodizar los sesenta

Fredric Jameson

Córdoba, Alción Editora, 1997, 84 págs.

Traducción de Clara Klimovsky

Fredric Jameson se ocupa aquí de un tema que se ha convertido en suerte de piedra filosofal para los estudios contemporáneos: los años sesenta. En tanto el autor afirma la discutible hipótesis de que la historia es necesidad (lo que fue tuvo que haber sido), se bate tanto contra la añoranza nostálgica como contra el bramido apocalíptico que constituyen dos polos de la reflexión sobre el período.

La periodización propuesta es conceptual y global. Las unidades consideradas son “cuatro niveles del cambio histórico: la historia de la filosofía, la práctica y la teoría política revolucionaria, la producción cultural y los ciclos económicos”.

Jameson pasa revista a los comienzos del período en la revolución cubana y la teoría del foco elaborada por el Che Guevara y Régis Debray, el estructuralismo y el pensamiento posmoderno, la produc-

ción poética y la desaparición de los últimos enclaves campesinos en el Tercer Mundo, tratando de establecer relaciones entre esos diversos niveles, atravesados todos por diversos fenómenos de ruptura y autonomía.

El desafío historiográfico ante el que se mide Jameson es el rechazo al establecimiento de una “unidad orgánica” del período y la producción de hipótesis en torno al desarrollo, según sus propias leyes, de esos niveles.

El trabajo procura establecer las bases para un análisis marxista y antimecanicista de la historia, enfatizando la legalidad inherente a cada una de las dis-

tintas esferas de la vida social, y logra establecer cómo los niveles elegidos constituyen finalmente un campo unificado, determinado en última instancia por el funcionamiento de la economía global: la consolidación a escala planetaria de una nueva fase del capitalismo.

Leídos desde los ochenta (el artículo es de 1984), los potenciales liberados, las expectativas radicales de transformación social y personal, la promesa de la revolución inminente (signos todos del período) no constituirían sino una inmensa paradoja: aquella inminencia habría sido ilusoria, un magma puramente superestructural, el momento de inercia que precedió al gran zarpazo del “sistema” cuya desaparición se anunciaba.

Del análisis surge una interrogante: qué papel juega en la historia la voluntad. Acaso redescubriremos la actualidad de viejos dilemas teológicos. ¿Libre albedrío o determinismo? Para nuestra eterna perdición, no nos conformamos con la opción de la gracia divina. 📍

Claudia Gilman

Go west, Georgie!

Introducción a la literatura norteamericana

Jorge Luis Borges

Buenos Aires, Emecé, 1997.

162 págs.

En 1967 Borges escribió uno de los pocos libros que sus aplicados lectores han osado olvidar: *Introducción a la literatura norteamericana*. Si obviamos el prólogo, aquel libro empieza como sigue. “Valery Larbaud... observó que la literatura latinoamericana ha influido, a partir de Darío y Lugones, en la de España, en tanto que la de los Estados Unidos ha influido, y sigue influyendo, en el orbe entero... Bosquejar, siquiera ligeramente, la historia de esa literatura es el fin de estas páginas”. Diez líneas más abajo, como para que nuestra atención no merme, Borges desempolva un poema de Berkeley, de principios del siglo XVIII, donde hay una idea complementaria a la de Larbaud. Barruntó el filósofo irlandés, nos cuenta, que los imperios, como el sol, viajaban de Oriente a Occidente; “el mayor y último imperio de la historia sería el de América”. Pues bien, con el *Mayflower*, los colonos y la memoria de las islas, allá vamos. Imposible olvidar dos de las fascinaciones de Borges: los imperios, la grandilocuencia.

Los capítulos iniciales se ocupan, ligeramente por cierto, de logógrafos, historiadores, poetas menores y teólogos puritanos; gozan de cierto interés las observaciones en tor-

no a Franklin y Fenimore Cooper. El primer escritor importante para Borges es Hawthorne. Las páginas dedicadas a él y a Poe nos deparan una intimidad muy amable y hasta algo melancólica. Parece oportuno recordar aquí una frase del prólogo: “Las obras surgen como fruto natural de vidas diversas”. A Borges lo animó siempre la tarea de recuperar hechos nimios de entre ellas (recordemos las biografías sintéticas y las personalísimas reseñas publicadas en la revista *El Hogar* durante los años treinta); seguramente pensaba, como su caro Marcel Schwob, que cuando las obras se vuelven un patrimonio de la humanidad, aquellas extravagancias privadas e inalienables, aquellos correlatos irrepetibles de emociones perdidas, siguen ocultando un delicado valor estético. “El arte se opone a las ideas generales, no describe sino lo individual. No clasifica; desclasifica”, ha dicho Schwob. Así un buen crítico se asimilaría a un bió-

grafo (Borges es ambos), pues su *métier* consiste en convocar, de entre el caos de los anales y los nombres, rasgos únicos y vitales. Cuando narra a un individuo, Borges asume la responsabilidad moral de darle respiración boca a boca, de revivirlo en trazos simples, ágiles —esto ilumina su obra, obviamente. Descubrimos, por ejemplo, que la familia de Nathaniel Hawthorne “llevaba una vida de extraña reclusión... No comían juntos y casi no se hablaban. Les dejaban la comida en una bandeja en el corredor”; que E. Dickinson “buscó refugio en largas caminatas campestres acompañada por su perro Carlo”; que Mark Twain, nacido en una aldea de cien habitantes, “se jactó de haberla aumentado en un uno por ciento”; que Jonathan Edwards “estudió la vida de la araña”; que Ezra Pound “solía presentarse en los círculos literarios [de Londres] vestido de *cowboy*... y armado de una fusta que hacía resonar cada vez que lanzaba un epigrama

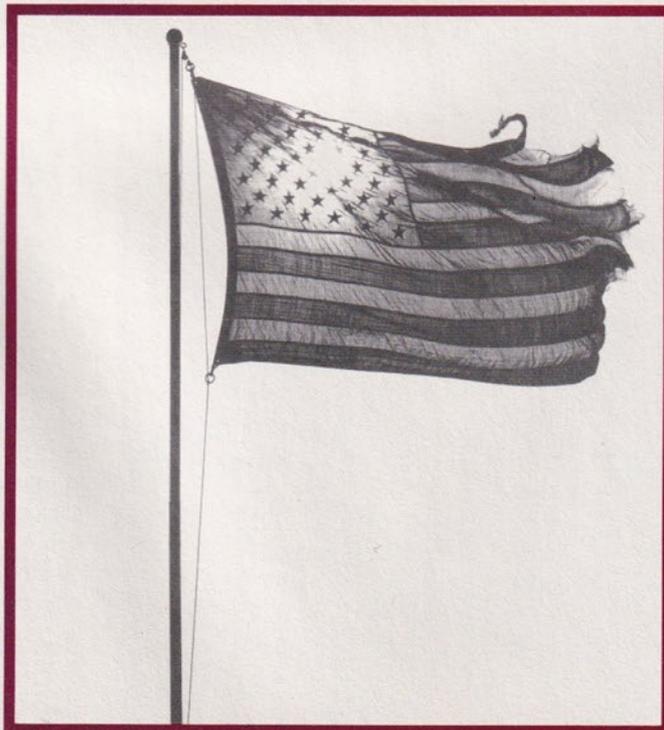
contra Milton”. La lectura llega a ser, naturalmente, de lo más entretenida.

Las virtudes de este pequeño libro no se encuentran en su exactitud; tampoco en los capítulos dedicados a la ciencia ficción o a la poesía de los pieles rojas, temas que en época de su publicación, según el prólogo, no abarcaban “volúmenes más extensos” —lo cual no es cierto. Como historia, adolece de un orden encaprichado, de conspicuas omisiones (¿por qué —apelemos a la retórica— está Faulkner pero no Thomas Wolfe; Gertrude Stein, pero no Djuna Barnes?) que acaso haya que atribuir a los gustos del autor. Las opiniones sobre escritores contemporáneos, además, son a menudo tan esquemáticas como un cuadro sinóptico.

Así y todo, se trata de un volumen hospitalario, libre de odios y remiso a las generalizaciones fáciles. Y de algún modo las líneas de este librito pueden proyectarse más allá de los Estados Unidos, pues, como lo auguraba Larbaud, la literatura de esa nación ha llegado a todas partes. El *boom* latinoamericano habría sido, sin Faulkner, un *bing*; gente como Martin Amis se autoapadrina por Nabokov o Bellow; actualmente en Francia, y esto sí es sorprendente, enloquecen por cada pavadita de Paul Auster. Uno, no sé si postmoderno pero de seguro postborgeano y porteño, está acostumbrado al fomento y a la práctica de estos sanos pluralismos; los juzga naturales —casi, incluso, argentinos. Creo que es fundamentalmente a nuestro impertérrito pequeño monstruo a quien debemos ese legado; Borges nos ha puesto a salvo de horriblos nacionalismos literarios. Demasiado al Oeste, es el Este. Este libro lo testimonia con soltura... ●

Martin Schifino

ROBERT MAPPLETHORPE (1979)



El ratón que quería comerse la luna

Laura Devetach

Buenos Aires, Sudamericana, 1997, 30 págs.

Ilustraciones de Oscar Rojas

Bicho gracioso y tierno, el ratoncito, siempre expuesto a la zapatilla o el escobillón, a la falsa semilla o el trozo de queso fatal. Nada que ver con su repugnante parienta, que acostumbra hurgar en la basura, morder los pies de los condenados o deslizarse por turbios desagüados. Si la rata —más allá de sus connotaciones sexuales o siniestras— ha paseado su silueta miserable por los más desesperanzados escenarios de la literatura y el cine realistas, el ratón —quizás por efecto paradójico del sufijo— es despreocupado protagonista de innumerables ficciones para los más chicos. Por doméstico y vulnerable; y, desde luego, por pequeño. Los ratones de los cuentos infantiles se comportan como niños: con esa ingenuidad tan cercana al pensamiento mágico, creen que pueden asustar a los grandes con sólo ponerse una careta,

como el Ratón Feroz, o que la luna es de queso porque eso es lo que parece.

Esta es la historia de un desengaño. Rata-tá es un héroe terco, que desoye a sus mayores y decide comprobar por sí mismo si la luna es o no un queso. El desengaño no es tan grande como para impedirle reconocer su error y reintegrarse, sin traumas visibles, a las gratas rutinas del invierno: sacar, entre todos, el auténtico queso del sótano y asarlo al fuego, en la madriguera, mientras se intercambian cuentos. Terminada la aventura, la vida retoma su cauce, dejando al protagonista una enseñanza que deriva de la experiencia.

Laura Devetach, conocedora de la literatura oral y experimentada narradora de cuentos para niños, construye el relato con cuidado de orfebre y logra un texto que se vuelve sobre sí mismo con ese regodeo que, según Jakobson, define lo poético. En algún lugar, del otro lado del libro o en el extremo de la voz que cuenta, hay un niño, y el narrador lo sabe, pero no se preocupa por llamar su atención o asegurar su comprensión. Se limita a narrar, a destejer la mágica madeja del relato, cediendo de vez en cuando la pa-

labra a los ratones, con sus voces minúsculas, y siguiéndolos de cerca sin comentarios. Apenas las descripciones necesarias para que el lector pueda introducirse por el hueco del árbol y sentir el frío de aquel invierno, que fue mucho, tanto que “las fogatas murieron y los árboles, solos, se pelaban con el viento”.

La ilustración, por su parte, nos deja espíar a los roedores, moviéndose en su penumbra de ocres oscuros, bañada por una luna llena, dorada. Hay colores que salpican aquí y allá el cielo: flores, insectos, una rana diminuta atrapada en pleno salto. La vista tiene que acostumbrarse para empezar a distinguir formas e identificar la transparencia apenas fosforescente de un élitro, la sombra larga que proyecta una hoja o una vaquita de San Antonio despegando en vuelo. Todo, visto desde abajo, desde la perspectiva de los que viven a ras de la tierra. La superficie sobre la que se estampan los dibujos muestra la trama del papel, que parece de cocina, de alacena, papel madera para escurrir milanesas, fondo rugoso que hace saltar la pincelada, la mancha, y deja intuir la mano diestra de ese artista que es Oscar Rojas. En síntesis, un hermoso libro, en el que se unen dos experimentados artifices de libros para niños. **1**

Un do li tuá

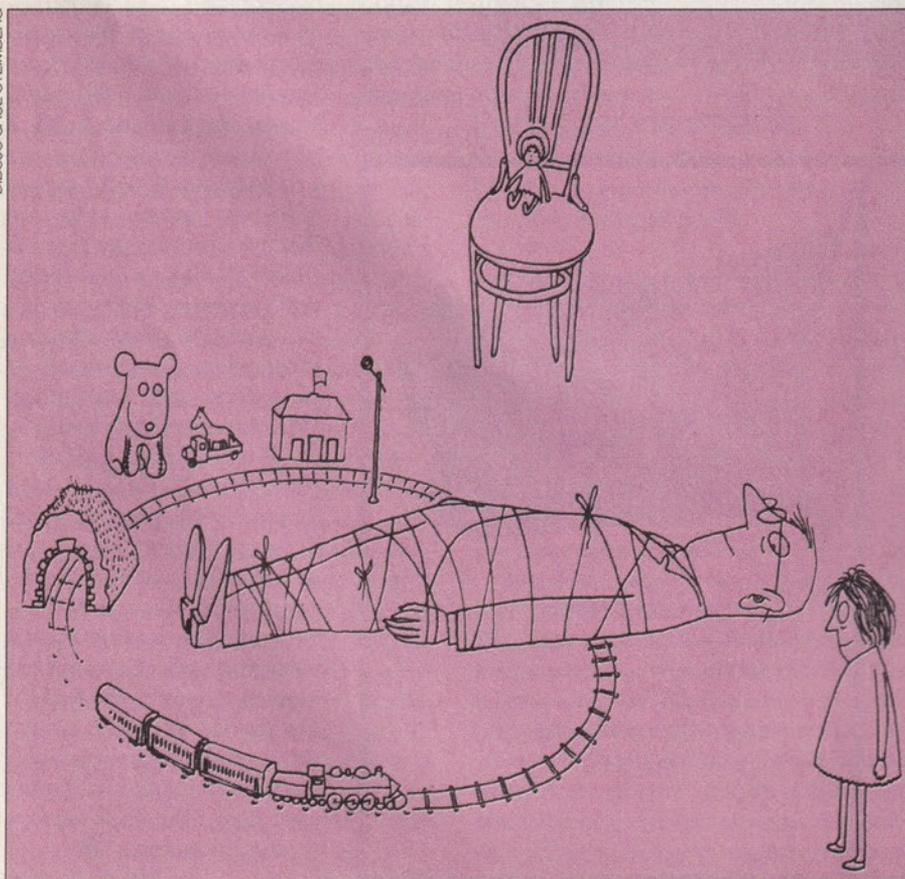
Carmela Fischer (Ed.)

Rosario, Ameghino Editora, 1997, 124 págs.

Una completa recopilación de rondas, coplas, romances, que han pasado de padres a hijos a lo largo de generaciones. Para el lector adulto, la experiencia de reencontrarse con canciones de su infancia, algunas —con toda seguridad— traspapeladas en su memoria, pero que basta un verso, o las primeras palabras de un verso, para traer al presente, como el Combray de Proust retorna con el sabor de una magdalena mojada en té. Y junto con la infancia, se recupera el placer de jugar con las palabras, con su sonoridad, con los equívocos que genera su significado, con el sinsentido y la definición cifrada. Para los que se interesan en las tradiciones orales y su conservación, y para los nostálgicos de todas las edades. **1**

Maite Alvarado

DIBUJO SAUL STEIMBERG



Los que volvieron

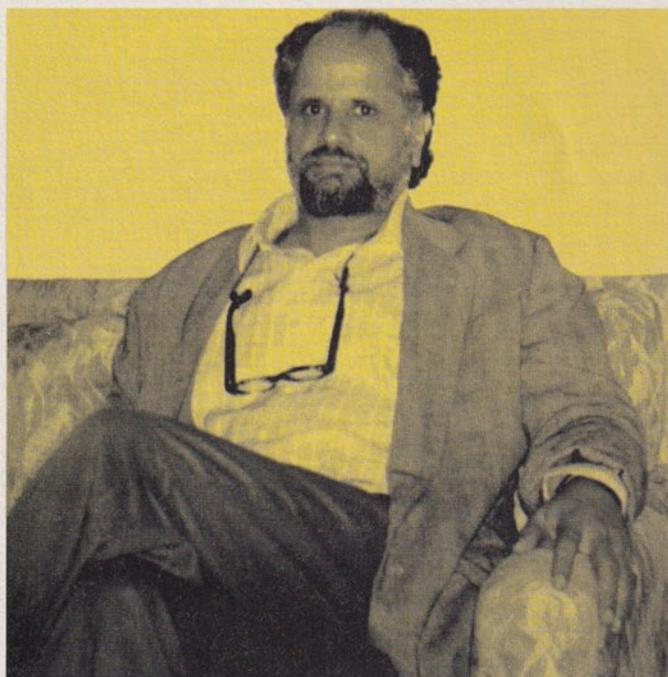
* Hay amores enfáticos e intolerantes. Quienes amamos la literatura nunca le perdonaremos a Beatriz Sarlo sus ensayos recientes sobre la vida posmoderna porque los consideramos una *traición* (amorosa). Por fortuna, vuelve en edición de Ariel (Buenos Aires, 1997) el libro que recopiló sus clásicos ensayos sobre literatura argentina. Algunos escritos en colaboración con Carlos Altamirano, otros firmados por Altamirano, los textos reunidos en *Ensayos argentinos*. De Sarmiento a la *vanguardia* introdujeron en su momento una perspectiva de análisis mal definida como "sociológica" y que hoy podemos entender como institucionales: lo que entonces les importaba a los autores eran los procesos de constitución de la literatura argentina y, en este sentido, el libro reúne contribuciones fundamentales, lo que se llama "hitos". La nueva edición incorpora algunos nuevos artículos que, según el prólogo, "se apoyan en el mismo suelo". Y apuntan, hay que agregar, al mismo cielo.

* Regresa, en edición (sedicente) definitiva, la novela de Mempo Giardinelli *Santo Oficio de la Memoria* (Buenos Aires, Planeta, 1997). "La primera edición de esta novela apareció en Colombia en 1991 y circuló, sobre todo, fuera de la Argentina." Las razones de semejante anomalía distributiva se nos escapan. Lo cierto es que este texto triunfador en América Latina (obtuvo el VIII Premio Internacional Rómulo Gallegos) vuelve, ahora, enriquecido con un árbol genealógico de la familia Domeniconelle ("Ojalá los nuevos lectores compartan esta decisión"). Los Buendía, se sabe, no tuvieron esa suerte.

* El joven ("criado en el rock") Pablo Kranz está de parabienes. La primera edición de su, digamos, libro de cuentos *Dame un coche tan rápido que no lo alcancen los recuerdos* (o *El asesino madrugador y otros relatos*) agotó, nos informamos su agente de prensa, la primera edición en apenas cuatro meses. La segunda edición (del autor) ya está en la calle y demuestra hasta qué punto son generosas las letras argentinas con las nuevas generaciones.

* Aprovechando el lanzamiento internacional de la última novela de Thomas Pynchon, *Mason & Dixon*, Tusquets lanza en la colección Andanzas una elegantísima edición de *V* (Barcelona, 1997), que diez años atrás había aparecido en la colección La Flauta Mágica. Pynchon es, indiscutiblemente, uno de los más misteriosos y célebres escritores norteamericanos y una de las figuras centrales de la literatura postmoderna, si tal cosa existiera. *V* es una hermosa novela, más legible que *El arco iris de gravedad* (1973), más ardua que *Vineland* (1990). Mientras Tusquets traduce las novecientas páginas de *Mason & Dixon*, el lector bien puede disfrutar del mundo paranoico y postnewtoniano de Pynchon a partir de estas 520 páginas notablemente bien traducidas.

D.L.



Homi Bhabha: “La cultura de Internet no es cosmopolita”

ENTREVISTA DE CRISTINA FANGMANN Y CLAUDIA KOZAK

Nacido en Bombay y educado en Oxford, Homi Bhabha –actualmente profesor principal en el Departamento de Literatura Inglesa de la Universidad de Chicago– no ha recorrido, según sus propias palabras, un camino muy diferente del de otros hindúes de clase media alta con acceso a la cultura. Sin embargo, su preocupación por los problemas de las diferencias y las relaciones de poder muestran que esa trayectoria no es tan habitual. Entre sus libros, aún no traducidos al español, se cuentan *Nation and Narration* (1992), una compilación de ensayos de diversos autores que piensan cómo se constituyen los imaginarios nacionales en sus relaciones con la escritura, y *The Location of Culture* (1994). Actualmente prepara un nuevo libro y una película sobre Franz Fanon. Presentamos aquí, por primera vez en español, una entrevista y fragmentos de su último libro.



En qué medida la teoría postcolonial aporta una nueva mirada al pensamiento de los filósofos franceses que reflexionan sobre las diferencias, como Deleuze, Foucault o Derrida?

–Los filósofos franceses (si se puede generalizar) producen sus teorías desde el centro de la

tradición intelectual occidental, aunque siempre apuntaron a mostrar los límites de esta tradición. En Derrida aparece la cuestión de los indígenas en *De la gramatología*, en el capítulo en el que discute con Levi-Strauss. También Lyotard hace referencia a formas de pensar y a formas de *écriture* no europeas. En Barthes se encuentra Japón, Kristeva escribe un libro sobre China y, desde ya, Deleuze y Guattari, en *El Antiedipo*, realizan un trabajo importante sobre colonialismo. Estas teorías desarrolladas en Occidente siempre tienen en vista algún tipo de cultura *otra*, pero no habitan su espacio. En cambio, en mi caso, me pude plantear esa pregunta, dado que sí habito ese espacio, el espacio del colonizado, de la diáspora. Uno de los modos en que se piensa el mundo occidental actualmente es a partir de su origen en el Iluminismo. Si uno es postmoderno, cree que el Iluminismo es limitado y entonces es anti-iluminista. Para alguien como yo, no es esa la cuestión. Sería un problema para alguien que escribe, en el interior de la tradición occidental, contra ella. La cuestión que me interesa es cómo el Iluminismo por sí mismo pudo haber sido el origen de la modernidad occidental. Pero la genealogía de Occidente está también constituida por las imágenes del colonialismo. Se trata entonces de una doble genealogía, y la tensión entre ambas es lo que me interesa. Estar a favor o en contra del Iluminismo no es mi problema. Lo que importa es esta relación liminar.

–¿Se refiere a eso cuando habla de la construcción de un espacio intersticial?

–Sí. En mi libro *The Location of Culture* desarrollo la teoría sobre la *hibridación*, noción que suele ser mal entendida. Se piensa que lo que entiendo por *hibridación* es la unión de culturas diferentes. Pero no se trata de una feliz convivencia de culturas. Para mí esta cuestión y la cuestión del análisis de lo intersticial están relacionadas con el proceso que tiene lugar cuando en

una situación particular se enfrentan varios signos que deben negociarse entre sí. La situación puede ser la colonización, la confrontación entre una cultura dominante y otra de inmigrantes, una confrontación racial o de género. En todos los casos, imagino el espacio intersticial y la hibridación relacionados con la estructura de la lucha y la negociación del problema de la autoridad. Por eso mi noción de hibridación no se refiere a un conjunto de elementos que forman una nueva unidad orgánica, ni siquiera se trata de un problema ontológico, ni de un problema que concierne la identidad. Me interesa la *hibridación* como una manera de hablar de la autoridad cultural y social. En general, se consideran los elementos preconstitutivos que entran en el espacio de confrontación: colonizadores y nativos, negros y blancos, clase obrera y burguesía, como si siempre se tratara de un problema de polarización y binarismo. Claro que es más fácil pensarlo de manera dual, pero lo fundamental es tener en cuenta el *proceso* que se da cuando las dos partes se encuentran. Mi interés en el momento intersticial radica en que en la negociación se constituye un tercer espacio, y en ese espacio *otro* no es que el poder desaparezca, sino que, por la naturaleza misma de la confrontación, cambia en él el sistema semiótico y los mismos valores no se atribuyen a los mismos signos.

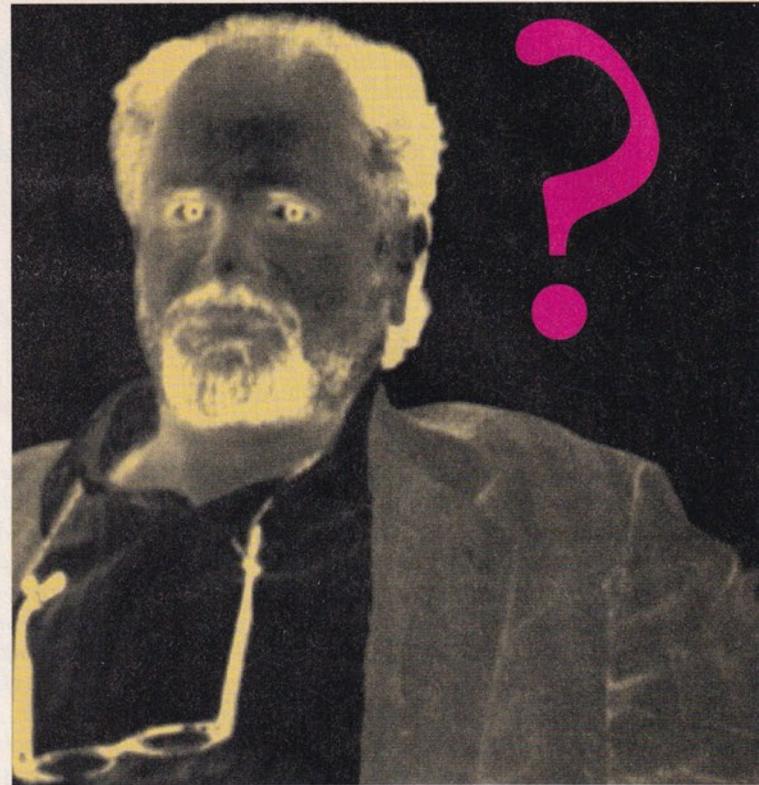
—En sus análisis, usted suele abordar la cuestión del cosmopolitismo...

—Con respecto a esto, creo que las culturas que sufrieron el colonialismo tienen que enfrentar muchas influencias culturales diferentes. Las naciones occidentales con más poder que necesitan inmigrantes para trabajar deciden si los quieren o no, si los dejan vivir en esos países o no, si les dan o no pasaportes válidos, visas, etc. Los necesitan y después los ponen a trabajar, pero producen una distancia ideológica entre ellos y los inmigrantes. Su propio dominio no queda afectado, excepto cuando quieren verse a sí mismos como víctimas: *hay muchos negros, no saben cómo vivir, hay muchos problemas de drogas, ensucian las calles, etc.* Pero la gente que vive en países colonizados no tiene la opción de crear esa distancia ideológica, tiene que sobrevivir y convivir con esa diferencia. Estas culturas también son cosmopolitas. Siempre son vistas como culturas atrasadas, porque no son ricas, porque no producen obras de arte de élite, pero en su vida cotidiana ellos

saben cómo negociar con la diferencia. Se trata de un acto de supervivencia.

—Ese concepto de cosmopolitismo ¿se ve comprometido en el actual contexto de globalización? ¿Es posible mantener, en tal caso, el pensamiento sobre la diferencia?

—En el libro que estoy escribiendo en la actualidad trabajo sobre el concepto de cosmopolitismo. Pero hay una evidente distinción entre *globalización* y *cosmopolitismo*; la nueva cultura *e-mail* o la cultura de Internet se opone a mi idea de cosmopolitismo. Que quede claro que no estoy diciendo que no deberíamos usar las nuevas tecnologías. Eso sería como decir que no debemos usar el sistema de correo o que deberíamos mandar las cartas a caballo. No. Por supuesto usamos las nuevas tecnologías, pero hay algo importante que es necesario destacar: por un lado, las nuevas tecnologías son vistas como síntomas y símbolos de un cambio rápido y casi revolucionario de la forma como nos comunicamos, de la forma en que las distancias se acortan, en la medida en que un signo digital surge para desafiar toda noción del tiempo. Estamos continuamente sorprendidos por esto, y por supuesto somos los beneficiarios del *e-mail*, por ejemplo. Pero, por el otro lado, actualmente hay gente que sostiene que estas formas de tecnología están cambiando completamente nuestra perspectiva sobre nosotros mismos, de quiénes somos, de nuestra personalidad, de nuestra subjetividad. Se siente que esto está cambiando, y también hay gente que sostiene que estas nuevas tecnologías son modelos que nos indican cómo deberíamos vivir. El mundo está cambiando. El ciberespacio se está convirtiendo en una forma análoga de pensar el mundo. Deberíamos detenernos a pensar sobre estas dos cuestiones. Yo creo que una de las formas en que enfrentamos nuestros problemas de identificación subje-



tiva siempre requiere un momento de negación, de cesura, de alienación, para luego construir lo que somos. En el lenguaje ocurre esto. En el psicoanálisis lo que estoy diciendo se comprueba en la naturaleza siempre presente del inconsciente, de la negociación constante con el inconsciente. Incluso en Deleuze aparece la idea de que toda forma de reconocimiento implica una forma de reserva, de cesura, de falta, pero no en el sentido lacaniano, sino más bien como una división... Formas en las que el sujeto no es el lugar desde donde se habla. Esto es un aspecto importante que hace a la enunciación de la subjetividad humana; sin embargo, esa clase particular de falta, división, alienación o como se quiera llamar, no es algo que tenga en cuenta esta gente que habla del ciberespacio o Internet como forma de reconocimiento. Sostienen que todo se reduce a la presentización, espontaneidad e inmediatez. Esto es algo que me parece muy problemático, y creo que deberíamos preguntarnos qué hay en el interior de las nuevas tecnologías digitales que borran el sentido de su propia presencia simultánea. No digo que tenga la respuesta, sino que es una pregunta que no suele hacerse.

Por otro lado, me llama la atención el hecho de que haya una metáfora biológica

que entra en la discusión de las nuevas tecnologías, cuando la gente habla sobre el modo en que éstas se producen o se transforman. Y esta metáfora biológica u orgánica de la manera en que crece el ciberespacio en forma casi autónoma es algo particularmente problemático. Además, he notado con frecuencia que cuando la gente propone el modelo del ciberespacio como productor de comunidades orgánicas, no tiene en cuenta las diferencias en el interior de la idea misma de comunidad. Por ejemplo, si tenemos en cuenta la noción de comunidad nacional en la India, observamos que no es para nada una comunidad orgánica, sino que encontramos una comunidad atravesada por problemas de indonacionalismo, minorías musulmanas, antagonismo entre las dos. Hay que mirar hacia Irlanda del Norte; esto pasa también en Bosnia, Sri Lanka, Estados Unidos. El tema de las comunidades nacionales es tan problemático que me parece que la metáfora orgánica, como aparece en los escritores del ciberespacio, no es capaz de resolverlo.

Por último, me parece que cuando la gente trata de pensar qué tipo de formación social es el ciberespacio recurre frecuentemente a la metáfora de lo nacional, como si las comunidades del ciberespacio fueran del mismo tipo que las comunidades nacionales. Incluso hay quienes han dicho abiertamente que lo bueno de la comunidad del ciberespacio y de Internet es que tienen el mismo sentido de consenso y de complicidad que debería tener una buena comunidad nacional. Cuando leo cierta cantidad de libros que hablan hoy en día de la manera como cambia la subjetividad a partir de estas nuevas tecnologías, lo primero que pienso es que, si la subjetividad cambia a través del lenguaje, la escritura, la identificación cinematográfica, seguramente también las nuevas tecnologías producen un efecto sobre la subjetividad. Pero todo muestra que, por ahora, las narrativas que se presentan no difieren en nada de las que ya conocemos. La gente habla del modo en que, en la computadora, uno tiene la posibilidad de no representarse a sí mismo tal cual es, sino que, por ejemplo, un hombre puede tomar la identidad de una mujer o de un animal. Pero la literatura está llena de ese tipo de representaciones desde el siglo XIX. En tanto la noción de personalidad, de identidad y de la imagen de identidad no se pongan en el centro de la reflexión, no llegaremos muy lejos, y lo que sí es importante pensar es cómo estas nuevas tecnologías construyen nuevas formas de identificación. Pero no es del problema de la identificación de lo que la mayoría de la gente habla, sino del problema de la identidad; y existe una gran diferencia entre identificación e identidad. 



El lugar de la cultura

escuchen a mi amigo el poeta de Bombay Adil Jussawalla escribir acerca de la “persona desaparecida” que acosa la identidad de la burguesía postcolonial:

Ningún Satán
calentado en las
espirales eléctricas de sus criaturas
ni Gunga Din
lo hará comparecer ante ti.
Para ver a un hombre invisible o a una persona desaparecida,
no confíes en ninguna Lit. Engl.
Eso lo inflama, achica sus ojos,
raspa sus colmillos. Calibán
no LO es todavía.
Sino esbozado vagamente
debajo de una camisa...
...
Salvaje de ninguna pintura sensacional
cancelados colmillos.

No Satan
warmed in the electric coil of his creatures
or Gunga Din
will make him come before you.
To see an invisible man or a missing person,
trust no Eng.Lit. That
puffs him up, narrows his eyes,
scratch his fangs. Caliban
is still not IT.
But faintly pencilled
behind a shirt...
...
savage of no sensational paint,
fangs cancelled.

* Homi Bhabha. “Interrogating Identity. Frantz Fanon and the post-colonial prerogative” en *The Location of Culture*. New York & London, Routledge, 1994, pp. 45-52. Traducción de Cristina Fangmann y Horacio Sivori.



Escuchen el eco de esa voz vacilante en el verso de una mujer negra, descendiente de esclavos, que escribe acerca de la diáspora:

Llegamos al Hemisferio Norte
cuando el verano venía
escapando de las llamas que encendían el cielo
sobre la Plantación.
Eramos un puñado de inmigrantes sin rumbo
en un blanquísimo paisaje.

...
Un día aprendí
un arte secreto,
Invisibili-Dad lo llamaron.
Creo que funcionó
pues aún ahora tú miras
pero nunca me ves...
Sólo mis ojos se quedarán a mirar y acosar,
y a volver caos
tus sueños.

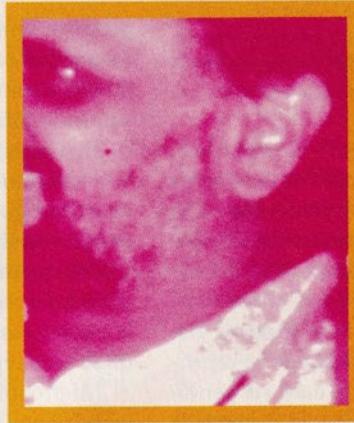
We arrived in the Northern Hemisphere
when summer was set in its way
running from the flames that lit the sky
over the Plantation.
We were a straggle bunch of immigrants
in a lily white landscape.

...
One day I learnt
a secret art
Invisible-Ness, it was called.
I think it worked
as even now yo look
but never see me...
Only my eyes will remain to watch and to haunt,
and to turn your dreams
to chaos.

A medida que estas voces se desvanecen y los ojos vacíos sostienen incesantemente su mirada amenazante, escuchen finalmente su caos de identidad, historizado por Edward Said:

Un aspecto del mundo electrónico, postmoderno, es que se han reforzado los estereotipos a través de los cuales Oriente es visto(...). Si el mundo se ha vuelto accesible inmediatamente al ciudadano occidental que vive en la era electrónica, Oriente también se ha aproximado a él, y es ahora menos un mito, tal vez, que un lugar atravesado por intereses occidentales, especialmente norteamericanos.

Uso estos retratos postcoloniales porque captan el punto de fuga de dos tradiciones familiares en el discurso sobre la identidad: la tradición filosófica de la identidad como el proceso de autorreflexión en el espejo de la naturaleza (humana), y la perspectiva antropológica de la diferencia de la identidad humana, localizada en la división Naturaleza/Cultura. En el texto postcolonial el problema de la identidad vuelve como el cuestionamiento persistente del marco, del espacio de representación donde la imagen –persona



desaparecida, ojo invisible, estereotipo oriental– se confronta a su diferencia, su Otro. No se trata ni de la esencia cristalina de la Naturaleza, para usar la imagen de Richard Rorty, ni de la voz opresiva de la “interpelación ideológica”, como sugiere Louis Althusser.

Lo que tan gráficamente se pone en práctica en el momento de la identificación colonial es la división del sujeto en su lugar histórico de enunciación: “*Ningún Satán.../ ni Gunga Din/ lo harán comparecer ante ti./ Para ver a un hombre invisible o a una persona desaparecida,/ no confíes en ninguna Lit. Ingl.*” (énfasis mío). Lo que estas repetidas negaciones de la identidad dramatizan,

en su elisión del ojo vidente que debe contemplar lo que está desaparecido o invisible, es la imposibilidad de reclamar un origen para el Sí Mismo(o para el Otro), dentro de una tradición de representación que concibe la identidad como la satisfacción de un objeto de visión totalizante, pleno. Al quebrar la estabilidad del ego, expresada en la equivalencia entre imagen e identidad, el arte secreto de la invisibilidad, del que habla la poeta migrante, cambia los términos mismos de nuestro reconocimiento de la persona.

Este cambio es precipitado por la peculiar temporalidad por la cual el sujeto no puede ser aprehendido sin la ausencia o invisibilidad que lo constituye –“pues aún ahora tú miras/ pero nunca me ves”–, de modo que el sujeto habla, y es visto, desde donde *no* es. Asimismo, la mujer migrante puede subvertir la satisfacción perversa de la mirada racista y machista que ha rechazado su presencia, presentándola como una ausencia ansiosa, una contra-mirada que vuelve la mirada discriminatoria que niega su cultura y su diferencia sexual hacia sí misma.

Vér a una persona desaparecida o *mirar* la Invisibilidad es enfatizar la demanda *transitiva* del sujeto por un objeto *directo* de autorreflexión, un punto de presencia que mantendría su posición enunciativa privilegiada *en tanto que sujeto*. *Ver* a una *persona desaparecida* es *transgredir* tal demanda; el “Yo” en la posición de dominio es, a *ese mismo tiempo*, el lugar de su ausencia, su re-presentación. Somos testigos de la alienación del ojo a través del sonido de su significante cuando el deseo escópico (mirar/ser mirado) emerge y es borrado en la *finta de la escritura*:

Sino esbozado vagamente
debajo de una camisa,
un saco o corbata de moda
si te llama la atención,
él vendrá gritándote como un jet-
salvaje de ninguna pintura sensacional,
cancelados colmillos.

But faintly pencilled
behind a shirt,
a trendy jacket or tie
if he catches your eye,
he'll come screaming at you like a jet-
savage of no sensational paint,
fangs cancelled.

¿Por qué no consigue la persona vagamente esbozada llamarte la atención? ¿Cuál es el secreto de la Invisibilidad que permite a la mujer migrante mirar sin ser mirada?

Lo que se interroga no es simplemente la imagen de la persona, sino el lugar discursivo y disciplinario desde el cual las cuestiones de identidad son estratégica e institucionalmente planteadas. A lo largo de este poema, el “tú” se posiciona continuamente en el espacio intermedio de una gama de lugares contradictorios que coexisten. De modo que te encuentras en el punto en el cual el estereotipo oriental se evoca y se borra *al mismo tiempo*, en el lugar en que la Literatura Inglesa está *entstellt* en la mímica irónica de su repetición Indoanglicana. Y este espacio de reinscripción debe ser pensado fuera de aquellas filosofías metafísicas de la duda de sí, donde la otredad de la identidad es la *presencia* angustiada dentro del *Self* de una agonía existencialista que emerge cuando miras peligrosamente a través de un vidrio en la oscuridad.

Lo que queda profundamente irresuelto, aun borrado, en los discursos del postestructuralismo es esta *perspectiva de la profundidad* a través de la cual la autenticidad de la identidad viene a reflejarse en las cristalinas metáforas del espejo y en sus narrativas mimético-realistas. Al mudar el marco de la identidad del campo de visión al espacio de la escritura, se interroga la tercera dimensión que da profundidad a la representación del *Self* y del Otro —esa profundidad de perspectiva que los cineastas llaman *forth wall* y los teóricos literarios describen como la transparencia de las metanarrativas realistas. Barthes brillantemente lo diagnostica como *el efecto de realidad*, la “dimensión profunda, geológica de la significación, que se logra al aprehender el signo lingüístico en su función simbólica”. El espacio bilateral de la conciencia simbólica, escribe Barthes, privilegia masivamente la *semejanza*, construye una relación *analógica* entre significante y significado que ignora la cuestión de la forma, y crea una dimensión vertical dentro del signo. En este esquema, el significante está siempre predeterminado por el significado —aquel espacio conceptual o real ubicado antes (y fuera) del acto de significación.

Desde nuestro punto de vista, esta verticalidad es significativa por la luz que irradia sobre esta *dimensión de profundidad* que provee al lenguaje de Identidad su sentido de realidad —una medida del “mí” que emerge desde el reconocimiento de mi interioridad, la profundidad de mi carácter, la profundidad de mi persona, para mencionar solamente algunas de aquellas cualidades a través de las cuales articulamos normalmente nuestra autoconciencia. Mi argumento sobre la importancia de la *profundidad* en la representación de una imagen unificada del *Self* se fundamenta en la formulación más decisiva e influyente sobre la identidad personal en la tradición empirista inglesa.

La descripción barthesiana del signo como símbolo es convenientemente análoga del lenguaje que usamos para designar la identidad. Por otra parte, echa luz sobre los conceptos lingüísticos concretos por medio de los cuales podemos entender cómo el lenguaje de la personalidad se reviste de una visibilidad de profundidad. Esto vuelve el momento de la autoconciencia a la vez refractario y transparente: la cuestión de la identidad siempre balanceada inciertamente, tenebrosamente, entre la sombra y la sustancia. La conciencia simbólica da al signo (del *Self*) un sentido de autonomía o de soledad “como si se mantuviera erguido en el mundo”, privilegiando una individualidad y unitariedad cuya integridad se expresa en una cierta riqueza de agonía y anomia. Barthes la llama un

prestigio mítico, casi totémico en su “forma [que está] incesantemente desbordada por la fuerza y el movimiento de su contenido; mucho menos una forma codificada de comunicación que un instrumento (afectivo) de participación”.

Esta imagen de la identidad humana y, por cierto, la identidad humana como *imagen* —ambas como marcos familiares o espejos de identidad que hablan desde las profundidades de la cultura occidental— están inscritas en el signo de la semejanza. La relación analógica unifica la experiencia de autoconciencia al encontrar dentro del espejo de la naturaleza la certeza simbólica del signo de la cultura basado “en una analogía con la compulsión a creer cuando se mira un objeto”.

Mi propósito es definir el espacio de la inscripción o escritura de la identidad —más allá de las profundidades visuales del signo simbólico de Barthes. La experiencia de la autoimagen diseminante va más allá de la representación como la conciencia analógica de la semejanza. No es ésta una forma de contradicción dialéctica, la conciencia antagonica del amo y del esclavo, que puede ser negada y trascendida. El *impasse* o aporía de la conciencia que parece ser la experiencia postmoderna representativa es una peculiar estrategia de duplicación.

Cada vez que el encuentro con la identidad se produce en el punto en el cual algo excede la imagen, aquélla elude el ojo, evacúa el *Self* como lugar de identidad y autonomía y —lo que es más importante— deja una huella de resistencia, una mancha del sujeto, un signo de reluctancia. No nos confrontamos ya con el problema ontológico del ser, sino con la estrategia discursiva del momento de interrogación, un momento en el cual la demanda de identificación se vuelve, primariamente, una respuesta a otras cuestiones de significación y deseo, cultura y política.

En lugar de la conciencia simbólica que le da al signo de la identidad su integridad y unidad, su *profundidad*, encontramos una dimensión de duplicación: una espacialización del sujeto, que queda ocluida en la perspectiva ilusoria de lo que he llamado la “tercera dimensión” del marco mimético o imagen visual de la identidad. La figura del doble —a la cual ahora me remito— no puede ser contenida dentro del signo analógico de la semejanza; como Barthes dijo, éste desarrolló su dimensión vertical, totémica, sólo porque “lo que le interesa del signo es el significado: el significante es siempre un elemento determinado”. Para el discurso postestructuralista, la prioridad (y el juego) del significante revela el espacio de duplicación (no de profundidad) que es el principio mismo de articulación del discurso. Es a través de ese espacio de enunciación como los problemas de la significación y del ser ingresan en los discursos del postestructuralismo, como la problemática de la sujeción y de la identificación.

Lo que emerge en los poemas precedentes, como el molde del saco y corbata de moda, o el pavoroso ojo sin cuerpo, no debe ser leído como la revelación de cierta verdad suprimida del sujeto/psique postcolonial. En el mundo de dobles inscripciones al cual ahora hemos entrado, en este espacio de *escritura*, no puede existir la inmediatez de una perspectiva visual, ni las epifanías cara a cara en el espejo de la naturaleza. En un nivel, lo que te confronta a ti como lector, en el retrato incompleto de la burguesía postcolonial —con un siniestro parecido al intelectual metropolitano—, es la ambivalencia de tu deseo por el Otro: “¡Tú! ¡hypocrite lecteur! —mon semblable, —mon frère!”.

Aquel disturbio de tu mirada voyeurista pone en acto la com-

plejidad y las contradicciones de tu deseo de ver, de fijar la diferencia cultural en un objeto contenible, *visible*. El deseo por el Otro es duplicado por el deseo en el lenguaje, que *reparte la diferencia* entre el *Self* y el Otro, de modo que ambas posiciones son parciales: ninguna es suficiente en sí misma. Como acabo de mostrar en el retrato de la persona desaparecida, la cuestión misma de la identificación sólo emerge *entre* el repudio y la nominación. Se pone en escena en la lucha agonística entre la demanda visual, epistemológica, de un saber del Otro, y su representación en el acto de articulación y enunciación.

¡Mira, un Negro, Mama, velo al Negro! Tengo miedo (...). No podría reír, porque ya sé que hubo leyendas, historias e historia, y sobre todo, historicidad (...). Luego, asaltado en puntos variados, el esquema corporal se tambaleó; su lugar fue tomado por un esquema epidérmico racial (...). Ya no se trataba de una cuestión de ser conciente de mi cuerpo en tercera persona, sino en una triple persona (...). Era responsable por mi cuerpo, por mi raza, por mis ancestros.

Black Skin, White Masks (Piel negra, máscaras blancas), de Fanon, revela el desdoblamiento de la identidad: la diferencia entre la identidad personal como una insinuación de la realidad, o una intuición del ser, y el problema psicoanalítico de la identificación que siempre reclama la cuestión del sujeto: “¿Qué es lo que un hombre quiere?”. La emergencia del sujeto humano autenticada social y psicológicamente depende de la *negación* de una narrativa originaria de cumplimiento, o de una coincidencia imaginaria entre el interés individual o instinto y la Voluntad General. Este tipo de identidades binarias, bipartitas, funcionan en una especie de reflejo narcisístico del Uno en el Otro, confrontados en el lenguaje del deseo por el proceso psicoanalítico de identificación. Pues la identificación, la identidad, no es nunca un *a priori* ni un producto terminado: no es más que el problemático proceso de adquisición de una imagen de totalidad. Las condiciones discursivas de esta imagen psíquica de identificación quedarán más claras al tener en cuenta la peligrosa perspectiva del concepto de imagen misma. Pues la imagen -como punto de identificación- marca el sitio de una ambivalencia. Su representación está siempre espacialmente repartida -hace *presente* algo que está *ausente*- y temporalmente diferida: es representación de un tiempo que está siempre *en otra parte*, una repetición.

La imagen no es más que un *aditamento* a la autoridad y a la identidad; jamás debe ser leída miméticamente como la apariencia de una realidad. La adquisición de una imagen de identidad sólo es posible en la *negación* de cualquier sentido de originalidad o plenitud; el proceso de desplazamiento y diferenciación (ausencia / presencia, representación/repetición) la vuelve una realidad liminal. La imagen es al mismo tiempo una sustitución metafórica, una ilusión de presencia, y por lo mismo, una metonimia, un signo de su ausencia y pérdida. Es precisamente a partir de este borde de significación y ser, de este cambiante límite de la otredad dentro de la identidad, como Fanon pregunta: “¿Qué es lo que un hombre *negro* quiere?”.

Al encontrarse con la resistencia del otro, la autoconciencia se somete a la experiencia del deseo (...). En cuanto deseo, pido ser considerado. No estoy meramente aquí y ahora, sellado en la coesdad. Estoy para otro lugar y para otra cosa. Reclamo que se tome nota de mi acti-

vidad negadora tanto como busco algo diferente a la vida (...). Ocupé espacio. Me acerqué hacia el otro (...) y el otro evanescente, hostil, pero no opaco, transparente, no ahí, desapareció. Náusea.”

Del abrumador vacío de la náusea Fanon extrae su respuesta: el hombre negro desea la confrontación objetivizante con la otredad; en la psique colonial hay un rechazo inconsciente del momento negador y divisor del deseo. El lugar del Otro no debe ser imaginizado, tal como Fanon a veces lo sugiere, como un punto fenomenológico fijo, opuesto al *Self*, que representa una conciencia cultural extraña. El Otro debe ser visto como la negación necesaria de una identidad primordial -cultural o psíquica- que introduce el sistema de significación, que permite que lo cultural sea significado como una realidad lingüística, simbólica, histórica. Si, tal como lo he sugerido, el sujeto del deseo nunca es simplemente un *Myself*, entonces el Otro nunca es simplemente un *It-self*, un frente de identidad, verdad o desconocimiento.

Como un principio de identificación, el Otro confiere un grado de objetividad, pero su representación -sea ésta el proceso social de la Ley o el proceso psíquico del Edipo- es siempre ambivalente, reveladora de una falta. Por ejemplo, la distinción común, conversacional, entre la letra y el espíritu de la Ley pone en evidencia la otredad de la Ley misma; la ambigua área gris que existe entre la Justicia y los procedimientos judiciales, es literalmente, un conflicto de juicio. En el lenguaje del psicoanálisis la Ley del Padre o la metáfora paterna no puede ser tomada al pie de la letra. Se trata de un proceso de sustitución e intercambio que inscribe un lugar normativo, normalizante para el sujeto; pero ese acceso metafórico a la identidad es precisamente el lugar de prohibición y represión, un conflicto de autoridad. La identificación, al ser hablada en el *deseo del Otro*, es siempre una cuestión de interpretación, pues es la asignación elusiva de *myself* a un *one-self*, la elisión de persona y lugar.

Si la fuerza diferenciadora del Otro es el proceso de la significación del sujeto en la objetivación del lenguaje y de la sociedad en la Ley, entonces, ¿cómo puede desaparecer el Otro? ¿Puede el deseo, el espíritu en movimiento del sujeto, evanescerse alguna vez? ①





El río, el único río de la ciudad
que permite ver todo el horizonte,
es suyo y lo está esperando.
Y, oh casualidad,
es el mismo que calma
la mano del cocinero, del mozo
y de toda la gente de Happening
que trabaja para que usted disfrute
de una sabrosa comida
que puede pagar con Visa,
la mejor tarjeta internacional.
¿Imaginó el sonido?
Ahora imagine cómo serán
sus mediodías de negocios.



Happening

Lejos de la ciudad. Cerca suyo.



Costanera Norte Tel: 788-9198
Puerto Madero Tel: 319-8715

El hombre que amamos Obras de Gershwin

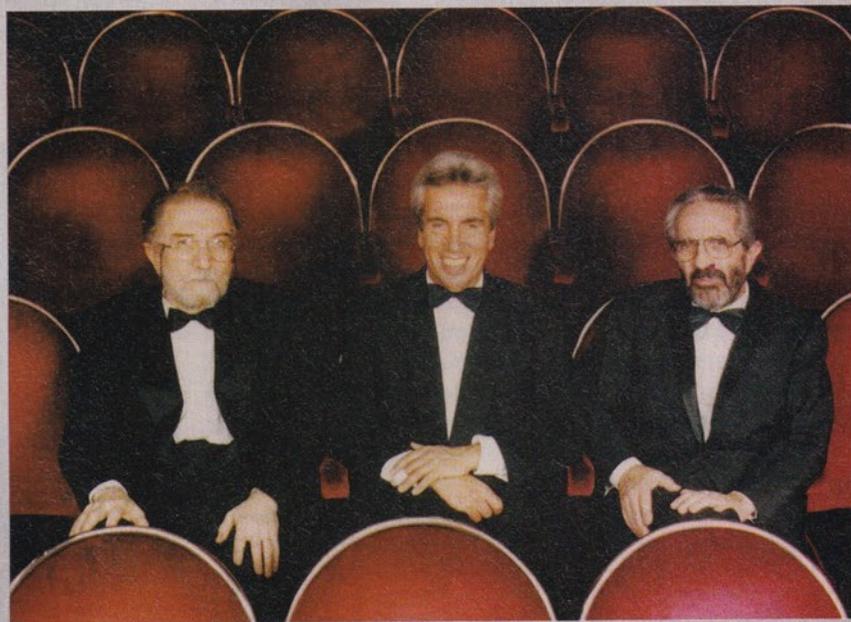
Pianos: Baby López Furst, Jorge Navarro.
Arreglos de López Furst y Acher
Dirección: Ernesto Acher
Teatro Avenida, los martes

“Creo que está más allá de toda duda el hecho de que Gershwin fue un innovador. Lo que ha hecho con el ritmo, con la armonía y la melodía no es meramente una cuestión de estilo. Es fundamentalmente diferente del manierismo de muchos de los compositores serios.” El elogioso comentario fue escrito en 1938, un año después de la muerte de Gershwin, por Arnold Schönberg. Si Gershwin es o no un músico serio es una discusión bizantina y su indudable vinculación con el *show-bizz* no dice, en última instancia, nada acerca de su música. También es indudable que pocos compositores han sido tan *usados*: su música está a la espera de la apropiación, de un desplazamiento, ya sea por el jazz, por popurrís de sus obras que forman una suerte de sinfonía lírica, o por arregladores de jingles. *El hombre que amamos* es un espectáculo que se sitúa ambiguamente entre estos puntos: no se decide a ser sólo jazz ni música sinfónica ni, tampoco, una serie de fáciles tonadas efectistas, y sin embargo es todo esto al mismo tiempo. No obstante, esta indeterminación no parece obedecer a una voluntad formal: no hay aquí un cuestionamiento de los géneros, sino que conviven en una yuxtaposición acrítica. Otro tanto puede decirse de la relación que entablan los pianos con la orquesta: generalmente se trata de una mera alternancia entre una parte y la otra, o bien la orquesta se limita a proveer un “colchón” armónico para los solistas; en ninguno de los dos casos hay una instancia de diálogo.

Quienes sí sostienen un diálogo fluido son López Furst y Navarro, dos amigos que se conocen muy bien y charlan libremente: se citan, se complementan (uno hace el bajo para que el otro se entregue al desarrollo melódico), se empalman. Esta ajustada unión, además de encontrar sus cimientos en la larga trayectoria compartida por los dos pianistas, se afirma, en gran medida, sobre una base simple y sin pretensiones. Casi está de más destacar el talento y la destreza de López Furst y de Navarro, aunque en esta reunión sus ejecuciones tomen, por momentos, el cariz de un certamen deportivo y agoten, a veces, con sus continuas ornamentaciones (una incesante proliferación de *gruppettos*, apoyaturas y mordentes que terminan por minar la identidad de las frases).

Históricamente, el intento de unir solistas de jazz con una orquesta de tipo sinfónico parece haber estado condenado desde el principio a no poder escapar de cierta rigidez y trivialidad. *El hombre que amamos* se inscribe de lleno en esta tradición y acepta sus limitaciones sin cuestionarlas, imponiéndose como un buen exponente del género. 🎧

Hernán Díaz



De jazz



Tete Montoliú en vivo

Intérpretes: Tete Montoliú, piano; Winard Harper, batería; Philip Harper, trompeta; Danny Harper, Flugelhorn; Stephen Riley, saxo tenor; Kiyoshi Kitagawa, contrabajo.
Meloopa 1997

Dentro de la historia del jazz hay una tradición muy reducida que conforma un selecto triángulo: el de los pianistas talentosísimos, relacionados con el *bop* y ciegos: Art Tatum, un precursor del *bop*; Lennie Tristano, representante de su momento clásico; Tete Montoliú, un exponente tardío. Bien puede decirse que con la muerte de Tete Montoliú se cierra una cofradía que participó en la escritura de este capítulo del jazz. Su último disco editado en La Argentina, *En vivo*, es un excelente testimonio de su musicalidad y de su particular fraseo, que si bien es radicalmente pianístico (densos *voicings*, recorrido intensivo y ágil, al modo de Tatum, por todos los registros), apela, al mismo tiempo, a inflexiones propias de las líneas del saxo (hay muchas frases sacadas casi literalmente de Charlie Parker, y esto acaso sea una herencia de Tristano, que conocía de memoria —y tocaba— todos sus solos). Montoliú toca, entonces, desde el *bop*, y testimonio evidente de esto son las citas que recorren este disco: desde el motivo y el clima *alla Monk* que dominan “T’estimotant” hasta la inclusión de fragmentos de melodías de Monk en los solos, pasando por la

intercalación de “Oleo” de Rollins en la melodía de “Pont Aeri-Acuarela”. Pero ésta no es una yuxtaposición de frases ajenas en un *pastiche*: queda claro, en todo momento, que esas referencias son parte del discurso del propio Montoliú y que, por ende, entabla con ellas la misma relación que establece con, por ejemplo, una escala o un arpeggio.

Aunque no contenga ningún *standard*, *En vivo* transita por casi todas las modalidades del jazz. Sin embargo está claro que lo de Tete Montoliú son las baladas: logra encontrar en ellas un tono y un equilibrio difícil de lograr; son intensamente líricas sin ser, jamás, melosas. Sucede que introduce en la improvisación la cuota justa de violencia (por ejemplo disonancias imprevistas, fragmentación de la línea melódica o *fortísimos* súbitos) que desestabiliza la interpretación, distanciándola así del mero arrumaco sonoro para devolverle su estatuto musical pleno.

El diálogo entre los músicos es de una fluidez admirable: las frases se desarrollan pasando espontáneamente de un instrumento a otro, casi como si obedecieran a una voluntad organizadora. El sexteto (cabe destacar la emotiva suciedad del fraseo de Danny y la creatividad rítmica de Winard Harper) llega a lo que todo buen grupo de jazz debería aspirar, la fusión de todos sus integrantes en un nuevo, único y múltiple individuo. He aquí, pues, a este catalán negro de Minnessota con ciegos ojos japoneses y muchísimo *swing*. 🎧

1+1

Herbie Hancock & Wayne Shorter
Intérpretes: H. Hancock (piano), W. Shorter (saxo soprano).
Verve. 1997

Hancock y Shorter tienen biografías similares: tocaron juntos en el mítico quinteto de Miles Davis (junto con Ron Carter y Tony Williams) para luego comenzar con sus respectivas carreras como solistas con discos absolutamente maravillosos. Más tarde, los dos coincidieron en que, bueno, no estaría tan mal ganar un poco más de plata, y de este período son, por ejemplo, aquellas estampas de Hancock ataviado con atuendos dignos del vestuario de Pocho la Pantera. Pero los músicos de jazz son, ya se sabe, culposos: los dos, Hancock y Shorter, volvieron a lo suyo y editaron sendos discos ganadores de Grammys y ahora, tras este derrotero, vuelven a reunirse en un disco, titulado *1+1*, que los tiene como únicos protagonistas.

El jazz no ha explorado intensivamente las posibilidades del dúo saxo-piano. Sin embargo, las pocas manifestaciones de esta formación (tal vez los dúos más conspicuos sean los de Lee Konitz —con L. Tristano, S. Mosca o P. Bley— o los de Archie Shepp y Dollar Brand) tienen un rasgo en común: la conjugación de intimismo y experimentación. *1+1* comparte esta característica de este incipiente género: melodías inasibles trazadas sobre una armonía extensa y, por momentos, atractivamente deforme. Shorter despliega en el saxo soprano (aquí no toca el tenor) un amplio espectro sonoro que va desde un timbre aterciopelado que descansa sobre un soplo sin resonancia hasta las estridencias coltra-neanas. Hancock, por su parte, oficia casi exclusivamente de acompañante sin estar por eso nunca en un segundo plano. Éste es, *rara avis in terra* en medio de la agria saturación del *acid-jazz*, un disco de jazz contemporáneo, es decir música que pertenece al género casi únicamente por una cuestión de genealogía y de historia de los materiales, pero que, al mismo tiempo, no se termina de identificar plenamente con él. De la suma de esta inadecuación y de la expresividad de Hancock y Shorter surge el inquieto e intenso placer produce *1+1*. 🎧

Hernán Díaz



Umbral, umbrío, luminoso

(Desde Barcelona.) El sol de septiembre —el rubio, lo llaman en el Sur— todavía pega fuerte en esta ciudad, y una anda por la calle tratando de guarecerse en algún sitio oscuro y acondicionado cine, bar o museo, o al azar entra en el interior del amplio y umbroso vestíbulo de la Pedrera. Llega ahí, al *leku*: remanso-luz, Chillida *leku*.

Leku es una palabra que en vasco nombra tanto el lugar como el espacio. La exposición de obras de Eduardo Chillida (San Sebastián, 1924) que desde el mes pasado tiene lugar en La Pedrera de Barcelona propone una reflexión en torno al *leku*: el *leku* como concepto. Nomás al entrar, varios dibujos de la serie Manos nos toman para guiarnos entre unos alabastros magníficos, esculturas con espacios perforados de los años cincuenta, leves pese a su imponente y como suspendidas en el recinto de la sala que las acoge. Estelas y alabastros que nos invitan a pasar del espacio exterior al espacio interior, y así al poema, a la piedra y al hierro oxidado y al poema. La segunda parte de la exposición está dedicada a la obra de Chillida para los espacios públicos en Madrid, San Sebastián, Vitoria, Gernika, Barcelona, Alemania. Todas ellas obedecen a la misma idea de "espacio activo" que marca la trayectoria de Chillida; ejemplos sobresalientes son el proyecto en ejecución en la montaña de Tindaya, en la costa occidental de la isla de Fuerteventura, y el homenaje a Hokusai para la región de Hakone (Japón), que propone crear un espacio íntimo con vista al Fuji, que Hokusai dibujó innumerables veces.

Dejando atrás a Chillida, nos dirigimos por las Ramblas al Centro de Arte Santa Mónica, que aloja estos días una muestra de pintura argentina contemporánea. Esta exposición, curada por Marta Helguera y la galerista Luisa Ortíz, presenta la obra de doce artistas actuales. Entre los muy conocidos figuran Luis Felipe Noé, Jorge de la Vega, Juan Carlos Distéfano, y, entre los jóvenes y fascinantes, los barceloneses pueden apreciar las obras de Roberto Elía y Marcia Schwartz. ❶

Ana Becciu

De los Apeninos a los Andes (ida y vuelta)

Tango italiano es el título. Rino Genovese, su autor.

En el otoño de 1995 Rino Genovese está en Buenos Aires, instalado en el séptimo piso del Hotel San Carlos, de la calle Suipacha. Su andar de péndulo lo lleva del Tortoní al Richmond, del Richmond al hotel, o viceversa.

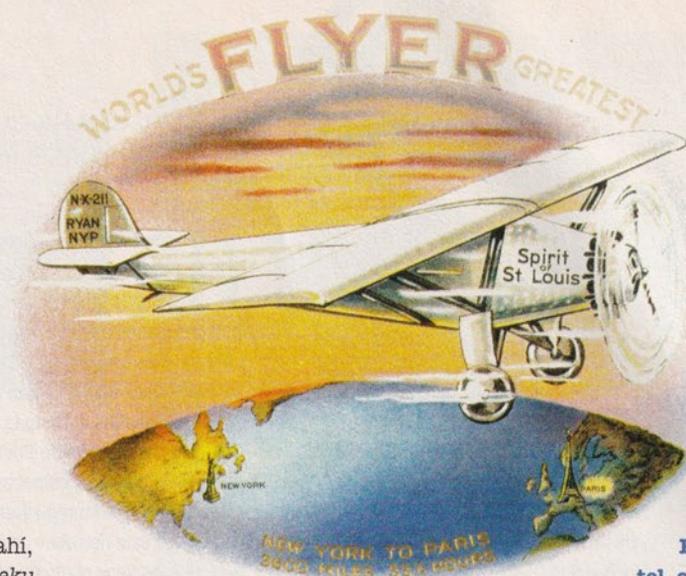
Leyendo este libro, no se puede sino preguntarse por el interés que estos apuntes puedan despertar en un extranjero. No porque el libro carezca de valor (todo lo contrario), sino porque los datos que aparecen, la ruta que traza es (y no pretende ser otra cosa) el trayecto de una obsesión. ¿Qué es ser italiano? ¿Qué es ser argentino? ¿Por qué la historia no ha cumplido los proyectos de San Martín? Rino Genovese presenta un Buenos Aires vivido desde adentro, aunque visto desde afuera.

Su estancia se reduce casi exclusivamente a la capital: conoce a la gente del Club de Cultura Socialista, participa en una clase sobre Gramsci en la Universidad, deambula por los cafés antes mencionados, toma algo en la librería Gandhi, conoce a Solanas (que le pide que escriba sobre Italia para su próxima película), se hace amigo de Eva, una periodista sin trabajo que se vuelve un misterio, una obsesión. Va al Tigre y al Café Homero, se pierde en el Palermo laberíntico de Borges y su relato oscila entre Italia y Argentina, el pasado y el presente, el sueño y la realidad. Escribe (exquisitamente) para poder entender, para tratar de encontrar qué es lo italiano, qué es su italianidad, pero en Argentina, para tratar de comprender el acá. Y acá es la Italia del Sur, a partir del allá, el otro Sur.

El autor propone una forma de escepticismo que, como el *pensiero debole*, renuncia a la idea de razón objetiva, pero, a diferencia de éste, se propone un compromiso, un compromiso escéptico.

Rino Genovese nació en Nápoles en 1953. Es investigador de filosofía en la Scuola Normale de Pisa. Ha publicado ensayos: *Dell'ideologia inconsapevole. Studio attraverso Schopenhauer, Nietzsche, Adorno* (Liguori, 1979); *Teoria di Lulu. L'immagine femminile e la scena intersoggettiva* (Liguori, 1983); una novela epistolar, *L'antieros* (ponte alle Grazie, 1991), y dos "relatos de viaje": *Cuba, falso diario* (Bollati Boringhieri, 1993) y *Tango italiano* (Bollati Boringhieri, 1997). ❷

Flavia Puppo



Último momento

Starbase Tango convoca a un llamado a licitación estelar en los rubros cuento, diseño gráfico e ingeniería, con vencimiento el 30 de diciembre de 1997. Se trata de:

- escribir un cuento que ubique a Starbase Tango (¿lo adivinan?: es un club de fans de *Star Trek*) en el contexto de *Viaje a las Estrellas*, en el siglo XXIV;
- diseñar la tapa de una antología de ciencia ficción que, también, ubique a Starbase Tango en el contexto de *Viaje a las Estrellas*; y
- diseñar la Base Estelar Tango, sus Runabouts y naves tipo Defiant, con los correspondientes manuales técnicos (adecuados, obviamente, a la tecnología del siglo XXIV).

Las bases y pliegos de licitación pueden retirarse en las oficinas terrenas de Starbase Tango, sitas en Lavalle 1567, piso 11, of. 1108. ❸

Dios y el diablo en la tierra del sol

Cartas ao mundo

Galuber Rocha

Org. Ivana Bentes.

São Paulo, Companhia das Letras, 1997, 794 págs.

O Príncipe da moeda

Gilberto Vasconcellos

Río de Janeiro, Espaço e Tempo, 1997, 264 págs.

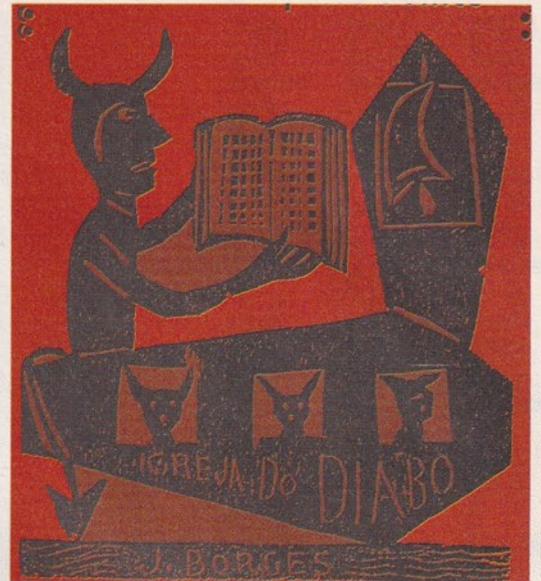
En la correspondencia de Roger Caillois a Victoria Ocampo, recientemente reunida por Odile Felgine y Laura Ayerza (Paris, Stock, 1997), hay una carta de agosto de 1952 que nos ilustra, como diría Nietzsche, sobre la utilidad e inconvenientes de la historia para la vida. Caillois le pide a Victoria que recorte, puntillosamente, todos los diarios. “Nunca unos funerales fueron tan dignos de atención para la sociología. Es verdad que la difunta reunía en ella la gloria y el prestigio de Agripina, Mistinguett y Santa Teresita de Lisieux al mismo tiempo, el trono, el altar, la pantalla, las tres fuentes actuales de entusiasmo generalizado.” En estos tiempos en que princesas de la mundialización también tienen derecho a “No llores por mí, Inglaterra”, la publicación en Brasil de los dos libros que comentamos reabre la cuestión de la contemporaneidad del presente.

Gilberto Vasconcellos, autor de otras obras sobre modernismo e integralismo, diseña en su ensayo el modelo político de la telemoneda: la disputa del poder por tendencias que son las dos caras de la misma moneda, el antigitulismo petista y la cohabitación entre socialdemocracia y conservadurismo. El país globalizado por el cara o ceca del Real (más fuerte que el dólar) muestra, al mismo tiempo, sus debilidades estructurales más aptas para una sociología de la religión que para vertientes funcionalistas.

El punto de partida de Vasconcellos

(pero también su meta, su *larva-tus prodeo*) es una cita de Glauber Rocha en la segunda mitad de los años setenta: “En Brasyl el gancho del Pentágono es el Centro Brasileño de Análisis y Planeamiento (Cebrap) que funciona en San Pablo. Cuando filme la *Odisea*, invitaré al profesor Fernando Henrique Cardoso para el papel de seductor, aunque no sé si el Prynçipe acepta actuar desnudo con Ariadna en el laberinto del Cebrap. El profesor Fernando Henrique Cardoso dijo que no era soplón de novedades en los oídos del Prynçipe. Claro: el Prynçipe es él, así lo bauticé en el Perú, en presencia del magnífico Darcy Ribeiro. Una tesis que el Cebrap no acepta y por eso no llego a entenderme con el Prynçipe: la revolución del 64 empezó en la Guerra del Paraguay. Fernando Henrique Cardoso es tan sólo un procapitalista, un kennediano, un entreguista”. Más allá de la profecía, a la que no le interesa acertar sino solamente ver, lanzarse, la reflexión muestra el placer apocalíptico que se desprende no sólo de las películas sino también de los escritos de Glauber Rocha. Ivana Bentes, en un minucioso y colosal trabajo de reconstrucción, reunió en *Cartas al mundo* los mensajes diseminados por el visionario desde los 13 a los 42 años, cuando muere, como preveía, loco y absolutamente feliz en su infinita soledad. En esas cartas hay de todo: los proyectos que no filmó, una *Anábasis*, una *América nuestra*, que se limitaría a ser más tarde *Historia del Brasil*, pero una historia sutilmente canibalizada. Así como *La hora de los hornos*, a pesar de su distancia en relación al *cinema novo*, incorporaba, irónicamente, un fragmento de *Maioria absoluta* de Leon Hirszman, Glauber injerta un pasaje de *La guerra gaucha* en su *Historia del Brasil*. ¿Mercosul *avant-la-lettre*?

No. Tan sólo una estética de la violencia que no teme ser contemporánea y ombrear-se al mundo. El mismo Glauber propone paralelos arbitrarios (*La huelga/Barravento*, *Potemkin/Dios y el diablo en la tierra del sol*, *Octubre/Tierra en transe*, *Alexander Nevsky/Antonio das Mortes*) que le sirven para disfrazarse, legítimamente, de Eisenstein, así como en más de un momento adivinamos



GRABADO POPULAR BRASILEIRO

el cuerpo de Godard detrás de su camisa. Es interesante, además, su lado crítico cinematográfico, cuando Glauber reseña y evalúa la obra de sus contemporáneos. Curiosa en ese sentido es la lectura que hace de Torre Nilsson, cuya película *La muchacha del lunes* se proyectó en Cannes 1967: “Torre Nilsson, cambiando de tema, no perdió su toque de cine de atmósfera y su lenguaje. Por eso mismo, continúa cargado de símbolos abstractos que, sin apoyo en realidades, se diluyen arbitrariamente. Pero aun así, esta película tiene una flexibilidad mayor que las otras; es más abierta, más dinámica y agresiva. En algunos momentos, de gran violencia”. Es esa violencia de la reconstrucción retrospectiva lo que hace saltar los rieles de la rutina y nos devuelve una imagen compleja, a veces profética, a veces apocalíptica, otras, sólo virtual, que por eso mismo le presta futuros al presente. De algún modo, Fernando Henrique Cardoso filmó la *Odisea* que Glauber sólo proyectó. En la misma época en que la Triple Alianza *rides again*, el sociólogo del Cebrap saluda al sociólogo patriarcal Gilberto Freyre, augurando una continuación para *Casa grande & senzala*, algo así como *Grande indústria & favela*. Esa segunda parte admite dos caligrafías: la de Caetano Veloso y la del mismo Fernando Henrique Cardoso. Es uno más de los ejemplos que funden el trono, el altar y la pantalla y nos hablan del agotamiento, por dispersión, de los valores al uso. La falsa moneda. ❶

Raúl Antelo

La lucha de clases y la TV por cable



Hace cinco años, cuando aparecían noticias sobre la sorprendente expansión del cable en la Argentina, el tema se planteaba en la sección de espectáculos de los diarios o en la columna de medios de las revistas. Ahora estas notas están crecientemente en la sección empresas o en los suplementos de economía. Y no es que la prensa haya entrado en una locura clasificatoria, sino que se están produciendo cambios de proporciones en la propiedad de los medios y el espectáculo artístico e informativo se ha visto desplazado por el espectáculo de las fusiones, separaciones, luchas sin cuartel y reconciliaciones con música de fondo de las grandes empresas y corporaciones de medios. En suma, una telenovela fuerte que cotiza en bolsa.

El cable nació en Argentina como un modo de acceso a la pantalla en aquellas zonas en que —por déficit de cobertura— la TV abierta no llegaba o lo hacía con muchas deficiencias técnicas. La primera oleada de crecimiento vino de la mano de pequeños empresarios locales y de sectores no ligados tradicionalmente a los medios. En 1992 existían más de mil emisoras de TV por cable y unos 2 millones de hogares conectados en todo el país. En 1997 se estima que hay unos 5 millones y medio de abonados pero los operadores son muy pocos y disminuyen cada vez más. Atrás quedaron también los tiempos más transparentes en que uno creía entender cómo y de quién eran las cosas: Eurnekian controlaba Cablevisión, Multicanal era de *Clarín*, etc. Hoy los cables son una porción de los paquetes multimedia, grandes *holdings* internacionales se han asociado a los dueños locales, hay grupos como el CEI que invierten simultáneamente en dos cables (VCC y Cablevisión) que aparecen como competidores y las corporaciones de bancos están tratando de intervenir en un negocio creciente que ya no se limita a ofrecer pantallas sino que incluye una serie de servicios que van desde la telefonía celular hasta Internet, desde la distribución de películas hasta la banca electrónica.

En la prehistoria de la televisión, allá por los años 60 y 70, todos los que tenían un aparato de TV veían lo mismo. Los primeros pronósticos sobre el cable vaticinaron una segmentación de audiencias que finalmente sólo se produjo a medias, básicamente por el ingreso masivo de la población al servicio y porque los distintos operadores ofrecieron los mismos paquetes de señales. Incluso las producciones locales pronto aparecieron en todos los cables. Sin embargo hoy parecen volverse ciertas aquellas predicciones y en breve asisti-

remos al entierro del viejo igualitarismo de las-mismas-pantallas-para-todos. A partir de 1988 habrá un abono básico un tanto anémico (entre otros, ya no estará HBO) y para ver alguna película que no haya sido pasada 248 veces, una señal erótica o fútbol codificado, vamos a tener que pagar por un paquete de señales “premium”, es decir, canales que ofrecerán estrenos y espectáculos artísticos o deportivos en directo. Los paquetes “premium”, que ya han comenzado a anunciarse y que incluso se están probando en algunas localidades del interior, estarán compuestos por cinco o seis señales y habrá que pagar una suma aún no establecida (entre 8 y 15 pesos, dicen) por cada uno de ellos, además de comprar un decodificador que permita el acceso. Allí sí valdrá la pena estar: buenos espectáculos, estrenos, posibilidad de bloqueo de señales para evitar que alguna escena suscite preguntas inconvenientes de parte de nuestros niños y una cuestión realmente novedosa: la opción de ordenar los canales en la sucesión que uno desee. Claro que con esto el viejo *zapping* ya no será el mismo y podremos relegar las señales que habitualmente no vemos. Basta de sobresaltos sobre lo que nos depara el canal siguiente: uno sabrá que del 2 al 15 hay solo películas, del 16 al 24 solo conciertos y así sucesivamente.

El cable fue durante muchos años, además de un modo nuevo de ver TV, un lugar de ensayo para la producción local: fue el lugar donde se probaron programas que luego pasaron a la TV abierta, la posibilidad de afirmación de pequeñas productoras, un desafío de cómo discontinuar la pantalla, un intento de construir franjas de público diversificadas por intereses. Qué sucederá a partir del año próximo con esta producción local es otro de los interrogantes de muy difícil respuesta, y hoy la inestabilidad y la mutación parecen ser los únicos datos ciertos, tanto en la propiedad como en la programación del cable. Lo que sí es seguro es que aparecerán nuevas segmentaciones sociales, desde los ricos que acumulen todas las señales hasta los pobres del abono básico ¿Vamos en camino de tener un nuevo indicador de nivel socioeconómico? No lo sabemos, pero en las reuniones con amigos el año que viene podremos hablar sobre el modo en que armamos nuestra programación y otros nos contarán sobre la suya. Al fin y al cabo, será un signo más de nuestro ingreso en la tan mentada fragmentación *fin de siglo*. ●

Ariana Vacchieri

Polvo de estrellas

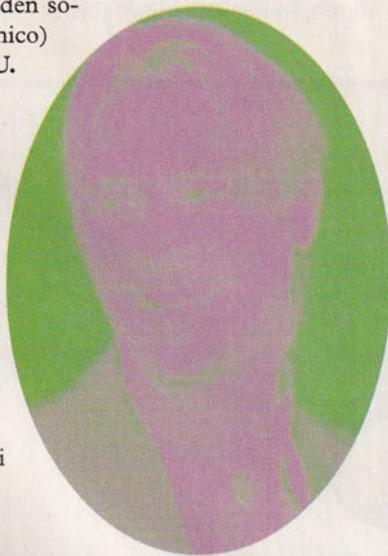
Sinatra

Increible pero cierto: la Hofstra University organiza un Congreso Frank Sinatra con la intención de conmemorar su vida, su obra y su influencia social. Se invita a "historiadores, políticos, científicos, sociólogos, psicólogos, autores, biógrafos, musicólogos, músicos, compositores, arregladores, agentes, especialistas en leyes de entretenimiento, productores, críticos, medios representativos, fans y amigos". Yo no me identifico con ninguna de estas categorías (¡Dios me libre!), de modo que no me siento convocada. Pero la cosa será entre el 12 y el 14 de noviembre de 1988. El plazo de inscripción vence el 12 de diciembre de este año y el plazo para enviar los trabajos el 12 de abril del año que viene.

Mayores informaciones pueden solicitarse (en inglés macarrónico) a **Ellen.Burns@NAU.EDU**.

Pitt Pitt Pitt Pitt

Casi nadie tiene tantas fotos en la Red como Brad Pitt. La colección más importante puede encontrarse en **pages.nyu.edu/~nqr1042/bp.html**. Todas las imágenes se pueden copiar o imprimir. No tienen las fotos de Brad desnudo, pero esas las tengo yo, y no las presto ni digo dónde encontrarlas. ●



El demonio del deseo

Nada me hace menos gracia (a mí, que trabajo de esto) que una cita en un cibercafé. Esta aproximada conversación sucedió el otro día, entre dos personas de diferente sexo y en el borde (interior o exterior) de la treintena:

-No sé lo que me pasó... Tal vez hastío por la vida cotidiana, ganas de probar algo diferente, una aventura, no sé...

-¿Pero cómo nunca te diste cuenta, vos... que sos tan desconfiado?

-Es que también soy bastante pelotudo, ¿no?... No sé: este amigo que te dije era amigo de ella... hablaban de cosas que hacían juntos. Y al final nos enganchamos a charlar por e-mail y ella me sugería chistes para que le hiciera a este amigo de los dos...

-¿Te dio una descripción?

-No, ni ahí...

-¿Cómo la imaginabas?

-Más bien linda, más bien flaca, más bien alta... Me parecía que su inteligencia y su sentido del humor y su *desenvoltura* sólo podían ser índice de belleza...

-¡Vos estás loco!

-Yo estaba, más bien, estúpido, ¿no?

-¡Cómo vas a enamorarte así de alguien!

-¿No dicen que el amor es ciego?

-¡No! La justicia es ciega. El amor es tirano.

-Bueno, me pasó... Pensé que tenía que dejar de lado todos mis prejuicios y verla... y tal vez... Sentía que éramos dos almas gemelas.

-¡Qué disparate!

-Hasta fingíamos bailar... y por momentos podía escuchar la música y ver la luna que *yo mismo* había puesto en el cielo...

-¿Cuánto duró el episodio?

-No sé... todo el tiempo que pudimos tolerar la ambigüedad del caso... Nunca tuvimos sexo...

-¿Ni cibersexo?

-A eso me refiero con sexo, nena. Lo cierto es que quedé en estado de shock... Date cuenta que yo creía estar enamorado de una chica...

-Me doy cuenta... Y era un chico...

-¡Peor, era *un amigo mío!*

-Bueno, un amigo...

-No me digas que no es el colmo... del gay: enamorarse de una mujer desconocida y que termine siendo un hombre...

-El colmo es que hayas dejado a tu novio por eso...

-Estaba confundido...

Qué loco, ¿no? ●

Marita Chambers

EL AMANTE C I N E

La crítica de cine independiente

Todos los meses en su kiosco



Mojo

Es obvio, no creo que nadie se atreva a discutirlo: el fenómeno más importante en el universo del rock de la primera mitad de los noventa fue el *revival* —o debería decir *los revivals*. Ahora resulta que aquella disciplina que endiosaba lo efímero (el éxito, la gracia, la juventud), vive de su pasado: entre 1990 y 1995 se editaron tantas *cajas* retrospectivas, discos-tributo y discos de reuniones como entradas tendría la eventual enciclopedia del género. Este desenlace proteico de la historia acompañado y probablemente impulsado por una industria discográfica que se enriqueció reeditando *oldies* en CD, tiene un correlato crítico y teórico. Empezó por manifestarse en las revistas

(*Record Hunter*, *Vox*, “Cover stories” de *Q*) y terminó por gestar un espacio propio en formato de libro y en la revista *Mojo*.

Mojo es la revista británica que campeona la corriente revisionista dentro del rock: un hito en la edificación del marco teórico y crítico más explosivo de los últimos años en lo que a disciplinas artísticas respecta. Participar del fenómeno de construcción histórica representa, para muchos jóvenes del presente, el consuelo por haber estado ausentes cuando ser joven parecía más necesario. Para los que ya no son jóvenes, simplemente se trata de establecer una pauta indicativa de hasta qué punto nadie estuvo presente ni ausente (“si te acordás de los sesenta es porque realmente vos no estabas allí”, Robin Williams). Entre

las firmas que se cotizan relevamos las de Fred Dellar (“Frank Sinatra: His Life and Times”, “The NME Guide to Rock Cinema”), Charles Shaar Murray (“Crosstown Traffic”, “Shots From The Hips”), Ian Mc Donald (“Revolution in the Head”, “The New Shotakovich”), Johnny Black, Mat Snow, Paul Du Noyer (“We All Shine On”), Mark Ellen, Jim Irvin, Barney Hoskyns (“Waiting for the sun”, “The Lonely Planet Boy”), Nick Kent (“The Dark Stuff”), Pete Frame (“Rock Family Trees”), Greil Marcus (“Invisible Republic”, entre miles), David Cavanagh.

Hay un número de la revista *Mojo* que me parece ejemplar y, de hecho, merece ser considerado material de consulta: data de Agosto del 95, es el número 21 y adqui-

Salí de esta *ciudad-infierno...*
BIBLOS te lleva al *paraíso*



BIBLOS
 TRAVEL ARGENTINA

“La elección inteligente para viajar”

Av. de Mayo 605 Piso 12/13
 (1084) Buenos Aires - Argentina
 (54-1) 331-4494 343-7777 (líneas rotativas)
 Fax (541) 331-0034

rió la estatura de mitológico. Bajo el título "los 100 álbumes más grandes de la historia—cómo ocurrieron", la nota central es un *statement* acerca del género, una brillante definición de *álbum* y la manifestación violenta de una toma de posición en el tablero de la cultura pop. Más recientes, pero casi del mismo tenor son los números 31 ("100 más grandes guitarristas de todos los tiempos"), 43 (sobre la psicodelia) y 45 ("los 100 simples más importantes de todos los tiempos"). En cada uno de estos *rankings* subyace una línea editorial que marca un estilo y una conceptualización absolutamente originales.

De las secciones fijas sería una impertinencia no destacar "Time Machine", cuyo cuerpo ocupan dos notas sobre hechos ocurridos exacta-

mente 20 años atrás. También sería una muestra de incompetencia no advertir que la revista en sí misma es una sección fija.

Por último, las largas notas retrospectivas (que ellos llaman *stories*) son (perdón por la rima) definitivas. El número 46, que todavía me espera en la mesa de luz, incluye artículos sobre Prince Buster, Fleetwood Mac, James Taylor, Elvis Presley, Ronnie Lane, Vanilla Fudge, Bob Dylan y Radiohead.

Confinés, No4

Una falsa premisa sobreviene del trabajo crítico: aprovechar toda buena oportunidad para hablar mal de una revista sin tampoco dejar correr muchas de las inoportunas.

La sola mención de algún desacierto en la elección de

los artículos sería una injusticia si equiparamos esos eventuales escollos con el placer que nos proporcionaron algunos de los textos incluidos en el cuarto (¿y tal vez último?) número de la revista *Confinés*.

Es de particular encanto e, intuyo, de interés para los lectores de *magazín literario* el texto de Copi (¡"La pirámide"!). Merecen un elogio encendido los textos acerca de crítica y literatura (Libertella, Cohen y Tabarovsky). Como siempre, la presentación es impecable.

Cerdos & Peces

No podía faltar en este número dedicado al Infierno una mención a *Cerdos & Peces*, en su tercer número desde que volvió a la calle. Aguante. 🍷

Federico Fialayre

DIARIO DE POESÍA

Nº 43 / Primavera de 1997

- Dossier: Circe Maia • "Los tres estados" por J. R. Wilcock • Reportaje a George Steiner • Ensayo de W. H. Auden sobre "Alicia" • Nuevas versiones de Lewis Carroll • Ensayo de la "Literatura Poshlust" por Vladimir Nabokov • Poemas inéditos de Paul Celan • Críticas • Concursos • Agenda •



NOVEDADES

Silvia Molloy
ACTO DE PRESENCIA
Echavarrén - Kozer - Sefamí
compiladores

MEDUSARIO

João Gaspar Simões
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

JOSÉ LUIS ROMERO
LA CRISIS DEL MUNDO
BURGUÉS

EL CICLO DE LA
REVOLUCIÓN
CONTEMPORÁNEA

LOS NOMBRES DEL PODER

DOMINGO F. SARMIENTO
por Natalio Botana

JUAN D. PERÓN
por Ricardo Sidicaro

CARLOS PELLEGRINI
por Ezequiel Gallo

MARCELO T. DE ALVEAR
por Alejandro Cattaruzza

De próxima aparición

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 MAGUILI

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

Cosmética caótica

El libro del maquillaje y la belleza

Mary Quant

Londres, Dorling Kindersley & Javier Vergara, 1997, 120 págs.

Traducción de Delia Lavedan

Siempre me interesé por la moda y, en un sentido más amplio, por la belleza. También siempre me he preguntado cuál es el poder que tiene el maquillaje para convertir, entre un antes y un después, a alguien en otro.

Volví a mí alocada cabeza esta pregunta a raíz de algunas cositas que leí, en estos últimos días, en un libro de la afamada Mary Quant —seguramente la recordarán por la minifalda, uno de los más inolvidables hallazgos de nuestro siglo, pero también por Bazaar o por alguno de sus 240 Mary Quant Colour Shops. En este *Libro del maquillaje y la belleza*, Mary reflexionaba a partir de una sensación que, más de una vez, cualquier chica ha experimentado.

Escena 1. La chica en su cuarto; no sabe qué ponerse: ¿el jean y una remera negra o el vestido *jackie*?; pilas de ropa arriba de la cama; ya decidió. Escena 2. Ahora, el tocador; ¿el pelo atado o el pelo suelto?; ¿maquillaje natural, invisible, o agresivo, descontrolado? En fin, escenas agotadoras que se repiten y, siempre, los mejores días (aquellos que justo por esos momentos se convierten en los peores). En las líneas de presentación, Mary dice algo así como: “El maquillaje tiene el poder de prepararte para enfrentar cualquier eventualidad. Puede ayudarte a ser la persona que siempre deseaste ser, a sentirte más cómoda y satisfecha contigo misma antes de enfrentar el contratiempo, o la diversión, que te esté aguardando. Si te sientes feliz con tu maquillaje, puedes dejar de preocuparte por él y dedicarte, simplemente, a vivir la vida y al placer de ser tú misma”.

Pero ¿de qué forma de poder se tratará que puede estar concentrado en una simple barra de lápiz labial o en un delineador o en una base compacta? Es verdad que el maquillaje se une y se confunde con la invención, con la ficción y también con el engaño (al menos en inglés, en francés o en italiano, como si fuesen los dominios de Sherezade, *make up* significa pintarse e inventar una historia; *farder* es maquillar, pero también trucar, esconder, velar; y, en italiano, *fare il trucco* se vincula con el mundo teatral y ficcional). Tal vez sea que, en el maquillaje, muchas veces quedan escritas las huellas de un relato: una pintura de labios corrida en la boca de un chico inician y concluyen la historia de... ¿un beso?; o, inspirándome en algún policial negro que he leído, esos mismos despojos de *rouge* podrían convertirse en las marcas de un crimen, si los encontrara en un pañuelo el detective menos sospechado.

Sin embargo, pensaba también que, ya no como ocultamiento sino como ostensión, en otras series, en otras ocasiones, el maquillaje ha sido proyectado como un arma femenina: las polveras o el lipstick mágicos diseñados por CONTROL para uso personal de la 99 también formaban parte del arsenal privado y vengativo de Emma Peel. (Una vez se le escuchó decir: “Yo sólo me pinto para mis enemigos”; y, poco tiempo después, esta expresión logró su punto de máxima crueldad —una crueldad que volvió víctima a la propia victimaria— en la película *El beso mortal* o *Kiss Me Deathly*, de Robert Aldrich.) Y parecería que, en ese libro recién editado, Mary Quant ya hubiera pensado en todo esto, porque recuerdo que ella advierte a sus lectoras que, en maquillaje, el estilo es una cuestión que se debe explorar. Da algunos consejos importantes que justamente atacan este punto. Si mal no cito, decía: “Trata de no ver el maquillaje como una forma de camuflaje. En cambio, úsalo como una manera de resaltar tus mejores rasgos, e incluso como forma de mostrar otra faceta de tu personalidad, tal vez alguna que nunca soñaste tener.”

El problema, para mí, es de qué forma reconocer mi estilo. ¿Cómo podría identificar cada uno su propio rostro? Para eso, cada cual tendría que contestarse previamente: ¿quién soy, cómo me veo, y volvería de inmediato al abismo de la escena 1. Es cierto, intentarlo no es imposible. Las figuras atractivas del libro, que recorren una *Galería de estilos* (“La doncella de hielo”, “El estilo de los años sesenta”, “Casi al natural”, “Activa y acuática”) podrían constituir una guía en este sentido. Pero identificarse con alguna de ellas es una empresa ya más ambiciosa.

Quizás el libro me haya paralizado por su cuidadoso diseño de arte. Quizás la belleza tenga esos efectos colaterales: la admiración o la envidia. Moviada por el primer efecto, intenté memorizar alguno de los *tips* que el libro introduce en sus “lecciones de maquillaje paso a paso” (sección de “cómo”) —cómo aplicar la base líquida, cómo corregir la forma del rostro— y sección de efectos —efectos logrados con el maquillaje de los ojos, efectos logrados con el maquillaje de los labios). Moviada por el segundo efecto, minimicé la belleza y pensé: las chicas se visten para las chicas y también se maquillan para las chicas; un chico jamás puede apreciar y evaluar con la exigencia merecida una actividad tan dedicada y tan fútil. Entonces, engañada, lo sé, pienso: “la cosmética es sólo adorno”, pero, estoy segura, en esas reglas cosméticas existe un azar que excede el ardid de estar más linda un día y que convierte ese estado casual, caprichosamente, en naturaleza. ●

Mallory Keaton



High Comm S.A. - R.N.P.S.P. Nº103
Guatemala 5776 (1425) Buenos Aires
Tel. /Fax: 777-6006 Líneas Rotativas

NEW CODE®
ARGENTINA
Correo Privado 

KENZO

CRÉATIONS
POUR UN MONDE
PLUS BEAU.

KENZO♂

Patio Bullrich
Buenos Aires