

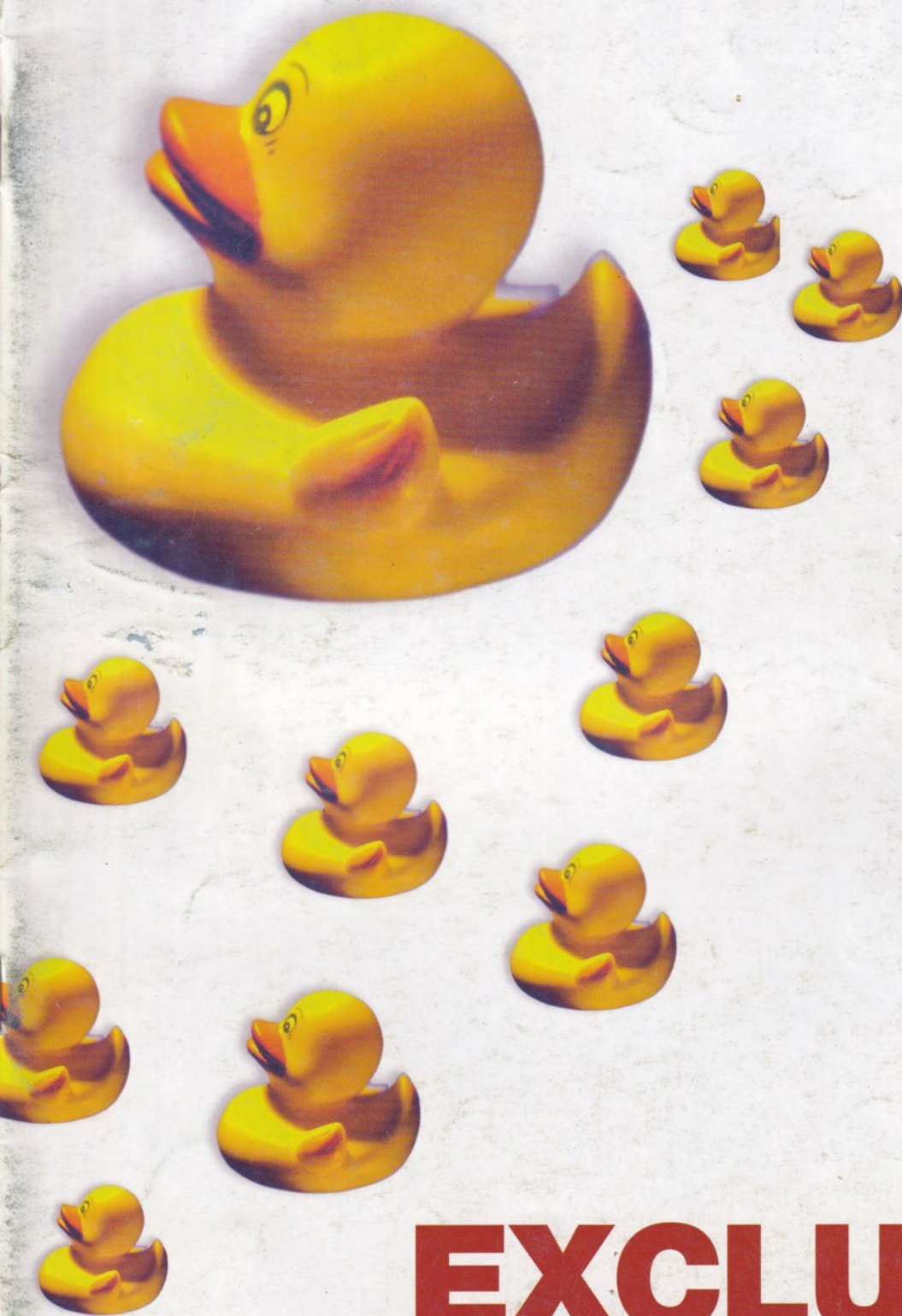
magazín literario

mapa mensual de cultura

Hannah Arendt
Marcelo Birmajer
Pierre Bourdieu
Carlos Chernov
John Elster
Noé Jitrik
Leopoldo Marechal
Horacio Quiroga

Entrevistas:
Alain Robbe-Grillet
Manuel Vázquez Montalbán
Armand Mattelart

Artistas invitados:
Rafael Spregelburd
Patricio Contreras



LOS EXCLUIDOS

música/discos/teatro/películas/tv/libros/noticias del mundo/agenda

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

Premio Planeta 1997

RICARDO PIGLIA

PLATA QUEMADA

La novela que eligieron Mario Benedetti, María Esther de Miguel, Tomás Eloy Martínez y Augusto Roa Bastos.

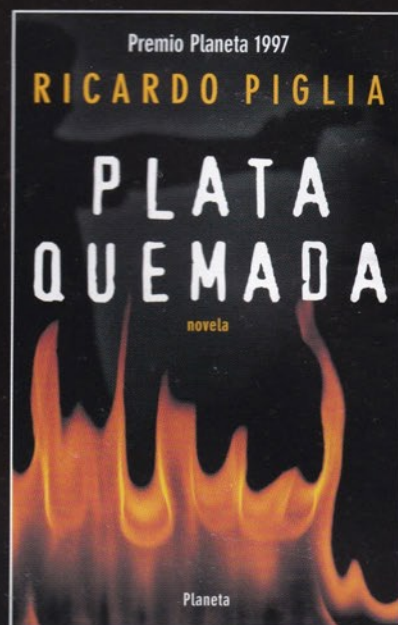
Basada en un hecho real. El asalto a un banco en el Gran Buenos Aires, la fuga de los maleantes con el dinero a Montevideo y un final asombroso e inquietante.

Una historia memorable de amor, traiciones, heroísmo y resistencia que marcará la literatura argentina por los próximos años.

"...admirable fuerza y osadía literaria..."

"...entreteje la intriga policial, el periodismo, la antropología y la ficción pura con una riqueza poco habitual..."

Del veredicto del Jurado del Premio Planeta 1997



En todas las librerías
 GRUPO EDITORIAL PLANETA



Nº 6
diciembre
1997

EL MES

Ricos y famosos: Premio Planeta	4
Películas	6
Festival de Mar del Plata	7
Entrevista a Alain Robbe-Grillet	8
Teatro	
Fo, por Patricio Contreras	10
Fiesta nacional, por Rafael Spregelburd	12
Un mundo difícil	13
Plástica	14
Música	64
Discos	65
Televisión	66
Radio	67
Barras paralelas	68
Noticias del mundo	69
Por otro lado	70

AGENDA

(pliego central)

DOSSIER

Los excluidos

El valor crítico de las diferencias, por Silvia Delfino	18
La república de los necios, por Martín Abregú	20
“Se forman nuevos guetos, se establecen nuevos privilegios”, entrevista a Armand Mattelart	22
Desviación y disciplina, por Eugenio Zaffaroni	24
Derrida: pensar la exclusión, por Graciela Villanueva	26
Racismo/racismos: elementos de una problematización, por Pierre-André Taguieff	28

Exclusión y *political correctness*,

por Claudine Haroche y Ana Montoia	32
Los libros en el Index, por Pierre-Robert Leclercq	34
Textos furtivos, censuras argentinas, por Gonzalo Aguilar	36
Salman Rushdie: El fracaso de la exclusión, por Gilles Hertzog	37
El nombre propio como enfermedad, por María Iribarren	36
Miedo a la muerte, por Carlos Mendes	36
Epidemias: las estrategias de lucha, por François Delaporte	34
Figuras de la exclusión:	
Masculino, singular, por Alejandra Sardá	42
Un caso: Jean Genet, por Patrice Bougon	43
Indígenas, el extremo de la simplicidad, por A. Schettini	46
Negros de mierda, por Carlos Mangone	47
Los desaparecidos, por Sofia Tiscornia	48

ENTREVISTA

“Quién te lee o quién no: ése es el milagro de la literatura”, por Manuel Vázquez Montalbán	61
--	----

LIBROS

(ver índice detallado de resñas en la página 50)

Ficción	51
Historia	54
Vidas	55
Teatro	56
Cine	57
Ensayo	58
Infantiles	60

El controvertido Premio Planeta fue entregado el 4 de noviembre pasado en una fiesta de brillo sin igual televisada en directo por Todo Noticias. Allí estuvimos.

FOTOS: LAURA KOVENSKY



Arturito Carrera y su mujer, la espléndida Chiquita Gramajo. Vuelven, dijo Arturo, los libritos de Mate que prepara con Juan Lagomarsino.



Juan Forn (saco de terciopelo verde profundo, lo más lindo de la fiesta), comentando con Hugo Guerrero Martinheitz el calor que hacía en el Alvear Plaza.



Eduardo Berti llegó justo para los anuncios de los premios principales. Ya venía festejando. Y siguió con nosotros. Y antes, también.

María Negroni, columnista de *magazín literario*, obtuvo el segundo premio. Ahora prepara un libro sobre vampirismo. Orgullo de la casa.



José Tono Martínez, el nuevo director del ICI, rodeado de mujeres: Laura Buccelatto y Marion Helt (¿hay anfitriona mejor?).



Norma Morandini (elegantísima) anticipó más de uno de los premios de la noche. Madera de periodista.



Ricardo Piglia conversando sobre literatura con nuestro secretario de redacción, Daniel Link.



Parecía que leían, pero no era así (¡nunca encontramos los carteles!). Una excelente conducción a cargo de Santo Biasatti y Silvia Martínez Casina.

Si Evita viviera

Montoneros. Una historia (1994) ****

Dirección y producción: Andrés Di Tella. Guión: Roberto Barandalla y Andrés Di Tella. Fotografía: Fabián Hofman. Música y sonido: Abel Tortorelli.

La de Andrés di Tella es una de las pocas miradas inteligentes del cine argentino actual. Lo categórico de esta afirmación se sustenta en filmes como *Montoneros. Una historia*, recién editado en video, y en una trayectoria, concisa y efectiva, que se inicia con *Desaparición forzada de personas* (1989) y que no deja de interpelar a un público concreto: a nosotros, argentinos de los noventa, abrumados por las miserias del presente y —lo sepamos o no— por los recuerdos de la muerte.

“¿Qué pasó en los setenta? ¿Por qué, si Perón los quería tanto, los echó después?” Ana refiere las preguntas de Paula, su hija de 16 años, nacida en medio del terror y la derrota. La pregunta no deja de señalar la perplejidad de la propia Ana (ex integrante de Montoneros, ex detenida-desaparecida de la ESMA) y dispara, bajo la forma siempre engañosa del documental, un relato que va construyendo su propia cronología: una línea oblicua que recorre la década, arranca en la épica gloriosa del “lucho y vuelve” y va a dar al embudo de los campos de concentración. Ana, el rostro de Ana, la elocuencia ambigua de sus gestos, es el mapa que condensa todas las historias.

Porque *Montoneros* es más que una historia, como el título pretende: es un rompecabezas de voces distintas, contradictorias, complementarias, que cuentan la tragedia sin aspavientos. Testigos directos o protagonistas son solicitados por un entrevistador oculto que organiza fuera de cámara los relatos y los va cruzando con perspicacia. El notable trabajo de edición recupera imágenes y voces de hace 25 años y los inserta en el momento apropiado. Así aparecen Palito en su época anterior de guitarrero —corbata finita, saco con brillos, voz de pito—, noticieros de la época, *spots* televisivos —“Traviata, la de los 23 agujeritos”, que evoca a Rucci—, retazos de películas: el azar es sólo aparente. Porque todo está colocado en función de una narración rigurosa, que mientras repasa la sucesión de los acontecimientos encuentra otros ángulos para contar la historia. Cada testimonio personal es más que una voz: son los ademanes que la acompañan; más allá de la situación de entrevista, los reporteados se convierten en actores de lo que cuentan. El pudor del que evoca al compañero desaparecido, las maneras burocráticas e inquietantes de Perla, cierto código de lenguaje que reaparecen de contrabando y, sobre todo, el brillo que ilumina los ojos cuando se rememora en cámara el singular folclore *monta*: “Con los huesos de Aramburu (bis) vamos a hacer una escalera (bis) para que llegue hasta el cielo/ nuestra Evita montonera...”.

Ana es la cara de esta narración. Ana viaja todo el tiempo, maneja y habla, su voz transforma el paisaje mudo y puebla las calles vacías con patrullas de parapoliciales. La elección de Ana recupera el costado amable —aunque no menos doloroso— de una generación que desafió a los dioses y se quemó los ojos. “Ana salió con vida de ese lugar [la ESMA] ¿Qué puede ser Ana?”, se pregunta ella y mueve la cabeza y mira algo que no podemos ver. ●

Leandro Valtuille

Pon tu pensamiento en mí

(1995, 85')

Dir.: Arturo Sotto

Guión: Arturo Sotto y Juan Iglesias

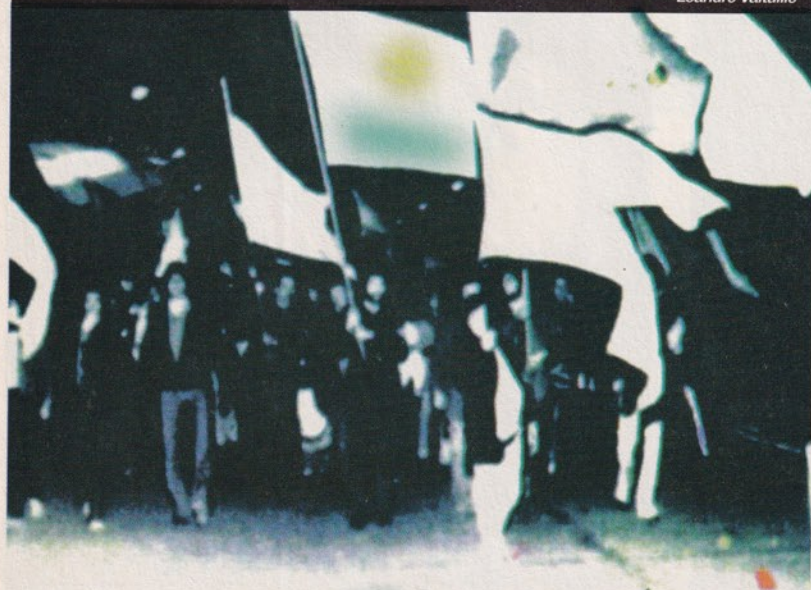
Con: Fernando Echevarría, Susana Pérez, José Antonio Rodríguez, Micheline Calvert, Rolando Tarajano, Mónica Martínez y Luis Alberto García.

(Enviada especial)

Pon tu pensamiento en mí es la película cubana que hoy genera polémica. Filmada por el debutante Arturo Sotto hace dos años y ganadora del Festival de Cine de La Habana, no pudo ser, en su momento, estrenada en la isla. Sorpresivamente, en este año tan particular para Cuba (encuentro de los restos del Che y, en octubre, conmemoración por los 30 años de su muerte), el Instituto de Cine decidió permitir la proyección de esta película que viene suscitando desde hace más de un mes intensas discusiones tanto en la calle como en los periódicos. El film está basado en la obra teatral *Jesús* de Virgilio Piñera, un escritor que ha sido muy cuestionado en Cuba tanto por razones políticas como sexuales. La adaptación cinematográfica plantea una reflexión acerca de la construcción de los *mitos populares* y de sus funciones social y política. Apelando a una estética posmoderna (al menos por sus recursos), el *collage* y la superposición hacen que a la figura del Che (porque, aunque no se diga, de él se trata) se sobreimprima la de John F. Kennedy y la de Marat. Así, la trama pretende deconstruir todos los mitos que —se sabe— participan fundacionalmente del imaginario de la Revolución. Frente a la iconografía del Che que se adocena en espacios públicos y privados de La Habana, el protagonista de la película (un conocido actor de teatros) presenta una máscara parlante que, si bien es provocativa, da por resultado un tratamiento ingenuo y estereotipado de la configuración de un mito. Más allá de compartir o no la perspectiva que adopta Sotto en su film, lo llamativo es, de todos modos, que la discusión sobre la película pase exclusivamente por lo ideológico-político sin rozar siquiera una crítica en términos estéticos.

La polémica provocada por la película (que en otras dimensiones, nos remite a la discusión sobre las *Evitas* en Argentina) revuelve temas particularmente urticantes para los cubanos, pero estimula al mismo tiempo la extensión del debate en otras tierras donde, presumiblemente, está tratando de distribuirse el film. Después de la exitosa *Fresa y chocolate* de Gutiérrez Alea, *Pon tu pensamiento en mí* —que esperamos se vea pronto— reabre el juego de la polémica y pone en cuestión, una vez más, los vínculos entre estética y política. ●

Alejandra Laera



¿Para qué sirve un festival de cine? Ésta es una pregunta que nadie ha dejado de hacerse –en diferentes tonos, con distintas intenciones– durante los diez días que duró el 13º Festival de Cine de Mar del Plata, que concluyó el sábado 22 con la entrega del Ombú de Oro a *La lección de Tango* de la inglesa Sally Potter. ¿Para qué sirve un festival de cine? Aún no lo sabemos; pero allí estuvimos y he aquí algo de lo que pudimos ver.

La conexión iraní

Dentro de las varias secciones entre las que se repartieron las 150 películas que se proyectaron en los diez días que duró el Festival, una de las más exitosas fue la denominada Contracampo, definida oficialmente como “muestra de películas de producción independiente”, que se plantea “otros propósitos que los meramente comerciales o de entretenimiento”. *Innovación, riesgo artístico* serían las variables que reúnen a *Buud Yam*, de Burkina Faso, con la filipina *Rizal de Dapitan*. Lo cierto es que ha sido ésta una de las secciones más concurridas del Festival, con escenas de histeria en el público ante la posibilidad cierta de perderse la única exhibición de alguna joya de la cinematografía lituana. Y no hay en esto la menor ironía: los cronistas de esta revista han quedado parejamente maravillados por la rusa *Madre e Hijo* (Alexander Sokurov, 1996) y por la iraní *El padre* (Majid Majidi, 1997). Los organizadores del Festival –quizá para teatralizar con su propia práctica la marginación institucional a que son sometidas estas cinematografías– concentraron la exhibición del ciclo en la sala denominada Enrique Carreras, que debe ser sin duda la más reducida e incómoda de que dispone la ciudad. No obstante, hay que reconocer que en este



punto todos han aportado su colaboración: debemos agradecer a la ¿República? de Alemania por impedir la llegada a Buenos Aires de Majid Majidi. El director de *El Padre*, que contaba con invitación y visado del gobierno argentino para participar del Festival, fue devuelto a su tierra natal junto con su familia cuando intentaba transbordar en Frankfurt al avión que lo traería a Buenos Aires.

El rol del guionista en la adaptación cinematográfica

Parte de lo que habló Robbe-Grillet en una mesa compartida con Paul Schrader (guionista de *Taxi driver* y director de *Mishima*) e Irene Ickowicz (guionista de *Convivencia* y *Besos en la frente*).

Hay que señalar que hay muchos escritores que, en relación con la contraposición entre imagen y texto, produjeron efectos de imagen, y el

ejemplo que puedo darles es el de Flaubert y el de su novela más famosa, *Madame Bovary*. *Madame Bovary* es un texto que realmente da la impresión de producir imágenes y los cineastas descubrieron que había un gran sentido de la descripción en este texto; de hecho, hubo muchas adaptaciones, y puedo decir que las peores eran las más fieles. Pero hay que señalar que el efecto de imagen es algo muy distinto de la imagen, y esto Flaubert lo había entendido muy bien. Cuando salió su libro, *Madame Bovary*, fue un éxito por el escándalo: le hicieron un juicio por ultraje a las buenas costumbres, todo el mundo se precipitó para leerlo y hubo un editor que le dijo: “Entonces, ¿por qué no hacemos una edición ilustrada? Con grabados, donde se vea la ciudad de Rouen, la farmacia, el retrato de Emma Bovary”. Flaubert se negó violentamente y le escribió una carta a Louise Colet,

escandalizado, diciéndole: “¿Por qué voy a permitir que al primer imbécil que aparezca muestre lo que a mí me tomó tanto trabajo esconder?” Esto demuestra hasta qué punto Flaubert era moderno: había entendido que la descripción literaria no muestra, que muchas veces enmascara y esconde, mientras que la imagen sí muestra, hay un efecto de *mostración*: la literatura, en cambio, es un encaminarse hacia el objeto, se va rodeando el objeto para describirlo y en cierto modo se lo hace desaparecer, y esto es algo que muchas veces el público no percibe.

Premio magazín literario

De acuerdo con el jurado integrado por los tres cronistas enviados por esta revista -Natalia Giono, Adolfo Agopian y Horacio Guido-, la mejor película del Festival (muestra oficial) fue *Career girls* de Mike Leigh y la peor, sin dudas, *Pintadas* de Juan Esterlich.

Privatización y monopolios

Los noventa han servido, con toda seguridad, para hacer familiares ciertos términos que parecían reservados al vocabulario de economistas y administradores de empresas: *sponsor* o su versión más castiza y directa: *patronazgo*-, derechos exclusivos, privatización, han devenido vocablos de uso habitual en los ámbitos culturales. El Festival de Cine, recuperado por el *menemismo*, no deja de lado una *moda* semejante. Por otra parte, ya todos saben -según cómo decidan informarse- si se trató de un escándalo organizativo o si fue una maravillosa fiesta de la cultura. Lo que no queda claro, en ningún caso, es quién -dónde, cuándo, cómo, por qué y por cuánto- decidió que una muestra de cine, organizada por la Nación, podía *venderse* -privatizarse- para uso exclusivo del grupo Clarín. Que éste haya decidido convertirla en apenas una emisión más de *Teleshows* no debe dejar de preocuparnos: la actitud cínica de los funcionarios del Estado -“si paga, tiene derecho a hacer lo que quiera”- delega -una vez más- en manos privadas decisiones fundamentales que tienen que ver con el ámbito de la cultura. La otra cara es el gesto voraz de quien juega a apropiarse sin pudores del espacio público. ●

Horacio Guido

Robbe-Grillet: "La destrucción por el trabajo"

ENTREVISTA DE NATALIA GIONO

Estuvo en Mar del Plata: llegó como miembro del jurado y terminó, finalmente y por iniciativa de Dino Risi, como presidente. Novelista consagrado del *nouveau roman* en los cincuenta, se hizo famoso como cineasta en los sesenta: guionista de Resnais en *El año pasado en Marienbad* (1961), lleva filmadas nueve películas, de escasa o nula difusión local. La penúltima de ellas, *La bella cautiva* (1983), se exhibió en la muestra paralela.

-¿Qué relación existe entre los mundos paralelos que aparecen en sus películas y los espacios topológicos que construyen sus novelas?

La topología crea espacios paradójales; pero existen otros espacios paradójales además de los espacios de la topología, es decir, mundos con varias dimensiones. Si en cine se filma un diálogo entre dos personas, una frente a la otra, sabemos que no debemos cruzar los 180°. La cámara tiene que mantenerse siempre de un mismo lado con respecto a la posición de los actores. Todo está muy bien y luego, de pronto, ponen la cámara del otro lado. Da la impresión que usted me da vuelta la cara y en ese momento se abre el cuadro y vemos que usted está siempre en frente de mí. En ese momento tenemos un espacio completamente deformado con respecto al espacio normal y es muy interesante en el cine crear estas cosas (que no se pueden hacer en literatura) crear justamente espacios paradójales llevando a cabo deliberadamente acciones que son consideradas erróneas. Godard lo hizo, yo lo hice, otros lo hicieron y son posibilidades en el cine. La topología es otra cosa, porque hay espacios que podemos construir. Se puede construir una cinta de Moebius, mientras que los espacios de los que yo hablo no pueden ser contruidos. Son espacios que tienen más de tres dimensiones, mientras que los espacios de la topología no tienen más que tres. Son objetos reales en los cuales el funcionamiento es paradójal, mientras que acá, por el contrario, se trata de un espacio virtual. Existen espacios reales paradójales, pero existen espacios virtuales que son todavía más paradójales.

-En este festival se ha planteado una supuesta discusión entre un "cine de efectos especiales" vs. un "cine que cuente historias". ¿Cree que es correcto plantear esas alternativas?

-Los efectos especiales están tan generalizados ahora, que dentro de poco se las va a publicitar con frases del tipo "garantizada, sin efectos especiales". Son hartantes los efectos especiales, porque, si todo es posible, ya nada tiene interés. La teoría de la información dice que en un mundo equiprobable no existe posibilidad de *shock*, en un mundo en el que todo puede suceder con la misma probabilidad nada puede sorprender, nada puede causar un *shock*. Los efectos especiales se multiplicaron de tal manera que ahora no causan más efecto. Si hay efectos especiales, uno se duerme. A la larga, creo que van a desaparecer. Yo no cuento tanta historia y no uso efectos especiales.

-Respecto de *El Edén* y después usted dijo que su trabajo partió de una forma antinarrativa (la serialidad en *Schönberg*) ¿Cómo encara el trabajo de construcción de sus películas?

-La forma de la que se parte, lo que se imaginó en un momento, no va a ser realizado por el film, porque, a fin de cuentas, el rodaje va a crear él mismo su propia historia, que va a reaccionar en contra de la forma prevista. Cuando vemos *El Edén* y después es imposible reestablecer las series, yo tampoco puedo ver ya las series. Es un andamiaje. Y, de hecho, Alban Berg decía que cuando escuchaba *Wozzeck* no reconocía la serialidad. Es decir que las obras de Schönberg, en



En Robbe-Grillet fue guionista del...



donde se reconoce mucho la serialidad, son las obras menos interesantes. Las obras siguientes de Schönberg y sobre todo las obras de Alban Berg se sirvieron de la serialidad para crear algo nuevo que fuera más allá de la tonta reproducción de la idea. De la misma manera que Beethoven, cuando usa la armonía establecida por J. S. Bach en *El clave bien temperado*, a cada instante crea disonancias que destruyen la normalidad de la armonía. Y creo que eso es muy importante. Lo que se puede llamar un formalista es alguien que se atrincheró en una forma previa; se me acusa de ser formalista y soy todo lo contrario, ya que las formas que utilizo para mi trabajo son constantemente destruidas por el trabajo mismo. Entonces necesito esos esquemas formales para comenzar, me interesa tenerlos, pero también podría utilizar un esquema formal *normal* que sería, por ejemplo, la narración tradicional de un film comercial y destruirlo por el trabajo. Eisenstein

estaba de acuerdo con que los elementos luchan en el interior de la obra, y ésta es una idea que tanto al espectador de cine como al lector de literatura les molesta: la idea de que hay en la obra elementos que luchan entre sí. Es de hecho una idea próxima a la filosofía de Hegel y a la de Marx. Y el espectador tiene necesidad de la tranquilidad que aporta la tautología: todos los elementos deben decir lo mismo. Vemos una escena de amor y los actores tienen caras amorosas; la música es "música de amor", los colores son "colores de amor", etcétera, y el espectador está acostumbrado a esto por la televisión en particular, puesto que la televisión es uno de los grandes instrumentos de embrutecimiento. Si la televisión es nefasta para el cine no es sólo porque la gente no va más al cine por mirar televisión. Es también y sobre todo porque la televisión deformó completamente la sensibilidad de la gente a un punto tal que ya no se ve la diferencia entre una imagen en video y una imagen cinematográfica.

—Alain Delon dijo que el cine va camino de su desaparición como arte de masas, que será un arte de élite y que probablemente será reemplazado por otras formas derivadas del desarrollo de las comunicaciones. ¿Coincide con esto?

—Creo, por el contrario, que es como arte de masas que el cine va a perdurar. Creería más bien que es como arte de élite que va a desaparecer. Como dijo Sergei Eisenstein, va a desaparecer en tanto que arte y va a permanecer como espectáculo popular al estilo de las series americanas. ¿Delon dijo eso? ●

magazín literario

mapa mensual de cultura

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), Marita Chambers (Multimedia), Luis Chitarroni (Barras paralelas), Hernán Díaz (Música y Discos), Federico Fialayre (Revista de revistas), Claudia Gilman (Centenario), Horacio Guido (Películas), María Negróni (Un mundo difícil), Marcelo Pacheco (Plástica), Ariana Vacchieri (Televisión).

COLABORARON EN ESTE NÚMERO: Florencia Abbate, Martín Abregú, Gonzalo Aguilar, Alejandro Álvarez, Graciela Batticuore, Mónica Berman, Alejandro Bonvecchi, Patrice Bougon, Oscar Calvelo, Patricio Contreras, Hernán Charosky, François Delaporte, Silvia Delfino, Natalia Giono, Claudine Haroche, Gilles Hertzog, Hernán La Greca, Pierre Robert Leclercq, Hugo Lewin, Carlos Mangone, Carlos Mendes, Anne Montoia, Fernando Murat, Eduardo P. Osswald, Flavio Rapisardi, Adriana Rodríguez Pésico, Mariano Rolando, Alejandra Sardá, Rafael Spregelburd, Pablo Suarez, Ariel Schettini, Martín Schifino, Pierre André Taguieff, Sofia Tiscornia, Marcelo Topuzian, Graciela Villanueva, Eugenio Zaffaroni.

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

DEPARTAMENTO COMERCIAL: Sergio Rubinger, Constanza Gallo.

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

Año 1, número 6 - Diciembre 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 necesaria-
mente la posición de la redacción.

Fo por Contreras

La visita de Fo en 1984 para presentar su monólogo *Mistero Buffo*, obra que apunta sus críticas a cierta mentalidad retrógrada del poder religioso, fue precedida por una campaña de católicos ultraconservadores que lo presentaban como un blasfemo que venía a subvertir el orden y la fe de nuestra sociedad.

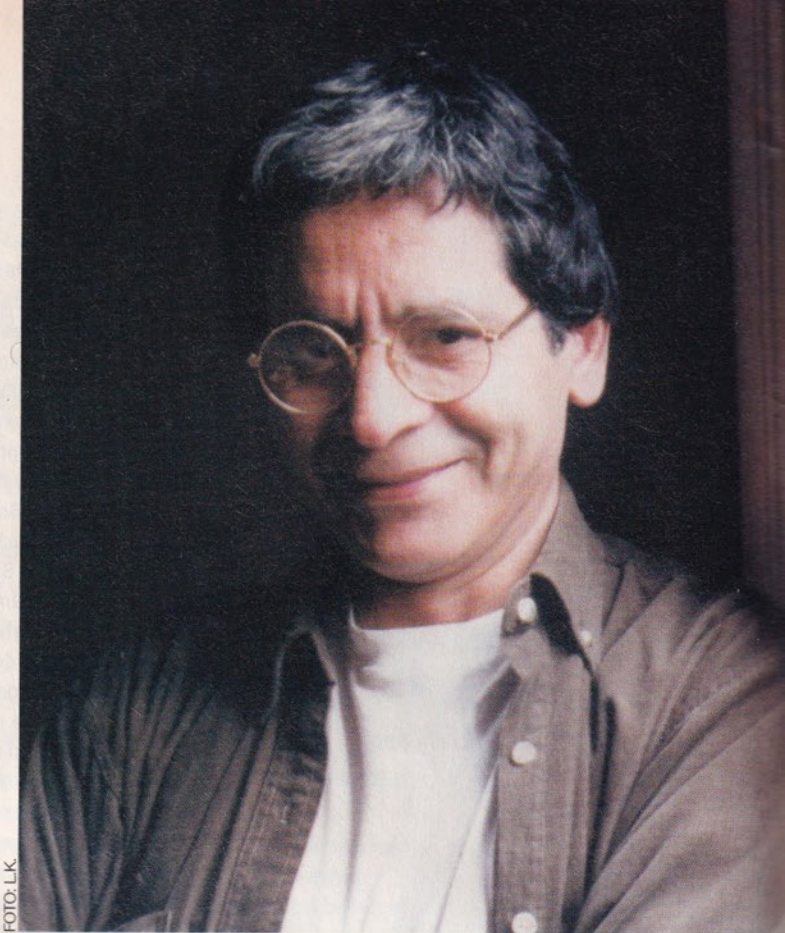


FOTO: LK

Sociedad que ya bastante retobada se estaba poniendo con eso de la democracia, exigiendo juicio y castigo para los genocidas de la dictadura militar, como para que "La patota cultural" del radicalismo trajera al mismísimo diablo a meter su cola.

El sábado cuando llegó a Buenos Aires fue directo al teatro Bambalinas, donde sabía que estábamos representando su *Muerte accidental de un anarquista*. De más está decir que con nuestro trabajo fue generoso y cálido, pero probablemente lo que más lo impresionó fue la cantidad y la adhesión de un público que, a través de nuestro trabajo en el escenario, empezaba a conocerlo riendo a mandíbula batiente, gozoso de respirar esas bocanadas de aire libertario e irreverente que él, de tan lejos, venía a regalarle.

Luego vendría su presentación en el San Martín, donde los mencionados veladores de nuestras almas se empeñaban (a fuerza de piñas, puteadas y cascotazos contra los cristales del teatro) en expulsarlo del país.

Durante la función comenzaron los gritos contra el blasfemo, hasta el famoso momento de la bomba de humo. Fue entonces cuando Dario, aparte de su valentía de permanecer en el escenario transmitiéndole al público la necesaria serenidad para desalojar la sala, mostró su singular talento y lucidez para incorporar socarronamente este inesperado dato a sus presentaciones. Fue así como al día siguiente, durante su monólogo, advirtió "al de la bomba" que su compañero del día anterior, tal vez medio pavote y nervioso o mal instruido por quienes lo habían mandado (valientes estrategias que permanecían afuera, al amparo de una policía que no los reprimía), había lanzado la bomba y sus imprecaciones en un momento



en el que aún no había empezado a hablar de lo que tanto los ofendía, lo que había hecho incomprensible los motivos del ataque. Por lo tanto, para hacer las cosas bien, sin andar malgastando bombas de humo en forma irresponsable, el mismo Dario le indicaría el momento exacto en el que debía lanzarla. Así lo hizo. Congeló un momento la narración e invitó "al de la bomba", a que, ahora sí, la lanzara. Tal vez esa noche "el de la bomba" se fue con ella en el bolsillo, la tiró en una alcantarilla y se propuso, de ahí en adelante, empezar a defender sus convicciones con otros argumentos.

En las oportunidades que por aquellos días tuvimos de compartir alguna mesa, me impresionaron su claridad de conceptos y su solidez ideológica, pero por sobre todo su singular manera de relacionar lúdicamente los hechos. Ahí está su genio, su inagotable capacidad de fabular con apenas dos elementos coyunturales de la realidad y un par de datos, de crear historias desmesuradas que ponen en evidencia las falacias, las debilidades y las impudicias de ese poder que se nos "vende" como magnánimo, serio y responsable.

Fo nos revela con su teatro que el Rey está desnudo.

Hoy, cuando ya no se necesitan los "disciplinadores" violentos de otros tiempos porque el modelo económico disciplina pulcramente a través del desempleo y la consiguiente exclusión masiva, nos asomamos (según algunos filósofos) a la "neomedievalización" de nuestras sociedades. Podríamos estar viendo este regreso a la Edad Media en la cada vez más débil presencia del Estado y la cada vez mayor de las corporaciones. En lo cotidiano, lo advertiríamos en los barrios privados y sus guardias armados, en los ejércitos privados de algunos poderosos señores, desconocidos hasta hace poco. Se estaría manifestando también en la pérdida de iniciativa social, que se deja en manos de las élites, en los acuerdos de cúpulas o de grupos de intereses por sobre las leyes, en la justicia sometida por los poderosos, etc.

Si ha de ser así, el Premio Nobel no sólo está bien dado, sino que es oportunísimo, pues Dario Fo es la prolongación hasta nuestros días de aquel bufón de la Edad Media. Bufón en el sentido original, el del irreverente señalador de hipocresías en las ciudades del medioevo: el astuto insolente que, entre juguetes, les devuelve a los poderosos una imagen de sí mismos ridícula y monstruosa.

Por fortuna, si hemos de regresar a la Edad Media con otros ropajes, tenemos ya al bufón que nos exprese, tenemos a nuestro flamante Premio Nobel de Literatura, tenemos a Dario Fo para que nos vengue de las cotidianas humillaciones y abusos que seguiremos padeciendo por parte de los poderosos, mientras nosotros nos organizamos para un nuevo Renacimiento. ●

Patricio Contreras

PARA LEERTE MEJOR



Cada vez que decimos adiós. John Berger. A partir de imágenes —pinturas, fotografías, recuerdos— el escritor inglés de **G, Hacia la boda** y **Lila y Flag**, desarrolla textos impecables, relatos con la profundidad de ensayos que iluminan siempre algo esencial del hombre y su circunstancia.

Su atención por favor. Guía del perfecto turista. Dave Barry. Traducido y adaptado por Daniel Samper, el libro más cómico del periodista norteamericano, Premio Pulitzer: las aventuras inevitables que acechan al viajero y la información más innecesaria sobre todos los países del mundo.

Los trenes matan a los autos. Fontanarrosa. El primer libro de cuentos que publicó el genial humorista rosarino con el agregado de un inédito. Las pruebas iniciales de su talento para el pastiche y la sátira junto a algunas narraciones "serias" que revelan una tierna comprensión de lo humano.

Cabecita negra. Germán Rozenmacher. Con un prólogo de Álvaro Abós se rescata un libro fundamental de la narrativa argentina de este siglo. Los cuentos transidos y atrapantes de un autor que mezcló en su literatura los orígenes judíos y su opción para describir este país difícil.

REEDICIONES

Todo Mafalda. Quino. —Con todo el humor del alma. Caloi.
¿Quién mató a Rosendo? Rodolfo Walsh.

Ediciones de la Flor

Gorriti 3695 (1172) Buenos Aires

Fax: 963-5616

E-Mail: edic-flor@datamarkets.com.ar



EL AMANTE C I N E

La crítica de cine independiente

Todos los meses en su kiosco

XIII Fiesta Nacional del Teatro

Este año la Fiesta Nacional del Teatro tuvo lugar en Catamarca y, como es habitual, dejó un saldo de incertidumbres de todo tipo. Algunas cuestiones que se ponen equivocadamente en el centro de la atención general terminan por desviar la verdadera pregunta de fondo: ¿cuál es el teatro que se está haciendo?

Junto a Héctor Giovine (por la Asociación Argentina de Actores), Víctor Proncet (por Argentores), Alejandro Cruz (por CRITEA) y Biviana Escope (por los Representantes Federales), me tocó esta vez la difícil tarea de formar parte del jurado que habría de elegir a los ganadores de cada grupo y del ganador a nivel nacional.

La Fiesta, a juzgar por el entusiasmo de los teatristas que participan de ella, lo tendría todo para constituir un evento de encuentro y de confrontación. Sin embargo, algo no funciona. Mi sensación es que la regla que da sentido a todo el evento es una adivinanza que se expresa así: ¿quién ganará esta vez? El celo que tanto elencos como organizadores ponen en mantener en secreto la opinión de un jurado bastante aleatorio, habla de un curioso fenómeno: nadie se atreve a confrontar, a proponer una discusión sencilla aunque feroz sobre el sentido de nuestra actividad. Unos y otros se protegen paternalmente. En el camino, se ha perdido el tiempo. Los elencos han mostrado sus trabajos y se han ido al día siguiente, sin llevarse a su tierra mucho más que la sensación de un montaje improvisado a los apurones en un territorio desconocido y la esperanza de haber causado una impresión lo suficientemente buena. Entiendo que, en fiestas anteriores, la Dirección Nacional de Teatro (a cargo de Lito Cruz), junto con las direcciones provinciales de cada sede, pudieron al menos garantizar la permanencia de TODOS los elencos durante los doce días del festival. De este modo, todos podían ver todo. En Catamarca, por falta de fondos y por presión de algunos teatristas locales (según entiendo, ex funcionarios de cultura del gobierno anterior), se eliminó la presencia de los elencos, que se redujo a dos días, mientras que se esgrimía, como si de asunto de ministros de economía se tratase, que la reducción de este "gasto innecesario" debería ser un triunfo y un motivo de orgullo para los catamarqueños.

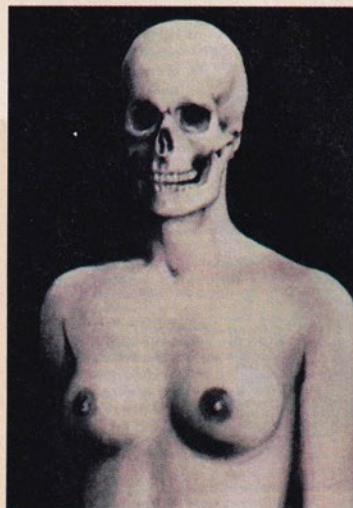
La dificultad del jurado radicó en muchos casos en la pobreza generalizada de los trabajos exhibidos, que teóricamente llegan a la Fiesta luego de haber sido seleccionados como lo más interesante de cada provincia.

Pero, ¿quién dictamina sobre los valores de un material artístico? En principio, es para mí dudoso que el jurado "federal" esté integrado por cuatro miembros de Capital y sólo uno del interior. También creo que es un grave error que a uno de los miembros del jurado lo designe CRITEA. La Fiesta del Teatro NO les pertenece a los críticos. La opinión del crítico es siempre desde fuera del fenómeno creativo, surge de un lugar desafectado, periodístico, de reseña de legalización de lo que ya "hay", nunca lo que "podría haber". Nada aprendemos de las críticas que no se hacen desde el lugar de los creadores. ¿Por qué entonces los teatristas del interior "entregan" algo que, como reflexión, les debería pertenecer exclusivamente a ellos?

Es destacable el entusiasmo de quienes participan del evento. Pero la falta de confrontación real (el jurado sugirió la conformación de foros de discusión) habla de una debilidad que, de no revertirse, terminará por transformar al teatro en un hecho folklórico. Cuando se vuelve didáctico, o moralista, cuando les dice a los espectadores algo que ellos ya saben, se debilita y muere, porque se transforma en un reflejo sencillo de lo que hay, y lo que hay es empobrecimiento. Si no se adentra en zonas menos exploradas de la realidad, si no se constituye en un fenómeno exótico, inusual, entonces empieza a formar parte de la comunidad de sentido que lo rodea, y se pliega de manera conservadora a la desidia que impera en el achicamiento del pensamiento que propone la Argentina menemista. Muchos teatristas tienen una mirada piadosa y paternal: a sabiendas de lo difícil que es hacer teatro, parecen estar dispuestos a perdonar la grave falta de imaginación que suele instalarse en nuestros escenarios. Se termina por aceptar que el teatro es una expresión artística menor. Los actores asumen lenguajes de actuación excesivamente representativos, o ingenuos; los directores confunden su labor con la de "coreógrafos de actores"; el teatro deja de ser un hecho sorprendente. Las excusas son bien conocidas: falta de recursos, de información, de profesionalismo, dependencia del público (que por definición siempre parece querer más de lo mismo).

Los teatristas nos debemos una discusión que supere las excusas; habría que tratar de hacer teatro sin sacrificar la producción de sentido, para que el teatro deje de repetirse a sí mismo como un fenómeno cultural más propio de nostálgicos tiempos mejores y que opine con fiereza sobre la realidad apelando a la fuga hacia sentidos más multívocos, riesgosos, de dudoso gusto. Es en la esperanza de esta discusión, y no de la entrega de premios, que espero siga existiendo la Fiesta Nacional del Teatro. ●

Rafael Spregelburd



Resultados de la fiesta

Grupo 1 (Formosa, Santa Fe, Misiones, Tucumán): Ganador: Santa Fe, con la obra *La Fiesta*, de Alejandra Gómez, por el grupo "Fe de Ratás".

Grupo 2 (Chaco, Buenos Aires, Santiago del Estero, Río Negro): Ganador: Buenos Aires, con la obra *Ostinato*, de Febe Chaves, por el grupo "La Gotera", de La Plata.

Grupo 3 (Corrientes, La Pampa, Catamarca, Tierra del Fuego): Ganador: La Pampa, con la obra *Lo que no se dice*, de Tennessee Williams, por el grupo "Teatro Hybris".

Grupo 4 (Chubut, Santa Cruz, San Juan, La Rioja): Ganador: San Juan, con la obra *Real Envido*, de Griselda Gambaro, por "Círculo de Tiza Teatro".

Grupo 5 (Entre Ríos, Jujuy, Mendoza, Capital Federal): Ganador: Mendoza, con la obra *Menú de naufragos... en alta mar*, versión de *Altamar* de Mrocek, por el grupo "Cajamarca".

Grupo 6 (Salta, Neuquén, Córdoba, San Luis): Ganador: Córdoba, con la obra *Boda... y comieron perdices*, creación colectiva del grupo "Fra Noi".

Ganador nacional (elegido mediante desempate por promedio): Mendoza. ●

Mary Shelley y el temor de Victor Frankenstein

LA HISTORIA HA SIDO CONTADA INFINITAS VECES. HAY QUE IMAGINAR un verano gris y destemplado. Una mansión exacerbada, a orillas del lago Ginebra, donde Lord Byron escribía su poema *Childe Harold*, sin más compañía que su médico personal, el miserable Polidori. (En esa misma Villa Diodati, años antes, había vivido John Milton.) Cuando llegó a visitarlo el poeta Percy Bysshe Shelley, lo hizo acompañado por dos jóvenes resueltas, de apenas 16 años, un poco mareadas por el resplandor de su propia rebeldía. Una de ellas era la futura Mary W. Shelley, por entonces sólo amante del poeta, ya que éste la había “raptado”, abandonando en Inglaterra a su esposa y a una pequeña hija. Ken Russell imaginó en su film *Gothic* el tembladeral de pasiones que pudo haberse desatado en el grupo: persecuciones por pasadizos laberínticos, deslizamientos peligrosos por la sexualidad propia y ajena, visiones, osadías del espíritu. Una noche tenebrosa, inspirado por el aburrimiento, Byron propuso el célebre “juego de salón”. Habían estado leyendo *Fantasmagoriana*, una colección alemana de cuentos de terror. ¿Por qué no competir a ver quién daba con el mejor espanto propio? Así, se cuenta, Polidori redactó la primera historia de vampiros y Mary Shelley comenzó uno de los textos más obsesivos de la modernidad: *Frankenstein o El moderno Prometeo*.

Poco puede decirse de Mary Shelley (de cuyo nacimiento se cumplen doscientos años) que no esté cifrado, de manera deslumbrante, en ese libro publicado por su marido, en forma anónima, en 1818. Se sabe que fue hija de dos de los filósofos más importantes de su tiempo: el distante William Godwin, el autor de *Caleb Williams* y de *Investigación acerca de la Justicia Pública*; y la feminista radical Mary Wollstonecraft, que murió al nacer Mary, vituperada por haber escrito una *Vindicación de los derechos de la mujer* (1792) que la crítica de entonces consideró un “tratado de malas costumbres”. En su romance familiar hay, de esta manera, un legado de gloria, de inseguridad orgullosa y de vergüenza que se proyectará como una sombra, con todo el peso de su contradicción, sobre su propia vida. ¿Hasta dónde era lúcido seguir los preceptos y utopías políticas y sexuales de los hombres que se reunían en casa de su padre (entre ellos, Coleridge, Blake y el propio Shelley)? ¿Qué hacer con la frase que Lord Byron, el mejor amigo de su esposo, pudo escribir sin que le temblara la pluma:

“De todas las perras vivas o muertas, una mujer escritora es la más canina”?

La realidad parecía sugerir un peligro. O peor aún, un callejón sin salida. Porque, en la perspectiva de Mary W. Shelley (en su experiencia), ese destino trágico no sólo aguardaba a las mujeres que osaban desoír las convenciones sino también (lo que es peor) a aquellas que las obedecían: su madre desprestigiada; su hermana Fanny, que se suicidó a los veinte años con láudano; la primera esposa de Shelley, que respondió al abandono del poeta arrojándose al río Serpentine;

ella misma, viendo cómo se le morían, uno a uno, los hijos que tenía, mientras dudaba, cada vez con más frecuencia, de las supuestas ventajas de la “libertad” sexual y amorosa que Shelley le proponía.

Será por eso, tal vez, que las mujeres que rodean a Victor Frankenstein (entre ellas, todas las madres) ya están muertas, son asesinadas o se dejan morir a lo largo de la novela (por abnegación, por no atreverse a desmentir los discursos del poder, por aceptar las franquicias y pactos de sumisión que impone la división genérica) o bien son invisibles (como la destinataria de las cartas que organizan la narración). Por paradójica que parezca la proposición, su destino complementa, reitera y preanuncia la ensoñación imposible y el fatídico *bildungsroman* del “monstruo”, concebido como otredad para la cual no existe mirada. Entre la “dama” de la moral burguesa y el “monstruo”, quiero decir, el pasaje es lábil. Del otro lado del espejo de la domesticidad hay un engendro vengativo y violento en su abandono, un “ente” cuya mera presencia amenaza, al introducir una fisura en la visión unívoca, totalizante, de la identidad y la realidad de Frankenstein.

Reiterando esta fisura a nivel textual, la novela de Mary W. Shelley no sólo pone en escena un coro de voces que hablan —en el umbral de la modernidad— sobre la ciencia y la revolución, las relaciones entre ética y estética, el mundo de la razón y el mundo de los sentimientos. También sugiere a *contrario sensu* que en las relaciones entre los hombres y las mujeres lo “monstruoso” es una construcción de la intolerancia que suele encubrir la relación infinitamente más “monstruosa” del Yo consigo mismo. Es en esa ciénaga (interior) donde transcurre la manía creativa y persecutoria de Frankenstein. Allí concibe, argumenta, intenta enmudecer al sujeto subalterno radical que lo habita y cancelarlo como “Otro/a”. Lo que queda es una intemperie, una imposibilidad de dialectizar lo indócil, una supresión lisa y llana de lo arcaico (lo supuestamente indeseado) que desemboca en un páramo de hielo. > ●

Maria Negroni



Daniel García, y sigue la pintura

Una muestra que abarca trabajos de los últimos siete años del pintor rosarino Daniel García es presentada en la sala J del Centro Cultural Recoleta

Más allá de cierto éxito de mercado, de algunos premios y de sus participaciones en bienales internacionales, Daniel García sigue peleando con la pintura. Sus cuadros mantienen esa carga efectiva de violencia antigua y de ritual comunitario que convocan al espectador alrededor de imágenes inquietantes, sofocantes y fantásticas. No hay expansión retórica, ni siquiera insistencia. En cambio, García preserva el lugar de la pintura seca y preciosa, la factura que reluce, pero que se quiebra en sus destellos; que muestra, pero que es capaz de aparecer velada y misteriosa.

Insistir en el camino de la pintura, insistir en el campo de la figuración e incluso de la narración después de los fracasos y las traiciones de la pintura neoexpresionista de los ochenta, resulta un camino cargado de prejuicios y miradas saturadas. Sin embargo, García parece seguro del camino y, desde sus camillas de principios de la década hasta sus paños mortuorios y sus cofias vacías de 1997, despliega un mundo propio y un oficio que se convierte en medio cada vez más eficaz, sin rozar el virtuosismo o el guiño internacional de la pintura artificialmente gastada. Las heridas del rosarino se resuelven en el plano de la imagen y en lo inquietante de los relatos siempre espesos y orgánicos, mecánicos pero sensuales, sugerentes y memoriosos en su domesticidad.

Máquinas brillantes, cabezotas emblemáticas, órganos suspendidos, hiedras trepadoras, labios, tuberías, go-teos, ojos, todo lo real atrapado en la fantasía de la pintura para aterrar a quién mira o para acompañar a quién se siente igual. "Algunos días son mejores", recuerda uno de los títulos de sus acrílicos, y no es sentencia: es simple ejercicio de una confesión o de un comentario entre Buenos Aires y Rosario, entre estímulos como la Beca en el Taller de Guillermo Kuitca (1991-1992) y el Subsidio a la Creación Artística de la Fundación Antorchas (1996).

La porosidad de la obra de García con la de Guillermo Kuitca es evidente. Hay una sensibilidad similar en el trabajo de las telas: las superficies manoseadas, los rastros que se deslizan y las huellas que interfieren la imagen o que construyen la mirada, las transparencias delgadas y los velos de colores y las zonas maculadas. Incluso, ciertos recursos en la construcción de la imagen y en la manera de citar la realidad y en la reiteración de campos de pre-

sentación obsesivos y persistentes. Sin embargo, García se separa de Kuitca y sus telas tienen el sabor de estos noventa. García incorpora y hace propios los guiños de Kuitca y actualiza en su propio discurso recursos personales y una distancia crítica, y su sabor se multiplica al pensarlo como un pintor "después de Kuitca" y las similitudes se convierten en contexto de lectura y en referencia para penetrar en un mundo distinto, más directo, menos solapado, más inmediato: otra poética.



Marcelo Pacheco

Rosario-Buenos Aires-Rosario

Rosario está más cerca de Buenos Aires que Buenos Aires de Rosario, una paradoja que desde los años veinte acompaña gran parte de la historia del arte argentino. Augusto Schiavoni, Antonio Berni y Lucio Fontana eran rosarinos; en los años sesenta el grupo Rosario fue clave y articuló el cierre de la década con el célebre "Tucumán arde"; desde fines de los ochenta artistas independientes y grupos rosarinos como Rozarte hacían pensar en la ciudad santafesina como un centro paralelo y hasta problemático para la gran capital. En estos últimos años el movimiento de migración de Rosario hacia Buenos Aires ha sido constante.

Hoy, muchos son los artistas rosarinos que aparecen en muestras colectivas, en premios y en envíos argentinos al exterior. Hoy, muchos son los críticos o curadores internacionales que desde Buenos Aires viajan a Rosario para ver talleres, entrevistar artistas, reunir documentación, visitar muestras. Rosario ha sabido articular una palabra propia a pesar de los atractivos de "las luces del centro". Un ejemplo reciente es la inauguración en el Centro Cultural Parque de España de la muestra "De visiones y de ritmos", que reúne los trabajos de Mauro Machado, Fabián Marcaccio, Emilio Torti y Daniel Scheimberg, con la curaduría de Eleonora Traficante. Buenas salas de exposiciones y un excelente montaje para cuatro rosarinos con sus carreras internacionales y sus éxitos entre Rosario, Buenos Aires, San Pablo, Costa Rica, Washington y Nueva York.

M.P.



Buenos Aires tampoco es tercer mundo

El éxito de la muestra de Barceló casi obliga a pensar para adentro la actitud provinciana y el entusiasmo primermundista de ciertos sectores del ambiente cultural de Buenos Aires. La euforia de un aislamiento superado y de una Argentina de significación internacional llega a las artes plásticas. Exposiciones de primer nivel desembarcan en Buenos Aires y sirven para constatar los éxitos locales alcanzados en los últimos años en la gestión cultural local. Sin embargo, conviene ir con cuidado, "no todo lo que reluce es oro" y son para celebrar los cambios de infraestructura y la multiplicación de los espacios de exposiciones y el volumen de dinero que se invierte en exposiciones, en libros, en catálogos, pero la decisión política, tanto privada como pública, de la profesionalización de la producción cultural aún no llegó. En el mundo global, también la competencia y la eficiencia en el terreno de lo cultural son imprescindibles. ●

M.P.

Miguel Barceló, un favorito en la aldea global

Hasta el 14 de diciembre se exponen en el Centro Cultural Recoleta casi cincuenta obras del español Barceló: una mirada sobre su producción entre 1983 y 1996

Una sala renovada, con buenos espacios y calidad en el montaje y en la iluminación. Detalles de colgada y distribución que muestran, sin duda, un Centro Cultural Recoleta diferente. Un catálogo importante y el excelente catálogo-periódico que *Página/12* ha presentado en muchas muestras de este año como parte de la celebración de sus diez años de existencia, y que es de distribución gratuita.

Sin embargo, todos los esfuerzos no alcanzan para que la pintura de Miguel Barceló no aparezca cansada, tan cansada y envejecida como gran parte de la producción que los entusiasmos de los años ochenta no han podido sostener en estos pocos, pero categóricos, diez años. Pintura, mucha pintura, demasiada pintura y oficio en uno de los fenómenos más sobresalientes del arte español de la última década. En el ambiente madrileño aún hoy resuena la frase "antes y después de Barceló", como ironía del "antes y después de Franco", que ocupó la cultura española después de la muerte del dictador. "Antes y después de Barceló", una divisoria de aguas que marcó la entrada exitosa de España en el mundo posindustrial, una España que soñaba con dejar de ser África o tercer mundo. Y este pintor, nacido en Mallorca en 1957 e instalado en Barcelona, fue uno de los principales estímulos y una de las pruebas más claras del cosmopolitismo de la nueva España.

Cuando en 1982 Rudi Fuchs invitó a Barceló a participar de la consagrada Documenta Kassel (Alemania), no había ya dudas: el joven pintor entraba en el circuito internacional, mostrando la contemporaneidad española y el aporte de una transvanguardia propia. La carrera fue meteórica, como ocurre desde la fiebre neoliberal de los ochenta con muchos artistas "elegidos" por la crítica, los coleccionistas, los galeristas, los curadores, los museos y los centros de arte contemporáneo, desde Nueva York hasta Tokio. La galería Bruno Bischoffberger de Zurich lo representa mundialmente, Leo Castelli lo expone en Nueva York y la galería Soledad Lorenzo en Madrid, tres nombres claves en la circulación y legitimidad del arte contemporáneo. Se suceden los viajes, las estadias en París, Nápoles, Roma, Nueva York, Barcelona, Mallorca; las adquisiciones de sus obras para museos públicos, exposiciones, retrospectivas, encargos privados y oficiales, entrevistas, libros y catálogos.

Barceló representa cabalmente este nuevo modelo de artista capaz de sobrevivir y producir en la postmodernidad y en el capitalismo tardío y en la globalización. Observación que no implica juicio de valor, sino descripción objetiva de una nueva situación visible en toda la aldea global. Sin embargo, la pregunta es sobre la pintura de Barceló y sobre su muestra inaugurada en Buenos Aires.

Los impulsos radicales de sus trabajos de los años setenta con la incorporación constante de materiales orgánicos y de procesos de descomposición de comida, flores y órganos animales, o sus cuadros agrietados y sus pinturas en proceso de putrefacción se fueron convirtiendo en telas confortables, en superficies "debidamente" maltratadas, amablemente repugnantes, escasamente provocativas y medidamente extremas. Un lenguaje internacional que hizo de la violencia física y conceptual un espacio inofensivo para un público compresivo y tolerante de tantos despliegues pictóricos y tantas transgresiones pactadas. Hoy parece un camino sin salida y la muestra de Barceló deja la sensación de que algo anda mal. ● M.P.





ce

los excluidos

Todo sistema de alianzas o de pactos supone un Otro excluido o imaginado como el enemigo: el "bárbaro", aquel que no cumple con la ley o que, aun cumpliendo con la ley, no sirve al Estado. El inservible.

En nuestros días, los excluidos son aquellos que no constituyen ningún mercado significativo. O los que, precisamente por configurar un mercado diferencial, desestabilizan un mercado rentable. No hay una conjura institucional: es un terror ciego el que excluye al inmigrante, al "indocumentado", al homosexual, al apestado, al desocupado, al delincuente. Estrategias de la aniquilación y la desaparición.





abemos que la diferencia cumple una doble operación: por un lado, clasifica distancias temporales y espaciales (lo primitivo y subalterno como rasgos del relativismo antropológico, lo moderno nacional como efecto del progreso unitario de la humanidad) y, por otro, regula los mecanismos de exclusión desde la diversidad innumerable hasta la literalización del menosprecio en el exterminio.

Por eso no es sorprendente que ese vínculo entre fetichismo de la diferencia y experiencias de exclusión aparezca reformulado hoy en el *testimonio* como género dominante de las "políticas de identidad" neoconservadoras que sostienen la aparente pluralidad de opciones mientras profundizan las desigualdades en el acceso a la cultura y a la participación. La reificación del exotismo encuentra en la industria cultural una autentificación de identidades concebidas como sacrificio y, simultáneamente, como restitución conciliatoria del horror y el sufrimiento. De este modo, identidad y testimonio constituyen hoy tanto el material de rituales de representación formal como el fortalecimiento del pánico moral y la exclusión de determinados grupos y sectores.

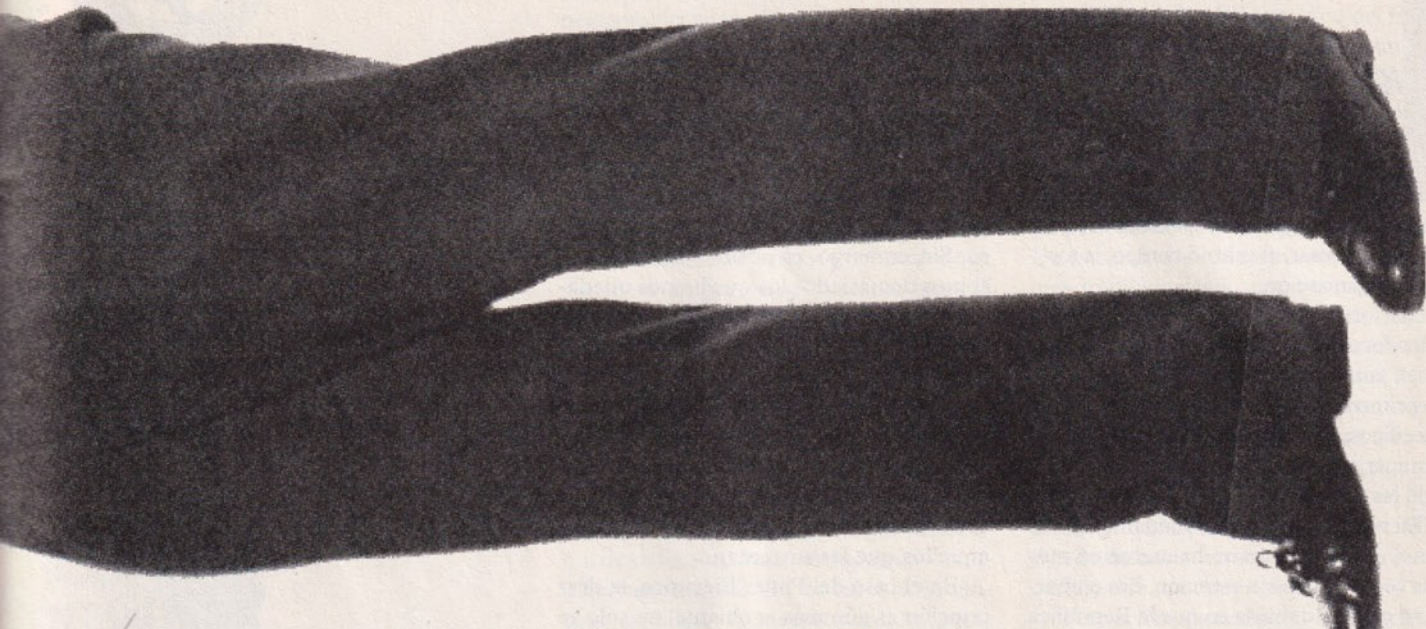
* Es docente e investigadora de Teoría Cultural (UBA y UNC). Ha publicado tres antologías: *La mirada oblicua* (Buenos Aires, 1993), *El reverso de la tradición* (Washington, 1995), *Estudios culturales y sociales en Canadá* (Rosario, 1996).

La pregunta que proponen en este punto los estudios culturales es en qué consiste el valor crítico de las diferencias para intervenir en las condiciones de hegemonía de la cultura del presente. Se plantea, así, un análisis e intervención en relación con las "políticas de identidad" como emergencia en la historicidad de los modos de dominio que no reproduzca los discursos sobre la proliferación de lo diverso, el estallido de los centros de decisión, sino que analice las fuerzas desiguales y desparejas no sólo de la representación cultural como apariencia sino también de las formas articuladas de autoridad y poder. Desde esta perspectiva, el vínculo entre reificación y opacidad simbólica requiere un llamado de atención sobre las condiciones históricas específicas de las luchas culturales como distancia entre el carácter automáticamente inclusivo de la democracia y las formas de segregación variables en un orden construido no sobre el encubrimiento de la exclusión sino sobre la base de una inclusión estratificante. Así, el populismo reclama la participación ampliada sobre la base de convocatorias individuales de acuerdo con las "fuerzas impersonales" del mercado que, en tanto condiciones materiales, profundizan la segregación. Como correlato, la educación, las prácticas culturales y la participación política son "testeadas" en un plebiscito permanente y continuamente desplazado en que los derechos se perciben como "diversificación" de las opciones.

El valor crítico de las diferencias

POR SILVIA

DELFINO*



Mencionamos antes la subalternidad como experiencia en términos temporales y espaciales. Del mismo modo, las políticas de ciudadanía basadas en la igualdad abstracta han absorbido históricamente diferentes formas de exclusión de género, raza u orientación sexual alrededor de la definición (*de clase*) del sujeto ciudadano hombre, blanco, educado y propietario. Sabemos que la xenofobia, el sexismo y la homofobia son procedimientos de esencialización de una identidad nacional restrictiva que procede a través de argumentos defensivos. En este sentido, el fetichismo de las diferencias como espectáculo es una economía históricamente producida y también una regularización que conduce a un reclamo de autoridad.

Esto es especialmente clave en el caso de las políticas de refugiados que, por un lado, sostienen los objetivos económicos de los estados en términos de asistencia y cooperación internacional y, por otro, tienen en la xenofobia la materialización del modo en que se restringe la movilidad a partir de la violencia a nivel global.

Los estudios culturales analizan aquí la construcción de "perfiles" de peligrosidad a través de innumerables detalles que politizan las condiciones de producción de subjetividades porque articulan desigualdad y diferencia en gramáticas que son experimentadas como inevitables (peligrosidad de clase, raza, religión, edad, género) y, por otro lado, construyen un pánico moral que une diversidad con crimen hasta

legitimar un reclamo de violencia. Esto hace que, en la industria cultural, las ideologías de exclusión no se produzcan únicamente sobre el plano de la representación o las figuraciones, sino sobre la inferencia que las construye como un problema, y luego les otorga una ubicuidad que permite que se castigue a los sujetos por el lugar que se les ha otorgado. Así, el terror y la maximización del poder de policía son experimentados de manera total por algunos grupos mientras otros reclaman su intensificación como defensa ante el terrorismo y el crimen de los "descontentos".

En esta distancia entre la autoridad como función técnica del estado y el poder como objeto de deliberación y participación en tanto conflicto y antagonismo, los estudios culturales advierten sobre la construcción de mapas de exclusiones en que la intervención del sujeto como "emotividad" de la experiencia colectiva constituye un detalle integrable a una historia ya objetivada que, mientras estetiza el pasado, pretende singularizar a los sujetos en el presente.

Por eso, la pregunta que proponen los estudios culturales no es en qué consiste la irreductibilidad de la experiencia que se ofrece en testimonio, sino cuál es la relación de los sujetos con respecto a las condiciones de sus acciones de las cuales el testimonio forma parte. Esas subjetividades en relación con otras luchas implican no sólo una reflexión crítica con respecto a las propias condiciones, sino también la reformulación del propio lugar en términos de experiencias

compartidas. Desde esta perspectiva, la intervención social no consiste en objetivar experiencias de victimización a través de la afirmación de identidades excluyentes.

El segundo llamado de atención de los estudios culturales tiene que ver con el relativismo en la institucionalización de los estudios de mujer, *queer*, *gay* y lésbicos, étnicos o postcoloniales, que, por un lado, sostienen críticamente las luchas de acción afirmativa por derechos antidiscriminatorios y, por el otro, alcanzan el grado de mercancía cultural al disciplinar la desigualdad en un "mantra" de las diferencias bajo de la forma del paréntesis (edad, género, religión, etnia, clase u orientación sexual) que incluye todas las luchas haciéndolas intercambiables.

La relación entre testimonio y diferencia, pues, no menciona un exceso indeterminado a partir del reemplazo de ontologías negativas bajo la forma de identidades restrictivas "nacionales", o "revulsivas" o "resistentes," sino que, por el contrario, el valor de la diferencia en el materialismo de los estudios culturales como operación e intervención crítica requiere una especificación de las luchas y los modos de experiencias y asociación compartidas para proponer una transformación política.



Excluido es el que ha quedado afuera. El que no tiene espacio. Los y las excluidos son los que “no forman parte de”. Se está excluido “de”, “en relación a”. La exclusión tienen que ver siempre con una forma de organización. Pensar la exclusión es pensar, al mismo tiempo, la forma de organización.

Las formas de la exclusión, entonces, están vinculadas a la forma de organización: social, familiar, institucional, etcétera. Las dos primeras formas merecerían desarrollos específicos; limitémonos por el momento a examinar el lugar de quienes quedaron fuera de las instituciones de la República.

Tal vez por su carácter lejanamente humano, esta exclusión no ha merecido muchas veces su debida atención. Sin embargo, su gravedad reside en que la República es un lugar de todos. Más allá de las etimologías bastardeadas de la República y la democracia, el concepto de “derechos humanos” ha venido a completar las formulas de la organización institucional, erigiendo a todos como sujetos frente al Estado. Si todos somos ciudadanos frente a las organizaciones, ellas no pueden dejarnos afuera.

No obstante, en los últimos años se han acuñado una serie de adjetivos para describir los sistemas políticos de países como el nuestro, como “incompletos”,

estructural para el funcionamiento del aparato del estado.

La organización institucional tiene varias aristas y es posible iniciar la ruta de la exclusión por cualquiera de ellas. Por ejemplo, una de las más importantes es, sin duda, la representación de los ciudadanos por sus autoridades, especialmente a través de los miembros del Congreso. Sin embargo, es posible verificar que somos demasiados los que hemos quedado fuera del ágora institucional: estamos frente a “la exclusión legisferante”. ¿Cuántas son las voces que no se escuchan en el Parlamento? ¿Cuántos son los sectores sociales que no están representados? La exclusión de tantas ideas, en este caso, lleva aparejada la automática exclusión del debate institucional de todos aquellos que las sustentan.

En el caso del Poder Ejecutivo, la descripción es aún más agobiante: no sólo se excluye a las mayorías no oficiales del aparato de Gobierno, no sólo las políticas de Gobierno suelen favorecer sistemáticamente a los mismos sectores, sino que además una enorme cantidad de ciudadanos ni siquiera es alcanzada por esas políticas exclusivas. Las políticas ignoran franjas enteras de la sociedad y la sociedad cada vez ignora más una política por la que no se siente afectada sino por la negativa, tal como parece demostrarlo el número creciente de personas que no

La república de los necios

“excluyentes” o “exclusivos”. Contrariando los principios que las sustentan, nuestras formas de organización institucional están diseñadas sin dejar espacio para muchos. Para nuestro ideario fundante, el sistema debe ser plenamente inclusivo: las instituciones democráticas son de todos. Para nuestro sistema político imperante, la exclusión de millones de personas es un elemento es-

concurrir a votar o votan en blanco. De esta forma, el tejido de contención institucional se rompe para dejar caer a los más pesados no por peso específico, sino por cantidad.

Pero la forma más grave de exclusión institucional es la que realiza el Poder Judicial. La Justicia ha estado, a lo largo de toda nuestra historia, al servicio de la exclusión: estructura elitista si las hay, a lo largo de las décadas no ha sino busca-

do atravesadas fórmulas jurídicas para desalentar a quienes piensan en reclamar sus derechos y expulsar a quienes se atreven a hacerlo.

Los tribunales, que en su obligación de afianzar la Justicia deberían asegurar la vigencia de los derechos, consuman con su complicidad la exclusión que las otras ramas del Estado proponen como fórmula de



convivencia. Como fracasados bastiones de la vigencia de las formas republicana y democrática de gobierno y en contra de las violaciones de los derechos humanos, los jueces locales no hacen sino completar el círculo que da forma al conjunto del que tantos quedan afuera.

Un sujeto sin Justicia es un individuo sin derechos, esto es, un excluido institucional.

La pregunta básica, entonces, es cuántas personas tienen un derecho efectivo a acceder a los tribunales. Si del universo de ciudadanos descontamos a aquellos que no conocen sus derechos, los que no conocen la forma de ejercerlos, los que no tienen plata para pagar un abogado y los que no tienen forma de evitar las estafas legales y las arbitrariedades judiciales, nos queda un reducido número de amigos y conocidos que tienen su propio *reality-show*, sin luces ni pantallas pero con mármoles y sombras.

Sin duda, el caso más paradigmático de esta exclusión es la falta de defensorías oficiales. Los ciudadanos sin recursos económicos deberían contar legalmente con la asistencia gratuita del Estado en aquellos casos en los que necesitan asistencia para ejercer sus derechos. Sin embargo, el sistema de defensorías está estructurado, también, para fracasar. En los casos de los juicios penales, la desproporción entre recursos estatales asignados a la defensa de los imputados y los asignados a la persecución de los delitos —por ejemplo, defensores *vs.* fiscales— es de tres a uno. No se trata de que el Estado no tenga recursos: se trata de que los usa para recluir a los excluidos en una cárcel en vez de asegurarles la protección de sus derechos. En las demandas de otro tipo (como las referidas a cuestiones de familia), la asistencia es virtualmente inexistente, y millones de personas son los potenciales clientes de un puñado de defensorías a las que nunca acceden.

Si bien este panorama puede parecer exagerado, es preciso comprender la magnitud de la exclusión institucional. Como ejemplo patético puede mencionarse un derecho fundamental que por su obiedad en la organización urbana ni siquiera ha sido explícitamente reconocido en los textos legales: el derecho al domicilio. A diferencia del derecho a la vivienda, el derecho al domicilio ni siquiera exige la casa propia. Por el contrario, alcanza con una dirección donde recibir correspondencia, algún dato para completar formularios, un lugar cierto donde el empleador pueda enviar el telegrama de despedido. El domicilio, en este fin de siglo, es un elemento básico para la identidad del individuo. Pero los tribunales no se preocupan por la identidad de los que quedan afuera.

Pero el paradigma de la exclusión institucional es, sin duda, el desaparecido. Secuestrado, detenido clandestinamente y asesinado por el Estado, el desaparecido es

negado sistemáticamente por las autoridades. Un aparato burocrático del Estado terrorista se construye para el tratamiento por fuera de la ley de aquel que ha sido expulsado del Estado de Derecho. Hace un par de años se sancionó una ley que parcialmente resuelve la reinclusión institucional del desaparecido, al crear la figura legal del “ausente por desaparición forzada”. De este modo, se da respuesta a uno de los más tradicionales y sentidos reclamos de los familiares: no reconocer legalmente como muertos a los desaparecidos. Si el Estado se los llevó, y nunca regresaron, los desaparecidos no están muertos: siguen secuestrados por el Estado hasta que aparezcan las respuestas a tantas preguntas que tienen las Madres. Al menos, con la ausencia por desaparición forzada la DGI ha dejado de enviar intimaciones para la cancelación de aportes impagos.

Pero la lista de excluidos institucionales es mucha más larga que la que reclaman los familiares de las víctimas de la dictadura. Incluye también, entre muchos otros, a los presos que se amontonan de a docenas en celdas infectas de las comisarias del Gran Buenos Aires y a los inmigrantes que no pueden pagar su radicación —y a sus hijos que ni siquiera pueden ir a la escuela primaria, donde les niegan cualquier título si no tiene el tan costoso y codiciado documento argentino.

En este contexto, la tendencia actual a agudizar los mecanismos institucionales de exclusión parece apenas un detalle que agrava la situación. En este sentido, debe tenerse presente que las razones de la exclusión institucional son mucho más estatales que gubernamentales, si es que hacemos esa diferenciación posible entre políticas de Estado y políticas de Gobierno. Entonces, la posibilidad de un cambio de rumbo se vincula no con la necesidad genérica de fortalecer las instituciones, sino con la finalidad explícita de que este fortalecimiento esté dirigido a asegurar la inclusión de los que ahora están afuera.

En todo caso, mientras sigamos afianzando la exclusión de vastos sectores al menos debemos tener la coherencia ética de no justificar moralmente nuestras represalias institucionales a quienes agreden el orden de un sistema del que han sido expulsados. ●

* Martín Abregú es director ejecutivo del Cels.

Armand Mattelart: "Se forman nuevos guetos, se establecen nuevos privilegios"

ENTREVISTA DE CARLOS MANGONE*

Muy ligado a la historia cultural y política de América Latina en las décadas del sesenta y setenta, Armand Mattelart es uno de los referentes obligados al hablar de temas de la comunicación y la cultura. Autor de textos que van del célebre "más vendido" *Para leer al Pato Donald*, escrito junto a Ariel Dorfman, pasando por los análisis de la prensa, de la publicidad, de los medios alternativos y de las políticas de comunicación, hasta la producción de los últimos años, en donde predomina tanto la voluntad de explorar históricamente la genealogía de la comunicación como el objetivo de estructurar un discurso crítico que dé cuenta de una globalización económica, y a veces cultural, que para muchos sólo tiene reservados los tickets de la exclusión. Durante el reciente Encuentro de Facultades de Comunicación social de América Latina realizado en Lima, lo consultamos acerca de algunos de estos temas.

—¿Cómo se expresaría la exclusión en este final de siglo?

—Tú tienes varias capas de exclusión, que ahora se han profundizado y que son finalmente la pérdida de todos los derechos que impedían la desnutrición, el hambre, etcétera. Y esto en todas las realidades. En Francia, el gobierno ha debido bajar los precios de las cantinas de las escuelas porque había niños que no comían. La exclusión también es el aumento de la violencia en las propias escuelas, es una secuela. Hoy el gobierno, entre los 300 mil em-

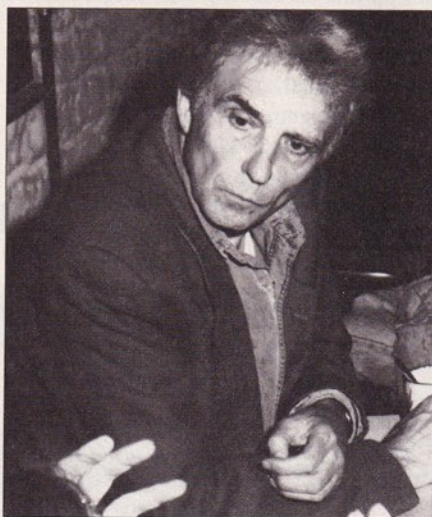
pleos creados y que se pagan con el salario mínimo, ha debido establecer en los liceos puestos de mediadores, una suerte de *ombudsman*, porque hay tantos conflictos que la vida se ha vuelto imposible, porque son precisamente niños que viven en carne propia, en sus familias, la violencia por el ambiente que crea el desempleo. Son mediadores muy jóvenes. Es una solución para resolver el desempleo temporario, son como nuevos funcionarios...

—Una crisis entonces que afecta también al estado de bienestar...

—Un recorte, pero al mismo tiempo la necesidad de que no se desangre totalmente... Es un Estado de bienestar en circunstancias de precarización.

—Sobre todo, la precarización del lugar social de la juventud...

—Claro. Y, si bien la exclusión principal es la económica, existen otras formas que van adquiriendo creciente importancia. Por ejemplo, la exclusión de todo acercamiento artístico a la realidad. La marginación completa de los nuevos artistas. No hay posibilidad para ellos de sobrevivir. Existen ejemplos que muestran una serie de contradicciones:



1. Estudiantes cercanos a mi trabajo pueden ilustrar esta situación. Jóvenes artistas que trabajan como controles del Louvre nunca se habrían atrevido a decir que los públicos de museos son como "rebaños".

Lo que ocurre como consecuencia de esto es que aparece una opinión negativa, totalmente impensable en personas decididamente progresistas, con respecto a la

democratización de la cultura, porque se observa a la gente consumiendo cultura como si lo hiciera en un supermercado. Como artistas, resulta una agresión tremenda porque muestra una sociedad que hace turismo en los museos...

Esto se acentuó hace poco tiempo cuando estos mismos artistas se presentaron a una convocatoria para el turno noche del Louvre. Decían que iba a haber en el Louvre una reunión, una ceremonia. Se arrendaba el Louvre, pero no se aclaraba demasiado. Deben presentarse de 18 a 23hs y vigilar el Louvre a puertas cerradas para que 2000 personas lo "disfruten"... todas invitadas o pertenecientes a Microsoft. Allí el choque es mucho más grande. Pueden cerrar el Louvre, que, si tú quieres, es el símbolo de la Ilustración y de la cultura de la modernidad. Los artistas jóvenes ven que los empresarios con un montón de dinero lo "sacan de circulación" mientras ellos viven con el salario mínimo vital. Crean en el arte y los que arriendan el Louvre lo toman como un nuevo paisaje. Se forman nuevos guetos... Incluso, dentro de los consumos que se habían generalizado, se establecen nuevos privilegios.

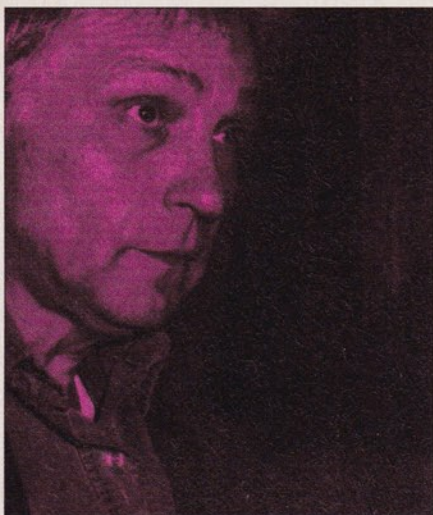
Además es peligrosísimo, porque Microsoft quiere comprar una cantidad importante de obras de arte del Louvre para ponerlas en sus productos. Es decir una doble "apropiación".

—Y todo quizás justificado por el discurso de la eficacia, del gerenciamiento de la "administración cultural"....

—Aparece también una forma de financiamiento del Louvre... Se arrienda todas las semanas para "galas". Las fuentes de exclusión se dan también para todo lo que sería antieconómico.

—Y ¿qué tipo de reacciones se producen en los jóvenes que trata en su trabajo académico?

—Te daría otro ejemplo de mi vida de docente. Estamos asustados por las respuestas a los trabajos de admisión a la Licenciatura en Comunicación e Información. A partir de dos preguntas muy generales acerca de las relaciones entre medios y gobierno, las respuestas muestran la interiorización del orden. Piden orden en lugar de la exigencia de otras épocas en que la juventud —que digamos por otra parte que "existía", no es una invención de los tiempos actuales— pedía desorden y creación. Es una suerte de rebelión de tipo populista y en definitiva, las respuestas revelan eso y nos inquieta.



2. Claro que junto con esto, quizás como un efecto de la lucha del propio mercado académico, se forma una comunidad que “comparte” la situación. Resulta complejo. Allí habría dos tendencias. Algunos pueden ir hacia comportamientos racistas, mejor dicho, hacia “sentimientos primarios”, de cosas simplificadas, preámbulo de otro tipo de exclusiones; y, por otra parte, aparece el “juntarse” para enfrentar la situación, por ahora, como simple resistencia

—Se podría decir que el fantasma que recorre, en este caso Europa, es la desocupación...

—Lo que me ha sorprendido es la evolución de mujeres que llegan muy tímidas al primer año del doctorado y cuando salen bien en sus estudios, después de buscar trabajo, te mandan cartas de una violencia inédita, en contra del destino. Una violencia que nunca había visto en mujeres jóvenes. Es gente que pensaba que la ley del ascenso social valía. Sobre todo, en los hijos de la primera generación de ascenso social. A mí me inquieta. Tienes una acumulación de rabia, ésa es la palabra, pero no puede ser canalizada políticamente y entonces toma la forma de un rechazo a todo lo social, a todas las instituciones...

—En los años sesenta y setenta, buena parte del análisis de la publicidad denunciaba las exclusiones simbólicas, los estereotipos, criticaba las “culturas negadas”, ¿Cómo percibe actualmente este proceso tanto en el discurso publicitario como con el propio análisis?

—Sucede algo muy particular que se podría resumir en el hecho de que “pueden vender todo, incluso el hecho de no comprar”. Lo que ha incorporado la pu-

blicidad, en su afán de conocer cada vez más a los “receptores”, es toda la teoría de Michel De Certeau. Ellos se dan cuenta de que tienen una masa que se “escapa”. Como dicen los publicitarios franceses, los consumidores son “profesionales”, saben. Están obligados a nuevos acercamientos, están obligados a adecuarse al discurso globalizado, de allí algunas concesiones a cierto multiculturalismo y lo “políticamente correcto” en el manejo de sus representaciones. Pero también han confiscado palabras del “otro” campo, como es el caso de “apropiación”: de la marca, del producto, de la imagen. Esto ya se da en todas las sociedades, incluso en las que hasta hace poco, como Francia, practicaban una cierta resistencia histórica a la hegemonía “publicitaria”...

Se dan también en los análisis algunas situaciones curiosas y que incluso van más allá del propio discurso publicitario. Michelle Mattelart está estudiando el lugar de la mujer en dos procesos de revuelta social. Por una parte, el Mayo francés del 68: en aquella época toda la semiología estudiaba la representación de la mujer en la TV, pero todos los líderes de la revuelta eran hombres, era en definitiva un movimiento sexista.



3. Por la otra, en la protesta estudiantil del 86 lo que ocurre en la representación mediática sigue siendo sexista, pero en la realidad del movimiento existe el ascenso de las mujeres en la sociedad. Sin embargo, ocurre algo más curioso todavía: cuando hablo con mis estudiantes mujeres, dicen que es verdad pero parece no preocuparles mayormente. Por lo menos, eso dicen, aunque debe preocuparles, porque les envía una imagen falsa de

sus existencias.

Volviendo al tema de los análisis, existe además una reacción en la propia Francia y creo que algo va a ocurrir. Lo que creo es que existe la necesidad de revisar libros como el de Chacotin, textos como el de Vance Packard o de historiadores que últimamente trabajan sobre los usos de la informática en relación con nuevas situaciones de una “palabra manipulada”.

—Parecería que volviéramos a utilizar algunos términos que marcaron el análisis de la comunicación y la cultura de otras décadas...

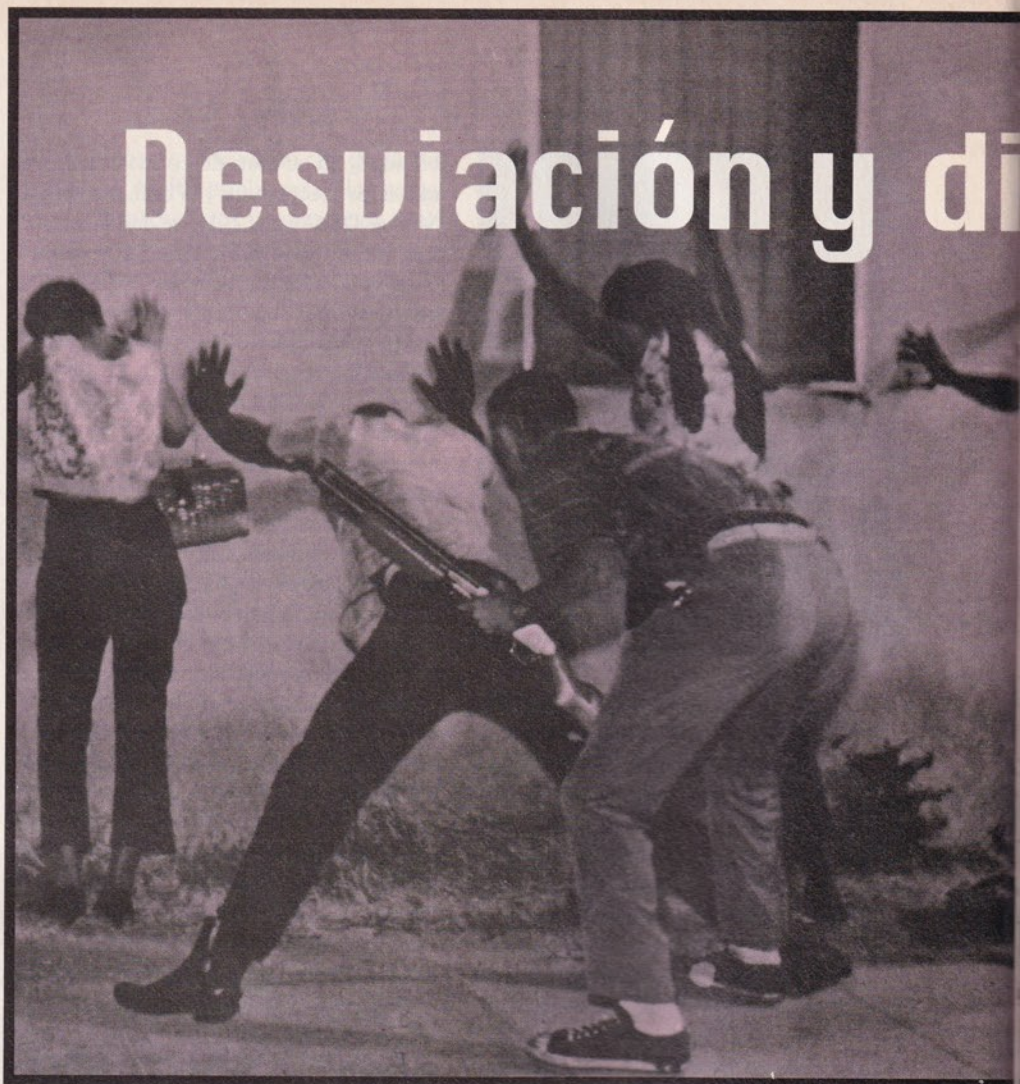
—Resulta muy interesante. Parece una respuesta para aquellos que dicen que todas las estrategias de manipulación han desaparecido, se plantea la necesidad de realizar un análisis a partir de lo argumentativo, es decir, lo que se había dejado de lado demasiado pronto. En nuestra sociedad hay nuevas situaciones de manipulación, como es el caso un tanto paradójico de la propia ecología. Todo ocurre justamente en circunstancias en que se ha dado mucha importancia al receptor en clave de consumidor.

—¿Finalmente, cuál sería por estos tiempos una preocupación central de sus trabajos, lo que podríamos decir exageradamente, sus “Patos Donalds” de fin de siglo?

—Actualmente los “Patos Donalds”, como usted dice, es decir, lo que me preocupa, es lo que llamo el “homo-global”, proceso que está llegando a la naturalización de la realidad que es profundamente desigual, aspecto que me inquieta profundamente. Un conjunto de mecanismos estructurados que se han puesto en marcha y sobre los cuales no se reflexiona lo suficiente. Está cada vez más dirigido, como planteaba Guattari, a formar individuos en función del capitalismo mundial integrado. Finalmente, estaríamos demasiado atrapados en un nuevo mito determinante. Allí resulta importante interrogarse acerca de la construcción de la personalidad de los individuos, es decir, de cada uno de nosotros en el tiempo y el espacio de la globalización. Sobre todo, lo pienso con la responsabilidad de formar estudiantes. Me preocupa este campo, tan propenso a producir mitos, el “nuevo mito” de la globalización es la comunicación. ●

* Es ensayista y docente. Dicta cursos de Teoría de la Comunicación en la Facultad de Ciencias Sociales (UBA) y dirige la revista *Causas y azares*. Ha publicado varios libros y compilaciones.

Desviación y di



El sistema penal es parte del control social y, en definitiva, es parte de la cultura. Su historia es incomprensible fuera del marco de la dinámica de la cultura de un pueblo y ésta siempre ocupa cierto lugar en el cuadro del poder planetario.

Por ende, preguntarnos cómo nace y se transforma el sistema penal en la Argentina equivale a preguntarnos, en buena parte, cómo se genera nuestra cultura como conjunto de normas y pautas.

Estamos en el extremo sur de América, peyorativamente llamada "Latina", calificativo que asumimos luego como neutro e incluso lucimos con orgullo. Vivimos en un territorio cuya densidad poblacional era muy baja en el siglo pasado, que en la colonia había tenido escasa importancia económica: dependíamos de Bolivia y Perú. Entre 1880 y 1914 tuvo lugar un formidable fenómeno de transporte de población desde Europa, particularmente desde los países del Sur, atrasados en la acumulación de capital y con amplias fajas carenciadas peligrosas por no hallar ubicación en su emergente sistema productivo. La emigración era funcional a los países europeos y la inmigración lo fue a las clases hegemónicas que se asentaban sobre la exportación de carne vacuna enfiada.

El roquismo que organizó el país entre 1880 y comienzos del siglo XX, era el equivalente argentino de las repúblicas oligárquicas de todo el continente (el porfirato mexicano, el patriciado peruano, la *república velha* brasileña), con las que comenzó lo que Foucault llamaría el disciplinamiento.

El momento de poder mundial era el del neocolonialismo, cuya ideología fue le positivismo o darwinismo social (spencerianismo). La expresión de ésta en lo criminológico fue Cesare Lombroso, el médico italiano que elaboró la teoría del *criminal nato*: el criminal es una atávico, que no llega a desarrollarse hasta el nivel del hombre civilizado europeo y nace con caracteres físicos y morales de los colonizados (razas no evolucionadas), con rasgos *africanoides* o *mongoloides*, como decía para no dejar dudas, con la increíble sinceridad que hoy han perdido sus seguidores. El darwinismo racista, reduccionista biológico, fue rápidamente acogido por las oligarquías latinoamericanas:

ellas legitimaban mantener congeladas las Constituciones liberales y la monopolización del poder, pues eran las minorías iluminadas, racialmente superiores, que con su orden tutelar protegían al resto de sus autoleiones. Sarmiento, en su obra póstuma, se refería a nuestra población como una raza poco apta para la democracia, cruza de una que no había superado el paleolítico con otra que no había pasado de la Edad Media. Ramos Mejía teorizaba al respecto: el gaucho era un mestizo inferior, y Bunge se haría eco del racismo psiquiátrico francés y afirmaría que era un híbrido, destinado a extinguirse. No era raro que el lombrosianismo calase presto entre nosotros: la primera edición de *L'Uomo del inque* de Lombroso es de 1876, y doce años más tarde, Luis María Drago publica en Buenos Aires *Los hombres de presa*, libro que acoge y sintetiza su teoría (la verdadera hazaña de doce ediciones en 1888).

Para esa época la ideología del control social punitivo racista no se dirigía contra el gaucho, sino que comenzaba a orientarse contra el *inmigrante degenerado*. La idealización del inmigrante concluyó con su llegada: la in-

migración trajo el sindicalismo, el socialismo, el anarquismo y, de inmediato, se contrapuso al estereotipo del inmigrante laborioso, callado, sumiso, humilde, la del degenerado, contestatario, *nihilista*, *maximalista*. No poco contribuía a eso la obra de Lombroso sobre los anarquistas (*Gli anarchici*), la de éste y Laschi sobre el delito político (*Le crime politique et les révolutions*) y los autores que sostenían que las masas activaban la *paleopsiquis* (se convertían en criminales natos), como Scipio Sighele, Gustave Le Bon, H. Taine, etc.

La oligarquía invitó a Lombroso, pero éste estaba muy anciano y enfermo y se disculpó. En su lugar vino Enrico Ferri, su discípulo jurista, que llegó al país en el Centenario. Era socialista, pero de inmediato desató una polémica con Juan B. Justo, pues afirmó que el socialismo no tenía sentido en un país no industrializado. Lo agasajó la oligarquía; volvió al siguiente año; murió en 1933 siendo senador fascista.

Pero el orden roquista ya había establecido las bases del control social más efectivo montado jamás en el país. Primero se retiraron a todas las *locas* de la vía pública y se encomendaron a las religiosas; luego fueron los *locos*,

*Doctor, Dr. H.C., Profesor Titular, Director del Departamento de Derecho Penal y Criminología (UBA). Vicepresidente de la Société Internationale de Droit Pénal. Diputado de la Ciudad de Buenos Aires.

disciplina



POR EUGENIO
RAÚL ZAFFARONI*

puestos en el manicomio con control de los médicos. La ley de educación homogeneizaba un discurso cargado de símbolos nacionales previamente seleccionados: el inmigrante se incorporaba a condición de olvidar sus raíces y enviar a sus hijos a escolarizarse, dejando el idioma paterno y adoptando una nacionalidad definida burocráticamente. Los que pretendían conservar raíces y tradiciones eran considerados sospechosos: es bueno indagar allí cuando se investigan los orígenes del antisemitismo argentino. Ricchieri y el servicio militar obligatorio fueron el reaseguro del programa de domesticación que comenzaba en la escuela. La ley de residencia permitía expulsar o impedir la entrada de los extranjeros indeseables; su función manifiesta fue la expulsión de anarquistas, pero la función real fue la expulsión de marginales, por lo menos en el tiempo de su sanción. La policía de la Ciudad afirmaba que bastaba con eliminar a cuatro o cinco mil malvivientes para establecer la paz: la policía se valía de los edictos; su jefe legislaba, juzgaba e indultaba: era un funcionario monárquico. El control policial rural se había urbanizado y el juez de paz que mandaba a los gauchos a la

frontera había desaparecido; sólo quedaba el comisario. Pero no era suficiente.

Los doctrinarios juristas teorizaban acerca de esa eliminación de indeseables: se los conceptualizó como la *mala vida*, expresión importada de Europa, donde Nicéforo la había trabajado en Roma y Bernaldo de Quirós en Madrid. En Buenos Aires fue Eusebio Gómez, profesor de la UBA, quien en 1908 publicó *La mala vida en Buenos Aires*: prostitutas, vagos, proxenetas, rateros, homosexuales (a su respecto quería volver a la Edad Media), curanderos, jugadores, ebrios, etcétera, todos en *estado peligroso predelictual*; el prólogo era de José Ingenieros, que afirmaba que eran los tristes que arrastraban su destino genético. A Ingenieros, con su *Criminología* (Madrid, 1913) se lo considera el fundador de la criminología argentina: su artículo “Las razas inferiores” (aparecido en 1906 en *La Nación*), sobre la población de Cabo Verde, es la página más racista que jamás se haya publicado en el país.

La *mala vida* (luego se llamará más exquisitamente *desviación*) extranjera del inmigrante degenerado se controlaba con la expulsión por la ley de residencia proyectada por el autor de *Juvenilia*, pero no pasaba lo mismo con los argentinos nativos: no se los podía expulsar y ya no era posible apelar al recurso rural de enlazarlos y enviarlos a la frontera con el indio, porque los indios estaban muertos y el ejército profesionalizado. El ministro de Roca, Wilde —de cuya esposa parece que era afecto el presidente—, proyectó una colonia en el extremo patagónico. El ministro Bermejo proyectó la relegación en Ushuaia, pero fracasó. Finalmente, en 1903, se sancionó una reforma al código penal que estableció la pena de *relegación* traducida a la letra de la ley francesa de 1885: la anterior ley francesa (1854) había fracasado porque todos, relegados y personal, habían muerto en la Guyana. El argentino indeseable, a partir de 1903, iría a Ushuaia. Un arquitecto napolitano, Castello Muratgia, fue encargado de la construcción y primera dirección del penal de Ushuaia, cuya piedra fundamental se colocó en 1902. Desde entonces y hasta 1947 —en que se cerró por gestión de Roberto Pettinato y decreto de Perón— el penal de Ushuaia, habitado por fantasmas con traje cebrado y grilletas, fue el monumento arquitectónico más importante del positivismo criminológico argentino y del orden roquista. El penal se reabrió para presos políticos en 1955, hasta que el año siguiente se fugaron a Chile y se clausuró definitivamente, quedando como museo. Un resto de la pena de relegación aún queda en el código penal

vigente (artículo 52, llamada *reclusión accesoria por tiempo indeterminado*).

El positivismo argentino no llegó a tomar en serio la *eugenesia* de Galton y a sancionar la esterilización de delincuentes y enfermos. Tardíamente, en 1938, Francisco de Veyga —médico militar— publicó un libro (*Degeneración y degenerados*) advirtiendo sobre la necesidad de frenar la degeneración para que los degenerados no dominen al resto de la población, tratando de la esterilización neutralmente y proponiendo —al igual que Arturo Ameghino en la década anterior— la internación de muchos miles de deficientes. Los atentados anarquistas, especialmente la muerte del jefe de policía Falcón en 1908 y una bomba en el Teatro Colón en 1910, determinaron que en ese año se sancionase la ley de defensa social, con claro destinatario. De escasa aplicación, fue la primera ley antiterrorista argentina, fruto de un debate en el que cada legislador se sentía más hombre desafiando a los anarquistas: “campeonato de moreirismo oratorio”, lo llamó Rodolfo Moreno (h), autor del código penal de 1921 y dirigente conservador destacado, casi candidato a presidente en 1943.

Sería absurdo ignorar la historia y mucho más desconocer que el sistema penal argentino no se ha podido desprender de esta carga genética del siglo XIX a lo largo de todo el siglo XX. Más aún: toda su cultura no pudo superar ni librarse del control social roquista. El disciplinamiento continuó: nos enseñaron a entrar a las aulas en fila, no como seres civilizados que deben pasar por una puerta sin atropellarse, sino que deben desfilarse por ella en orden. Seguimos desfilando en el servicio militar. Cuando no teníamos celadores ni sargentos no supimos cómo pasar por la puerta, pero seguimos marchando hacia el abismo de treinta mil almas sacrificadas. Nuestras estructuras policiales conservan el sello de un poder autónomo, otrora funcional a los operadores políticos. Tomamos de los Estados Unidos su Constitución, pero no tomamos su modelo policial: nunca tuvimos las policías de Condado, sino la militarizada y centralizada, borbónica y bonapartista francesa. Nuestro modelo no fue el *sherif* electo sino el Fouché controlador. Nuestro discurso liberal ocultó una realidad paternalista. Nuestra filantropía no fue amor al prójimo sino piedad al inferior biológico. Nuestro sistema penal debe cambiar, el siglo XXI espera algo diferente, pero la pregunta se impone: ¿es sólo el sistema penal que debemos cambiar? O para decirlo de otro modo: ¿podemos cambiar el sistema penal si no cambiamos también algo más? ●

Ninguno de los textos que Jacques Derrida ha publicado recientemente y ninguno de los seminarios que desde hace años dicta en la École de Hautes Études en Sciences Sociales de París ha estado directamente consagrado a la exclusión, tema que, inseparable de toda reflexión que aspire a una dimensión política, anima sin embargo el pensamiento derrideano desde hace ya mucho tiempo. Y si acaso existe algún lector lo suficientemente desprevenido como para sorprenderse al ver unidos el nombre del filósofo francés y la palabra «política», dejemos que le conteste el propio Derrida, repitiendo la respuesta que dio al periodista del semanario *Le Nouvel Observateur* que lo entrevistó en febrero de 1996. Para mostrar que había comprendido bien lo que Derrida quería decir al hablar del carácter político de dos textos suyos que acababan de ser publicados (*Resistencias del psicoanálisis* y *La religión*, volumen co-dirigido con Gianni Vattimo), el entrevistador trajo a cuento los entonces igualmente recientes *Espectros de Marx* y *Políticas de la amistad* y

Derrida respondió, con no poca ironía: “Lo que Usted llama la dimensión ‘política’ de mis textos no es tan ‘reciente’ y no tuvo que esperar hasta *Espectros de Marx* para manifestarse, pero dejémoslo allí (por otra parte, para reconocer que un discurso es político, tal vez haya un día que dejar de esperar que se anuncie con grandes letreros luminosos o redobles de tambores el nombre de Marx,

por ejemplo, o simplemente la palabra ‘política’ o cualquier otro término del vocabulario clásico de la cosa política).”¹

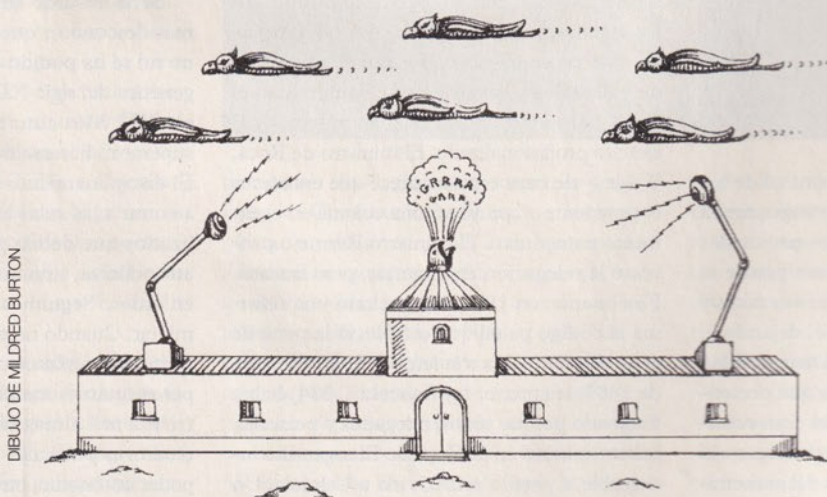
El sida, la *shoah*, las zonas de exclusión enclavadas en el interior del propio territorio, los desocupados, los extranjeros y los apátridas, los desaparecidos (de Bosnia o de cualquier otra parte del planeta), los marginados (SDF, *sans domicile fixe*, en francés) y los clandestinos (*sans papiers* en francés y *undocumented* en inglés), los deportados, los exiliados, los refugiados y las minorías perseguidas, todos

más abstractos (la filosofía crítica de Kant, la fenomenología de Heidegger o la ética de Emmanuel Lévinas, por no citar más que algunos de los autores sobre los que Derrida vuelve con frecuencia) y los ámbitos más urgentes de la realidad cotidiana. Y si el escándalo de Rodney King en Estados Unidos² y el tema de la *shoah* volvieron incesantemente a lo largo del seminario acerca del testimonio, en el seminario acerca de la “hosti-pitalidad” fue constante la problemática de la enfermedad y los mecanismos de exclusión

que ella desencadena, la cuestión de la expulsión de los clandestinos y el estatuto legal del extranjero en Francia, la evolución de las leyes sobre las minorías en el contexto actual de creación de una Europa unida, las limitaciones de los partidos europeos de izquierda y derecha frente al problema del extranjero y los horrores de la purificación étnica, los desaparecidos y las fosas comunes de NN descubiertas en Bosnia al terminar la guerra. Llevando hasta sus últimas consecuencias la reflexión acerca de la hospitalidad (esa categoría pensada como antítesis de la exclusión), después de mostrar cómo la muerte misma está

Pensar la exclusión

POR GRACIELA VILLANUEVA*



estos son temas y figuras a los que Derrida vuelve de manera obsesiva en los seminarios que, desde 1991 hasta hoy y bajo el rótulo de “Cuestiones de responsabilidad”, han abordado en forma sucesiva el tema del secreto, el mundo del testimonio, la problemática de la hospitalidad/hostilidad y, desde el pasado 12 de noviembre, las cuestiones del perdón y del perjurio.

Las innumerables modalidades de la alteridad, variantes de la diferencia que están en la base de todo veredicto de exclusión, interesan a un pensamiento que se desplaza con sorprendente naturalidad entre los ámbitos

absolutamente investida por el derecho y por la política, Derrida reivindica una hospitalidad de la muerte, una noción que supone no sólo una muerte digna, sino también el derecho a una sepultura y el derecho a un nombre sobre esa sepultura.

Para pensar la xenofobia, categoría que, entendida en su sentido más amplio, es el fundamento mismo de toda exclusión, Derrida parte de la inquietante proximidad en la lengua francesa entre la antítesis propio/impropio y la antítesis limpio/sucio (proximidad que tiene su origen en la polisemia del adjetivo *propre*, que significa a la vez “propio” y

* Ensayista y docente, realiza su doctorado en la Universidad de La Sorbona y asiste permanentemente al seminario de Jacques Derrida. Ha publicado numerosos artículos en revistas especializadas.

“limpio” en francés). Toda repulsión xenófoba –dice Derrida– es repulsión de lo que no es propio y de lo que es percibido a la vez como extranjero y sucio, impuro, contaminado y contagioso. Y si la pulsión de expulsión se encarniza hasta llegar a las fosas comunes, como ocurrió en Bosnia, es porque la contaminación es posible. Lo que se extermina resulta ser entonces lo que está cerca, demasiado cerca. No se extermina a los extranjeros, se extermina al vecino. La pulsión inmunológica –agrega Derrida– desencadena el odio, encarnizado allí donde ya no puede distinguirse lo propio de lo impropio, lo limpio de lo sucio, allí donde se rompen las fronteras entre ambas categorías, allí donde lo próximo deja de ser lo propio y aun lo propio deja de ser lo limpio. Lógica y locura auto-inmunitaria. Lo que se odia es lo más cercano, casi el yo, la propia morada, que se ha vuelto intimidad demasiado porosa. Hay que cortar el contacto, suturar los orificios, endurecer la piel y el corazón para que nada pase y nada ocurra. No más arribos. No más porvenir. Pulsión de muerte.

Para Derrida la exclusión se condensa en la figura del enclave, exterioridad incluida, territorio exterior en el interior de la propia morada, contradictoria y paradójicamente inseparable de la noción de hospitalidad. En el momento mismo en el que se brinda la hospitalidad –dice Derrida– comienzan a dibujarse zonas de enclave, puesto que la ocupación de los espacios es siempre, inevitablemente, particular, asimétrica. Enclave: la etimología nos habla del lugar cerrado con llave, un adentro separado al mismo tiempo del adentro y del afuera, adentro del adentro y afuera del afuera. Berlín o Srebrenica... y también lo que en dialecto parisino se llama *la zone*, espacio mal controlado por las instancias estatales, red de enclaves donde la policía no puede entrar, suma de lugares que escapan a todo orden político, territorio de extranjeros, desocupados, marginados, excluidos.

La práctica filosófica de Derrida no se agota en el desarrollo de conceptos teóricos como los que acabamos de citar, sino que se acompaña de una activa militancia en favor de la ampliación del asilo político, de un apoyo sostenido a los intelectuales perseguidos y condenados en diversos países del mundo y de un trabajo constante en el seno del parlamento internacional de escritores en pro de las ciudades-refugio, actividades todas ellas animadas siempre por el mismo afán de fomentar la modificación de las políticas estatales vigentes, para que tengan cuenta “del ex-

tranjero en general, del inmigrado, del exiliado, del refugiado, del deportado, del apátrida y de la persona desplazada”

En la base de la sensibilidad extrema de Derrida a la cuestión de la exclusión, está tal vez su experiencia personal. Franco-magrebino nacido en Argelia en 1930, miembro entonces de una minoría y sujeto además de una ciudadanía que, según él mismo dice, no sólo era *re-ciente* (la ciudadanía francesa fue otorgada a los judíos de Argelia por un decreto de 1870), sino sobre todo *precaria* y *amenazada*, Derrida conserva la “memoria traumática de una *degradación*”, la de la pérdida de su condición de francés cuando era apenas un adolescente, en 1943, durante la ocupación alemana de buena parte del territorio europeo. En aquel año sitúa este filósofo el comienzo de su “desasosiego identitario”, en aquella circunstancia por la que él (que por otra parte nunca había estado todavía en Francia) y todos los judíos de Argelia dejaron, de un día para el otro, de ser franceses y se quedaron sin ciudadanía de ninguna especie, una decisión política cuya total responsabilidad atribuye Derrida a las autoridades francesas de Argelia:

“En aquel momento yo era muy joven y probablemente no comprendiera muy bien –ya entonces no comprendía muy bien– lo que quiere decir la ciudadanía y la pérdida de la ciudadanía. Pero no me cabe duda de que la exclusión –por ejemplo de la escuela, garantizada a todos los niños franceses– haya podido tener relación con ese desasosiego identitario del que te hablaba hace un momento (...). La ablación de la ciudadanía duró dos años pero, *stricto sensu*, no tuvo lugar ‘bajo la ocupación alemana’. Se trató de una operación franco-francesa, debería incluso decirse de un acto de la Argelia francesa en ausencia de toda ocupación alemana. Nunca se vio un uniforme alemán en Argelia. Ninguna coartada, ninguna denegación, ninguna ilusión posible: era imposible transferir sobre el ocupante extranjero la responsabilidad de esta exclusión. Nosotros fuimos rehenes de los franceses y todavía subsiste en mí algo de todo aquello, por más que viaje mucho. (...) Este ‘desasosiego identitario’, ¿favorece o inhibe la anamnesis? ¿Aguijonea el deseo de memoria o quita toda esperanza al fantasma genealógico? ¿Contiene, reprime o libera? Sin duda, todo ello a un mismo tiempo.”³

Pensar la alteridad en todas sus formas, incluso las menos evidentes (el virus, el xenotrasplante, el cadáver, la clonación) y pensar las reacciones que se producen ante el reconocimiento de la diferencia del Otro son los modos que elige Derrida para intentar dismantelar teóricamente el aparato de exclusión, al tiempo que conjura tal vez un poco el desasosiego identitario que lo acompaña desde su juventud. Pensar la posibilidad concreta –jurídica, legal– de una hospitalidad justa, no dejar de pensarla aun teniendo total conciencia de la imposibilidad radical de la hospitalidad absoluta, es una manera de no resignarse a aceptar pasivamente los mecanismos de exclusión ya instaurados. Ante la flagrante evidencia de que sería concretamente imposible abrir las fronteras a todo aquel que se acercara pidiendo hospitalidad, la reflexión derrideana se justifica a sí misma como “un intento de volver lo imposible tan posible como sea posible”, y postula entonces la necesidad de instaurar, en cada momento, una instancia de transacción. Instancia planteada como el lugar mismo de la ética en la presente coyuntura de mutaciones del espacio público. Transacción que sólo puede llevarse a cabo a partir de un debate previo, una tarea a la que Jacques Derrida no está en absoluto dispuesto a renunciar. ●

1 Entrevista de Didier Eribon a Jacques Derrida, *Le Nouvel Observateur* N°1633, 21 al 28 de febrero de 1996.

2 El tres de marzo de 1991 Rodney King, habitante negro de Los Ángeles, es detenido, insultado y golpeado por una patrulla policial que ignora que toda la escena está siendo filmada por una cámara de video desde un balcón vecino. Poco después la filmación es vendida al canal CNN y es reproducida a nivel nacional, lo que provoca un escándalo generalizado que llega hasta el entonces presidente Bush y desemboca en la instrucción de una causa contra los responsables de tales actos de violencia, cosa que nunca habría ocurrido si no hubiera existido el video. Los hechos posteriores terminarán demostrando la parcialidad de la justicia, ya que habrá sólo un condenado y esto provocará la violenta rebelión de las comunidades excluidas de Los Ángeles.

3 Jacques Derrida. *Le monolingüisme de l'autre*. París, Galilée, 1996, p. 35.

H

ay que volver a partir de la pregunta ingenua y fundamental: ¿Qué es el racismo? Las representaciones antirracistas

comunes proveen respuestas aparentemente simples: cuando el odio, el desprecio, el miedo fóbico o el deseo de exclusión se expresan en discursos que apuntan a grupos humanos (extranjeros o minoritarios) o motivan actos de agresión, estamos en presencia de "racismo". La literatura sobre el "racismo" contribuyó a difundir dos características suplementarias del racismo, abordado como teoría falsa de las "razas humanas" ("racialismo", "raciología"): la tesis del determinismo biológico o genético de las facultades mentales o de las "aptitudes para la civilización" y la tesis de la desigualdad entre las razas. De esto se desprende que afirmarse contra el racismo así definido es declararse al mismo tiempo contra el odio, el desprecio, la exclusión, el determinismo genético y la desigualdad entre los grupos raciales o étnicos. Pero pronto descubrimos que las pasiones, las representaciones y las acciones calificadas de "racistas" se encuentran tanto en el imperialismo colonial, el nacionalismo xenófobo, el tribalismo étnico y, en muchos aspectos, en la eugenesia y el darwinianismo social. A partir de allí, la extensión de la categoría antirracista de "racismo" parece privada de límites. Esto pone en riesgo toda definición rigurosa. Si seguimos la lógica antirracista, la denuncia y la condena del racismo deben extenderse a todas las configuraciones ideológico-políticas con las que el racismo entra en sincretismo. Entonces, si aceptamos la definición antirracista ordinaria del "racismo", estamos forzados a ver "racismo" en todos lados, en la medida en que éste se revela compatible con cualquier gran ideología política (nacionalismo, socialismo, liberalismo, fascismo, etcétera). La definición de la que partimos pierde su valor de evidencia y la tarea del antirracista consecuente se presenta como irrealizable al ser indeterminada e infinita. Por supuesto, se puede volver a definir el antirracismo en tanto lucha



contra todas las pasiones negativas, todos los comportamientos agresivos y todas las ideas falsas de los miserables humanos. Esto es mucho y parece exorbitante. ¿Por qué no declararle la guerra al mal, a lo falso y a lo injusto? Pero ¿por qué cargar al antirracista con una misión triplemente heroica? ¿No sería necesario para él parecerse a los Dioses para osar emprender una aventura tan temible?

Antes de esbozar un modelo de inteligibilidad del "racismo", es necesario proceder a ciertas distinciones fundamentales. Digamos, en primer lugar, que aquello a lo que se llama "racismo" se despliega en tres dimensiones: las *actitudes* (opiniones, prejuicios, estereotipos), los *comportamientos* (conductas, actos prácticos, instituciones o movilizaciones) y las *construcciones ideológicas* (teorías, doctrinas, visiones del mundo, mitos modernos). El racismo se manifiesta al menos en tres sentidos, cosa que pro-

**Racismo/
Racismos:**
Elementos de una
problematización



¿Qué es el racismo? Es muy difícil definirlo por la gran variedad de pasiones—del odio al deseo de exclusión—, representaciones y acciones que justifica. Esbozo de un modelo de inteligibilidad.

POR PIERRE-ANDRÉ TAGUIEFF*

blematiza su presunta unidad: el *racismo ideológico*, el *racismo-prejuicio* y el *racismo-comportamiento*.

Ahora bien, muchas obras establecieron que no había relación causal entre el racismo-prejuicio y el racismo-comportamiento (prácticas de discriminación, de persecución, inclusive de exterminio) ni entre el racismo como configuración ideológica y el racismo de persecución o de aniquilación. Los *comportamientos* sociales llamados racistas no podrían predecirse solamente a partir del conocimiento de los *prejuicios* raciales, actitudes u opiniones “racistas” o “xenófobas” (como permiten medir los sondeos, por ejemplo), ni a partir del conocimiento, por más erudito que fuere, de los escritos ideológicos considerados “racistas”. Esto choca directamente con la opinión común del racismo, la cual supone la evidencia indudable de que el prejuicio “conduce necesariamente al” acto, o

que el acto implica el prejuicio o la visión del mundo (la teoría de la desigualdad entre las razas, como “clave de la historia”).

En segundo lugar, hay que notar que el “racismo” opera con o sin referencia a la “raza” en el sentido biológico, y marcar una primera consecuencia: la distinción entre *racismo biológico* y *racismo cultural*, sin suponer que éste surge siempre como un sucesor de aquél. El racismo biológico se funda en los caracteres somáticos (color de la piel, altura, forma del cráneo, etcétera) para elaborar categorías de humanos entre las que se plantean las relaciones de desigualdad o de inconmensurabilidad. El *racismo cultural*—pseudoracismo o neoracismo—funda sus explicaciones del curso de la historia o del funcionamiento social en categorizaciones elaboradas a partir de rasgos culturales (costumbres, lengua, religión, etcétera). Sus fronteras con lo étnico, incluso con ciertas formas de “comunitarismo”, son indeterminables. Alimentado de lo biorracial o de lo etnocultural, el racismo fabrica y hace funcionar categorías distintivas (de la “raza blanca” a los “arios” y a los “occidentales”, por ejemplo), que supuestamente pueden explicar, o hasta predecir, las actitudes, las aptitudes o las conductas de individuos que las representarían. En este sentido, el racismo ilustra un modo de pensar “esencialista” o tipológico.

En tercer lugar, es muy importante distinguir el *racismo de explotación* (colonial, imperialista) del *racismo de exterminio* que, más allá de todo cálculo racional de intereses económicos, predica la aniquilación total de un grupo humano (el racismo genocida de algunos dirigentes nacional-socialistas). El primero pone en juego una *desigualdad* entre razas consideradas superiores e inferiores, acuerda derechos privilegiados a las razas superiores, legitimando de esta manera el provecho que se saca de la explotación de las razas consideradas inferiores. El segundo supone una visión mítica del extranjero-enemigo absoluto, erigido como figura demoníaca que encarnaría la amenaza suprema: la demonización prepara la eliminación, legítima el genocidio preventivo presentándolo como un reflejo de supervivencia de aquellos cuya existencia misma se vería amenazada. Entonces, no hay que confundir la voluntad de dominar con el deseo puro de rechazo: la primera tiende a cumplirse en la explotación económica; el segundo, en la

expulsión o el exterminio. Aquí conveniría agregar una distinción funcional entre las reacciones racistas ligadas a una situación de *competencia*, que se alimentan de resentimiento, y las que surgen de una fobia al *contacto*, que se alimentan de las representaciones de la deshonra, de contagio o de contaminación.

En cuarto lugar, se pueden poner en evidencia las dos formas mutuamente irreductibles bajo las que aparece el racismo-ideología:

1) El racismo *universalista*, fundado en una *negación de identidad*; se expresa por un desprecio más o menos pronunciado por formas culturales particulares.

2) El racismo *diferencialista*, fundado en una *negación de humanidad* común; se expresa mediante la absolución de las identidades o de las diferencias de los grupos (raciales, étnicas, culturales, inclusive nacionales).

Cada forma de racismo oscila entre dos polos: un polo espiritualista/culturalista y un polo materialista/biologizante.

En quinto lugar, podemos arriesgarnos a elaborar un *tipo ideal* del “racismo” en general, mediante un inventario de los rasgos comunes a todas las formas de racismo. Para construirlo hay que empezar por distinguir las características *cognoscitivas* del racismo (captar las operaciones del “pensamiento racista”) y sus características *prácticas*. De allí proviene la siguiente esquematización ideal-típica.

En el plano de las *características cognoscitivas*, se repite la recurrencia de tres clases de operaciones o de actitudes:

1) Una *categorización esencialista* de los individuos o de los grupos que implica la reducción del individuo al estatuto de representante de su grupo de pertenencia o de su comunidad de origen (pueblo, raza, etnia, cultura, civilización, nación), erigida como naturaleza o como esencia, fija e insuperable. Nacer así es ser así y tener que permanecer así. Se piensa que la pertenencia es predictiva del pensamiento, como estilo y como conjunto de contenidos. La negación, más o menos pronunciada, de una copertenencia de los humanos deriva de la esencialización de las entidades y de las diferencias grupales. La esencialización

* Filósofo y analista político, director de investigación del Centro Nacional de Investigación Científica de Francia. Publicó, entre otros, *Les Fins de l'antiracisme*, Michalon, 1995.

se traduce también en pseudotautologías del tipo “un judío es un judío”, lo que significa que el individuo no es sólo un judío, sino *lo* judío en persona. Esta esencialización se manifiesta en una consecuencia decisiva: *la absolutización de la diferencia* entre los grupos humanos distinguidos o percibidos como irreductibles mutuamente. La convicción racista –más exactamente, protorracista o racistoide– se ve primero en el postulado de la incommensurabilidad de las entidades grupales, postulado más o menos explícito, que sólo es afirmado como tal por dos tipos de sujetos: los partidarios del “polilogismo” racial absoluto, que plantean o presuponen la evidencia “de tal raza, tal cultura”, y los teóricos del relativismo cultural radical, que empiezan o terminan por la tesis de la incommensurabilidad y de la incommunicabilidad entre las culturas o las etnias, pensadas como entidades cerradas sobre sí mismas.

2) Una *estigmación*, es decir una *exclusión simbólica*, que apunta a los individuos categorizados y que pone en juego cierto número de estereotipos negativos. En principio, sin excepción –globalización–, todos los representantes de una categoría de pertenencia absolutizada están marcados por diversos estigmas, “taras” o “manchas”. Se supone que deshonran o amenazan con deshonrar. Estas categorías estigmatizadas son heterogéneas: los negros, los blancos; los árabes/los magrebíes, los franceses, los belgas, los europeos, los occidentales, los musulmanes, los judíos, los bretones, los corsos, los gitanos, los inmigrados de origen no europeo, etcétera. El principal modo de estigmatización consiste en que a tal o cual grupo “extranjero” se le atribuya una naturaleza “peligrosa” para el grupo propio de pertenencia. Encarnación de la amenaza, incluso de una amenaza de muerte, la categoría extranjerizada deriva hacia la de *enemigo absoluto*, frente al cual todas las medidas de autodefensa están justificadas y hasta son predicadas. Esta simplificación maniquea de lo real cumple las funciones de movilización contra el enemigo y de legitimación de su apartamiento o de su aniquilación. Esta estrategia de demonización entra en competencia o en sincretismo con una estrategia de patologización metafórica de la entidad estigmatizada (“bacilo”, “virus”, “cáncer”, etcétera), centrada en el miedo al contacto y la mezcla, que se imaginan como procesos

de degradación. De allí el surgimiento de lo que llamo la “mixofobia”. La fobia de lo mixto o de lo híbrido está dada fundamentalmente en la descendencia: lo que se rechaza es una descendencia mestiza, percibida como la interrupción de la continuidad de la raza, pérdida de parecido, disolución de la identidad transgeneracional. El racismo de contacto, alimentado por lo imaginario, se privilegió con respecto al racismo de competencia, derivado de conflictos de intereses.

3) La *convicción* de que ciertas catego-

El racismo se manifiesta
en al menos tres sentidos,
lo que problematiza su
presunta unidad: el
racismo-ideológico,
el racismo-prejuicio y el
racismo-comportamiento.

rias de humanos son *incivilizables* (y, por ende, por presuposición, incivilizadas), imperfectibles, ineducables, inconvertibles, inasimilables: todos ellos, modos de apartar que provocan una deshumanización parcial o total de las categorías a las que se apunta. La tesis de la desigualdad entre las razas no es más que una traducción histórica de ese *postulado de incivilizabilidad*, situado en el corazón de la acusación de “barbarie”. La falta o la inferioridad se fijan en el destino del otro y justifican su rechazo. En esta antropología diferencialista imaginaria, las razas, las etnias o las culturas se toman como especies o cuasi-especies diferentes, entre las cuales no son posibles ni la comunicación ni la fecundación. Entonces, éstas no pueden ser deseables.

En esta perspectiva, el “pensamiento racista” se define por la copresencia de esas tres operaciones o actitudes cognoscitivas que se articulan de diversas maneras. Pero “el racismo” no se reduce a un conjunto más o menos organizado de ac-

titudes, convicciones o posiciones. Tiene que ver con conductas, acciones, prácticas.

En el plano de las *características práctico-sociales*, podemos distinguir tres grupos de acciones que no están necesariamente ligadas con intenciones o visiones racistas, sino que son legitimadas por éstas:

1) La *segregación* (o puesta aparte), la *discriminación* (es decir, las desigualdades de tratamiento, consideradas injustas, según los orígenes raciales, étnicos, nacionales o según las pertenencias culturales), la *expulsión* de los “indeseables”.

2) La *persecución* esencialista, es decir, el uso de la violencia física contra los miembros de un grupo no por lo que ellos hayan hecho, sino en virtud de su pertenencia de grupo (de “lo que son, fueron y serán”: la identidad del grupo perseguido está construida como un mito que mezcla lo histórico y lo ahistórico).

3) El *exterminio* de todos los representantes de una categoría de población considerada “excedente”, sobre la base de una demonización o de una bestialización: práctica genocida.

Quedan por aclarar las relaciones entre nacionalismo y racismo. El pensamiento racista reposa sobre un postulado “esencialista” de la fijeza de la “esencia” o de la “naturaleza”, que todo individuo humano posee en razón de su “nacimiento”, o de una pertenencia de origen planteada como primera o determinante. Este postulado “esencialista” interviene en lo que llamaremos la *racialización del nacionalismo*, fenómeno ideológico-político observable a fines del siglo XIX en la mayoría de las naciones europeas. “Racialización” o “racización” del nacionalismo desde el momento en que el derecho de los pueblos a disponer de ellos mismos se transforma en derecho y deber de los pueblos a *ser* ellos mismos: el “sí” de cada pueblo, definido sobre la base de la doctrina de las razas.

La transformación “racialista” del nacionalismo se repite en una consecuencia decisiva: el surgimiento de una o de varias categorías de *inasimilables*. Esta categorización discriminatoria y excluyente se opera tanto en conjuntos de individuos “indígenas”, tratados como “desechos” irre recuperables, como en clases de “extranjeros” candidatos a la inmigración. En las sociedades tradicionales o premodernas de cultura cristiana, el postulado “esencialista” de la diferencia intrínseca y constitutiva estaba corregido por la posibi-

lidad de la conversión religiosa o normalizada por la segregación (la formación de guetos). La política religiosa autorizaba tres tipos de actitudes normativas ante las minorías no cristianas. Esto definía tres vías posibles que se imponían a las llamadas minorías: la *conversión*, la *expulsión* y la *segregación*. Con el proceso de secularización de lo político y el surgimiento correlativo del “nacionalismo” en el sentido amplio, como modo de organización política regido, entre otros, por el principio de homogeneidad cultural –por ende, por la norma antipluralista tendiente a excluir toda diversificación social como anomalía–, se opera en una transformación en las actitudes posibles frente a las minorías, a la co-presencia o a la “mezcla” de poblaciones dotadas con identidades colectivas diferentes (y socialmente visibles como tales): la “conversión”, por decirlo de alguna manera, es reemplazada por la “asimilación”, y la “segregación” es aceptada por los dos “partidos” (la sociedad receptora tolerante/intolerante y la minoría deseosa al mismo tiempo de quedarse y de “seguir siendo ella misma”) que dan lugar a al *exterminio*, realizado mediante matanzas más o menos sistemáticas (del *program* al genocidio). La norma imperativa de homogeneización cultural en el seno del Estado-nación moderno (en formación o constituido), la norma “nacionalista”, autoriza tres soluciones distintas para el problema de las minorías internas que los imperios tradicionales pluriculturales, que lo resolvían por un modo de inclusión específica (englobamiento y subordinación jerárquica), no tenían ninguna necesidad de considerar. La primera solución es la *asimilación* cultural total –principalmente lingüística– de las minorías: se fabrican nuevos ciudadanos convirtiendo a los individuos –cualesquiera sean sus orígenes étnicos o las proveniencias culturales– en entes culturalmente semejantes a los ciudadanos “nativos” o de educación. En esta perspectiva, se presupone la posibilidad de asimilación de todo individuo humano: en principio, todos los humanos son iguales ante el principio de asimilación. Determinado de esta manera, éste pone en marcha valores y normas tanto individualistas como universalistas. El acto de asimilación es un acto antirracista de tipo individual-universal: hace surgir el ideal de una sociedad abierta, igualitaria, con la condición de que el lazo social y el orden político estén fundados en una su-

ficiente homogeneidad cultural.

La segunda solución que se ofrece ante las minorías en la era del Estado-nación es la *expulsión* o las transferencias de poblaciones consideradas inasimilables por dos vías. En primer lugar, la vía “suave”, que consiste, según una fórmula ideológicamente consagrada, en “organizar el regreso al país” de los inmigrados, dentro del marco de la ley. Luego, la vía terrorista, que implica proceder a matanzas “instrumentales” con la finalidad de provocar pánico entre las poblaciones que se quiere echar



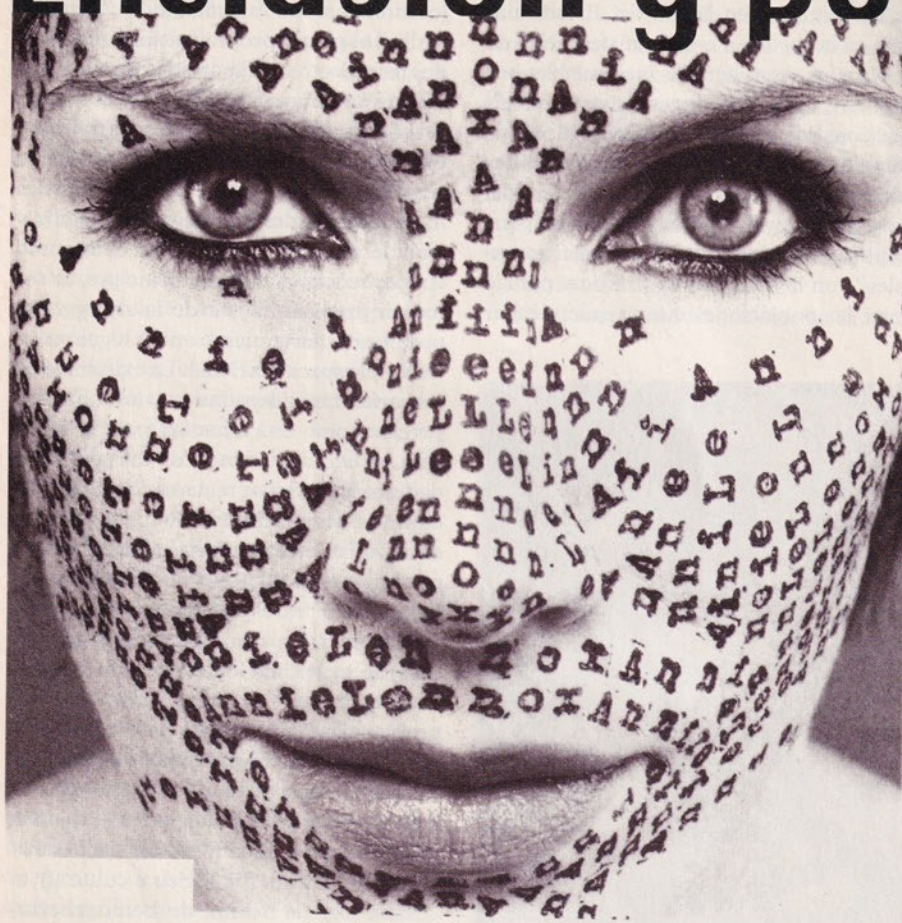
del territorio nacional o considerado tal, estrategia que rige la “limpieza étnica” realizada, entre otros ejemplos, por las milicias serbias en la ex Yugoslavia desde 1992.

La tercera solución es, ni más ni menos, el *exterminio* físico de los “indeseables”, que se supone “inasimilables”. Para que la empresa genocida esté acompañada por una fuerte movilización y sea percibida como legítima, es necesario que los “inasimilables” tomen la imagen de enemigos absolutos, encarnando una potencia demoníaca tal, que ninguna negociación con ellos tenga una posibilidad de realizarse. La muerte se transfigura en acto legítimo de defensa contra “criminales” o “conspiradores”.

Ahora bien, el punto está en caracterizar brevemente los principales efectos del cruce entre nacionalismo y racismo. El nacionalismo, dijimos, permite tanto incluir por asimilación como excluir por expulsión y exterminio. Sin embargo, la racialización del nacionalismo tiene una

consecuencia lógica de gran importancia, derivada de la categorización racista de los individuos en “asimilables” o “inasimilables” al grupo propio (racial o etnicizado), erigido como el portador de la humanidad verdadera o superior: *prohíbe la vía de la asimilación*. Porque los “inasimilables” se definen como tales en virtud de sus orígenes, funcionando como esencias inalterables y destinos fijos. La racialización del nacionalismo también tiene como consecuencia excluir, en principio, la solución prenatalista de la *segregación*: prohíbe el apartamiento en un lugar reservado del espacio nacional. La existencia de minorías consideradas inasimilables se percibe como una amenaza para la cohesión social. La presencia de esas comunidades segregadas se rechaza como una vecindad amenazante. Racializadas o etnicizadas, estas minorías apartadas sólo pueden ser consideradas intolerables y tratadas como “razas” peligrosas, impuras y contagiosas. En resumen, la segregación no aparece en una lógica racista/nacionalista, como una solución viable para el problema de las minorías patologizadas o criminalizadas. Claramente, se desprende que la racialización del nacionalismo sólo autoriza *la alternativa de la expulsión y el exterminio*. La síntesis del nacionalismo y del racismo (biológico o cultural), al casarse con la norma de homogeneización cultural (y/o el miedo del “choque” de las culturas), con el miedo a la degradación racial (es decir, la fobia de la mezcla de las “sangres” o del “caos étnico”), hace surgir un espacio ideológico en el que los Estados-nación sólo tienen elección ante la cuestión de sus minorías vistas como inadmisibles, entre la matanza “depuradora” sistemática y la expulsión total de las “comunidades” consideradas “indeseables”. Es en este sentido que la racialización del nacionalismo produce sus efectos: primero provoca la reducción del campo de las políticas posibles a la disyunción estricta “expulsión o exterminio”; luego radicaliza los modos de realización de uno u otro de esos dos programas de “purificación” de la población nacional. La expulsión (en tiempos de paz) y el exterminio (en tiempos de guerra) constituyen los dos modos de resolución de los conflictos en una sociedad civil que, en consonancia con sus élites políticas, se orienta según los valores y las normas de la configuración nacionalista/racista. ●

Exclusión y political cor



POR CLAUDINE HAROCHE
Y ANA MONTAIA*

jerarquía y de desigualdad en la cultura política liberal, no condena tanto las causas como las expresiones de la exclusión. Por eso, hay que combatir toda nota, toda actitud, todo gesto, todo lenguaje percibido como hostil o despectivo con respecto a ciertos grupos sociales. Este movimiento pretende modificar profundamente tanto las costumbres y sensibilidades como el pensamiento y el lenguaje, para "erradicar", los elementos ligados al dominio.

Surgida en los medios universitarios en Estados Unidos a principios de los años ochenta, la corrección política (*Political Correctness*) enuncia códigos de la palabra y del comportamiento destinados a luchar contra la hostilidad y la injuria, es decir, la falta de respeto sexista, étnica, racista o xenófoba. Poco a poco se extendió al conjunto de la sociedad, más allá de la esfera universitaria, apuntando a codificar hasta en los detalles mínimos las relaciones entre sexos, estatutos, grupos étnicos y culturales¹. De esta manera, los que son o se sienten excluidos o despreciados reivindican nuevas condiciones de reclutamiento de empleos que hasta el momento les estaban prohibidos y reclaman a la vez que la publicidad y el cine dejen de presentarlos bajo una luz despectiva. Para proteger a esos grupos, la *Political Correctness* incita a sentimientos "correctos", "convenientes", otorgándoles de esta manera el respeto que las sociedades les negaron hasta ese momento. Ahora son las comunidades de pertenencia —negros, mujeres, poblaciones de inmigrantes, homosexuales— las que, por intermedio de una identidad particular, deben conferir a cada individuo reconocimiento y respeto. Ciñendo a los individuos en categorías como "raza", "género", "etnia" o "sexualidad", la *Political Correctness* privilegia de este modo una especie de esencialismo de la identidad, alimentado por un imaginario tradicionalista y conservador. Este movimiento legítima de este modo un tra

Hoy, como antes, la persistencia de la exclusión está en la base de numerosos movimientos políticos: las actitudes, las costumbres, los comportamientos, el lenguaje a menudo traducen situaciones de desigualdad, las perpetúan e, incluso, a veces contribuyen a crearlas. Estos movimientos, que quieren concretar los derechos del hombre, intentarían entonces modificar actitudes, disposiciones morales y psicológicas, sensibilidades y opiniones, para extender la ciudadanía a los más desfavorecidos, a los individuos o grupos excluidos del espacio social y político.

Según ellos, la igualdad sería demasiado abstracta si los individuos estuvieran des-

provistos de consideración, de estima, de respeto: en otras palabras, de reconocimiento social. Más allá de la reivindicación de la igualdad, algunos de estos movimientos también se comprometen en hacer respetar la dignidad de cada uno.

En este caso, se trata de una cuestión decisiva para las democracias: si por un lado conviene asegurar el respeto de cada uno, por el otro hay que borrar todas las diferencias en nombre de la igualdad. Estos dos imperativos no dejaron de ser la condición, la finalidad y también el problema mayor de las sociedades democráticas: al ignorar esa necesidad de consideración, ese derecho al respeto, provocan humillación, amargura, resentimiento, cuando no odio y rebelión.

Para estos movimientos, conferir ese derecho a los individuos o a los grupos despreciados, ignorados, constituiría el remedio para las desigualdades contemporáneas. Es precisamente lo que exige la *Political Correctness*: en efecto, al denunciar la idea de

* Claudine Haroche es directora de investigaciones en el Centro Nacional de Investigación Científica de Francia y Ana Montaia es investigadora de la Universidad de Campinas.

rectness

Surgido en los medios universitarios a principios de los años ochenta, lo "políticamente correcto" denuncia la idea de jerarquía y de desigualdad propia de una cultura política liberal. No condena tanto las causas como las expresiones de la exclusión.

tamiento político desigual de las identidades: al querer combatir la exclusión, se esfuerza (a la inversa de las políticas democráticas igualitarias) no en conferir a los individuos y a los grupos excluidos el derecho de ser reconocidos a pesar de sus diferencias, sino precisamente en sus diferencias.

Para luchar contra la exclusión, la *Political Correctness* también recurre a una práctica igualitarista instituida a fines de los años sesenta: la *Affirmative Action*. Con la intención de compensar las injusticias y desigualdades entre grupos sociales y sobre todo raciales y étnicos, la *Affirmative Action* —o la "discriminación positiva"— está fundada en un sistema de cupos que debe proteger a las "minorías". La instauración de una representación proporcional en la obtención de un empleo, el procedimiento de admisión en una universidad o la firma de contratos buscan reducir los impedimentos de los grupos de excluidos, considerados "en desventaja" por el sistema educativo, social y cultural². Intenta así, no sin dificultades legales, favorecer a esas "minorías" con respecto a los blancos, los judíos y los asiáticos, considerados como los representantes privilegiados, desde siempre, de la *white male power structure*³.

En el corazón mismo de las democracias, la *Political Correctness* desarrolla una política que parece enfrentarse con las reivindicaciones de igualdad que antes habían fundado el rechazo de los privilegios.

Inclinémonos entonces hacia el respeto

y la dignidad que se debe a todo ser humano. Recordemos los fundamentos éticos de la noción de respeto que une las concepciones contemporáneas en materia de igual dignidad⁴. ¿No es necesario subrayar que la necesidad de consideración, que está planteada como un derecho, fue definida como el deseo que cada individuo tiene de "ser visto, escuchado, aprobado y respetado por la gente que lo rodea"⁵? La necesidad de ser aprobado y honrado perdura en las sociedades democráticas. Así, Tocqueville subraya que "siempre que los hombres se reúnen en sociedad (...) se establece de inmediato entre ellos una honra, es decir, un conjunto de opiniones que les es propio sobre lo que se debe alabar o condenar (...) "⁶. Esto también atañe "en cierta medida", agrega, a las sociedades democráticas.

Sin embargo, Tocqueville nota que la idea de honra supone una profunda desigualdad. "Son las diferencias y las desigualdades de los hombres", recuerda, las que crearon la honra: "la honra se debilita en la medida en que estas diferencias se borran, y desaparece con ellas".

Las reivindicaciones de respeto, la necesidad de dignidad, de consideración, no dejan de ser sentimientos morales indispensables para las sociedades democráticas.

La *Political Correctness*, que cree responder de manera definitiva a la exclusión, tiende a cuestionar los fundamentos de las democracias: pretende dar un estatuto político decisivo —esto es una paradoja para las democracias— a la diferencia, a lo específico y a lo particular. Contra el carácter universal de los derechos, quiere instaurar un reconocimiento *desigual* de las diferencias. Al promulgar códigos de palabra y de comportamiento destinados a substituir las instituciones democráticas y recurrir a la *Affirmative Action*, la *Political Correctness* define lo justo y lo injusto de manera relativa.

Fundar la necesidad de reconocimiento, el derecho al respeto y a la dignidad, la estima de sí y de cada uno sobre lo que diferencia a los individuos pone en evidencia una contradicción profunda para las democracias: "si los abogados de la diferencia reclaman para ella al mismo tiempo la igualdad y el reconocimiento", subraya Louis Dumont, "reclaman lo imposible".

¿No estaríamos en este caso confrontados a una política que se funda esencialmente en la conmiseración y la compensación? ¿No volvería a definir de este modo lo político, provocando efectos perversos?

Los sentimientos, la ideas, las leyes seguramente pueden reducir la exclusión en las democracias. Sin embargo, hay que cuidarse de no convertirlas en contrarios a los principios democráticos. Fuera de eso, Tocqueville lo repite, la imprudencia es grande. ●

1 Se trata de un movimiento de orígenes complejos y de límites a menudo imprecisos que, al traducirse sobre todo en una atmósfera, un clima moral, invita más a cuestionarse la importancia de los afectos en la historia de la democracia que a un examen de hechos la mayoría de las veces improbables. Sobre la *Political Correctness*, ver: Le débat, n° 69 (marzo-abril 1992); *Esprit* (marzo-abril 1992); *Partisan Review* (mayo 1993); *Radical History Review*, n° 54 (otoño 1992). Ver también: Berman, P., *Debating P.C.: The Controversy over Political Correctness on College Campuses*, Laurel, 1992, y Choy, J.M. y J. Murphy, *The politics and philosophy of political correctness*. Connecticut, Praeger Publishers, 1992.

2 La *Affirmative Action* constituye de esta manera el conjunto "de los programas que apuntan a aumentar el número (...) de minorías en la industria, el comercio y las diferentes profesiones, privilegiándolas en su reclutamiento mediante su promoción y admisión en los colegios y escuelas profesionales". Dworkin, R. *Law's Empire*. Harvard University Press, 1986, p. 48.

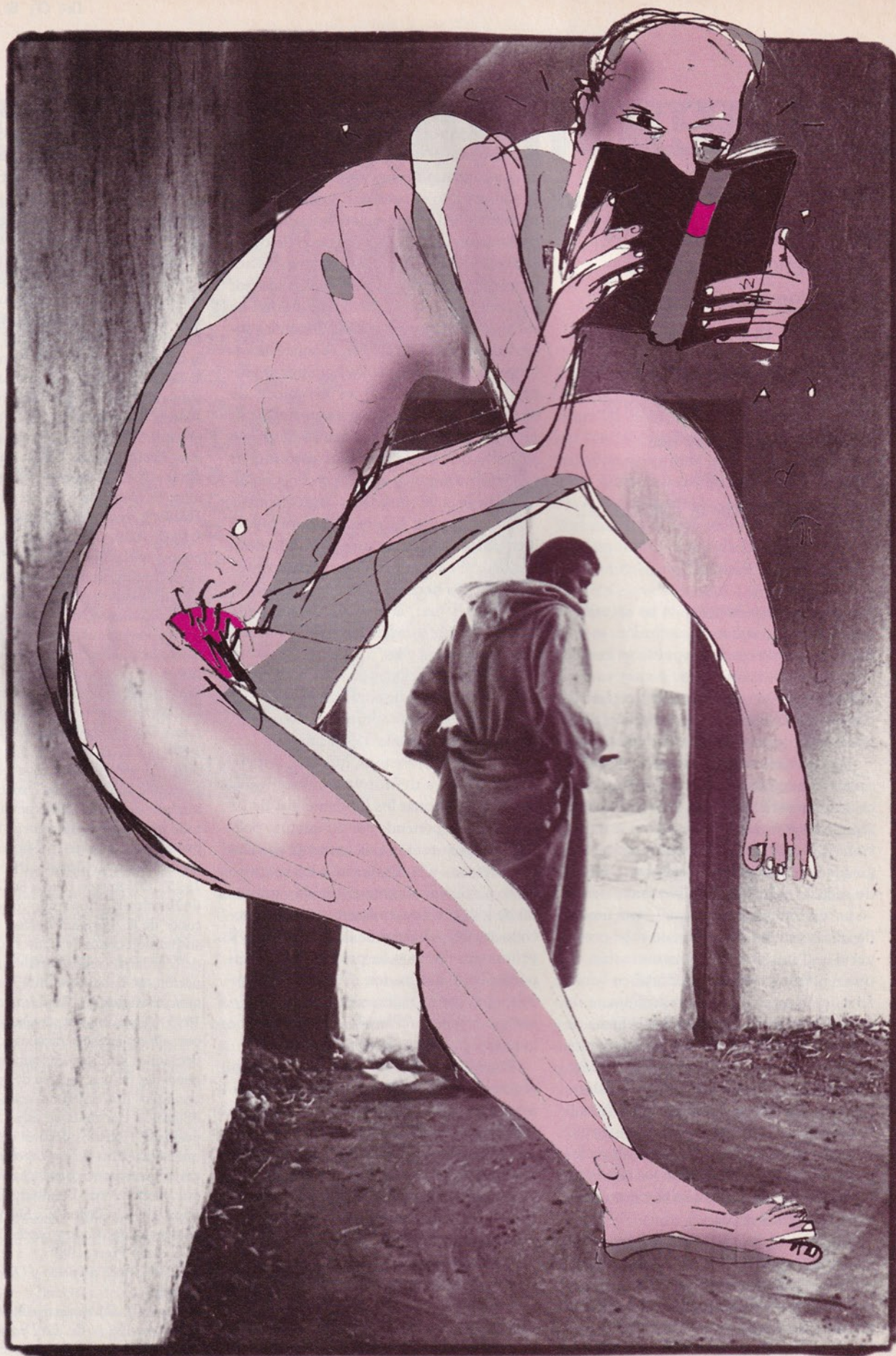
3 La *Affirmative action* está cada vez más cuestionada en Estados Unidos: para el referéndum de 1996, California propuso abolir todo tratamiento preferencial fundado en la raza, el sexo, la etnia o el origen nacional de un individuo (*Le Monde*, 18 de febrero de 1995). Del mismo modo, la Corte Suprema de Estados Unidos limitó recientemente el alcance de la *Affirmative Action* a través de una suspensión contra la Universidad del Estado de Maryland, considerando que una discriminación, no habitual, contra los blancos no estaba justificada (*Le Monde*, 2 de junio de 1995). A pesar de la persistencia de muchos pensadores sexistas, raciales o étnicos, estas decisiones jurídicas que subrayan las ambigüedades de una política de protección cuestionan los fundamentos mismos de la noción de justicia ejecutada en esas "discriminaciones positivas". Para los debates contemporáneos que conciernen las concepciones democráticas de justicia, ver Rawls, J., *Teoría de la justicia*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1993, y Taylor, C., *Sources of the Self (the Making of the Modern Identity)*, Cambridge University Press, 1989.

4 Kant. *Crítica del juicio y Opúsculos sobre la Historia*.

5 Adams, J. *Discourses on Davila*. 1796.

6 Tocqueville, A. de. *La Democracia en América*. Buenos Aires, Hyspamérica, 1969.

LOS LIBROS EN EL INDEX



Durante más de cuatro siglos el Vaticano practicó la excomunión del libro. Entre los títulos prohibidos por la Congregación del *Index* están los *Pensamientos de Pascal*, *Los miserables* de Hugo, *Los mandarines* de Simone de Beauvoir...

POR PIERRE-ROBERT LECLERQ

El árbol que no da buenos frutos es cortado y arrojado al fuego" (Mateo, VII, 20). La exclusión es clara, neta y definitiva. Para aquel que se somete a la Ley, el rechazo de la comunidad se presenta como la sanción más temida. De Roberto el Piadoso a Luis XIV, la excomunión se mantuvo durante mucho tiempo como el arma pontifical por excelencia sobre los poderes temporales, como la más temida. Por eso, sólo se ocupaba de ciertos problemas políticos que escapaban al buen pueblo. Para todos y cada uno, las prohibiciones provenían de otro campo, de la alimentación codificada al onanismo, del suicidio al divorcio y, por supuesto, de las cosas que no se adecuaban a la moral natural: el robo, el crimen, el falso testimonio. Sólo faltaba la lectura. Pero se la incluiría en 1543, por iniciativa del papa Pablo III, y se oficializaría esta inclusión con su sucesor, en 1557.

Si los progresos de la impresión explican esta decisión, la Iglesia no esperó a Gutenberg para tachar a algunos libros de sospechosos, prohibirlos e incluso, para más seguridad, prenderles fuego. Muy tempranamente se distinguen los buenos textos de los malos. Ya Pablo, que bautizó a los efesios, se regocija de que "...muchos de los que habían profesado las artes mágicas traían sus libros y los quemaban en público" (Hechos, XIX, 19): *Fahrenheit 451* en los bordes del Mar

Egeo, en el año 54 de nuestra era.

Entonces, Pablo III, Alessandro Farne-sio, hermano de Giulia, cuyos amores con los Borgia le valieron el cardenalato (lo llamaban "cardenal enagua"), padre de tres bastardos, no parecía un Papa que fuera a renovar rigurosamente la Iglesia. Sin embargo, fue él quien puso en marcha el Concilio de Trento, reactivó la Inquisición y tuvo la idea del *Index* (en latín, "indicador"). La puesta en acción de la medida no era simple, pero muy rápidamente se estableció una lista de las obras perjudiciales, acompañada por sanciones. Multa o destierro eran las penas para los lectores de las obras nocivas y los que las comercializaban. "Prohibir", palabra clave sin la que las religiones perderían su razón de ser.

Cuando Pablo IV llegó al trono de San Pedro, oficializó el reglamento, instituyendo la Congregación del *Index* -"Congregación de desgracia", dirá Huysmans- y ordenó la confección de un catálogo de los libros que no había que leer: el *Index librorum prohibitorum*. Se prohibió la publicación a sesenta y un librerías, y los vendedores de "libros mal pensantes" fueron derivados a los tribunales de la Inquisición renovada, a la que le estaba recomendado "no recurrir en ningún caso a la condescendencia".

Estas medidas pueden parecer excesivas para castigar simples lecturas, pero se estaba luchando contra la herejía. Se buscaba evitar que los predicadores que enseñaban la doctrina cristiana fueran influidos por textos que pusieran la ortodoxia en tela de juicio. Se agregarían otras a estas razones primeras, principalmente en lo que a las "buenas costumbres" respecta y según las extrañas inquietudes de la Iglesia en cuanto al uso que podemos hacer de nuestro sexo.

La exclusión siempre es insoportable cuando ataca a los individuos. Cuando un tribunal de lectores o de viajeros se adjudica la libertad de prohibir un libro o una película, se le agrega el ridículo: hace alarde de un poder odioso y pretencioso. Cuánta razón tiene Gide cuando dice: "No creas que tu verdad pueda ser encontrada por otro, más que nada ten vergüenza de eso".

"La verdad": de eso se trata. Más exactamente, de una verdad: la que se defiende en nombre de una religión, aplicando la prohibición a pensamientos considerados no conformes. Durante más de cuatro siglos, el Vaticano ejerció la excomunión del libro, seleccionó obras que sólo algunos "profesionales" podían conocer, aunque

únicamente si sometían su necesidad de lectura al obispado. Los demás, estaban des-terrados del conocimiento. Sin duda, esto no evitó que las "malas ideas" surgieran y dieran sus frutos; sin duda, también pudo frenarlas, permitir a defensores de la censura excluir a mucha gente del acercamiento al saber que los habría ayudado a rebelarse o, simplemente, a adquirir una cultura. En mi infancia, que no se remonta a Pablo III, leer a Zola era un pecado: no había que leer a un señor que "hacía caca en las iglesias."

Al ver la lista de condenados, nos sorprendemos de que en el curso de los siglos vayan disminuyendo. ¿Es porque la Congregación se muestra más flexible o porque las condenas pierden su efecto? En el siglo XVII hay noventa y tres condenados, entre los cuales se encuentra Pascal por sus *Pensamientos*. En el siglo XVIII, cincuenta y dos, con Locke, "el Hércules de la metafísica", como decía Voltaire, otra víctima junto con Diderot, Condorcet, Condillac y tantos pensadores que no querían dejar a la Ilustración desdibujada. En el siglo XIX, sólo son decinueve: Lamennais y sus dos condenas, Hugo por *Los miserables* y *Nuestra Señora de París*, Baudelaire por sus *Flores del mal*, el *Gran Diccionario Larousse*, aunque un Huysmans ruegue al abate Mugnier que haga todo lo posible para evitarle lo que considera como un oprobio y el piadoso Léon Bloy, a su manera, dé su opinión irrevocable: "Me importa un bledo el *Index*, que para mí sólo representa una abertura a través de la cual se deshonor a la Iglesia". En el siglo XX la Iglesia prosigue con su empresa de castración (ocultar la totalidad o cierta parte de una obra es inutilizarla, quitarle todo vigor, como a Gide, Sartre o Kazantzakis): entre otras víctimas, Simone de Beauvoir por *El segundo sexo* y *Los mandarines* y el abate Steinman por su *Vida de Jesús*, un título cuyos peligros ya había experimentado Renan.

En 1948 apareció la última edición del *Index librorum prohibitorum*. Su supresión se realizaría en 1966. Pero si un reglamento eclesiástico ya no existe, no leer obras antirreligiosas o inmorales sigue siendo una "exigencia moral". ¡Como si la moral exigiera ignorancia!

En esta religión, como en otras, -y sabemos hasta dónde puede llegar la protección de las Escrituras- el libro representa un peligro. Las instituciones, ya sean de Dios o del hombre, siempre tienen miedo de lo que está escrito, así como temen la contradicción y la libertad. ●

Existe un solo libro que el *Índice de obras prohibidas y expurgadas* no puede incluir en su lista: se trata, precisamente, del *Índice de obras prohibidas y expurgadas*. La razón es simple: la prohibición no se concibe como parte de los intercambios sociales, sino que pretende, desde afuera, regularlos. El *Índice* es el supuesto que separa la luz de las tinieblas y que arroja a las tinieblas todo aquello que cuestiona sus dogmas al salir a la luz. En tiempos de la Colonia, las cajas de libros que viajaban hacia el Nuevo Mundo debían presentarse a la Casa de Contratación con una lista en la que un inspector colocaba —si correspondía— la siguiente inscripción: “No son de los prohibidos”. Si uno de los libros figuraba en el *Índice* (como sucedía con los relatos de ficción), era retenido. Esta política de prohibición duró tanto tiempo en el dominio español, que, a principios del siglo XIX, el escritor iluminista Blanco White pudo decir: “Alguien ha observado con agudeza que quien deseara formar una buena biblioteca, debería recoger exclusivamente sus libros en el *Índice de las obras prohibidas*”. A causa del franquismo y de las diversas dictaduras, la frase de Blanco White podría haber sido repetida —reemplazando el “exclusivamente” por “varios”—, hasta no hace mucho, tanto en la península como en Latinoamérica.

Llevada adelante por la iglesia o por organismos gubernamentales, la censura se ejerció durante mucho tiempo como control institucional. Aunque regularmente fue implementada con violencia, nunca se llegó a los extremos de la última dictadura militar (1976-1983). No sólo se prohibieron libros: también se intentó suprimir los cuerpos que habían producido (entre los detenidos-desaparecidos, se cuentan Rodolfo Walsh, Haroldo Conti, Francisco Urondo y otros escritores).

El libro prohibido

Bajo el signo del exilio y la persecución, y con la literatura entendida como parte de la guerra civil, se produjeron en el siglo pasado textos fundadores de nuestra literatura como *El Matadero* de Esteban Echeverría o el *Facundo* de Sarmiento. En la “Introducción” de 1851, Sarmiento describió así el libro prohibido:

“mi pobre librito ha tenido la fortuna de hallar en aquella tierra, cerrada a la

Textos furtivos, censuras argentinas

POR

GONZALO MOISÉS AGUILAR*

verdad y a la discusión, lectores apasionados, de mano en mano, deslizándose furtivamente, guardado en algún secreto escondite (...) hasta llegar a las oficinas del pobre tirano (...) hasta hacerse él mismo, en las hablillas populares, un mito como su héroe.”

El libro prohibido lleva consigo un aura: puesto a salvo de los ojos vigilantes, es la promesa de la literatura hecha materialidad. Por eso debe ser leído, por eso quieren quemarlo. En la cultura occidental, el libro siempre tuvo poderes mágicos. El libro prohibido los redobra y los actualiza, su presencia es una herida en el espacio (en física, serían “agujeros negros”). Durante la dictadura militar, los gobernantes se pusieron objetivos tan desmesurados como poco inteligentes: no sólo quisieron prohibir algunos autores, sino que también quisieron eliminar a los libros mismos. Obviamente, había autores que, como Sábato o Borges, gozaban del favor oficial, pero la creencia

arraigada era que todo libro constituía, potencialmente, el libro prohibido. En una de las propagandas del Proceso, un militante barbado le daba a un inocente estudiante un tomo de más o menos trescientas páginas que ostentaba en su portada las caras —también barbudas— de Marx, Engels y Lenin, mientras le decía en voz baja: “léelo y mañana lo comentamos”. El barbudo le podría haber dado *El Principio*, un ser lampiño pero no por eso menos inocente y también prohibido por las autoridades. El barbudo era un lector voraz, y esto se contaba entre otros de sus peligros. De allí que, de todas las múltiples constelaciones imaginarias que dejó el proceso, una de las más intensas sea la de las familias deshaciéndose de los libros comprometedores.

La fe de los militares era, como dijo Daniel Divinsky, “tan fanática cuanto desinformada”. El 30 de abril de 1976, por orden del comandante Luciano Benjamín Menéndez, se quemaron en Córdoba millares de libros: la acción —inspirada en los métodos nazis— se ejerció sobre ejemplares tan diversos (desde Marx y Freud hasta Proust y García Márquez; de Cortázar y Neruda a Cooke), que para cumplir con su objetivo deberían haber quemado todas las bibliotecas del mundo (la solución final). Quemar libros, perseguir cuerpos. Hubo, antes del proceso, prohibiciones célebres como la de *The Buenos Aires Affair* (1973) de Manuel Puig o el proceso iniciado contra Germán García por *Nanina*. Ambos abandonaron el país —como lo hicieron muchísimos otros—, presagiando los tiempos por venir. El núcleo a ser extirpado era todo tipo de progresismo político o de desvío de la norma moral, por lo que fue acusado y prohibido, por ejemplo, *Monte de Venus* de Reina Roffé en 1976. Las ubicuas y misteriosas listas negras reemplazaron al *Índice*, implantando una cultura del terror en la que la literatura funcionó como una zona de respiro y *camuflage* (de la que es emblema *Respiración artificial* de Ricardo Piglia, publicada en 1980).

Han pasado quince años desde la finalización de la dictadura. No es tanto tiempo. Por eso, si bien la censura ha cedido, las formas de autoritarismo —menos rígidas que entonces— no han desaparecido. Y aunque las prohibiciones ya no nos ayuden a constituirnos como sujetos, siempre es bueno recordar que, no hace tanto tiempo, muchísimas personas adhirieron al extraño proyecto de querer abolir la lectura. ●

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

dicieembre

Bla, bla, bla

El diseño gráfico contemporáneo. Del "buen diseño" al diseño de los 90.

Seminario a cargo del Arq. Ricardo Blanco.

6, 13 y 20, de 11.30 a 13. Museo de Arte Moderno.

Fotografía/Diseño/Comunicación.

Mesa redonda con la participación de Osvaldo Gagliardo (UBA-FADU), Julio Menajovsky (ARGRA), Ricardo Sanguinetti (FOP), Arq. Daniel Wolkowicz (UBA-FADU).

Coordina: Alejandro Leveratto. 11, a las 19. Museo de Arte Moderno.

La voz del erizo. ****

Ciclo de poesía coordinado por Delfina Muschietti. Leen poemas: Osvaldo Bossi, Vanna Andreini, Mauricio Da Rocha, Karina Macció y Santiago Llach. 12, a las 20. C.C. Rojas.

Nostalgia y NODO.

Selección de imágenes históricas de acontecimientos culturales y políticos de Argentina -1946/1974-, procedentes del Archivo Histórico del NODO, el noticiero cuya exhibición era obligatoria en todos los cines durante la dictadura de Franco. 5, a partir de las 12. ICI.

Presentación del libro *Trizas al cielo* de Emiliano Bustos.

Editorial Libros de Tierra Firme. 11, a las 19. ICI.

Conmemoran

Día Nacional del Tango.

Concierto de la Orquesta Juan de Dios Filiberto, dir. Osvaldo Piro. 12 (horario a confirmar). Cervantes.

Homenaje a Leónidas Barletta.

Dirige Franco Ghigli. 11, a las 20. Manzana de las Luces.

Homenaje a Miguel Hernández.

Dirige Oscar Naya. 15, a las 20.30. Manzana de las Luces.

Danza

El carnaval de los animales.

Coreografía de Oscar Araiz. Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín.

Hasta el 19. Jueves y viernes, a las 20. San Martín, hall central.

El Cascamueces.

Chaikovski / Nureiev. Repositora: Aleth Francillon. Escenografía y vestuario: Nicholas Georgiadis. Artistas invitados: Aurélie Dupont, Maximiliano Guerra. Coro de Niños del Teatro Colón. Dir: Valdo Sciammarella. Orquesta Filarmónica de Buenos Aires. Dir: Jorge M. Carciófolo. 19, 20, 23 y 26, a las 20.30; 21, a las 17. Colón.

Klezdzanz.

Coreografía y dirección de Carina Toker. Espectáculo a cargo del conjunto judeo-argentino de danzas Dardkeinu (de la Sociedad Hebrea Argentina), inspirado en la música klezmer. Asist. dir.: Fabiana Wajzman. Dir. de arte: Leonardo Panetta/Diego Blank. Diseño y realización de vestuario: Dieglo Blank/Eleonora Vodanovich. Diseño de iluminación: Ariel del Mastro. A partir del 3, a las 21. Teatro Alvear.

Le Petit Tangó.

Divertimento tanguero en un acto. De Alfredo García. Con el Ballet

de los Arrabales. Artistas invitados: Rosita alcaráz y Ricardo Rosas (canto). La actuación de Marta Farias y la presentación de la vedette Paulet "Le Femme" Ferrió. Acompañamiento musical: Abel Terrile y Rino Pizorno (guitarra y bandoneón). 21, a las 21. C.C. Mariano Moreno.

VI Encuentro Coreográfico.

Roxana Grinstein (Argentina) y Marta Bercy (Cuba) 7 y 14, a las 20. C.C. Borges.

Exposiciones

Abstracciones.

Selección de pinturas al óleo de Omar Tonero (Mar del Plata). Hasta el 8. C.C. Borges.

Antioxidante.

Pinturas de los alumnos del Taller de Eduardo Médici. A partir del 13. Arte x Arte.

Nemesio Antúñez.

Pasteles y grabados. Hasta el 21. Museo Sívori.

Nora Aslán.

Pinturas. A partir del 3. Bellas Artes.

Lucía Baccheli.

Grabados. A partir del 15. Atica.

Miguel Barceló.

Ver reseña página 1. Hasta el 14. C.C. Recoleta, sala Cronopios.



Salvador Benjuya.

Pinturas. C.C. Recoleta.

Kuki Bensky, Jorge Caterbetti, Mariù Fernandez Beyro, Jorge Iberlucea, Andrea Puig del Villar y Andrea Raciatti.

Muestra de objetos y pinturas presentadas por la arq. Lis Santarelli y la Lic. Diana Glusberg. Hasta el 12. El Local.

Miguel Cabezas.

Pinturas. A partir del 9. C.C. San Martín.

Fernando Cánovas.

Pinturas. A partir del 3. Bellas Artes.

Che XXX Años.

Muestra homenaje a Ernesto Che Guevara a 30 años de su asesinato: "Homenaje a Latinoamérica" (1967-1968), obras de Carpani, Renée Cuellar, Castagnino y Pablo Suárez, entre otros; "El cielo por asalto", instalación de gigantografías y selección de material suministrado por el Museo Latinoamericano del Che; "Dos, tres, muchos Guevaras", proyecto multimedia de Fabián Wagnmister, instalación interactiva que pueden explorar los visitantes. Hasta el 9. Consejo Deliberante.

Colección de Arte Argentino 1900- 1960.

Selección de obras maestras de la colección que describe la trayectoria de la plástica local en ese período. Todo el verano. Museo Sívori.

Corazón.

Muestra plástica. A partir del 18. C.C. Recoleta.

Amalia Cortina Aravena.

Pinturas. Hasta el 21. Museo Sívori.

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.

Fanny Diamant.

Cerámicas y pinturas.
Del 11 al 22. Manzana de las Luces.

Dibujos - Grabados.

Muestra de César López Claro.
Hasta el 7. C.C. Borges.

El Arbol de Navidad.

XI Concurso y exposición.
Del 3 al 21. Museo de Arte Decorativo.

Errores, omisiones y otras desprolijidades.

Pinturas de Luis Felipe Noé.
Hasta febrero. C.C. Borges.

Fernando Farina (Rosario).

Pinturas.
C.C. Recoleta.

Feliz Natal.

Navidad en Curitiba según la personal visión de Vilma Slomp (fotografía brasileña).
A partir del 3. C.C. Recoleta.

Foto Report.

Muestra de fotos de *Página/12*.
25, 26 y 27. Living.

Elvira Gonzalo.

Pinturas.
A partir del 17. C.C. Recoleta.

Grabadoras Argentinas.

9 grabadoras ganadoras del Gran Premio Nacional de Honor.
A partir del 9. C.C. Borges.

José Gurvich.

Pinturas.
Hasta marzo. C.C. Borges.

Herz.

El corazón es una máquina sorprendente, coinciden tres artistas argentinos y tres alemanes que exponen sus miradas sobre el músculo que regula los sentimientos. Marcela Cabutti (relicarios), Gabriela Larrañaga (porta-corazones), Eduardo Molinari (dibujos, textos y pinturas), Volker Lennert (un espacio para el corazón y la conciencia), Rainer Müller (cuadro cinético) y Maja Nagel (instalación con corazones de chocolate).
Auspicia Goethe Institut.
A partir del 19. C.C. Recoleta.

Huellas mínimas.

Pinturas de Marino Santa María.
Hasta el 8. C.C. Borges.

Imágenes.

17ª Muestra anual de la FOP (Federación de Fotógrafos Publicitarios).

Hasta el 30. Museo de Arte Moderno.

Liliana Livneh.

Pinturas.
Arte x Arte.

Los graffiti de SAMO.

Muestra fotográfica de Henry Flynt.
Los graffiti de SAMO aparecieron en los años 77-78 en el Lower Manhattan. Flynt los fotografió reproduciendo las imágenes en su entorno arquitectónico, sin saber que los autores eran Jean Michel Basquiat, Al Diaz y Shannon Dawson.
Hasta el 31. Museo de Arte Moderno.

Los Señores del Jaguar.

Exhibición del Taller de capacitación en conservación y exhibición de colecciones arqueológicas y etnográficas, un emprendimiento conjunto del Museo Etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA).
Museo Juan B. Ambrosetti.

Muestra Anual Alumnos Taller Graciela Borthwick.

Del 6 al 12. Arcimboldo.

Naturaleza Interna.

Pinturas de Elizabeth Suárez.
A partir del 18. C.C. Recoleta.

Nuestra Navidad.

Pinturas naif con la participación de los pintores fundadores del Museo Austral Naif de Esquel (Chubut). Curador: Ricardo Luzziaga.
Del 9 al 30. Museo Larreta.

Panorama de la fotografía actual.

Tres fotógrafos españoles: Antonio Bueno, Din Matamoro y Ana Fernández.
A partir del 10. ICI.

Pesebres del barrio de Caballito.

Del 12 al 28. Museo Perloti.

Piel.

Oleos y dibujos de Juan Lascano.
Hasta el 28. Zurbarán.

Pintura Rioplatense Contemporánea.

Muestra colectiva.
Rubbers.

Roberto Plate.

Pinturas.
A partir del 18. C.C. Recoleta.

¿Quién niega la belleza y la salud de los porteños?

Un viaje por las antiguas boticas donde se ofrecían tanto remedios como productos de belleza.
Museo de la Ciudad.

Relevamientos.

Muestra fotográfica de Marcos Figueroa.
Del 4 al 28. C.C. Recoleta.

Rutas de Oriente.

Muestra fotográfica organizada por Rita Arincoli.
A partir del 9. C.C. Borges.

Salamone resurge: arquitectura monumental art-decó en las Pampas.

Salamone expone sus diseños arquitectónicos bizarros. Fotografía de Edward y Tom Shaw (incluyendo muebles y dibujos originales del autor).
Hasta enero. C.C. Borges.

Carlos Scaglione.

Paisajes en acrílico.
Colección Alvear.

Ser tão Camudos.

28 fotografías en blanco y negro del expedicionario Flavio de Barros. La muestra evoca la Guerra de Canudos (Bahía), de cuyo fin se cumplen cien años.
Hasta el 19. Galería Portinari.

Mario Sironi. 1985-1961.

Pinturas, dibujos, bocetos y estudios. Curadores italianos: Profesores Vittorio Fagone y Renato Miracco.
Proa.

María Suardi.

Obra Gráfica.
Hasta el 13. Atica.

Graciela Suárez.

Pinturas.
A partir del 16.
C.C. San Martín.

Pablo Suárez.

Esculturas.
Hasta el 9. Ruth Benzacar.

Moshé Tamir.

Pinturas.
Con el auspicio de la Embajada de Israel y el Instituto Cultural Argentino Israelí.
Hasta el 20. Museo Sívori.

Toys.

Pinturas de Nushi Muntaabski, inspiradas en la colección del Museo del Juguete de Osaka, del coleccionista Teruhisa Tikahara.
Filo, espacio de arte.

Transparente y opaco.

Muestra de María Luz Gil. El tema de la mujer y su entorno en videos, objetos y fotos.
Hasta el 8. C.C. Borges.

Uno.

60 obras del pintor Ricardo Mosner.
Alianza.



Vedettes.

Pinturas al óleo de Diego Alexandre. Una sátira al exhibicionismo.
Hasta el 30. C.C. Borges.

Vitreaux.

Juan Eduardo Heredero.
A partir del 15. C.C. San Martín.

Diego Waldmann.

Fotografías de Filo en Filo.
Filo.

Gerardo Wohlgermuth.

Esculturas.
A partir del 16. C.C. San Martín.

Fabio Zimbres (Brasil).

Historieta.
Hasta el 31. C.C. Recoleta.

Fiestas

Audio Perú.

En vivo. DJ invitado: Miguel Silver 303.
25, a las 0. Ave Porco.

Consortio de Arte Bs.As.

Fiesta de fin de año.
4, a las 19. Living.

Córdoba va: "Del Uritorco al Ave Porco".

Fiesta con cuartetos, rock & roll, varieté y peperina a cargo de Daniel Araoz, Coy y Los Pucherazos de Siempre.
5, a las 0. Ave Porco.

Fiesta 3D Only House.

DJ: Dr. Trincado, Aldo Haydar y Diego Cid.
4, a las 0. Ave Porco.

Fin de año de Peluquería Roho.
Fiesta con la participación del grupo Juana La Loca unplugged.
11, a las 0. Ave Porco.

La Fiesta de las Dos Orillas.
Milonga, murga y candombe.
Convoca Yabor.
12, a las 21. C.C. San Martín.

Navidad con La Chancha.
Fiesta navideña.
24, a las 0. Ave Porco.

Patricias Argentinas.
Show musical.
18, a la 1.30. Living.

Show en vivo de Erica García.
Sushi bar.
12, a las 0. Ave Porco.

¡Trabajadores de la noche, uníos!
Invitan a la fiesta: Ave Porco y Memorabilia.
14, a las 0. Ave Porco.

Un día en los '80.
Última fiesta del año.
12, a las 0.30. Living.

Zona House.
DJ: Aldo Haydar y Dr. Trincado.
18, a las 0. Ave Porco.

Infantiles

Cuentos de la fantasía.
Titeres búlgaros (Grupo Kukla).
Sábados, a las 18. Liberarte.

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

El gran circo. ****
De Ariel Bufano.
Dir: Adelaida Mangani. Grupo de Titiriteros del TGSM.
Hasta el 14. Sábados y domingos, a las 17. San Martín, sala Martín Coronado.

En busca de la sonrisa perdida.
De Néstor Hidalgo.
Sábados y domingos, a las 16.
Manzana de las Luces.

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

La desgracia con gracia.
Dir: Romina Puliani.
Función fin de año de la Asociación Araucana.
4, a las 10. C.C. San Martín, sala Enrique Muñío.

Los deportes de la risa.
Libro y dirección: Jorge López (Mimo).
Domingos, a las 15.30.
Liberarte.

Sailor Moon.
Un grupo de jovencitas combaten a la reina Beryl y su ejército de hermosos hombres.
Lunes a viernes, a las 19 (repite).
Cable: Cablin.

Un amor super helado.
De Marta Silva.
Domingos, a las 18.
Manzana de las Luces.

Especial de Navidad en cable: Fox Kids Network

Rudolph, el pequeño venado.
Dibujo Animado.
6, a las 18 (repite).

Frosty el Muñeco de Nieve.
Clásico norteamericano.
8, a las 19 (repite).

El regreso de Frosty.
Un tierno relato lleno de dulzura.
9, a las 19 (repite).

El niño del tambor.
Con los Niños Cantores de Viena.
11, a las 19 (repite).

Santa Claus llega a la ciudad.
¡La verdadera historia de Papá Noel!
13, a las 18 (repite).

Christopher, The Christmas Tree.
La historia de un árbol de Navidad.
17, a las 12.30 (repite).



Abril y el hombre de los sueños.
Las aventuras de una muñeca.
18, a las 12.30 (repite).

Papá Navidad.
Un Papá Noel más humano.
19, a las 12.30 (repite).

Música

Beethoven (Sinfonía N° 9 "Coral" en Re menor, Op. 125).
Solistas: Ana María González, Stuart Neill, Manfred Hemm.
Coro Estable del Teatro Colón.
Dir. coro: Jorge M. Carciófolo.
Orquesta Estable del Teatro Colón. Dir: Miguel Ángel Veltri.
27, a las 20.30; 28, a las 17.
Colón.

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

Canciones desnudas.
Música popular, candombe.
4 y 18, a las 22. Liberarte.

Luis Cardei.
Junto a Antonio Pisano (bandoneón) y los bailarines Ricardo y Nicole.
Viernes, a las 22. Club del Vino.

Caruso-Martel.
Bossas, flamenco y tango en guitarras.
Domingos, a las 13. El Balcón.

Ciclo de jóvenes pianistas.
Con el auspicio de la Secretaría de Cultura de la Nación. Obras de Bach, Beethoven, Chopin, Ravel y Ginastera.
Marina Votti.
10, a las 20. La Scala.

Concierto Coral Navideño.
20, a las 17.30. Museo José Hernández.

Concierto de la Orquesta Juan de Dios Filiberto.
Dirección: Osvaldo Piro.
2 y 9, a las 19.30. Cervantes.

Concierto de piano.
Agustina Herrera interpreta obras de Ravel, Ginastera, Gaito, Messiaen y Debussy.
10, a las 20. Alianza.

Concierto para voz y campana.
A cargo de Llorenç Barber, performer, músico y agitador de ciudades y sentidos.
16, a las 19. ICI.

Concierto por la vida.
Rubén D'Artagnan Gonzalez (violín), Mariano Krauz (oboe), Susana Mendelievich (piano), Ve-

Fin de año en el Rojas: "Las Muestras"

Afro Tropicales.
Prof.: Evon Correia.
Domingo 7.
Varieté.
Prof.: Leandro Rosati.
Miércoles 10, a las 20.

Percusión.
Prof.: Alejandro Oliva.
Jueves 11, a las 20.
Prof.: Horacio López.
Lunes 15, a las 21.

Afro Contemporánea.
Prof.: Telma Meireles.
Jueves 11, a las 21.30.

Murga.
Prof.: Coco Romero.
Domingo 14, a las 20.
Guitarra eléctrica.
Prof.: Claudio Peña.
Lunes 15, a las 20.

Mimo.
Prof.: Pablo Bontá y Héctor Segura.

Martes 16, a las 19.
Contact Improvisation.
Prof.: Mayra Bonard y Fernanda Tapatta.

Martes 16, a las 21.30.
Composición coreográfica.
Prof.: Miguel Robles.
Entrenamiento en Danza Moderna.

Prof.: Andrea Servera.
Danza Contemporánea.
Prof.: Gerardo Litvak.
Modern Jazz.

Prof.: Mey Ling Bisogno.
Miércoles 17, a las 21.
Danza Acrobática.
Prof.: Gustavo Lesgart.

Danza Contemporánea.
Prof.: Brenda Angiel.
Danza Moderna.
Prof.: Carlos Casella.
Jueves 18, a las 21.

Jazz afroamericano.
Prof.: Cidinha Fursan.
Danzas Populares cubanas.
Prof.: Alberto Bonné Sánchez.
Afro Yoruba.

Prof.: Isa Soares.
Domingo 21, a las 19.30.
Flamenco.

Prof.: Marcela Suez.
Danza Contemporánea.
Prof.: Valeria Kovadlof.
Acrobacia.
Prof.: Marta Lantermo.
Lunes 22, a las 21.

Festival Monsters of Rock de la Rock & Pop

Participan:

Whitesnake

Banda legendaria de hard-rock. David Coverdale —el líder— fue cantante de Deep Purple.

Megadeth

Otra leyenda pero del *trash*.

Aunque, en la actualidad, son puro *heavy-metal*. Su líder, Dave Mustaine, fue guitarrista de Metallica.

Queensrÿche

Originalmente *power-metal*, la metamorfosis de esta banda atravesó varios estilos. El metal-épico, el metal-progresivo, el *metal-dark* hasta llegar al metal-alternativo que practican hoy.

Riff

La banda *hard* de Pappo, quizás, el mejor guitarrista del rock nacional.

Halógena

Una banda nueva que cambió lo alternativo por el *hard-rock*.

12, a las 18.15. Ferro.



rónica Loíacono (soprano) y Póker de Ases.

5, a las 20.30. C.C. Borges.

Conciertos de Organo en los Barrios.

Organistas: Mario Berón de Astrada (Alemania), Enrique Rí-moldi y Luis Caparra.

3, 10 y 17, a las 18.30. Nuestra Señora de la Merced.

Cuenta regresiva.

Pop-rock.

3, a las 23. Liberarte.

Alejandro Del Prado.

Murgas, tangos y milongas.

5, a las 21. C.C. Rojas.

"El Barbero de Argentópolis" ossia "La redención del pecador".

Ópera cómica.

Libro y música original: Fernando Albinarrate.

Coreografía: Beatriz Chaquín; dirección coral: Gustavo Fontana; dirección musical: Dante Rani-eri; puesta en escena y dirección general: Eduardo Cogorno.

Con Mario Solomonoff/ Martín Caltabiano, María Inés Pereyra/ Marcela Sotelano, Ana María osorio/Ana María Ludueña, Alejandro Di Nardo/Leonardo Palma, Fernando Grassi, Jorge Giabbanelli/Norberto Lara, Susana Moreno/Milagros Seijó; teclados: Cecilia Fracchia, Guillermo Salgado y Leonardo Lóndero. Viernes, a las 20.30; sábados, a las 22.30. La Scala.

El gusto es nuestro.

Gira latinoamericana de Ana Belén, Víctor Manuel, Joan Manuel Serrat y Miguel Ríos. El encuentro de cuatro grandes de la canción española contemporánea. 10 y 11, horario a confirmar. Luna Park.



Encuentro a todo tango.

Nelly Omar, Néstor Marconi Trío, Salgán/De Lío, Antonio Agri y el Nuevo Quinteto Real. Sábados, a las 22. Club del Vino.

Eugenio Onieguin.

De Chaikovski.

Nueva presentación escénica.

Dir. de orquesta: Mark Ermler.

Régie: Arne Mikk. Escenografía:

René Diviú. Intérpretes: Adrian-

ne Pieczonka. Vladimir Galouzi-

ne, Dmitri Hvorostovsky, Luis

María Bragato.

2, 5, 9 y 11, a las 20.30; 7, a las

17. Colón.

Il campanello di notte.

Melodramma giocoso di Gaetano Donizetti.

Por la Pequeña Compañía de

Radio Clásica. Puesta en escena

y dirección artística: Guy Ariel

Kruh. Con Marcelo Coluña, Ali-

cia Scotti, Silvia Bunge, Juan

Manuel Menazzi, Ricardo Gon-

zález-Dorrego y Guy Ariel Kruh.

Pianistas: Gretel Cortez y Gui-

llermo Salgado. Coro "Della

Fontana". Asist. puesta en esce-

na: Margarita Pollini. Dirección

musical: Mauricio Cimini.

6 y 14, a las 17.30; 16 y 17, a las

20. La Scala.

La Verne.

Jazz.

4, a las 21. El Patio.

Londres Underground.

36 horas recorriendo el under-ground musical londinense: grupos de vanguardia, filmación de clips, ensayos y grabaciones. 30, a las 21. Cable: INFINITO.

Los Ñatos.

Tango.

Domingos, a las 23. El Balcón.

Los siete pecados capitales.

De Kurt Weill.

Una producción de la Opera de

Lyon con Teresa Stratas y la di-

rección musical de Kent Nagano.

Puesta en escena de Peter Sellars.

13, a las 14 (repite).

Cable: BRAVO.

Marikena Monti presenta "Por Amor". Sandra Márquez.

6, 13 y 20, a las 21. C.C. Borges.

Sandra Márquez.

Tango.

11, a las 23. Liberarte.

Montreux Jazz Festival.

María Bethania y Milton Nascimento, New Sounds of Jazz, The Great Soul Jazz, Rock & Jazz, All That Jazz.

Martes, a las 21. Cable: I-SAT.

Música tradicional irlandesa, escocesa y gallega.

Miércoles a sábados. Druid In.

Noches son de namorar.

Canciones sefardíes interpretadas por Débora Azar (voz) y Oscar Fernández (guitarra).

6 y 13, a las 20. La Scala.

Nubes.

Folk.

15, a las 20.30. Liberarte.

Nuevas aventuras a dos pianos.

Jorge Navarro y Baby López

Furst recorren desde Fats Waller

y Kurt Weill a Jobim y Piazzolla.

Además, estrenan "Rhapsody in

Blue", de Gershwin, en arreglo

para dos pianos de

Ernesto Acher.

Sábados, a las 23.30.

Opera Prima.

Opera Ami.

De Ricardo Ayas. Basada en la novela "Ami, el niño de las estrellas", de E. Barrios.

Con Eduardo Ayas, Fabiola Massino y Alejandro Di Nardo.

Reggie y coreografía: Mónica Pe-

rrusi. Dirección orquesta: Alejan-

dra Kusnetz Goobar.

6 y 13, a las 20.30. Margarita Xirgu.

Par les routes de France.

Music Hall, con Alejo Laclau y

Fernando Gedacht (guitarra).

Viernes, a las 21.30.

Clásica y Moderna.

Pierre Boulez dirige a la Filarmónica de Viena.!

El Canto del Ruiseñor (Stravinsky), Tres Nocturnos (Debussy), El Mandarin Maravilloso (Bartók) y Libro para cuerdas (Boulez).

6 y 13, a las 19 (repite).

Cable: BRAVO.

Jorge Pinchevsky.

Blues.

4, a las 20. El Balcón.

Primer Encuentro de Saxos.

Proyección de videos y exposición de instrumentos.

Conciertos a cargo de Víctor Skorupski —Ensamble de Saxos—,

Zeta Yeyati —La Mississippi— con

Juanjo Hermida y Laura Alonso,

Gustavo Musso con Daniel Pia-

zzolla, Pablo Rovner y Guido

Martínez y Eureka Jazz Band

—jazz negro del '20—.

Coordinan: Los Hermanos Saxo

(Gabriel y Favio Suárez).

19, a las 20. C.C. Rojas.

Rioplatense Jazz-Band.

Dixieland.

Domingos, a las 16. El Balcón.

Standard de Jazz con clichés.
Canciones románticas, cenas y pre-dance.
20, a las 21. Living.

Tablao Flamenco.
Sábados, a las 21. El Balcón.

Trio Oblongo.
Guitarras.
13, a las 21. Liberarte.

Ciclo Jazzología
A las 20.30. C.C. San Martín.
Coordina y comenta:
Carlos Inzillo.

Jazz Spirituals & Blues con
Cristina Aguayo.
2/12.

Grupo El Ghetto.
Jazz Fusión.
9/12.

Louisiana Jazz Band.
16/12.

Películas

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

De Peter Medak. Con Gary Oldman, Lena Olin, Juliette Lewis y elenco.
13, a las 22 (repite).
Cable: SUPERCINE.

Amantes a la italiana. ****
(1972, 144')
De Billy Wilder. Con Jack Lemmon, Juliet Lewis y Clive Revill.
14, a las 16.30. Cable: SPACE.

Asuntos nocturnos. ***
(1992, 103')
De Paul Schrader. Con Willem Dafoe y Susan Sarandon.
28, a las 0.30 (repite).
Cable: I-SAT.

Bajo fuego. **1/2 (1983, 128')
De Roger Spottiswoode. Con Nick Nolte, Gene Hackman y Joanna Cassidy.
12, a las 23.45.
Cable: SUPERCINE.

Caro Diario. **1/2 (1993, 128')
De Nanni Moretti. Con Nanni Moretti y Jennifer Beals.
13, a las 21.30.
Cable: CINECANAL.

Cocoon. **** (1985, 118')
De Ron Howard. Con Don Ameche y Wilford Brimley.
17, a las 16.40 (repite).
Cable: CINECANAL.

Copycat. *** (1996, 123')
De Jon Amiel. Con Sigourney Weaver y Holly Hunter.
2, a las 22.15 (repite). Cable: HBO Olé 2.



Dulce bocado.
(Condicionada)
De F.J. Lincoln. Con Kelly D'Dell y Tom Byron.
3, a la 1.30 (repite).
Cable: VENUS.

Duro de matar III. *1/2** (1995, 130')
De John McTiernan. Con Bruce Willis, Jeremy Irons y Samuel L. Jackson.
21, a las 22 (repite).
Cable: HBO Olé.

El asesinato de Trotsky.
(1972, 102')
De Joseph Losey. Con Richard Burton y Alain Delon.
4, a las 21 (repite).
Cable: I-SAT.

El ciudadano Bob Roberts.
***1/2 (1992, 105')
De Tim Robbins. Con Giancarlo Esposito y Gore Vidal.
3, a las 0.30. Cable: I-SAT.

El demonio vestido de azul. **
(1995, 102')
De Carl Franklin. Con Denzel Washington y Jennifer Beals.
9, a las 22 (repite).
Cable: HBO Olé 2.

El eclipse. *1/2** (1962, 123')
De Michelangelo Antonioni.
Con Alain Delon y Mónica Vitti.
1, a las 14 (repite). Cable: BRAVO.

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

Goldeneye. (1995, 130')
De Martin Campbell. Con Pierce Brosnan, Sean Bean y elenco.
25, a las 19.45 (repite). Cable: CINECANAL.

La caza al Octubre Rojo. **1/2**
(1990, 132')
De John McTiernan. Con Sean Connery, Alec Baldwin y elenco.
17, a las 22.
Cable: SUPERCINE.

La mujer del año. ****
(1942, 112')
De George Stevens. Con Ring Lardner Jr. y Michael Kanin.
5, a las 16.30. Cable: SPACE.

La última palabra. ***
(1995, 94')
De Tony Spiridakis. Con Timothy Hutton, Cybill Shepherd y Joe Pantollano.
26, a las 0. Cable: SUPERCINE.

Los Diez Mandamientos. ***
(1923, 140')
De Cecil B. De Mille. Con Charlton Heston, Yul Brynner, Anne Baxter, Yvonne de Carlo y elenco.
21 a las 16.30. Cable: SPACE.

Los Intocables. **** (1987, 119')
De Brian De Palma. Con Sean Connery, Kevin Costner y Robert De Niro.
15, a las 22. Cable: SPACE.

Mac. **** (1993, 118')
De John Turturro. Con Carl Capotero y Katherine Borowitz.
20, a las 22.45 (repite).
Cable: I-SAT.

Mariposas de la noche. ****
(1987, 97')
De Barbet Schroeder. Con Mickey Rourke y Faye Dunaway.
3, a las 2.15. Cable: I-SAT.

Mary Reilly. ** (1996, 118')
De Stephen Frears. Con Julia Roberts, John Malkovich y Glenn Close.
7, a las 22 (repite).
Cable: HBO Olé.

Nijinsky. *** (1980, 125')
De Herbert Ross. Con Alan Bates y Jeremy Irons.
19, a las 3.15. Cable: SUPERCINE.

Noticias escritas con sangre. *1/2** (1985, 109')
De Phillip Borsos. Con Kurt Russel, Mariel Hemingway y Andy Garcia.
22, a las 23.45 (repite).
Cable: SUPERCINE.

Peggy Sue se casó. **1/2**
(1986, 103')
De Francis Ford Coppola. Con Kathleen Turner y Nicolas Cage.

Presentando este cupón, los lectores de **magazín literario** obtendrán un 20 % de descuento en sus compras en efectivo.

librería del fondo

Santa Fe 1685

(1060) Buenos Aires



Una librería
como
las de antes

Presentando este cupón, los lectores de **magazín literario** obtendrán un 10 % de descuento en sus compras en efectivo.

LIBRERÍA
NORTE

Av. Las Heras 2225
(1127) Buenos Aires



Muy buenos libros

Presentando este cupón, los lectores de **magazín literario** obtendrán un 10 % de descuento en sus compras en efectivo.

La Barca
Cabello 3641
Buenos Aires

Nombre.....
Dirección.....
Teléfono.....
Ocupación.....
Áreas de interés.....

magazín literario
mapa mensual de cultura

Nombre.....
Dirección.....
Teléfono.....
Ocupación.....
Áreas de interés.....

magazín literario
mapa mensual de cultura

Nombre.....
Dirección.....
Teléfono.....
Ocupación.....
Áreas de interés.....

magazín literario
mapa mensual de cultura

17, a las 16.30. Cable: SPACE.
Priscilla, la Reina del desierto.
*** (1994, 102')

De Stephan Elliott. Con Terence Stamp, Hugo Weaving y Guy Pearce.

2, a las 23. Cable: HBO Olé.

Pulp Fiction. **** (1994, 153')
De Quentin Tarantino. Con John Travolta, Uma Thurman y Samuel Jackson.

11, a las 0.15 (repite). Cable:



HBO Olé 2.

Quadrophenia. ***1/2
(1979, 115')

De Franc Roddam. Con Phil Daniels, Mark Wingett y Sting.
8, a las 22.45. Cable: I-SAT.

Qué bello es vivir. ****1/2
(1946, 129')

De Frank Capra. Con James Stewart, Donna Reed y Lionel Barrymore.

3, a las 16.30. Cable: SPACE.

Subway. ** (1985, 110')

De Luc Besson. Con Isabelle Adjani y Christopher Lambert.
17, a las 22. Cable: FOX.

Top Gun. ***1/2 (1986, 110')

De Tony Scott. Con Tom Cruise, Kelly McGillis y Val Kilmer.
23, a las 18.30. Cable: CINECANAL.

La literatura en el cine.
Miércoles, a las 17.
Museo del Cine Pablo Ducrós.

Pobres habrá siempre. (1958)
De Carlos Borcosque. Basada en la novela homónima de Luis Horacio Velázquez. Con Domingo Alzugaray, Jorge Villalba, Jorge Rivera López, Norberto Aroldi y elenco.
3/12.

Martín Fierro. (1968)

De Leopoldo Torre Nilson. Basada en el poema de José Hernández adaptado por Torre Nilson y Ulyses Petit de Murat. Con Alfredo Alcón, Graciela Borges, Lautaro Murúa y Leonardo Favio.

10/12.

Gente conmigo. (1967)

De Jorge Darnell. Inspirada en la novela homónima de Syria Poletti. Adaptación de Jorge Masciángioli.

Con Violeta Antier, Alberto Argibay, Norma Aleandro y Milagros de la Vega.

17/12.

Cadáveres exquisitos.
Las vanguardias históricas en el cine y el cine de vanguardia.
7/12, a las 18.

Museo de Arte Moderno.

La sangre de un poeta. **1/2
(1930, 55')

De Jean Cocteau. Con Jean Cocteau. (Fragmento)

La caracola y el clérigo. (1928)
De Germaine Dulac.

Films Ganadores del "Oscar"
Miércoles, a las 20.30.
Manzana de las Luces.

Amarcord. ***** (1974, 95')

De Federico Fellini. Con Magali Noel, Bruno Zanin y Pupella Maggio.
3/12.

Perdidos en la noche. *****
(1969, 113')

De John Schlesinger. Con Dustin Hoffman y Jon Voight.
10/12.

Trenes rigurosamente vigilados.
****1/2 (1966, 91')

De Jiri Menzel. Con Vaclav Neckar y Jitka Bendova.
17/12.

Ciclo Cine Francés
Cine-debate en 16 mm
Martes, a las 19.30.
Cine-Club Eco

La Marsellesa. **** (1938, 130')
De Jean Renoir. Con Louis Jouvet y Pierre Renoir.
2/12.

Boudu salvado de las aguas.
***** (1932, 88')

De Jean Renoir. Con Michel Simon y Charles Granval.
9/12.

L'Atalante. *** (1934, 82')
De Jean Vigo.
Con Michel Simon
y Dita Parlo.
16/12.

La belleza del diablo. (1949)

De René Clair. Con Michel Simon y Gérard Philippe.
23/12.

**Encuentro con el
cine español**
Auspicia el ICI. Sala Lugones

Alegre ma non troppo.
(1994, 97')

De Fernando Colomo. Con Pere Ponce y Penélope Cruz.
5, a las 14.30, 17, 19.30 y 22.

Canción de Cuna. (1994, 103')
De José Luis Garci. Con Fiorella Faltoyano, Maribel Verdú y Alfredo Landa.
4, a las 14.30, 17, 19.30 y 22.

El porqué de las cosas.
(1994, 92')

De Ventura Pons. Con Lluís Homar, Alex Casanovas y Silvia Munt.
12, a las 14.30, 17, 19.30 y 22.

Entre rojas. (1994, 93')

De Azucena Rodríguez. Con Penélope Cruz, Ana Torrent y Pilar Bardem.
9, a las 14.30, 17, 19.30 y 22.

Justino, un asesino de la tercera edad. (1994, 93')

Opera prima gore de Santiago Aguilar y Luis Guridi, el grupo La Cuadrilla. Con Saturnino García y Carlos Lucas.
11, a las 14.30, 17, 19.30 y 22.

Sevillanas. (1992, 55')

De Carlos Saura. Con Camarón y Paco de Lucía.
10, a las 14.30 y 22.

Suspiros de España (y Portugal). (1995)

De José Luis García Sánchez. Con Juan Echanove y Juan Luis Galiardo.
6 y 7, a las 14.30, 17, 19.30 y 22.

**Cineclub: ciclo dirigido por
Salvador Sammaritano**
Cable: BRAVO

Hiroshima mon amour. ****
(1959, 88')

De Alain Resnais. Con Emanuele Riva y Eiji Okada.
6, a las 22 (repite).

Un affaire de mujer. ***
(1928, 90')

De Clarence Brown. Con Greta Garbo y John Gilbert.
13, a las 22 (repite).

Dama por un día. ****
(1933, 95')

De Franck Capra. Con William Warren y May Robson.
20, a las 23 (repite).

Vámonos con Pancho Villa. (90')
De Fernando de Fuentes. Con Antonio Frausto y Domingo Soler.
27, a las 22 (repite).

Trilogía de El Padrino
Cable: USA Cinema Espectacular

El Padrino. ** (1972, 175')**
De Francis Ford Coppola. Con Marlon Brando, Al Pacino, James Caan, Robert Duvall y Diane Keaton.
7/12, a las 19 (repite).

El Padrino II. ** (1974, 200')**
De Francis Ford Coppola. Con Robert De Niro.
14/12, a las 20.

El Padrino III. **1/2 (1990, 163')**
De Francis Ford Coppola. Con Al Pacino, Diane Keaton, Andy García y George Hamilton.
28/12, a las 19 (repite).

Ciclo Cine de Vanguardia
Viernes. Cable: CINEMAX

Passover Fever. (1995, 100')
Guión y dirección de Shemi Zarhin (Israel). Con Gila Almagor, Yossef Shiloah y Miki Kam.
5, a las 22.

Chinese Chocolate. (1995, 99')
Guión y dirección de Yan Cui y Qi Chang (Canadá). Con Diana Peng, Shirley Cui y Bo Z. Wang.
12, a las 22.

The Delinquents. (1989, 105')
De Chris Thomson (Australia). Con Kylie Minogue, Charlie Schlatter y Bruno Lawrence.
19, a las 22.

Mo. (1995, 81')
De Franklin J. Schaffner (USA). Con Michael Jayston, Janet Suzman y Harry Andrews.
26, a las 22.15.

Ciclo Luna Llena
Viernes, a las 22. Cable: FOX.

Alien, el Octavo Pasajero. **1/2 (1979, 116')**
De Ridley Scott. Con Sigourney Weaver y Ron Skerritt.

5/12.
Alien, El Regreso. **1/2 (1986, 137')**
De James Cameron. Con Sigourney Weaver y Carrie Henn.
12/12.

Alien 3, Ripley. ** (1992, 115')**
De David Fincher. Con Sigourney Weaver y Charles Dutton.
19/12.

Mission Alien 2. (1994, 93')
De Kenneth Johnson. Con Gary Graham, Eric Pierpoint y Michelle Scarabelli.
26/12.

Radio/TV

Animal de radio
Interés general, conducido por La-lo Mir y Elizabeth Vernaci.
Lunes a viernes, a las 17. Radio: Rock & Pop (FM 95.9)

Batman.
Serie original con Adam West y Burt Ward.
Lunes a viernes, a las 15.30 (repite). Cable: FOX.

Betty Boop.
Biografía de la "hija" del dibujante Max Fleischer.
31, a las 19. Cable: MUNDO OLE.

Caloi en su tinta.
Programa dedicado a la difusión del cine de animación mundial y a las artes plásticas. Conducido por Caloi.
Viernes, de 23 a 24. Aire: ATC.

Casados con hijos (Married with Children). ****
Ver crítica pág. 64.
Lunes a viernes, a las 17 (repite). Cable: SONY.

Día D. ****
Periodístico semanal. Con Adolfo Castello, Marcelo Zlotowjazyda y Ernesto Tenenbaum.
Domingos, a las 21. América TV.

Ellen. ****
Comedia protagonizada por Ellen Degeneres.
Viernes, a las 20.30. Cable: SONY.

Flash Gordon: Viaje a la Fama.
La historia de uno de los primeros héroes intergalácticos.
29, a las 19. Cable: MUNDO OLE.

Friends.
Ver crítica pág. 64.
Martes, a las 20 (repite). Cable:

SONY.
Jack, el Destripador.
El terror amenaza Londres.
15, a las 22. Cable: MUNDO OLE.

Jaque Mate.
Magazin conducido por Román Lejtman y equipo.
Lunes a viernes, a las 6. Radio: Rock & Pop (FM 95.9).

La niñera (The Nanny). ****
Ver crítica pág. 64.
Lunes a viernes, a las 16.30 (repite). Cable: SONY.

La oral porteña.
Literatura, crónica y política. Conducido por Jorge Warley y Santiago Gándara.
Miércoles, a las 18. Radio: La Tribu (FM 88.7)

Los locos Adams. ****
Lunes a viernes, a las 16 (repite). Cable: JUPITER.

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

Los Simpsons.
Miércoles, a partir de las 18.30 (repite). Cable: FOX.

Noches temáticas.
Documental sobre Adolfo Bioy Casares y Leopoldo Torre Nilsson. Con la conducción de Mario Grasso.
12, a las 21. Cable: INFINITO.

Reportera del crimen.
Serie.
Lunes a viernes, a las 14. Cable: USA.

Super agente '86. ****
Sábados, a las 13 (repite). Cable: JUPITER.



The El! True Hollywood Story.
Relatos estremecedores narrados por testigos y protagonistas.
Jueves, a las 20 (repite). Cable: El!

The Gossip Show.
Julie Brown incursiona en los chismes más picantes de Hollywood.
Lunes a viernes, a las 18 (repite). Cable: El!

The Kids in The Hall #65.
5, a las 2.45 (repite). Cable: HBO Olé.

Tiempo con vos.
Magazin conducido por Alicia Caniza.
Lunes a viernes, a las 12. Radio: FM Palermo (94.7).

Vinilo 33°.
Magazin cultural y semanal conducido por Mosquito Sancineto y Martín Mena.
Lunes a viernes, a las 13. Radio: La Tribu (FM 88.7).

Yo quiero a Lucy. ****
Lunes a viernes, a las 14.30 (repite). Cable: JUPITER.

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

**"Basta Ya
a la Discriminación"**

El 14/12 USA Network conmemora el Día Internacional del Niño difundiendo su campaña social "Basta Ya a la Discriminación". Para ese día está preparada una programación especial que incluye la proyección de las siguientes películas:

Un cuento americano: Feivel va al Oeste.
A las 10.

Elf and The Magic Key.
A las 11.30.

The Kid who loved Christmas.
Con Michael Warren, Vanessa Williams y Trent Cameron.
A las 12.

Los Supersónicos, la Película.
A las 14.

El Frantasma de Papá.
Con Bill Cosby.

A las 16.

Teatro

Sonetos de Amor de William Shakespeare.

Versión libre.

Dir: Silvia Sanfíz y Sergio Amigo.
Grupo La Cabeza del Jabalí.
7, a las 19. El Patio.

Carne Gaucha.

Autor y director: S. Serrano.
Con G. Garola, C. Salleses, Y. Dolz, G. Pastuszuk y J. Rodríguez Mena.
6 y 13, a las 22.45. El Patio.

*Caviar en bikini. ****

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

Cinco puertas.

Autor y director: Omar Pacheco.
Grupo Teatro Libre
Viernes, a las 21.30; sábados, a las 21 y 23; domingos, a las 20.30. La Otra Orilla.

*Criminal. ***1/2*

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

Crónica de un secuestro.

De Mario Diamant.
Dir: Gabriel Serenelli.
Grupo Transporte de Antifaces.
Con M. Petrucci, P. Caruso y J. Quiroga.
6 y 13, a las 20.30. El Patio.

*Decadencia. ****

De Steven Berkoff.
Dir: Rubén Szuchmacher; asist. dir: Christian Drut. Con Ingrid Pelicori y Horacio Peña.
Hasta el 21. Jueves, a las 21.

Babilonia.

Desnuda de Terciopelo.

Unipersonal de Mónica Alfonso.
Dirección general: Chiqui González; asist. dirección: Rolando Lo Giudice.
Viernes, a las 23. Opera Prima.

Diario de un hombrecito.

Libro y actuación: Ricardo Díaz Mourelle.
Dirección general: Víctor Bruno.
6, 13, 20 y 27, a las 23.30.
El Galpón.

Domino en casa.

Autor y dir.: Leonardo Goloboff; escenografía y asist. dir.: Florencia Fernández Frank. Con Sammy Lerner, Manuel Rosón, Norma Skinner y Beatriz dos Santos.
Hasta el 13. Viernes y sábados, a las 21. La Ranchería.

Dos perdidos en una noche sucia.

De Plinio Marcos.
Dir: Luis Gianneo; asist. dir.: Gladys Pereyra Alonso. Con Marcelo Serre y Luis Gianneo.
Hasta el 21. Sábados, a las 23. Babilonia.

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. Asist. dir: Celia Sipes. Con Adrián Azaceta y Alberto San Juan.
Viernes, a las 21.30. Auditorio José Luis Cabezas.

El pato salvaje. !

De Henrik Ibsen.
Versión: David Amitín y Mauricio Kartun.
Dir: David Amitín. Escenografía: Emilio Basaldúa. Vestuario: María Julia Bertotto. Con Alberto Segado, Osvaldo Bonet, Manuel Callau, Irene Grassi y elenco.
Hasta el 19. Miércoles a sábados, a las 21; domingos, a las 20. San Martín, sala Casacuberta.

El Reñidero.

De Sergio de Cecco.
14, 15, 16, 17 y 18, a las 21.30. El Galpón.

El señor Galindez. !

De Eduardo Pavlosky. Con Eduardo Pavlosky, Arturo Maly y Martín Pavlosky.
20, a las 0 (repite).

Cable: BRAVO.

El vestidor.

De Ronald Harwood.
Dir: Miguel Cavia. Con Federico Luppi, Julio Chávez y elenco.
Hasta el 15. Jueves y viernes, a las 21; sábados, a las 20 y 23; domingos, a las 20.30. La Plaza, sala Pablo Picasso.

Encuentros y experiencias.

Sobre textos de Roberto Fontanarrosa.
Dir: Los Varricos.
Grupo Los Varricococomienzo. W. Herrera, F. Laser, C. Vignola, M. Akman, D. de Paula y D. Ortiz de Rozas.
5, a las 20.30. El Patio.

Fausto un instante.

(Musical). Dir: A. Porcel de Peralta.
7, a las 20.30. Liberarte.

Fin de diciembre.

De Ricardo Halac.
Dir: Martín Rosales.
11 y 18, a las 22. Liberarte.

Hermoso día.

De Silvia Vladimivsky.
Espectáculo de teatro-danza a cargo del Teatro Fantástico de Buenos Aires.
Dir: Silvia Vladimivsky y Salo Pakik.
Jueves, a las 21.30.
Auditorio José Luis Cabezas.

Historia de un zurdo contrariado.

De Agustín Cuzzani.
Dir: Andrés Sacchi.
Sábados, a las 21.30. Manzana de las Luces.

Humor Bovo.

Unipersonal humorístico de Ana María Bovo.
Relatos de Katherine Anne Porter, Damon Runyon, María Luisa Livingston y Ana María Bovo.
Sábados, a las 20.30.
Opera Prima.

Idipus Tyrannos.

La conspiración de las mujeres.
De Sófocles.
Dir: Jerry Brignone.
Domingos, a las 20. Manzana de las Luces.

Kapehuz!

Autor, director y compositor Alberto Muñoz; asist. dir. y prod.: María Gainza. Con Claudia Tomás (canto, percusión y coros), Giselle de Luque (teclados, flauta y coros), Carlos Bisurgi (contrabajo, flauta y coros), Alejandro Nuín (flautas y coros), Omar

Giammarco (guitarras, teclados, canto y coros) y Alberto Muñoz (canto, guitarra y coros). Sonido: Ricardo Roverano.
Hasta el 21. Viernes, a las 23. Babilonia.

Kvetch.

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

La almeja.

(Humor con problemas).
Sábados, a las 2. Liberarte.

La irredenta.

De Beatriz Mosquera.
Grupo De la Visera. Dir: Lucía Manualle. Con Stella Brando, Graciela Malvagni, Daniela Riva y Humberto Parrotta.
Hasta el 12. Viernes, a las 21. IFT.

La noche.

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

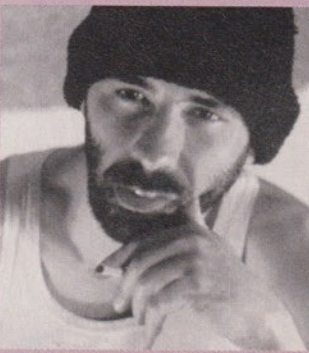
Las Dos Orillas.

De Mario Cura.
Dir: Rubén Pires. Con María Comesaña y Luis Solanas.
Sábados, a las 21.30.
El Observatorio.

Las Tres Hermanas.

De Anton Chéjov.
Dirección general: Fernando Ureccio.
5, 6, 12, 13, 19 y 20, a las 21.30.
El Galpón.

La última cerveza de Bukowsky.

De Carlos Polimeni.
Dirección y puesta en escena: Pablo Silva. Con Daniel Ritto.
Jueves, a las 22; viernes y sábados, a las 0.15.

Fundación Patricios.

La valija.

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

La valija.

De M. Rosencof.
Dir: Gabriel Borges.
Grupo Salsipuedes. A. Mato, M. Bahcer, L. Damonte, Y. Gonzalez, Gabo, J. Fernandez y L. Doño.
5, 12, 19, a las 23; 21, a las 19.
El Patio.

Los impunes.

De Ariel Barchilón.
Dir: Lorenzo Quinteros. Asist.
Dir.: Mercedes Fraile. Con Lorenzo Quinteros, Ricardo Díaz Mourelle, Fito Yanelli e Hilario Quinteros.
Viernes y sábados, a las 21.30.
El Doble.

Los justos.

De Albert Camus.
Dir: Marcelo Mangone.
Viernes, a las 21. El Callejón.

Madame de Sade.

De Yulio Mishima.
Dir: Víctor García Peralta.
Viernes y sábados, a las 21.30; domingos, a las 20.30.
Fundación Patricios.

Maderna, el hombre que se transformaba demasiado.

Sobre un cuento de Dolina.
Coro-teatro San Telmo. Dir: A. Kantemiroff y L. Rivera López.
5 y 12, a las 22.30. Liberarte.

Máquina Hamlet. *1/2.**

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

Monodrama cuarta pared II.

Autor y director: Víctor Varela.
5, 10, 13, 14, 19, 20 y 21, a las 21.30. C.C. San Martín.

Pará, fanático.

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

Paraísos perdidos.

Creación y dirección: Susana Torres Molina. Con Greta Gleyzer, Ana Luzarth, Susana Machini, Alejandro Mango, Ariel Michiletto, Jorge Sartorio, Fabián Schisano, Miguel Terni y Diana Valiela.
Viernes y sábados, a las 21.

Morocco.

Polvo eres. ****

De Harold Pinter (versión de Carlos Fuentes).
Dir: Rubén Szuchmacher; asist. dir.: Cristian Drut. Con Ingrid Pelicori y Horacio Peña.
Hasta el 21. Viernes, sábados y



**Proyecto Museos II
Centro Cultural Rojas**

Experiencia de investigación destinada a relacionar la práctica teatral con el espacio museo. En esta segunda parte del Proyecto Museos (a cargo de Viviana Tellas, del Centro de Experimentación Teatral de la UBA), los directores Miguel Pittier, Mariana Obersztern y Rafael Spregelburd visitaron el Museo del Dinero, el Museo Odontológico y el Museo Penitenciario, respectivamente. En su edición '97, el Proyecto Museos II propone los siguientes espectáculos:

Dens in Dente.

(Museo Odontológico).
Dir: Mariana Obersztern. Con María Inés Aldaburu y María Inés Sancerni. Escenografía: Dino Bruzzone. Vestuario: Karina Peisajovich. Música: Gustavo Ridilenir.
1 y 2, a las 21.

Motín.

(Museo Penitenciario).
Textos e investigación: Eduardo del Estal.
Dir: Rafael Spregelburd. Dir. musical: Federico Zypce.
3 y 4, a las 21.

domingos, a las 21. Babilonia.

Pucha, me raspa.

(Humor). Dir: Enrique Federman. Con Pereira-Lumbardini.
Sábados, a las 23. Liberarte.

Retorno al hogar.

De Harold Pinter.
Dir: Ulises 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.
Hasta el 14. 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.

Sueños y mentiras.

Unipersonal de Ana María Bovo.
Trabajo actoral que recorre historias de Chejov, Tostoi, O. Henry y Bradbury, entre otros.
Viernes, a las 20.30.
Opera Prima.

Supositorios de Historia.

(Humor). Grupo Los Loose Brothers.
Dir: Adolfo Castelo.
Viernes, a la 1. Liberarte.

Temístocles en Salamina.

Farsa de Román Gómez Masía.
Dir: Carlos Vaccaneo. Por la Comedia Del Oeste.
Sábados, a las 22.
El Observatorio.

Un cuento alemán. ****

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

Un guapo del 900.

De Samuel Eichelbaum
Dirección y puesta en escena: Juan Carlos Gené. Con Rubén Stella, Verónica Oddó, Marcos Zucker, Carlos Weber y elenco.
Hasta el 19. Miércoles a sábados, a las 21.30; domingos, a las 20.30. San Martín.

Yo he visto el mar.

Espectáculo creado por La Máquina de Volar.
Libro y dirección: Gabriela Marges. Intérpretes: Alejandro C. Bracchi, Gabriela Marges y Román Lamas.
Sábados y domingos, a las 17.
C.C. Recoleta.

**Festival de Teatro Off
Buenos Aires.
El Vitral.**

Sardinas Ahumadas.

De Jean Claude Danaud.
Dir: Kado Kostzner. Con Victoria Carreras y María Machi.

6 y 13, a las 21.

Sueño lúcido.

Del Grupo La Dama.
Dir: Javier Margulis. Con Luis Luque (voz), Francis Whamond (guitarras), Puki Maida (batería), Angel Lombardo (bajo), Javier Mendizabal (guitarras y teclado), Silvia D'Ale y Celia Vázquez (coros), Darío Ferfolja y Claudio Sarno (producción)
6 y 13, a las 0.

Potestad.

De Eduardo Pavlosky.
Dir: Elio Galipoli. Con Isabel Iglesias y Carlos Fernández.
7 y 14, a las 20.

Los siete locos.

De Roberto Arlt.
Dir: Yamil Ostrovsky. Con Pablo Giovine, Sebastián Codega, Daniel Baldó, Carlos Osatinsky, Fernando Durana, Sergio Valle y Esteban Fiocca.
5 y 12, a las 23.

Las hermanas Tatín.

Autora y directora: Mónica Calo. Con Graciela Rapazzini, Emma Rivera, Félix Tornquist, Eliseo Peré, María Elena Mabi, Mónica Páez y Ernestina Ruggero.
6, a las 21.

Soy lo que soy.

De Silvia Dabove.
Dir: Franca Guthmann. Con Silvia Dabove y Silvia Saavedra.
5 y 12, a las 21.

El duende del conventillo.

Autor y director: Jorge Abolio. Con Pablo Vaievurd, Marcelo Rajchnudel, Graciela Pereira, Katty Vaievurd, Susana Molinari, Dora Sajevicas, Cecilia Rajchnudel, Elena Varrone, Laura Blanch y Jorge Abolio.
7 y 14, a las 20.

Anteboda!

Creación colectiva del grupo El Consorcio.
Dir: Nora Moseinco. Dir. musical: Omar Gianmarco. Con Mariana kCahud, Irene Goldszer, Silvio Lastiri, Nicolás Levin, kDiego Setton, Leandro Stivelman, Alejandra Tocino, Alvaro Urtizberea y Lorena Vega.
6 y 13, a las 21.

Cosa de varios.

del Grupo Los Susodichos.
Dir: Nora Moseinco. Idea, guión y producción artística: Nora Moseinco y Mayra Bonard. Música original: Omar Ginmarco e Iván Wyszogrod. Con Ezequiel Díaz, Maqui Figueroa, Julieta Goch-

man, Azul Lombardía, Lucía Mangone, Lucas Mirvois, Cecilia Monteagudo y Federico Vaintraub.
5 y 12, a las 23.30.

Tres actores, un drama.

De Michel de Ghelderode.
Dir: Pablo Tur. Asist. dir: Jaime Mendoza y Roberto Moreno.
Con Daniel López Gorjón, Mónica Delgado, Alicia Canals, Pablo Tur y Carolina Bergallo.
5, 6, 12 y 13, a las 23.

Chau Pericles.

De Humberto cosntantini.
Dir: Aldo Cura. Con Aldo Cura, Silvia Dabove, Anselmo Aranis y Rubén Reggio.
6 y 13, a las 23.

Criaturas.

De Alberto Adellach.
Dir. de actores: Beatriz Matar.
Puesta en escena: Misch, Font.
Con Eduardo Mich y Federico Font.
5, 7, 12 y 14, a las 0.30.

Clase abierta.

Autora y directora: Gabriela Peret. Con Verónica Bogado, Erica Sposito, Roxana Bacari, Marcelo Palacios, Mariana Conti, Mariana Galarza, Alejandra Soler, Daniel Marcos, Analía Masangioli, Romina Donato y Silvina Crespo.
5 y 12, a las 21.

Bukowsky Karnival Unplugged.

De: Horacio Ladrón de Guevara y Manu Peña.
Dir: Julián Caverio. Con Angie Giorgi, José Dahab, Pablo Procopio, Coty Ratapic, Walter Sozzani y Osvaldo Pérez. Música: Manuel Peña y Rubén Sosa.
6 y 13, a las 2.

El Teatro de Barrio hace Centro C.C. San Martín.

El pollo pelado.

De Velia Malchiodi Piñeiro.
Dir: Juan José Ovalle.
3, a las 19.30.

El Equinoccio de la Vida.

De Víctor Hugo Mazzeo.
Dir: Ramón "Pippo" Rossi.
7, a las 20.

Hay que apagar el fuego.

De Carlos Gorostiza.
Dir: Enrique Porcellana.
10, a las 19.30.

Filomena Marturano.

Adaptación: Adolfo Oliverio.
Dir: Roberto De Pari.
17, a las 19.30.

Direcciones

Alianza Francesa: Córdoba 936,
TE: 322-0068

Arcimboldo: Reconquista 761
P.B. "14".

Arte por Arte, Solar del Juramento: Vuelta de Obligado 2070, TE: 788-3721

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

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

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

Centro Cultural Mariano Moreno: Belgrano 450, Bernal, TE: 259-4740

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

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

Consejo Deliberante de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Perú 190, TE: 343-6288

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 Doble: Araoz 727, TE: 855-2656

El Galpón del Abasto: Humahuaca 3549, TE: 861-8764

El Local: Av. Libertador 3810, La Lucila, TE: 790-0024

El Observatorio: Urquiza 124, TE: 957-6723

El Patio: Montevideo 566, TE: 373-3197

El Vitral: Rodríguez Peña 344, TE: 371-0948

Ferro: Avellaneda y Martín de Gainza

Filosofía y Letras (UBA): Puán 480, TE: 432-0606

Filo: San Martín 975, TE: 311-3303

Fundación Banco Patricios: Callao 312, TE: 372-9197

Fundación Cultural La Ranchería: México 1152, TE: 383-7887

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

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

Galería Rubbers: Suipacha 1175, TE: 393-6010

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

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

La Scala de San Telmo: Pasaje Giuffría 371, TE: 362-1187

La Tribu 88.7 FM: Lambaré 873, TE: 864-0489

Liberarte Bodega Cultural: Corrientes 1555, TE: 375-2341

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

Luna Park: Corrientes y Bouchard.

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

Morocco: Hipólito Yrigoyen 851, TE: 342-6046

Museo de Arte Español Enrique Larreta: Juramento 2291, TE: 783-2640

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 de la Ciudad: Alsina 412, TE: 343-2123

Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken: Sarmiento 2573, TE: 952-4598

Museo de Motivos Argentinos José Hernández: Av. del Libertador 2373, TE: 802-7294

Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti: Moreno 350, TE: 331-7788

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

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

Nuestra Señora de la Merced: Reconquista 207

Opera Prima: Paraná 1259, TE: 812-8271

Teatro Alvear: Corrientes 1659, TE: 374-4833

Teatro Colón: Libertad 621, TE: 382-5414

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 Nacional Cervantes: Libertad 815, TE: 816-4224

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

Primera Muestra de Video Alternativo organizada por FM La Tribu.

Los videos pueden presentarse hasta el 5/12 en las categorías ficción, documental y video experimental.

1° premio: orden de compra por material virgen.

Menciones especiales para cada categoría.

El jurado está integrado por:

Marcelo Céspedes (realizador)
Mario Piazza (realizador)
Juan Pablo Lacroze (realizador)
Eduardo Antín (periodista)
Luis Cruz (periodista).

El 20 y 21 de diciembre serán exhibidos todos los trabajos presentados.

La proyección se realizará en el Espacio La Tribu, de 10 a 22.

PUROCIRCO



Escuela de técnicas circenses

Profesor: Mario Pérez
Profesora: Cristina Martí

Informes:
551-5966 / 856-5705
Fitz Roy 851 esquina Velasco

CÓRDOBA

Comemoraciones

Gran Pesebre Viviente.

Representación a cargo de actores del TAMAC y la Granja Zoo del Zoológico de Córdoba con sus animales.

21, a las 20.30. Bajada del Dante, Pque. Sarmiento.

Fiestas

Fiesta Popular.

Folklore y cuartetos. Organiza la Municipalidad y LV3.

10, a las 21. Estadio Mundialista.

Multimedia

Noche de lanzamiento: IV Festival de Video Láser.

Selección de lo mejor del Ciclo Video Láser Edición 98. Organizado por la Municipalidad.

29, a las 21.15. Cabildo (explanada).

Música

A todo Tango.

Academia Nacional de Tango. Orquesta Provincial de Música Ciudadana. Dir: Carlos Nieto. Artistas invitados.

12, a las 21. Cabildo (explanada).

Concierto de Fin de Año.

Banda Sinfónica de la Provincia.

27, a las 21. Cabildo (explanada).

Concierto Navideño.

Orquesta Sinfónica de la Provincia. Dir: Maestro Carlos Giraudo. Coros de la Provincia.

19, a las 21. Cabildo (explanada).

El gusto es nuestro.

Gira latinoamericana de Ana Belén, Víctor Manuel, Joan Manuel Serrat y Miguel Ríos. El encuentro de cuatro grandes de la canción española contemporánea.

14, horario a confirmar. Estadio Mundialista.

Películas

Algo para recordar

Temporada 1997

Funciones a las 20.30. El Ángel Azul.

Ciclo Mastroianni

La dolce vita. **** (1960, 175')

De Federico Fellini. Con M. Mastroianni y Anita Ekberg.

19/12.

Ciclo Stanley Kubrick

Lolita. *** (1962, 152')

De Stanley Kubrick. Con James Mason y Sue Lyon.

2/12.

Ciclo cine y violencia

Un maldito policía. ***12

(1992, 96')

De Abel Ferrara. Con Harvey Keitel.

3/12.

Ciclo cine bizarro

Delicatessen. ***12 (1991, 95')

De Jean-Pierre Jeunet y Marc Caro. Con Dominique Pinon y Marie Laure Dognac.

4/12.

Ciclo Ettore Scola

El baile. **** (1983, 109')

De Ettore Scola. Con Marc Berman y Francesco Boso.

5/12.

Ciclo cine y literatura

El cartero. ****12 (1994, 115')

De Michael Badford. Con Philippe Noiret y Massimo Troisi.

9/12.

Ciclo Andrei Tarkovsky

El sacrificio. **** (1986, 145')

De Andrei Tarkovsky. Con Erland Josephson y Susan Fleetwood.

10/12.

Ciclo Woody Allen

Manhattan. ***** (1979, 96')

De Woody Allen. Con Woody Allen y Mariel Hemingway.

11/12.

Ciclo Robert De Niro

Toro Salvaje. ****12 (1980, 128')

De Martin Scorsese. Con Robert De Niro y Joe Pesci.

12/12.

Radio/TV

Buen día, Rebeca.

Periodístico-musical, conducido por Rebeca Bortoletto.

Lunes a viernes, a las 5. Emisión simultánea en LV3 Radio Córdoba (AM 70) y Radio 3 (FM 106.9).

De Película.

Música y comentarios a cargo de Rebeca Bortoletto.

Lunes a viernes, a las 7. FM Córdoba (1005).

LA PLATA

Radio

Amar sin barreras.

Entrevistas a autores e información bibliográfica. Conducido por el Dr. Enrique Schcolnik. Se repite en 16 radios universitarias de todo el país.

Sábados, a las 17. Radio: Universidad Nacional de la Plata (AM 1390 y FM 107.5).

MAR DEL PLATA

Danza

Ballet del Atlántico.

Dir: Beatriz Schaiber.

"Défilé" (Berlioz), "Etudes" (Carl Czerny) y las danzas polovtsianas de la Ópera "El Príncipe Igor" (Borodin).

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

Los zapatos al cuello.

Dir: Marisa Gozzi.

8, a las 21. Auditorium, sala Astor Piazzolla.

Exposiciones

Pinturas 1990 - 1997.

El centro de la pintura de Daniel García es la tragedia evocada a través de un tratamiento híbrido entre la fuerza de la expresión y la precisión descriptiva.

Auditorium, salón de las artes.

Un argentino en París.

Fotografías de Carlos Saldi (fotógrafo, periodista y realizador publicitario).

Auditorium, fotogalería.

Música

El gusto es nuestro.

Gira latinoamericana de Ana Belén, Víctor Manuel, Joan Manuel Serrat y Miguel Ríos. El encuentro de cuatro grandes de la canción española contemporánea.

20, horario a confirmar.

Polideportivo.

Trío Saavedra-Gramajo-Flores.

Piano, corno y violín.

Obras de Mozart, Brahms y Beethoven.

12, a las 21. Auditorium, sala Astor Piazzolla.

Teatro

Vincent y los cuervos.

De Pacho O'Donnell. Inspirada en el texto "Van Gogh, el suicida de la sociedad" de Antonin Artaud.

Dir: Daniel Lambertini. Con Freddy Virgolini, José Luis Britos, Caco Grassi, Erico Mavers, Carlos Issa, Rosi Alvarez, Marcela Lucero y Mercedes Muñoz.

6, a las 22. Auditorium, sala Astor Piazzolla.

MONTEVIDEO

Música

El gusto es nuestro.

Gira latinoamericana de Ana Belén, Víctor Manuel, Joan Manuel Serrat y Miguel Ríos. El encuentro de cuatro grandes de la can-

Lugares

Hoy, cuando están de moda los no lugares, reconforta la supervivencia de los paseos clásicos de Buenos Aires, sobre todo en su contradicción y en el revoltijo cultural que evocan. Las películas de los años sesenta solían establecer una brutal contigüidad entre el Monumento a los Españoles y la Fuente de las Nereidas, cinco kilómetros más hacia el Sur.

Hoy, esa alucinación cinematográfica parece cierta: la Costanera Sur tanto reúne a lo más exquisito de la juventud argentina (que se da cita, para bailar y pasarla bien—sobre todo, pasarla bien—alrededor del injustamente celebrado grupo escultórico de Lola Mora) como a las familias devotas del sáncuche de milanesa. Siempre fue así.

Viejo paseo de los inmigrantes, alguna vez la Costanera Sur perdió el Río. Pero ganó la Reserva Ecológica, una especie de laboratorio del sexo alternativo, hoy vedado a esas prácticas por la vigilancia high tech establecida en sus dominios.

Todavía intacta y finisecular, las tardes y noches de la Reserva Ecológica están pobladas de skaters, ciclistas, camioneros, familias de artistas e intelectuales, peñados estrafalarios y aventureros de toda laya. La tranquilidad que en el paseo reina tal vez se deba al tradicional pacifismo de los habitantes de Buenos Aires o a la tenue y exacta iluminación de las farolas, que se recortan contra un remoto y lejano paisaje de vidrio, acero y mezquindad bursátil.

Son muchas las tierras que la Costanera Sur comprende (tanto o más que Puerto Madero, hoy un gigantesco aeropuerto sin gate alguna—y eso sí que es un espacio paradójico—). Esperemos que la recuperación que actualmente el Estado parece patrocinar no desemboque en un loteo y la posterior proliferación de patios de comida de cinco tenedores.

Para que la Costanera Sur siga siendo el lugar maravilloso que es no sólo debe estar atrás, y abandonada, sino también conservar el Museo del Cine, la Cárcova y el olor a chimichurri y chorizos quemados que, en los mediodías de domingo o en las noches de los viernes (en primavera, otoño o verano), es una de las pocas cosas que nos confirman la esperanza de estar vivos. D.L.

ción española contemporánea.
18, horario a confirmar. Estadio Centenario.

ROSARIO

Bla, bla, bla
La ética en el tercer milenio.
Conferencia a cargo de Fernando Savater.
10 y 11, a las 20. C.C. Bernardino Rivadavia.

Exposiciones
Imágenes escritas. 20 años del Premio Cervantes.

Muestra fotográfica que evoca con textos e imágenes a los más grandes escritores de nuestra lengua.
A partir del 4. Galerías del C.C. Parque de España.

Fiestas
Fin de año en la explanada.
El Centro Cultural Parque de España cierra el año con una gran fiesta junto al río en la, recientemente recuperada, explanada.
5, a las 23. C.C. Parque de España.

Música
El gusto es nuestro.
Gira latinoamericana de Ana Belén, Víctor Manuel, Joan Manuel Serrat y Miguel Ríos. El encuentro de cuatro grandes de la canción española contemporánea.
12, horario a confirmar. Estadio Mundialista.

Miriam Cubelos.
Presentación del CD *Aromas de leña verde*, premio del Concurso de Ediciones Musicales Rosarinas.
El 18, a las 21.30. Teatro del C.C. Parque de España.

Películas
Borges por Bertolucci.
Proyección de la película *La estrategia de la araña*, de Bernardo Bertolucci, inspirada en el cuento "Tema del traidor del héroe", de Jorge Luis Borges.
El 8, a las 21. Sala de Conferencias del C.C. Parque de España.

Teatro
Odin Teatret-Dinamarca.
Video de Antropología teatral. Diálogo abierto con Barba y presentación del espectáculo *El eco del silencio*, protagonizado por Julia Varley.
3, a las 20; 9, a las 21. C.C. Parque de España.

Agrupación filodramática Te quisimos con locura.

Muestra estática, videos, paneles y artistas invitados, festejando los ocho años de la Agrupación.
Del 7 al 13, a las 21. Centro de Expresiones Contemporáneas.

DIRECCIONES

Auditorium/Payró: Boulevard Marítimo 2380/2280, Mar del Plata
Cabildo Histórico (explanada): Independencia 30, Córdoba
Centro Cultural Bernardino Rivadavia: San Martín 1080, Rosario, TE: (041) 802241
Centro Cultural y Teatro del Parque de España: Sarmiento y el río, Rosario, TE: (041) 260941
Centro de Expresiones Contemporáneas: Sargento Cabral y el río, Rosario, TE: (041) 802245
El Ángel Azul: Colón 280, Córdoba, TE: (051) 231301
Estadio Mundialista Córdoba: Av. Cárcano s/n, Barrio Chateau Carreras, Córdoba
Estadio Mundialista Rosario: Génova y Cordiviola, Rosario
Polideportivo: Independencia y Juan B. Justo, Mar del Plata

Concurso literario

"Identidad. De las huellas a la palabra"

Con motivo de cumplirse 20 años de lucha, las Abuelas de Plaza de Mayo organizaron este concurso literario con el propósito, quizás, de relevar la conciencia histórica y emocional alrededor del tema de "la identidad".

En el mes de mayo se abrió la recepción de trabajos en las categorías de Cuento, Poesía, Ensayo y Periodismo. Los jurados convocados fueron: Delfina Muschietti, José Luis Mangieri y Noé Jitrik, para Poesía; Martín Caparrós, Roberto Fontanarrosa y Juan Sasturain, para Cuento; Rubén Dri, Horacio González y Osvaldo Bayer, para Ensayo; y Andrea Rodríguez, Eduardo de la Puente, Román Lejtman y Alfredo Leuco, para Periodismo. Al cierre de **magazín** el jurado de poesía ya había dado su veredicto: "En Buenos Aires, a los veinte días del mes de noviembre de 1997, el jurado de la Categoría Poesía del Concurso Literario "Identidad, de las huellas a la palabra", integrado por Noé Jitrik, José Luis Mangieri y Delfina Muschietti, decide por unanimidad otorgar el Primer Premio al trabajo Sin título, cuyo autor es Kink (seudónimo), presentado bajo el número de orden 614. El jurado considera que esta obra no sólo responde a la convocatoria en lo temático sino que exhibe valores de realización poética poco comunes en el panorama de la poesía argentina contemporánea.

Del mismo modo, y en virtud de sus relevantes cualidades expresivas, decide otorgar las siguientes menciones:

- 1° Al trabajo Sin título, cuyo autor es Inés E. Ceballos (seudónimo), presentado bajo el número 598.
 - 2° Al trabajo Urca (1976-1977), cuyo autor es Vilariño (seudónimo), presentado bajo el número 084.
 - 3° Al trabajo In illo tempore, cuyo autor es Tongoy (seudónimo), presentado bajo el número 575.
 - 4° Al trabajo To B(i) on 'Ene'-'Ene', cuyo autor es Ici-bar (seudónimo) presentado bajo el número 408.
- Delfina Muschietti, Noé Jitrik y José Luis Mangieri."
Todas las obras premiadas serán publicadas en una antología cuya edición estará a cargo de EUDEBA

El cielo de Nantes

Tal vez las canciones más famosas de Barbara sean las intimamente ligadas con la muerte: la de su madre, la de su padre. Ayer me enteré de que ella, además de cantar, además de ser un hito en mi vida, también podía morir. No sé todavía cómo fue esta vez: fueron tantos sus intentos que elijo creer que éste es un logro exclusivamente suyo -y no de las parcas.

Nantes es ahora una ciudad todavía más gris que de costumbre: 25, Rue de la Grange au Loup ya no es una dirección tarareada ni el lugar en el que murió el padre de Barbara (también recuerdo el rendez-vous). Es el anclaje de una historia, el lugar preciso que no existe, aquel que asociamos a una persona que no vimos nunca.

En 1993, Barbara cantó por última vez en público. Había prometido otra despedida y esa promesa se desvaneció. Con ella mis ilusiones de verla cantar. Hace sólo unos meses se editó en París su último disco casi póstumo (la intuición ya decía que era el último). Su voz, levemente envejecida, parecía haber perdido fuerza.

Hoy sólo quiero volver a escuchar ese disco que no compré.

VW



Lejos de ser un paria,
excluido de nuestro
horizonte, ausente de
nuestras preocupaciones y
privado de nuestra
solidaridad, Salman Rushdie
se convirtió en un símbolo
demasiado raro de nuestros
antiguos principios.

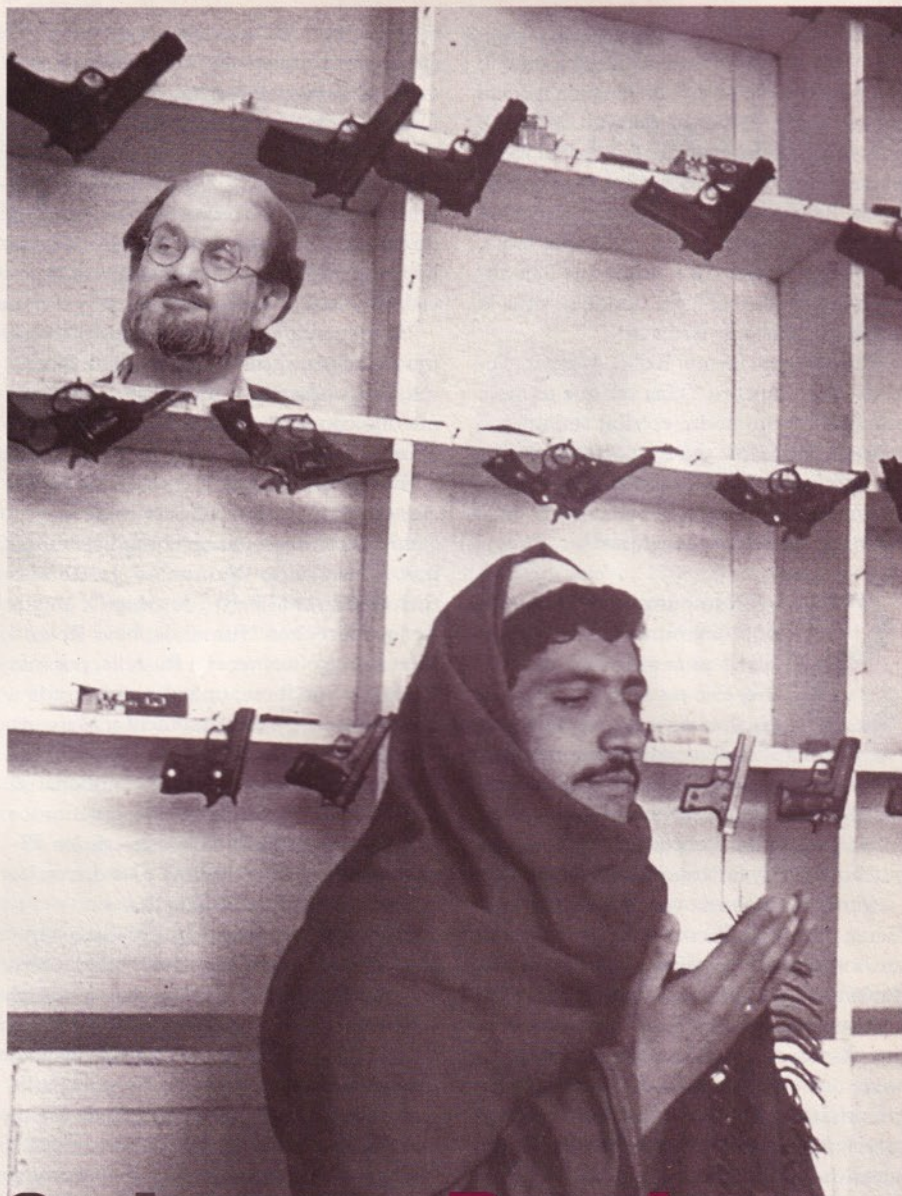
POR GILLES HERTZOG

¿Puede Salman Rushdie ser la figura emblemática de la exclusión en este fin de siglo alienado? *A priori*, es grande la tentación de considerar que sí, que el escritor británico encarna hasta el absurdo la condición del hombre excluido.

Nuevo judío errante, con la muerte pisándole perpetuamente los talones, excluido del mundo y de sus contemporáneos, viviendo en una cárcel sin barrotes que lo acompaña a todos lados, el "caso Rushdie" parece resumir la universalidad de la exclusión en sí mismo, ese mal que, a la manera de la peste de Camus, ataca a individuos, grupos humanos, sociedades enteras y hasta pueblos, abandonados, rechazados por la comunidad de los hombres o de las naciones. Más que nunca, la aldea global es una inmensa fábrica –ideológica, política– de muerte y exclusión, bajo todas sus formas.

Sin embargo, Salman Rushdie no pertenece a esta nueva raza. No es de la innumerable familia de los excluidos.

¿Cómo?, se preguntará usted. ¿No fue excluido de su comunidad de origen, la musulmana, por la *Fatwa*, hasta que un día, tal vez, le llegue la ejecución de su condena a muerte? ¿No se vio obligado, por su seguridad, a excluirse del comercio de nuestras sociedades? Finalmente, ¿no sacrificó la



Salman Rushdie: EL FRACASO DE La ExCLUSión

solución de su exclusión y de su pesadilla por la paz civil en Occidente y por las relaciones con Irán y el mundo árabe?

Punto primero: la exclusión por la *Fatwa*. Rushdie, considerado hereje y blasfemo, ya no forma parte de la *Umma*, la co-

munidad de los creyentes: está excluido de *Dar el Islam*, la casa de Islam.

Con la salvedad de que, como había escrito premonitoriamente en *Los versos satánicos*, "allí donde no hay creencia, no hay blasfemia". ¿Cómo excluir a Rushdie, agnóstico,

de una comunidad de creyentes a la que no pertenece ni adhiere desde hace ya mucho tiempo? Rushdie no está de ninguna manera en la situación de esos comunistas de antaño que, echados del Partido, lo perdían todo, empezando por el sentido mismo de su existencia. La única cosa, confesó, que siente como un exilio es no poder volver a la India. No puede realizar esas visitas que han alimentado su obra al lugar donde se sitúa la novela que acaba de terminar.

Rushdie está atento. Exilio, es cierto. Pero de canto fúnebre. “Una vez que termine este libro, ya no podré escribir seriamente sobre la India. No quiero convertirme en ese tipo de escritor eternamente nostálgico de un país cuya realidad muere poco a poco por el alejamiento progresivo”.

Segundo punto: la autoexclusión del mundo de sus semejantes por razones de seguridad. Eso era lo que calculaban los *Ayatollahs* iraníes, mientras esperaban aplicarle en algún momento la sentencia de muerte: hacer de él un muerto social, vaciar desde ese momento su existencia y matar en él el espíritu y la escritura mucho antes de la “conclusión” asesina.

Sin embargo, una vez más, Rushdie, a fuerza de coraje físico y moral, hizo fracasar la trampa de la reclusión social forzada. “Transcurro mi vida pasando por puertas traseras y un día escribiré sobre esas puertas traseras y tal vez el mismo mundo tenga una puerta trasera. Sin embargo, logré pasar por la puerta grande”. Salvo al principio, cuando tenía que escapar de los asesinos y cambiar constantemente de refugio, Rushdie, cuyo genio barroco se sacia con mil cacofonías humanas, nunca “perdió” el mundo.

“Para mí era capital no convertirme en un prisionero institucional. Luchar contra la *Fatwa* también es reconquistar poco a poco pedazos de vida ordinaria. Salgo mucho más que antes. Pero, por supuesto, sigue siendo muy difícil.” Y arriesgado. Rushdie, que hoy se pasea por Londres y cena tranquilamente en algunos restaurantes de la campaña inglesa, agrega: “Existe un gran peligro al convertirse uno en un símbolo. Debo aceptarlo porque importantes ‘sumas’ de libertad están en juego. Pero, a cualquier precio, debo encontrar el sentido, el gusto a mí mismo... no simbólico. Los símbolos no escriben novelas; los seres de carne y hueso, sí”. Si bien Rushdie se pro-

tegió, no se ocultó en el país que lo acogió sin aparecer nunca en la superficie, como algunos desertores soviéticos en Estados Unidos en la época de Stalin. No cambió de identidad ni de rostro, como parecería que hicieran hoy ciertos grandes criminales internacionales. No renunció a su libre *style* de humor y serenidad; ni siquiera, dentro de sus posibilidades, a su preciada vida social. Todo esto, a modo de combate.

Al preguntarle, en el otoño de 1992, cómo se definía, si como un rehén, un fantasma, un prisionero o un hombre en fuga, me dijo con vehemencia: “Soy, créame, un hombre encolerizado”.

En cuanto a la resolución de su calvario, ¿hay que seguir hablando de exclusión? Ciertamente, hubo cobardías humanas, demasiado humanas: Lufthansa rechazaba al pasajero “de riesgo”; el país de los Derechos Humanos, bajo Roland Dumas, negó tres veces a Rushdie, por más británico que fuera, una visa de entrada a Francia. En un primer momento, Margaret Thatcher, Jacques Chirac, el Gran Rabino de Jerusalén y algunos otros se indignaron por los insultos —imaginarios, inventados por la propaganda khomeinista— de los *Versos satánicos* hacia el Profeta y les dieron las condolencias a los musulmanes.

Ciertamente, Rushdie, verdadero “problema” que al principio nadie quería, hizo antesala durante mucho tiempo antes de ser recibido por las autoridades políticas occidentales. Debí aclarar consideraciones bastante innobles (en la prensa, en el parlamento inglés y en otros lugares) de ese tipo: “Sabía perfectamente lo que hacía. Y ahora nos toca a nosotros sacar al provocador de sus problemas, con el riesgo de un atentado iraní, o de otros”.

Como prueba de premeditación, algunos exégetas revelaron ese pasaje de los *Versos satánicos* que habla de Salman el Persa, escriba del profeta Mahoma y acusado de falsificación: “Salman, no se puede perdonar tu blasfemia. ¡Levantar tus palabras contra las de Dios!” En la feria del libro de Bruselas se vio al editor francés de las obras que precedieron a los *Versos satánicos* retirarlas de su puesto, mientras que en otro lado los escritos revisionistas faurissonianos se proponían al público...

Pero, en fin, pase por una vez, el asunto se convirtió en símbolo. No hubo escapatoria ni cobarde abandono. No ganó el miedo. Los editores extranjeros se agruparon para publicar las traducciones de los *Versos*

satánicos, asumiendo los riesgos colectivamente. En toda Europa y América millones de librerías vendieron el libro, que se ubicó en el primer lugar de la lista de *best-sellers*. La comunidad intelectual creyó tener la obligación de acoger, de elegir a Rushdie en sus recintos y sus instituciones. Diplomáticos, luego ministros, luego jefes de estado terminaron por seguir este movimiento y recibir a Rushdie, excepto Mitterrand.

Por supuesto, nadie volvió a plantear sus relaciones económicas con Irán. El pedido de cesación de la *Fatwa* contra Salman Rushdie no era suficiente para amenazar a Irán con un boicot, con el riesgo de privarse de contratos que otros, menos virtuosos, estarían dispuestos a establecer.

Pero políticamente la idea de pedirle a Irán que renunciara, si no a la *Fatwa*, al menos a su aplicación se abrió camino en Europa, instigada por Dinamarca, que obtuvo una respuesta favorable por parte del nuevo representante de Teherán en Copenhague.

Rushdie despertó las conciencias y, por la virtud de su caso, forzó a las democracias a defenderlo. Lejos de haberse convertido en un paria, excluido de nuestro horizonte, ausente de nuestras preocupaciones y privado de nuestra solidaridad, se convirtió en el —demasiado raro— símbolo de nuestros principios antiguos. Bosnia no tendría este privilegio. Al defender su cuerpo, Rushdie, el emigrado, el rebelde, el disidente oriental, se convirtió en Rushdie, el resistente occidental.

Hombre del desarraigo y de la metamorfosis, poeta de las bastardías y las hibridaciones, de la mezcla y la impureza culturales, el llamado al asesinato de su persona apuntaba más allá de un hombre, pretendía excluir al orden sagrado del examen profano y preservar el dogma religioso de su develamiento salubre. Cosa conocida desde Voltaire y algunos otros.

A la hora de Le Pen en nuestros muros y del FIS en nuestras puertas, no se podía simular que la amenaza sobre él no presagiaba otras. Fue una “suerte” para Rushdie que su caso apareciera como el anuncio de su posible multiplicación, y que él mismo, a la inversa, se viera como el heredero moderno de nuestra Ilustración, su restaurador forzado, su mejor hijo.

En resumen, Rushdie desmiente la frase de Sartre que dice que “el mundo puede vivir sin literatura, pero aún más puede vivir sin el hombre”. ●

El nombre propio como enfermedad

POR MARÍA IRIBARREN

Corrían los años ochenta. El ex vaquero Ronald Reagan reavivaba el teatro de la crueldad que culminaría en la Guerra del Golfo. En 1985 la muerte de Rock Hudson establece un punto sin retorno, al menos para la opinión pública desprevénida: el VIH/sida irrumpe como el dilema médico de fin de siglo. Además, y sobre todo, lo hace como una enfermedad (o síndrome, o conjunto de síntomas asociados) que reclama un nombre propio. Como ningún otro fenómeno socio-eco-cultural de la época (la criminalidad, el agotamiento de los recursos naturales, el hambre, el mal de Chagas y otras endemias, el índice creciente de suicidios, etcétera), el VIH/sida se reconoce en el nombre, es decir, en la identidad personal (y las prácticas privadas que la definen) de quien lo padece o podría padecerlo.

La rutilancia del nuevo diagnóstico enseguece no sólo por su fuerza letal (expuesta con irresponsable fervor en los pronósticos que arroja la estadística de casos mortales y su proyección hacia el futuro) sino también por la naturaleza de las hipótesis que lo acompañan. En efecto, el origen y desempeño del VIH/sida se informa mediante un conjunto de metáforas emparentadas con la semiótica de la guerra (como signo negativo: la acción del virus, sus formas de replicar, su tenacidad inmunológica) y de la mística religiosa (como signo positivo: la enfermedad es pecado y salvación al mismo tiempo). “El aprovechamiento de la guerra –sostiene Susan Sontag en *El sida y sus metáforas* (Buenos Aires, Taurus, 1996)– para movilizar ideológicamente a las masas ha conferido eficacia a la idea de la guerra como metáfora para todo tipo de campañas curativas cuyos fines se plasman en una derrota de un ‘enemigo’. (...) La metáfora militar sirve para describir una enfermedad particularmente temida como se teme al extranjero, al ‘otro’, al igual que el enemigo en la guerra moderna”. Por otro lado, agrega Sontag, “...las víctimas sugieren inocencia. Y la inocencia, por la inexorable lógica subyacente a todo término que expresa una relación, sugiere culpa”.

Que la guerra es uno de los significados alrededor de los cuales se organizaron, se de-

senvolvieron y se traficaron (con muy buenos saldos financieros) las políticas sociales y económicas del siglo XX no es ninguna novedad. Que los finales de siglo (de década, de milenio, de era), si es que esto comporta concepto alguno, desencadenan estados críticos vinculados a la resignificación del “ser” y el “estar” de los sujetos en el mundo es también un dato recuperable en la experiencia histórica y que las antologías literarias han sabido documentar.

Todas estas cuestiones no escapan a un contexto más amplio de significación. En todo caso, ¿por qué esperar que una enfermedad, en tanto emergente social datable, no sea instrumentada (conceptual y prácticamente) en el marco de las políticas de exclusión y estigmatización que imaginan y ponen en práctica las instancias de poder desde que Occidente es “Occidente”? ¿Qué herramienta de control de lo “otro” (lo diferente, lo divergente, lo que se resiste a la norma) más eficaz que una enfermedad que se describe como castigo ejemplar de todo aquello que transgreda (o aspire transgredir) algún tipo de orden sociocultural? ¿Cómo omitirla del catálogo de estrategias de exclusión?

En este punto, el VIH/sida se aviene –valga insistir en esto– a las expectativas de algunos teóricos finiseculares: la muerte del deseo, el fin de la historia y las ideologías, la apología estética de lo diabólico. Momento propicio para el padecimiento, en el que se padece por padecer (los enfermos) y, también, por pensar en el padecimiento (los sanos).

El nombre propio, entonces, funciona aquí como vehículo delator de una identidad “de conflicto”, pero, paradójicamente, como instrumento capaz de borrar, llegado el caso, ese mismo gesto de identidad individual. La puesta en primer plano de lo íntimo personal de modo condenatorio dispara, por su parte, formas de fragmentación e intolerancia en el seno del grupo social. Por otro lado, ese mismo grupo, concebido como “cuerpo”, y en este sentido, potencialmente expuesto al “ataque del enemigo” (sea extranjero, sea demonio), encontrará el único antidoto en la observancia de la moral “adecuada”.

Por cierto, los enfermos existen, son reales en el aprendizaje de la burocracia sanitaria y la orfandad jurídica. No obstante, constituyen una presencia excluida de la enunciación médica, legal y política. Son, precisamente, los que tuvieron que inventar una nueva forma de ser y estar en el mundo. Los que confirman, desde ese silencio, que estar enfermo, antes que cualquier otra cosa, significa estar vivo. ●

Miedo a la muerte

POR CARLOS MENDES

En el libro *Psicoanálisis y sida*, de Silvia E. Tendlar y Carlos G. Motta (Buenos Aires, 1997), se citan tres trabajos de Lacan como fundamento del análisis planteado. Son “El caso del señor Valdemar” de Edgar Poe (1956), el análisis de Hamlet como un caso clínico en *El deseo y su interpretación* (1958/1959) y el análisis de la tragedia *Antígona* de 1960. Lo que les interesa rescatar a los autores es la posibilidad de acción de esos tres personajes atrapados “entre dos muertes”, la anunciada y la real: la posibilidad de acción a través de la palabra, la posibilidad de acción a través del acto mismo y la posibilidad de acción a través de la visión. Los autores terminan diciendo: “El dolor en estado puro se sitúa entre las dos muertes, pero no es incompatible con la vida”.

El tema es aquí la muerte y lo urgente es nombrarla. El sida recrea para una selecta platea la escena tan temida, aproxima esos dos términos de la consabida ecuación: el *saber* que moriremos y el *morir* en sí.

Toda acción es acción hacia la muerte; el miedo a la muerte paraliza la acción en aras de la duración y nos transformamos en una fábrica de tiempo, de tiempo más muerto que la muerte misma, una fábrica de “pasados” y “futuros” que asfixian y demoran el aquí y ahora, único lugar de la acción, de la acción para la muerte, de la vida misma. El miedo surge de la confirmación de estar encerrados “entre dos muertes” y que el diagnóstico instala abruptamente en nuestro aquí y ahora. El manejo que el “infectado” haga de esa (si se quiere obvia, pero brutal) irrupción del tiempo “entre dos muertes” tiene directa relación con la evolución de su enfermedad.

Si se lograra reconocer y aprehender que esa condición de estar “entre dos muertes” es inherente al ser humano y siempre previa a cualquier diagnóstico, no habría lugar para el miedo y todo el aquí y el ahora estarían disponibles para la acción a través de la palabra, de la acción misma o de la visión. ●

Epidemias: las estrategias de lucha

POR FRANÇOIS DELAPORTE*

Plagas de Dios, enfermedades populares y complejos patógenos definen tres maneras diferentes de encarar las epidemias. En el estudio de los fenómenos patológicos colectivos, la historia pone en evidencia una serie de etapas que parecen encadenarse según un orden creciente de complejidad. Desde el Renacimiento, se puede reconocer la aparición de tres explicaciones novedosas de la génesis de las epidemias. En primer lugar, hasta el siglo XVII se impone la idea del origen sobrenatural de las plagas: se asocia su surgimiento a la voluntad de Dios. Luego, a partir del siglo XVIII, el cielo ya no fue todopoderoso. Un orden intramundano sustituyó lo sobrenatural: una serie de fenómenos tales como el clima, la topografía y las condiciones de existencia bastaban para explicar la aparición de enfermedades populares. Desde fines del siglo XIX los descubrimientos relacionados con la biología de los microorganismos y la relación que entablan con otros seres vivos marcaron el surgimiento de los complejos patógenos.

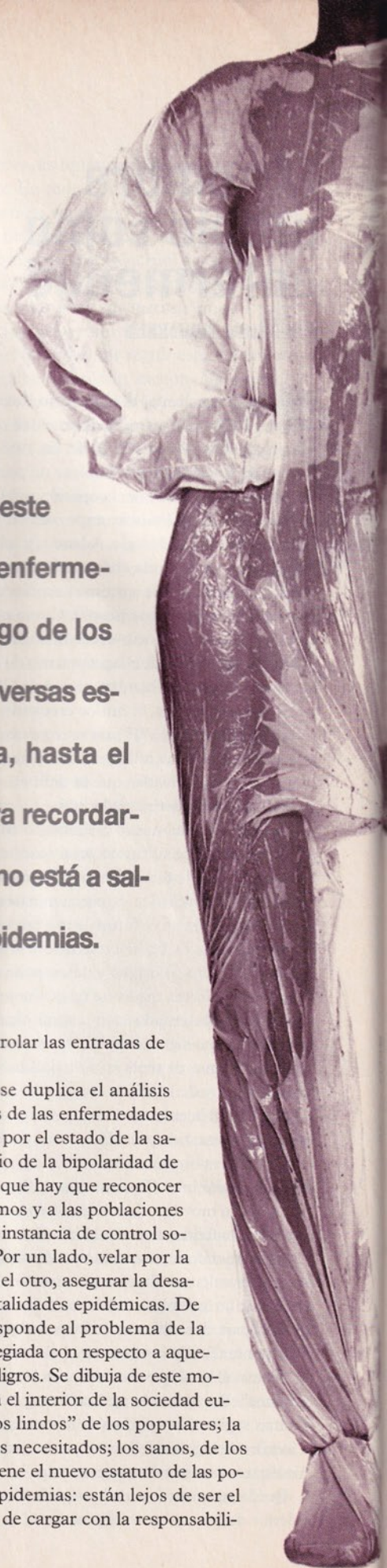
A este escalonamiento de las causas de las más lejanas a las más cercanas, es necesario agregar el de las técnicas de identificación de las enfermedades. En primer lugar, se impone el relevamiento de las marcas más visibles. Para ello, se apela a examinadores que cumplen la función de expertos. En Europa, algunos leprosarios se destacan en este sentido. Los magistrados y notables interesados por la ayuda a los leprosos terminarán integrándose a los jurados. Pero el examen de los individuos que eran sospechados de tener lepra competía sobre todo a la autoridad eclesiástica. En cuanto a la peste, nadie la conoce mejor que los navegantes, negociantes y diplomáticos. Frecuentemente, también forman parte de las oficinas

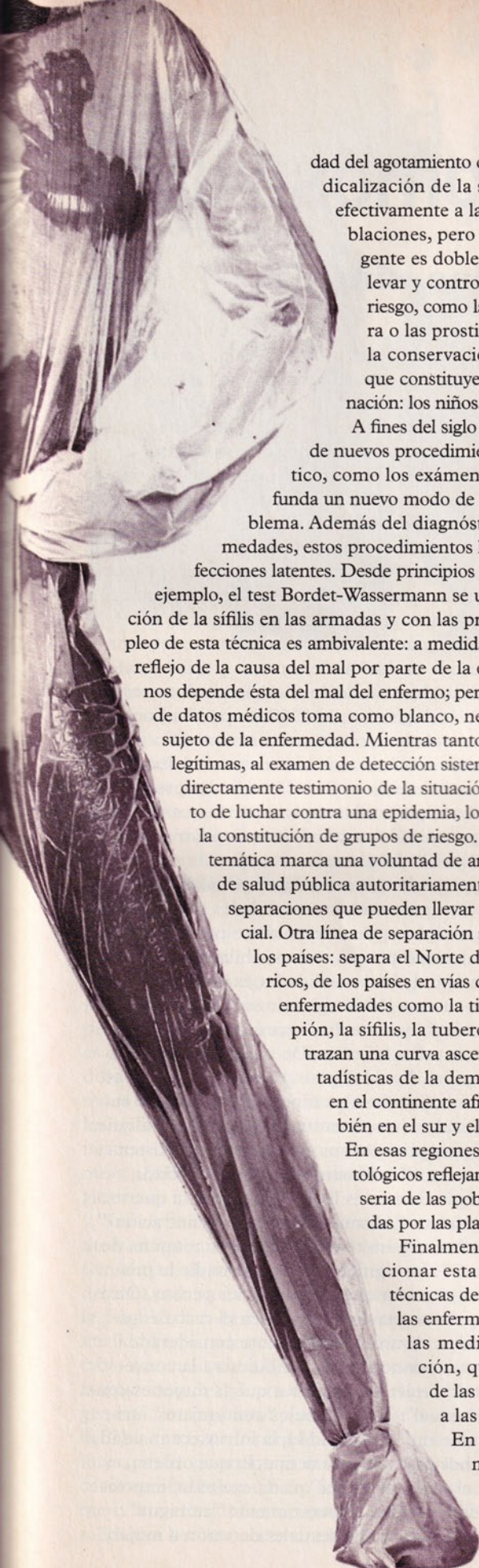
Desde la lepra, la peste
o la tuberculosis, enfermedades que a lo largo de los siglos suscitaban diversas estrategias de lucha, hasta el sida, que llegó para recordarnos que el hombre no está a salvo de las nuevas epidemias.

de salud encargadas de controlar las entradas de los barcos en los puertos.

A partir del siglo XVIII, se duplica el análisis más exhaustivo de los signos de las enfermedades con una nueva preocupación por el estado de la salud pública: se sigue el criterio de la bipolaridad de lo normal y lo patológico, ya que hay que reconocer al mismo tiempo a los enfermos y a las poblaciones de riesgo. La medicina como instancia de control social tiene nuevos objetivos. Por un lado, velar por la salud de las poblaciones; por el otro, asegurar la desaparición de las grandes mortalidades epidémicas. De hecho, la higiene pública responde al problema de la protección de una clase privilegiada con respecto a aquellas que son portadoras de peligros. Se dibuja de este modo una línea de separación en el interior de la sociedad europea: se separan los "barrios lindos" de los populares; la clase acomodada, de la de los necesitados; los sanos, de los grupos peligrosos. De allí proviene el nuevo estatuto de las poblaciones vulnerables a las epidemias: están lejos de ser el hombre modelo y muy cerca de cargar con la responsabi-

* Profesor en la Universidad de Picardie Jules Verne e investigador asociado al INSERM. Publicó *Le savoir de la maladie*, PUF, 1990; *Histoire de la fièvre jaune*, Payot, 1989 y *Les épidémies*, Cité des Sciences et de l'Industrie Pocket, 1995, de donde se extrajo este texto.





dad del agotamiento de la raza. La medicalización de la sociedad apunta efectivamente a la salud de las poblaciones, pero su tarea más urgente es doble: es necesario relevar y controlar los grupos de riesgo, como la población obrera o las prostitutas, y velar por la conservación de los sujetos que constituyen la riqueza de la nación: los niños.

A fines del siglo XIX la invención de nuevos procedimientos de diagnóstico, como los exámenes de detección, funda un nuevo modo de abordaje del problema. Además del diagnóstico de las enfermedades, estos procedimientos hacen visibles infecciones latentes. Desde principios del siglo XX, por ejemplo, el test Bordet-Wassermann se usa para la detección de la sífilis en las armadas y con las prostitutas. El empleo de esta técnica es ambivalente: a medida que aumenta el reflejo de la causa del mal por parte de la enfermedad, menos depende ésta del mal del enfermo; pero la investigación de datos médicos toma como blanco, necesariamente, al sujeto de la enfermedad. Mientras tanto, las resistencias, legítimas, al examen de detección sistemático bindan indirectamente testimonio de la situación. Con el pretexto de luchar contra una epidemia, los tests garantizan la constitución de grupos de riesgo. La detección sistemática marca una voluntad de arreglar problemas de salud pública autoritariamente, dando lugar a separaciones que pueden llevar a la exclusión social. Otra línea de separación se demarca entre los países: separa el Norte del Sur; los países ricos, de los países en vías de desarrollo. Las enfermedades como la tifoidea, el sarampión, la sífilis, la tuberculosis y la lepra trazan una curva ascendente en las estadísticas de la demografía sanitaria en el continente africano, pero también en el sur y el sudeste de Asia. En esas regiones, los cuadros patológicos reflejan el estado de miseria de las poblaciones diezmadas por las plagas.

Finalmente, hay que relacionar esta sucesión de las técnicas de relevamiento de las enfermedades con la de las medidas de prevención, que también van de las más elementales a las más avanzadas.

En un primer momento, la lucha contra las epidemias está guiada

por un principio de segregación: hasta el Renacimiento, las trabas contra las enfermedades reposan en la estrategia del bloqueo. Reconocer una enfermedad es identificar un riesgo de extensión del mal: el enfermo no es sólo moralmente culpable sino que además es físicamente peligroso. Obstaculizar la propagación de las plagas es aislar, separar y fijar hogares de peligrosidad: un individuo, si es leproso; una comunidad entera, cuando la peste amenaza; el grupo de mendigos, cuando aparece el tifus. Existe entonces una función esencialmente negativa en el origen de las prácticas de defensa: es necesario circunscribir y bloquear el mal estableciendo barreras. Pero las medidas de protección están lejos de ser uniformes. Las modalidades de aplicación de los dispositivos que aseguran el bloqueo varían en función de la naturaleza del mal, de los individuos concernidos y de los lugares. En primer lugar, las prácticas de defensa contra la lepra se aplican a los individuos y reposan en un principio de exclusión. Luego se toman medidas disciplinarias contra la peste que atañen al conjunto de la comunidad. Es principalmente en los puertos donde la peste suscitó innovaciones que provenían de la prevención. Los reglamentos de las cuarentenas definen un primer dispositivo de detección.

En la época siguiente, la ciudad se convirtió en objeto de medicalización y la población en objeto de asistencia médica. Pero la higiene pública apunta prioritariamente al control de las categorías sociales más expuestas. La filantropía encontraba aquí un campo vasto de intervención. El objetivo principal de esta medicina política sigue siendo vigilar los grupos de riesgo, ya que la promiscuidad asegura la circulación de los virus. El surgimiento de una política de salud conduce a la puesta en marcha procedimientos de control de las enfermedades públicas: las primeras campañas de vacunación contra la viruela y el control sanitario de las prostitutas son prueba suficiente de ello. Pero este activismo médico no excluía cierta forma de eugenesia. En la medida en que los grupos sociales más afectados por las epidemias representaban un peligro para la sociedad y una amenaza para la especie, podía concebirse a la epidemia como un regulador que liberaba a la civilización de una población debilitada, improductiva y degenerada.

Desde fines del siglo XIX, la invención de nuevas vacunas y la puesta a punto de tratamientos curativos eficaces transforman completamente las estrategias de lucha contra las epidemias. De aquí en adelante, nuevas prácticas de salud fundan la prevención: el hombre puede, entonces, encarar el desafío de las epidemias. Pero el sida ha llegado para recordarnos que los problemas ligados con la elucidación de las patologías nunca están definitivamente resueltos. Mientras tanto, otras plagas como el paludismo y la tripanosomiasis americana también esperan no sólo una vacuna sino también un tratamiento curativo. Nuestra época está marcada por el emplazamiento de programas a escala mundial. El descubrimiento de nuevas vacunas, la investigación de medicamentos eficaces y la invención de métodos de lucha inéditos contra los agentes de las enfermedades están a la orden del día. Sin embargo, los progresos de la medicina no bastarán para solucionar las cuestiones de salud pública. Acerca de este punto esencial, la declaración de Alma-Ata del 12 de septiembre de 1978 es elocuente: "Las desigualdades flagrantes en la situación sanitaria de los pueblos, tanto entre países desarrollados y países en desarrollo como en el interior mismo de los países, son política, social y económicamente inaceptables y constituyen por ello un tema de preocupación común a todos los países. ●"

FIGURAS DE LA EXCLUSIÓN

El homosexual

Masculino, singular

POR ALEJANDRA SARDÁ

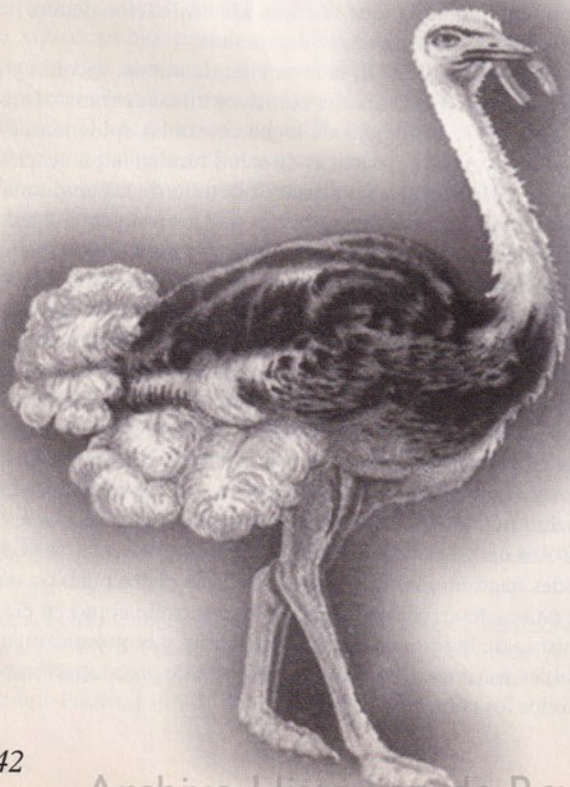
¿Qué significa hablar de "exclusión" en el campo de las orientaciones e identidades sexuales? La exclusión del deseo (orientación) es diferente de la exclusión del ser (identidad). El deseo se puede disfrazar, puede encontrar (y siempre encuentra) intersticios por donde sobrevivir a los dictámenes de muerte. Y es posible un pacto de supervivencia: puedo excluir yo también mi deseo y las marcas que mi deseo deje sobre mí del área "social" de mi vida, en la que actuaré "como si" careciera de deseos (la tía solterona, el obispo) o mis deseos fueran aceptables (la señora o el señor casados que en noche de vacaciones familiares frecuentan los bares gays o lésbicos). Negociar la identidad es mucho más difícil, deja muchos menos espacios libres; por eso la exclusión de travestis y transexuales es mucho más radical y abarcativa. Las personas travestis o transexuales en la Argentina de 1997 no pueden, por ejemplo, viajar en colectivo o sentarse a tomar un café con alguien en un bar, sin mencionar instancias más dramáticas, como cuando los médicos de los hospitales pasan de largo por las camas donde ellas esperan, en busca de pacientes cuyas anatomías les resulten más familiares (sупongo), o su exclusión del sistema educativo.

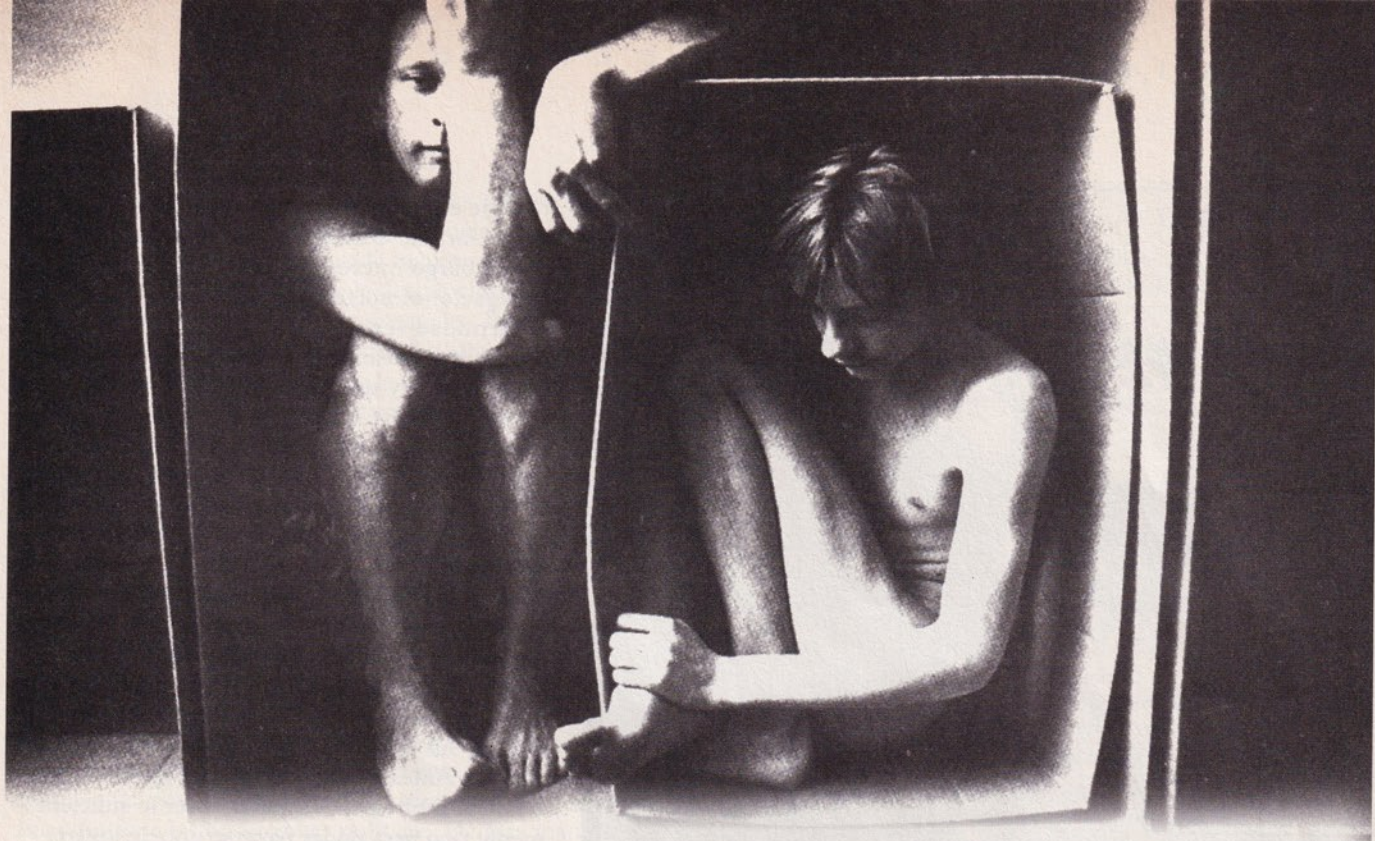
Ahora bien, ¿qué es lo que se excluye? ¿Cuál es el criterio mayoritario, hoy, para excluir sexualidades del mapa de lo posible? Lo que sigue es un intento de responder a esas preguntas, apenas una hipótesis, una posibilidad.

Dentro del campo de las sexualidades excluidas, la más visible, la menos ausente del imaginario social, es la homosexualidad masculina, que muchas veces es tomada como norma para pensar todas las otras. De todas las sexualidades excluidas, aquí es donde el peso de la masculinidad es más evidente. A medida que el componente masculino se va diluyendo, la exclusión se acentúa. Para pensar cualquier otra sexualidad, para plantear sus condiciones de existencia, suele buscarse en ella el rastro de la masculinidad.

Un buen ejemplo de esto es la famosa pregunta que se les hace a las lesbianas: "¿cómo sustituyen la penetración?", es decir, "¿cómo hacen para tener relaciones si ninguna de las dos tiene pene?". Lo significativo es que nadie le pregunte jamás a los gays con qué sustituyen los pechos. Otro ejemplo es la rápida asignación de roles en el caso de las personas bisexuales: el varón es fácilmente considerado "gay" (y sus vínculos con mujeres, atribuidos a la conveniencia, la cobardía, etcétera) mientras que la mujer es considerada "heterosexual" (y sus vínculos con mujeres, atribuidos al aburrimiento, la curiosidad, la intrínseca maldad, etcétera): en ambos casos, lo que define, lo que ordena, es el contacto con el varón -y lo que queda excluido, imposible, es la identidad bisexual, supuestamente "ambigua".

En el caso de travestis y transexuales de varón a mujer,





una forma de “metabolizarlos” es considerándolos “gays afeminados”, “varones disfrazados de mujer”: de nuevo, el principio de la reducción a lo masculino y la imposibilidad de concebir una identidad “tercera” (o cuarta, o quinta) entre las dos aceptables. Y los travestis/transexuales (de mujer a varón) son, por ahora, uno de los impensables más radicales, al menos aquí en el Sur. Que una mujer pueda producirse en hombre, que circulen copias “falsas” del ordenador máximo de la identidad/orientación sexual, resulta demasiado aterrador.

La lejanía de lo masculino sería, entonces, un primer supuesto subyacente a la exclusión. El segundo sería la problematización (y en algunos casos, la negación) de la idea que muchas/os consideran matriz sólida e incuestionada/able del pensamiento dicotómico occidental: el “género obligatorio”, es decir, la suposición de que existen dos sexos/géneros, sólo dos, en los que pueden ser incluidos “naturalmente” (casi) todos los seres vivientes. Las personas travestis y transexuales –cuando son verdaderamente escuchadas, sin reduccionismos– “dicen” con sus cuerpos y con sus vidas que hay otras posibilidades aún sin nombre o con nombres que no alcanzan.

Las definiciones/prácticas sexuales en las que el género no es el determinante principal (desde ciertas formas de bisexualidad, pasando por el fetichismo y el sadomasoquismo) deben a esto su carácter de impensables fuera del terreno de la psiquiatría o de lo bizarro. En este contexto, la homosexualidad en sus dos versiones es más tranquilizadora y aceptable que cualquiera de las otras opciones, porque reafirma la existencia del género obligatorio (si no hubiera “mismo género”/“otro género”, ¿podría haber homo/heterosexualidad?) y entre las dos conforman una dicotomía que contribuye, paradójicamente, a mantener el “orden natural” de las cosas en este bajo mundo. Todo lo que no encaja en el número 2 se considera ambiguo, inquietante, perturbador; las salidas ya las conocemos: reduccionismo o eliminación. ●

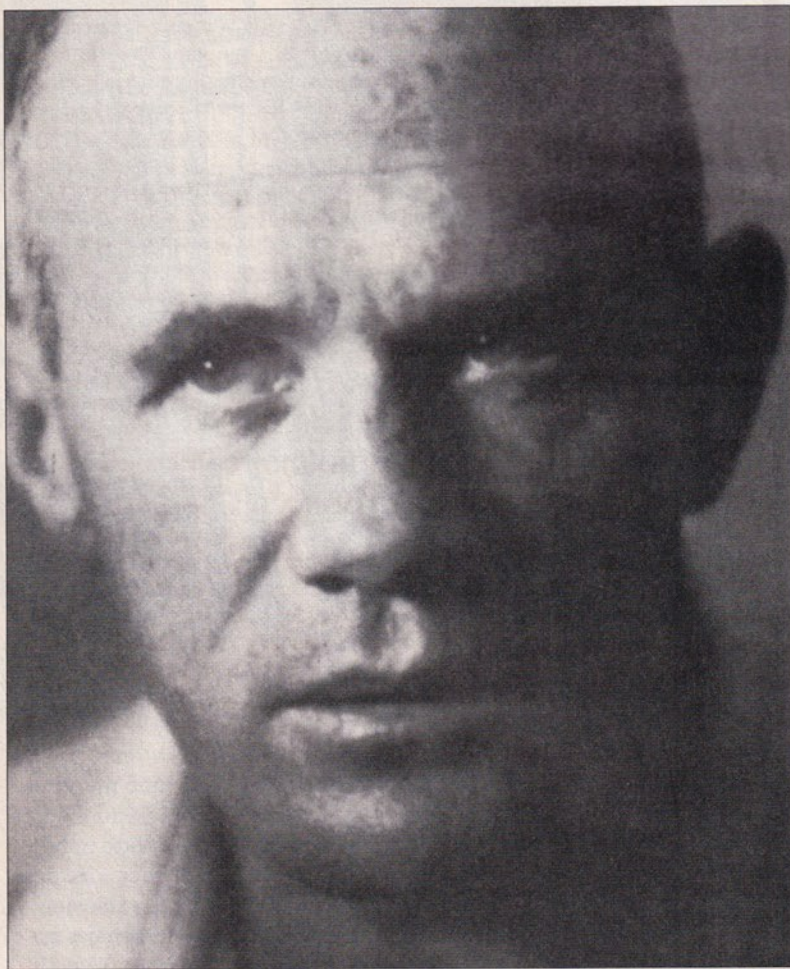
Un caso: Jean Genet

POR PATRICE BOUGON

La exclusión en la obra de Jean Genet es más que un tema. Está en parte relacionada con una erótica homosexual y una ética de Cristo para la cual nada se rechaza y donde todo puede ser objeto de amor. Tres perspectivas principales permiten analizar la especificidad del estatuto de la exclusión en Genet: la biografía, la singularidad de los personajes homosexuales, el compromiso político.

Además de no haber sido reconocido por su padre, Genet fue abandonado por su madre en la Asistencia Social. Por lo tanto, desde un principio fue doblemente excluido como hijo. Más tarde, también fue echado de su familia de adopción y luego su relación con la (pequeña) delincuencia terminaría de hacer de él un marginal. En la cárcel, ese lugar que busca aislar a los marginados por la ley, Genet es, una vez más, un excluido. Justamente, en este espacio del encierro elabora sus primeras novelas. Desde ese momento su posición ante la mirada de la sociedad implica una relación particular con los términos desterrados por la literatura, como lo indica en una carta a Marc Barbezat, su primer editor: “*Santa María de las Flores* no es un libro pornográfico en el sentido que habitualmente se da a la palabra y a la cosa: es un poema de trescientas páginas. (...) Uso e intento hacer aceptables en el cuerpo del libro palabras como ‘pija’, ‘coger’ y otras. Céline lo hizo, pero para él es cuento picante y chiste verde. Para mí, es vicio...” (19 de noviembre de 1943).

Exhibida provocativamente en los poemas y las novelas, la erótica homosexual nunca dio lugar a un compromiso ideológico o político en Genet. Un solo texto, *Fragments* (1954), de orden autobiográfico, propone una reflexión sobre la homosexualidad y lo mínimo que puede decirse es que no está firmado por un militante. “La homosexualidad no es un lugar donde sabría acomodarme. (...) Esta naturaleza misma, adquirida o dada, es vivida como tema de la



Genet en 1945

culpabilidad. Me aísla, me separa a la vez del resto del mundo y de cada pederasta. Nos odiamos en nosotros mismos y en cada uno de nosotros”.

Es sorprendente que a pesar de estas líneas y la ausencia de toma de posición política en cuanto a la homosexualidad, la obra de Genet haya sido anexada con fuerza en Estados Unidos por los *gay studies*, que allá tienen esta-

tuto de escuela crítica. Si resulta reductor limitar la obra de Genet a la homosexualidad, es sin embargo interesante tener en cuenta las investigaciones norteamericanas con respecto a la identidad sexual.

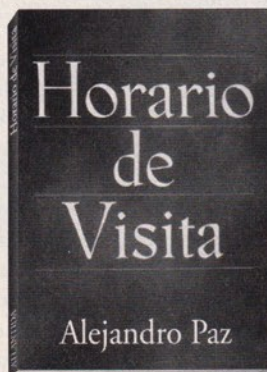
Algunas nociones, por ejemplo la de *camp*, son intraducibles y se prestan a un debate crítico en Estados Unidos. No obstante, el acercamiento de Derrida (*Glas*, 1974) aparece como más pertinente para esta cuestión y se propone mantener su independencia con respecto a los conflictos ideológicos que hacen furor en las universidades norteamericanas.

Sólo los poemas y las novelas, es decir, la primera parte de la obra de Genet (1942-1949), apelan a la erótica homosexual. Para la época, una literatura semejante no podía ser más que marginal: sólo en 1953 las versiones (expurgadas) de sus novelas pudieron llegar al público en general. Antes de eso había que ir al infierno... (el de la Biblioteca Nacional) o ser lo suficientemente rico para poder pagarse uno de los trescientos cincuenta ejemplares de *Santa María de las Flores* o de *Pompas Fúnebres*.

Santa María de las Flores fue un acontecimiento sobre todo en la medida en que todo el relato pone en escena travestis, no en tanto elementos exóticos, sino como personajes que participan de una lógica de la indecisión. La bisexualidad del travesti no debe reducirse al tema sexual, sino que es un emblema del régimen de significación de todas las secuencias del relato por medio de las cuales una representación puede figurar una

cosa y su contrario. A “la duplicidad de los maricas” responde la del *género* de las palabras y los pronombres personales (él/ella: recordemos que una obra póstuma de Genet se titula justamente *Elle*).

Los personajes se distinguen esencialmente por su relación con el discurso. “Los maricas, allá arriba, tenían su lenguaje aparte. El *argot* era para los hombres. Era la lengua ma-



El brillo de una narrativa ágil y vibrante, un trasfondo político social y una historia de vidas y amores en el Buenos Aires de hoy.

Editorial Atlántida

cho". En esta novela, todo está sometido a una sexualización muy fuerte, el uso de las palabras más corrientes está marcado por la identidad sexual de cada locutor. La enunciación, pero también los elementos de la descripción del más mínimo objeto, se convierten en actos sexuales. Para el lector, la transgresión está amplificada por la articulación del erotismo con lo sagrado. No solamente en la forma como Genet evoca la ambigüedad de la sotana del cura, sino sobre todo en el uso particular de la comparación que, de manera imprevisible, une dos referentes al menos heterogéneos. "Las cortinas dobles del tabernáculo estaban mal unidas, formando una ranura *tan obscena como una bragueta desabrochada*".

Publicado en 1947, *Pompas fúnebres* está puntuado con escenas sexuales descritas con bastante precisión que tienen la particularidad de cuestionar la relación de Francia con su historia. En el mismo momento de la constitución del mito de una Francia mayoritariamente resistente, Genet acoge en su relato a los excluidos de la Liberación, a saber, los militares, sin por ello tomar partido a favor o en contra de ellos. Más que ocultar este elemento de la historia de la Ocupación, Genet hizo de los militares el vector de una sexualidad que cuestiona las oposiciones políticas. De esta manera, las escenas más obscenas son las que tienen la mayor connotación política. No se trata de decir que la homosexualidad tiene una relación particular con la política, sino que la sexualidad, en general, es una perspectiva de acercamiento a lo político (y sucede que las novelas de Genet tienen pocos personajes femeninos importantes).

"Sus brazos por abajo, cerca de los hombros, se agarraron del brazo del cogido, y arremetió con más dureza y más ardor. El *Führer* se quejaba suavemente. Paulo estaba contento de darle felicidad a semejante hombre. (...) Apenas tuvo una vez una ligera risa burlona, que borró rápidamente, cuando pensó: 'Ésta, te la pone Francia'."

Otra escena, otro referente político, pero una articulación idéntica. Une al narrador Jean Genet con su amante, el comunista Jean Decarnin, muerto en combate y dedicatario de *Pompas fúnebres*: "Pasé mi índice entre sus nalgas, lo saqué sangrando y sonriendo dibujé en su mejilla derecha una hoz con un martillo rudimentario y en su mejilla izquierda una cruz gamada".

Por supuesto, habría que analizar detenidamente la lógica singular de este relato que simplemente esbozamos aquí. Genet nos da espacio para pensar una genealogía sexual de lo político que habría que reconstituir.

La vida y la obra de Genet estuvieron marcadas esencialmente por dos preocupaciones: el erotismo homosexual y lo político. Desde sus primeras novelas, confirmamos una manera irónica de jugar(se) con lo político a partir de la sexualidad. Después de *Diario del ladrón* (1949), la sexualidad dejó lugar –en la obra– a lo político en tanto poderosa inclinación a escribir. El interés de Genet ya no se centra en los marginados sexuales, sino en los excluidos de la economía y del territorio: inmigrantes árabes en Francia, *black panthers* en Estados Unidos, palestinos en Medio Oriente. La ira política se convierte en una nueva pulsión narrativa de la que dan cuenta las quinientas páginas de *Un captif amoureux* (1986). ●

NOVEDADES

Biografía completa
JORGE LUIS BORGES



Alain Touraine
¿PODREMOS VIVIR JUNTOS?

Heriberto Muraro
POLÍTICOS, PERIODISTAS Y CIUDADANOS

Bobbio-Bossetti-Vatimo
LA IZQUIERDA EN LA ERA DEL KARAOKE

Silvia Molloy
**ACTO DE PRESENCIA
LA ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA
EN HISPANOAMÉRICA**

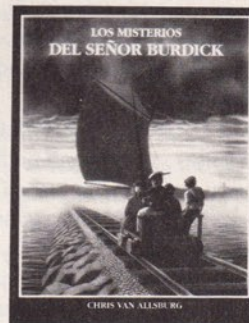
Echavarren - Kozar - Sefamí
compiladores
**MEDUSARIO
MUESTRA DE POESÍA LATINOAMERICANA**

Mildred Constantine
TINA MODOTTI: UNA VIDA FRÁGIL

De la colección
A la orilla del viento...

Anthony Browne
WILLY EL MAGO

Istvan Banyai
ZOOM



Chris van Allsburg
LOS MISTERIOS DEL SEÑOR BURDICK



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
Suipacha 617 - Tels. 322-0825 / 7262
Buenos Aires • Argentina

Indígenas

El extremo de la simplicidad

POR ARIEL SCHETTINI*

De todas las formas mediante las cuales la literatura denuncia el abandono de la mirada del Estado, la de José María Arguedas es notable porque representa el grado más alto de la pérdida. En su última novela, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, anuncia su propio silencio por, entre otras razones, sentirse abandonado. Como el protagonista de un sacrificio ritual, decidió su propia muerte por descubrir que el Estado lo había abandonado. A él y a su grupo: las poblaciones indígenas y mestizas del Perú.

En esa novela Arguedas promete desde la primera línea que el fin de la novela será su propia muerte, con lo que establece un pacto kafkiano con su escritura: "Si sigo escribiendo me mataré, porque al final de la escritura está la muerte; pero si dejo de escribir, si callo, entonces está la muerte, porque la muerte no la puedo pensar sino como el fin de la novela".

Pocos escritores latinoamericanos llegaron a atar su destino de un modo tan definitivo a las exclusiones del Estado como Arguedas. La novela tiene varias partes: los diarios del suicida —el mismo Arguedas y su muerte anunciada—, la narración del destino político de los indígenas peruanos que se transforman en los marginados urbanos y la fábula del zorro de arriba y el zorro de abajo que en un diálogo ejemplar discuten y critican, se burlan y padecen el resto de la novela.

En esa estructura delirante y vanguardista Arguedas cifró la imposibilidad de narrar sin la sombra acechante de la muerte en su espalda y la necesidad de darle a su trabajo un contenido político que, según su propio juicio, ni Cortázar ni García Márquez ni Vargas Llosa (que acaba de escribir un libro de homenaje a Arguedas) podían encarar. De hecho, los popes del boom latinoamericano se burlaban públicamente de él y de sus narraciones sensibleras, colmadas de color local, paisajes para los turistas y contradicciones sociales llevadas hasta el extremo de la simplicidad.

Arguedas se pensó a sí mismo como el defensor de una causa política y acaso la literatura no haya sido sino apenas un instrumento de esa lucha (la tesis de la literatura como arma se sostiene en el hecho de que sus amigos y su esposa aún están presos, condenados casi todos a prisión perpetua o muertos como parte del agonizante grupo Sendero Luminoso). Aun así, sus textos, junto al único aval de autenticidad que pudo darles, su muerte, permanecen como objetos enigmáticos. Sus denuncias y violencias todavía permanecen intactas.

El libro de Vargas Llosa *La utopía arcaica*. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo, por

otra parte, rescata las ficciones de Arguedas desde una mirada "globalizada y democrática". Sus novelas y cuentos se transformaron, con los años, en reivindicaciones de grupos minoritarios, no muy diferentes estructuralmente de las de los negros o los chicanos en Estados Unidos o de las de los gays o de los *native americans* para el caso. Se trata de sostener la contradicción de un grupo identificable que lucha —desde su interior—, por sostener valores diferenciales por un lado y unirse a la totalidad democrática por el otro, y desde ese lugar interpelar al Estado. Sin embargo, Arguedas dice algo que es totalmente diferente, aunque resulte casi ininteligible desde el presente.

Hay un relato de Arguedas elocuente en ese sentido. Se llama "El sueño del pongo" y está escrito en dos lenguas: quechua y español. Es un relato sobre el doble, los dobles, lo especular y la traducción.

El pongo (muchacho indígena que trabaja en estado de semiesclavitud) de una estancia es al mismo tiempo humillado por el patrón y llevado a misa para aprender el catecismo. A la salida de misa, le cuenta al patrón un sueño de la noche anterior: ambos llegaban muertos al cielo y desnudos como estaban eran recibidos por San Francisco. El santo pide que los ángeles bañen de miel dorada al más virtuoso de esos dos hombres (al patrón) y de excrementos al más repugnante (al pongo). Una vez satisfecho el patrón con el modo en el que era soñado por su pongo, el muchacho agregó una coda al sueño: San Francisco ordenó: "Ahora lánmanse el uno al otro" por toda la eternidad.

El relato es fascinante porque descubre en el tono de una parábola una posibilidad casi infinita de lecturas, y todas quedan en "estado de contradicción". Es al mismo tiempo una arenga política, un relato erótico, una burla y una tragedia, un manifiesto sobre los lugares insalvables de la "diferencia" desde todas las miradas posibles: la edad de los personajes, sus clases sociales, sus posiciones de narrador y escucha, de soñador y soñado.

Pone en estado de libertad la narración mediante la argucia de un sueño y la cierra al describir, denunciar y transformar las posiciones de los protagonistas. Toma los argumentos del poder (la debilidad de los poderosos en la religión católica) y los vuelve contra quien se los ofrece (como si el pongo dijera: "mirá lo que entendí de la lección de San Francisco..."). En fin, se trata de un relato tan mágico y clausurado sobre sí mismo como un cuento infantil.

Hay zonas de la marginación social que parecen vistas sólo por la literatura. Por una literatura indomesticable y feroz. La obra de Arguedas, entonces, está ahí para recordarnos que en los intersticios de lo visible se cuecen espacios tan profundos como aquellos abismos que miran dentro de nosotros cuando nos asomamos a ellos: eso es escribir lo inimaginable. ●



*Es escritor. Ha publicado *Estados Unidos* (Buenos Aires, La Marca, 1995). Colabora asiduamente en diarios y revistas de Buenos Aires.

Negros de mierda

POR CARLOS MANGONE

Borges menciona en su *Historia universal de la Infamia* al célebre Fray Bartolomé de Las Casas. Su lógica implacable aconsejaba a la corona que era inhumano destinar indios a los trabajos muy ingratos, "que para eso estaban los negros del África", preparados incluso físicamente para llevarlos a cabo. Para todas las iniquidades históricas siempre hubo una explicación contextual: hay que ponerse en la época. Y en gran parte es cierto: de otro modo, la esclavitud no podría ser señalada (históricamente) como un gran avance frente a la matanza de los prisioneros de guerra. Leyendo y repasando la historia, resulta claro que *negros* hubo siempre, entre los blancos y entre los propios negros. "Negro", "negro de mierda", resulta una construcción adecuada para dar cuenta de los excluidos, previa racionalización de algunas de sus características peculiares para que nadie diga, ni los libros sagrados, que de lo que se trata es de una desigualdad. Fue desde la soberanía de una clase o de una etnia o de una creencia religiosa de donde partió la invectiva hacia los "diferentes" que antes habían sido desiguales. En Argentina, ya casi *liberada* de negros gracias a dos o tres batallas por la independencia (ya lo dice el saber popular: "los negros van siempre al frente"), negros a mano hubo siempre: blancos gauchos o inmigrantes, rubios anarquistas, cabecitas negras de las provincias (más cercanos) o marrones *cholos* o *paraguas* de los países limítrofes.

Sabemos que los *negros de mierda*, si los dejamos, violan a las hijas blancas que sueñan con los negros de mierda. Esos mismos negros de mierda se lavaron sus patas de animales en las fuentes de la Patria y pululan por las estaciones arrabaleras en las que duermen el sueño del bienestar.

Gusto de negros, ropa de negros, grasa, grueso, enfrenteado a lo fino, delgado, prudente y moderado. Música de negros que hacen los negros en el escenario. Muy grandes, otra raza juega al básquet para que los blancos, muchos blancos y amarillos, lo vean por TV. Hay negros artistas, millonarios que critican a los negros que hacen cosas de negros y negros de mierda entre los negros que se blanquean desde la clase media, desde los suburbios *yankees*.

Ya Carpentier decía en *El Reino de este mundo* que los negros de Haití, que habían hecho la primera revolución social en América Latina a favor de la francesa y en contra del poder imperial, inventaron sus propios negros, diferentes por desiguales, para que hicieran los trabajos forzados. Negros de Burundi y Ruanda, todos negros, con uniforme y desnudos, con sacos de arroz y armas: negros



de un lado y negros del otro. Negros iguales de negritud pero diferentes de clase, una clase de negros y otra clase de negros. Pero, para los blancos que negocian los contratos de minería en África, "negros habrá siempre que negociarán contratos de minería con los blancos en África."

Un millón de negros marchan en Washington: orgullo de ser negros, pero más orgullo de ser hombres negros, es decir, las mujeres negras son los negros de los hombres negros, son igualmente negras pero de otra clase de negritud. Doblemente negras.

Curiosidades de lenguaje, o de su consistencia paradójica, negro es afectivo: "mi negro" (posesión esclavista), "mi negrito" (diminutivo gracioso) o el sobrenombre de "el negro" para el marido asumido y acostumbrado. En la tribuna de fútbol se suele usar un enfático "fiero": "negro fiero", por feo. "Negro villero" plantea el problema del exceso, de la aclaración innecesaria, villero por negro, negro por villero. Claro que también son los negros del tap, del jazz o del gospel, los negros que hacen cosas de negros entre negros o están bajo la protección de Dios, que también (afortunadamente) los hizo un poco tristes, un poco *blues*.

Como ocurre con frecuencia, las cosas no son blancas o negras por sí mismas: son relativamente blancas o negras o, si somos cromáticamente más precisos, nunca pueden ser decididamente blancas o negras. Todo poder tiene sus negros, camítica forma de construir su propia identidad de diferente.

Camisa de negros, perfume de negros, bailanta de negros que sólo bailan los blancos en carnaval, de vacaciones o en un fin de semana de locura en la ciudad. Allí, los negros brillan pero no huelen, enseñan pero no muestran. Cualquiera de los blancos se siente alguna vez como un negro de mierda: "qué injusto fue, me trató como a un negro de mierda". ●

Los desaparecidos

POR SOFÍA TISCORNIA*

Colgar cabezas reducidas en el cinturón indígena. Ostentar collares de orejas enemigas. Levantar la pica con las cabezas infames.

Fotografiar en el gabinete antropométrico la galería de excluidos. Encajarlos en un dispositivo clasificatorio: la prostituta, el homosexual, el travesti. El salvaje, el compadrito, el vagabundo. El delincuente habitual, el anarquista.

Construir una estética con los sin tierra, los pobres del mundo, los campesinos de Chiapas, los amotinados en las cárceles, los nupe y los bororo.

La exclusión es también una exposición ostensible, un rasgo definido. Una imagen estereotipada construida en los asépticos laboratorios del saber o en las sórdidas oficinas del poder (la muñeca quebrada del gesto gay, la piel terrosa de los sin tierra, la barriga hinchada de los hambrientos, el corte de cadera del compadrito, el rimel grueso de la prostituta, la desnudez del primitivo, la palidez del sidótico). Las imágenes estereotipadas no narran historias. Las fijan. Anulan las preguntas. Son útiles herramientas con las que el poder indica cuándo cruzarse de vereda, a quiénes acercarse con sigilo.

Los desaparecidos no tienen estereotipo. Jamás pueden ser la ostentación exhibible. Son la figura vacía. Son la línea blanca que demarca un contorno femenino o masculino, en el grafiti, la pintada, la pared o la plaza. Y un nombre y una fecha adentro.

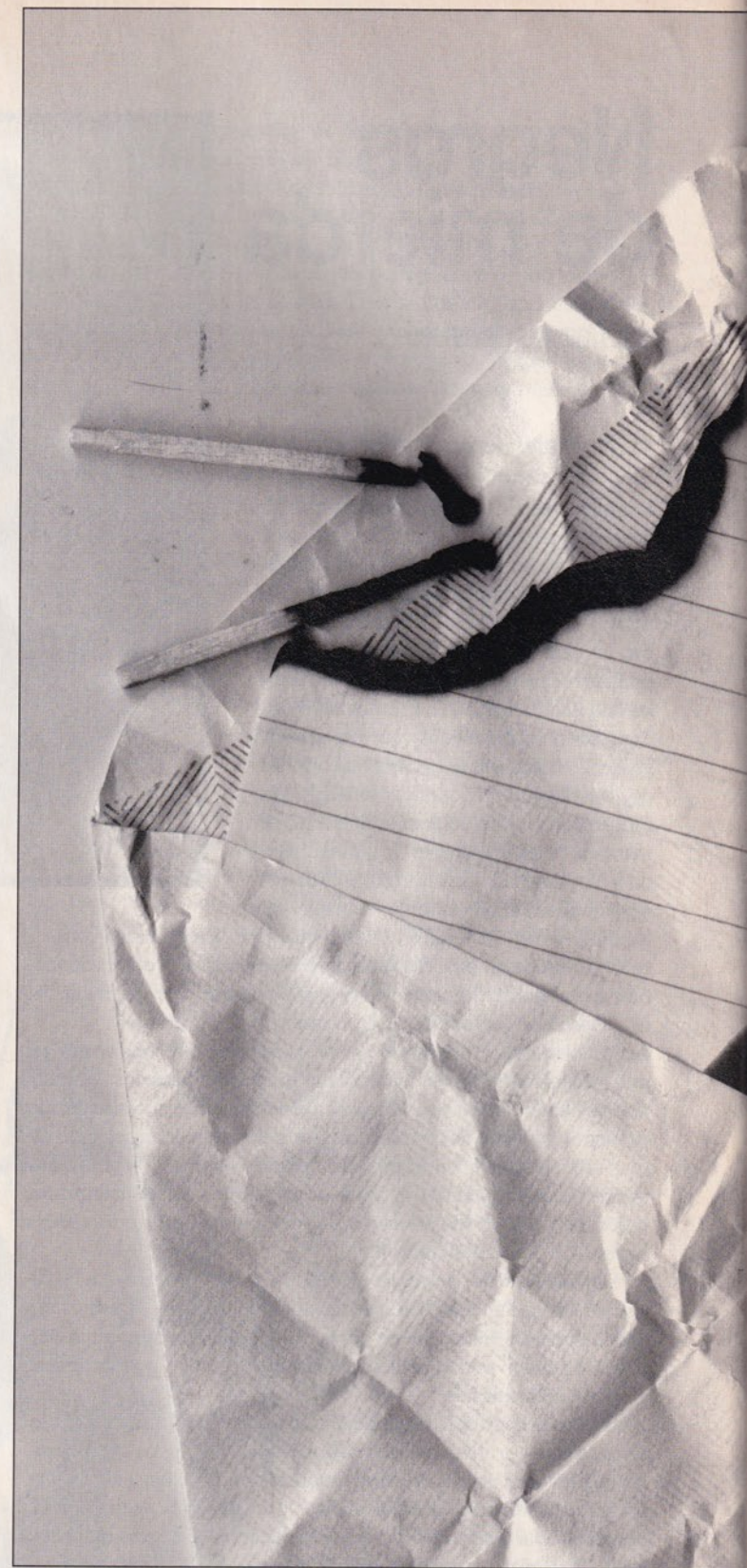
El desaparecido es una foto precisa. Esa cara. Esa otra. Esas miles de fotos moviéndose sobre las cabezas en las marchas.

Los desaparecidos son las máscaras blancas sobre las caras precisas de la Madres.

Los desaparecidos son una palabra: la que nombra su ausencia y el acto mismo y brutal de la desaparición. Narra historias sin fin. Atormenta las preguntas. Evoca el conjunto de prácticas de secuestro, tortura, campo clandestino, calabozos, pasos, ruidos. Evoca la figura siniestra que la produjo.

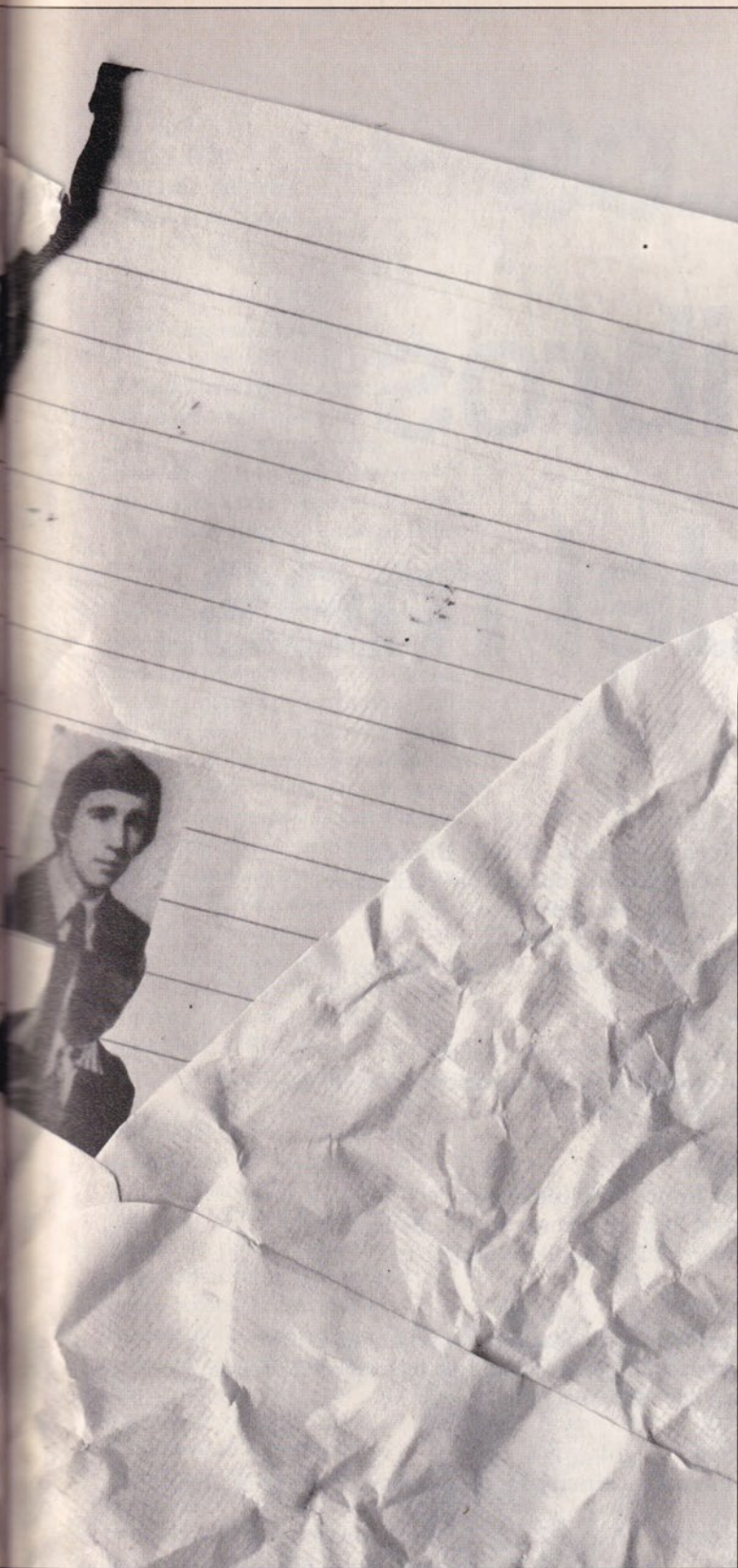
Los desaparecidos están hechos también con la elusiva materia de la desesperación y la memoria. La voluntad de saber sobre ese tiempo en negro y ciego entre la última imagen y el dónde están. Dónde está ese cuerpo, esa presencia, esos gestos, aquellas luchas, las libertades suprimidas, aquellas voces. Donde está el fondo del mar, el lecho cenagoso, las tumbas sin nombre.

Pero también son los archivos, los testimonios, las causas



jurídicas. La mirada del prisionero que un día salió del encierro y recordó una voz, aquellos gritos, el color de la pollera, el nombre susurrado. El desaparecido es también aquel que fue visto y por eso es testimonio. Y también es aquel que desapareció en el campo de tortura y volvió a morir en un enfrentamiento fraguado por los uniformados del terror, a plena luz

* Antropóloga, docente e investigadora del Departamento de Ciencias Antropológicas de la UBA. Coordina el Programa de Violencia institucional, seguridad ciudadana y derechos humanos del Cels.



del día, y murió otra vez en la lectura del parte de guerra impreso en los periódicos de la época. Y otra vez también es aquel que ayer no volvió a su casa, no llamó más, y que alguien entrevió cuando lo arrastraban al patrullero policial.

El desaparecido –desaparecido– como palabra que nombra, que designa, que refiere un significado, tiene una his-

toría política, una fecha de aparición exacta, como todo proceso de exclusión. La negritud excluyente remite a la historia de la esclavitud. La vagancia, a la mezquindad calvinista. El desaparecido como categoría tiene una fecha precisa: marzo de 1976. Y un lugar: la Argentina. Y un comienzo de lucha local nunca resignada. Mientras otras historias de exclusión –de los indígenas, de la clase obrera, de las mujeres, de los homosexuales, de los negros– fuerzan las entradas a aquello que los imperios modernos han llamado los derechos civiles, la figura de la desaparición forzada evoca derechos primeros de los hombres y mujeres contra el opaco palacio del Estado Terrorista: los derechos humanos. En esta tierra hay muchas historias por los derechos de los excluidos, pero la historia de los derechos humanos es casi metonímica con la historia de las desapariciones. Y, paradójicamente, es una lucha por la inclusión de la desaparición en la memoria.

Foucault reflexionaba: los dispositivos de exclusión y secuestro que el encierro disciplinante imponía en las penitenciarías, los hospitales, los manicomios y los ejércitos fue construyendo subjetividades sujetas, moldeando cuerpos dóciles y, funcionalmente, incluyendo a través del mismo mecanismo de exclusión. El tiempo deviene en horarios, los bosques en parcelas, los artesanos en clase obrera, la sexualidad en matrimonio. Pero en estas tierras, en estos bordes, la historia de la disciplina y la normalización resultó en sujetos inconclusos. En la posibilidad de ser pre-modernos y post-modernos. Apenas y escasamente modernos. Esa condición es también la del desaparecido: no es el judío, ni el polaco, ni el gitano del campo de concentración nazi. Es el resultado de la oscura voluntad de la negación y el silencio del poder.

Y de costumbres. Perversiones del espíritu nacional. Lo que no es prueba, lo que no está en su materialidad manifiesta, no está, no fue. Nadie investido de autoridad estatalizada dice que lo sabe. Son muchos los procedimientos de construcción de la verdad. El proceder del juicio de los dioses construye verdades. El resultado de la contienda construye verdades. La indagación, el examen y la prueba material producen verdades. Lo que no puede producir verdades es la simulación de los procedimientos, el ocultamiento de los cuerpos, quemar las huellas, mezclar los huesos, tachar palabras en los registros burocráticos.

Hacer desaparecer personas, documentos, folios, invertir recuerdos, es el gesto autoritario del militar y el burócrata. El desaparecido es el sueño del tirano. El sueño del tirano es hacer desaparecer de la faz de la tierra, del horizonte de la mirada. Por eso es el resultado de la decisión precisa de la violencia del Estado.

Como excluido, el desaparecido es la interdicción de la palabra. Pero en el mismo movimiento que lo suprime, el poder no puede estereotiparlo. No puede fijar su historia ni sus rasgos. Inevitablemente, toda desaparición se cifra en el horizonte del regreso, de la aparición con vida. De recomponer como sea esas circunstancias vacías entre el secuestro y el tiempo transcurrido. En los relatos atroces de los esbirros o las búsquedas empecinadas de los cuerpos. De los cuerpos sobre los que se escribe la historia en estos márgenes. ●

Los libros del mes



Ficción

- El fuego más alto**, Marcelo Birmajer51
La conspiración china, Carlos Chernov51
Op Oloop, Juan Filloy52
Mares del Sur, Noé Jitrik52
Cuentos completos, Horacio Quiroga53

Historia

- El Anticristo**, Bernard McGinn54
Autoritarismo y Democracia (1955-1976),
 Marcelo Cavarozzi54

Vidas

- Lola Mora. Una biografía**,
 Carlos Páez de la Torre (h) y Celia Terán55
Sandro. El ídolo, Darío Suárez55

Teatro

- Caraja-ji/La disolución**, Grupo Caraja-ji56
La batalla de José Luna. Las tres caras de Venus,
 Leopoldo Marechal56

Cine

- El encuadre cinematográfico**, Dominique Villain57

Ensayo

- ¿Qué es la política?**, Hannah Arendt58
Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción,
 Pierre Bourdieu58
Egonomics, Jon Elster59
Depués del nihilismo, Martín Hopenhayn59

Infantiles

- Amores que matan**, Lucía Laragione60

El fuego más alto

Marcelo Birmajer.
Buenos Aires, Norma,
1997, 216 págs.

El fuego más alto es un libro de cuentos en el buen sentido de la palabra: relatos económicos, bien contruidos y que poseen un final sorprendente. El estilo de los textos es amable y cordial con el lector y éste resulta inmediatamente atrapado entre las redes de las tramas.

Al mismo tiempo, sin embargo, una leve sensación de incomodidad lo embarga. Siente que algo raro sucede con la verosimilitud de los relatos. Por momentos, están en el límite del clisé, por ejemplo, el de la obsesión mamaria de las descripciones femeninas en los *best-sellers*: “una chica de unos veinticinco años, vestida de gasa blanca, sin ningún sostén para sus pechos altivos y bronceados”, o el “realista mágico” (“Un día de campo”), o el del relato de fantasmas tradicional (“Los alcaldes secretos”), o el fantástico-cortazariano (“Reencuentro con Navarro”), o el de los chicos Glass de Salinger (“El fuego más alto”). A veces, lo repentino de los acontecimientos hace pensar en la estructura de los sueños: “Dios mío./A Lucía la pisó un colectivo” (“La última familia feliz”). O, si no, en la lógica de las telenovelas (“Para Vanesa”) o de los cortometrajes (“Reencuentro...”). Aunque puede reconocer con satisfacción que Birmajer desdén caer en las fáciles mieles de la parodia (sin abandonar sin embargo el humor), el lector resulta descolocado frente a la aparentemente “natural” espontaneidad con que en los relatos son manejados los “tópicos” mencionados.

Pero lo que predomina en esta colección es, por decirlo de alguna manera, el relato de alegoría religiosa o moral, preferentemente

en su vertiente judía (“La quipá”). En “La última familia feliz”, el barrio del Once y el negocio inmobiliario se cargan de resonancias bíblicas; en “La espera religiosa”, el colectivo 76 bien puede llevarnos a una villa con rasgos de infierno gnóstico. Aquí también Birmajer, ganador de premios y con varios libros y guiones escritos, colaborador de *Página/30* y *Sátira/12*, parece sin embargo más empeñado en exhibir su manejo de estas diversas lógicas sin problemas ni culpas narrativas que en desarticularlas o mostrar sus límites.

Por eso también están estos relatos lejos de la simple pretensión moralizante (religiosa o literariamente hablando). “Alguien había escrito algo en español en la pared: quizás una plegaria, quizás una obscenidad”, reza un epígrafe de este libro de cuentos. Es posible que en la conservación de esta inocente ambigüedad se demuestre el futuro de la escritura de Marcelo Birmajer. ●

Marcelo Topuzian

La conspiración china

Carlos Chernov
Buenos Aires, Perfil, 1997,
244 págs.

Se trata de dos historias. En una se cuentan los detalles de una noche que el narrador compartió con Marilyn Monroe y la certeza de que un grupo de chinos que despellejan la piel con el poder de su mirada (los “silenciosos”) llevó a la muerte a la estrella de Hollywood. La segunda es la trama oscura que enhebró esa muerte: una conspiración de los servicios de inteligencia de la China maoísta para sembrar terror en la paz americana. En el centro de estos dos relatos, el texto elige como artifice la figura de un poeta ciego.

Sobre la base de esta anécdota, *La conspiración china* pone en escena, fundamentalmente, estrategias y técnicas de lectura y dos miradas básicas sobre el relato de Marilyn que son también dos sistemas de atribución de sentido: la psiquiátrica, que localiza allí la lógica del delirio y trata de contrarrestarla con un recetario de barbitúricos, y la que encuentra un lazo de sentido entre ese relato y la guerra de conspiraciones que define la cara interna del Estado.

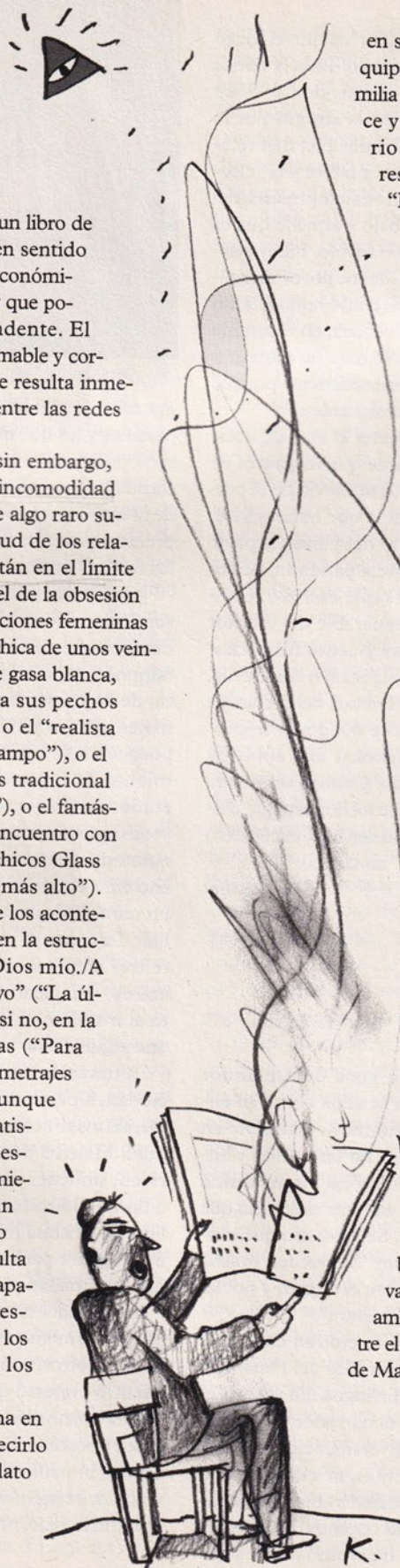
Hay un narrador que pasa una noche con Marilyn y luego dedica el resto de su vida (en tanto agente de la CIA) a “espíar” la verdad de la fábula inverosímil de la artista. Y un poeta ciego, Christopher Toy, inventor de ese entretejido que le permite a los chinos ingresar a los Estados Unidos para matar estrellas de Hollywood.

El relato que el poeta ciego deja en manos del narrador (la fabulación de un proyecto genético para infiltrar agentes en territorio americano) define la novela en tres puntos: un trabajo de hibridación de los géneros, un mecanismo de neutralización de la alegoría y un juego de tensiones entre modelos de saber que intercepta los lugares de la *verdad* y la *identidad*.

En definitiva, el poeta ciego que teje el relato —dice la novela— *confabula*. Pero no exactamente porque conspire, sino porque la fábula de su conspiración no es más que la *cruza* de otros dos relatos. La maquinaria estatal anida en el texto de Chernov un punto ciego, un poeta converso que teje historias, hilvana narraciones heterogé-



FOTO: L.K.



neas, las combina y genera nuevos relatos. De ese velo ficcional está hecho el mundo en *La conspiración china*. De confabulaciones y desafíos de lectura donde ni la verdad ni la identidad son categorías estables o aprehensibles.

En una novela que narra experimentos genéticos, mutaciones, cruza, y conversiones, el texto elige, en su último límite, la transformación de la voz en chillido, la conversión animal de esa voz en relincho, el grito desafinado, la frontera filosa de la locura. Narrar —señala la novela— es *retorcer* hechos para obtener “historias inverosímiles”, que son también “verdaderas”. Son dos, entonces, los *legados* que atesora el narrador: el relato del poeta ciego y la “sonrisa *torcida*” que le entrega Renée, un simil travestido de Marilyn que condensa la estrategia del relato. Esa sonrisa *torcida* es, también, la indeterminación del género y define el lugar que la novela de Chernov le reserva a la certeza y a la literatura. ●

Fernando Murat

Op Oloop

Juan Filloy

Buenos Aires, Losada, 1997, 300 págs

Difícil de catalogar, *Op Oloop* es una novela rara desde su publicación en 1934, y su modo de ser extraña permanece intacto. Juan Filloy es quizás el escritor que sirve de puente para pensar desde las aventuras de la vanguardia de los veinte y Macedonio Fernández hasta la novela pop o Cortázar en los sesenta. Hay una serie de mitos que sostienen la escritura de Filloy, muchos de los cuales son inventados por él mismo. Es necesario saber que de su vastísima y continuada obra todos sus títulos constan de siete letras (salvo en el caso de *Los Ochoa* y alguna que otra curiosidad). Este dato es suficiente para que podamos atisbar el camino del escritor. Todos los elementos del lenguaje que se relacionan con lo lúdico están desarrollados en su obra: juguetero, y liviano.

Op Oloop es una novela joyceana donde se recorren obsesivamente las horas y los minutos de un día en la vida del personaje. Podría ser mirada como una discusión entre los dos elementos que generan la combinatoria de las palabras o del lenguaje en general: el cálculo y el azar. Entre esas dos posibilidades, *Op Oloop* se debate con per-

sonajes inverosímiles para los que el juego consiste en seguir jugándolo. Toda la crítica se encargó de remitir el viaje de *Op Oloop* al paseo de Sócrates y sus amigos por la polis de *El Banquete*. Es posible. Sus referencias literarias son incontables y la selección de textos recorridos siempre está del lado de lo satírico, lo bajo y aquello que es divertido por absurdo o frívolo. Filloy puede contarse como uno de los pocos escritores argentinos que hacen de la novela un campo de discusión filosófica, en el sentido en que se dice cuando se trata de actos gratuitos y con pocas consecuencias porque son infinitas o inconmensurables.

Incluso llegó a cometer el acto de irresponsabilidad más grande que tengamos en nuestra literatura: jamás se movió de la provincia de Córdoba, en la que nació y vive. Allí se desarrolla parte del paisaje y parte de la parodia de la novela paisajista, de color local o regionalista que escribió. Contrario a la tradición venerable del escritor provinciano que llega a Buenos Aires, desde Sarmiento hasta Lugones, o Capdevila, Filloy desarrolló una estética del rechazo a las luces del centro y se quedó en su provincia sin por eso provocar una apología del escritor pueblerino. Como a un objeto escondido, es imposible leerlo: hay que descubrirlo. No se puede ser más excéntrico que eso. Quiero decir: un clásico. ●

Ariel Schettini

Mares del Sur

Noé Jitrik

Buenos Aires, Tusquets, 1997, 268 págs.

Toda ciudad que goce de esplendor —aunque nunca se sepa cómo se engendraron esas fisonomías— mantiene en reserva varios secretos no tan sutiles y admirados. La voracidad de esa magnificencia parece reposar sobre esa otra existencia que arma las distinciones. Será por eso que cierta vez Baudelaire dijo: “Se pueden fundar imperios gloriosos sobre el crimen y nobles religiones sobre la impostura”.

En *Mares del Sur* la ciudad en la que transcurre la historia es Mar del Plata. Ella también posee sus distingos. La ciudad es fulgurante, nos dice el narrador; su luz tiene una especie de diversificación, luz con contrastes. Hay además, nos dice, crímenes, como en toda sociedad bien organizada. Y, en tanto ciudad organizada, diversificada, hay dos tipos de criminales: los que

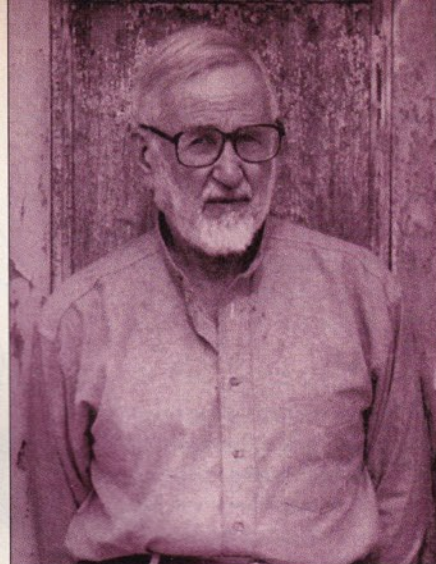


FOTO: ALEJANDRA LÓPEZ

matan encogecidos por la ira o por bajas pasiones y los que mediante el crimen quieren confirmarse a sí mismos, verificar la claridad de su mirada. ¿Un deseo fundante de la luz? Tal vez, o más delicadamente, un pretexto para montar estrategias, veladuras, los deslices mismos de la verosimilitud.

¿Quién dudaría de que un crimen debe ser esclarecido? Nadie. Menos en estos tiempos que corren. El inspector Malerba tampoco. A pesar de su desgraciada carrera, de su escaso brillo intelectual, de sus mates lavados y su falta de autonomía. Sí, porque nadie cree en él, ni en el esclarecimiento de los hechos que afectan a una ciudad hecha y preparada para los goces veraniegos, la frivolidad, las celebraciones comunes. Eso es imposible. Y algo de eso encontraremos en el principio de la novela: un crimen olvidado en plena dictadura militar. La causa se pierde en el olvido durante tres largos meses, hasta que un hecho azaroso —en pleno 31 de diciembre— embiste al inspector Malerba y lo conducirá a una seguidilla de revelaciones.

A través de esa luz fulgurante de la gran ciudad, a partir de un 31 de diciembre no menos insalvable que otros en plena dictadura, Malerba irá atando cabos en la oscuridad, sin tener conciencia de la conspiración que lo rodea. La precisión tiene sus límites. El alma humana, la conciencia del investigador parecen anesthesiarse a medida que la obiedad parece más afectada.

El narrador también se instala en ese desgaste. Por momentos su lucidez es desmesurada; en otros, congela los acontecimientos sin otro pretexto que la defensa de una supuesta objetividad, de una información certera y oportuna. Sin embargo, algo empieza a oler a impunidad. Y es aquí donde el relato empieza a hacernos trampas y se vuelve, más que entretenido, provocador. ●

Alejandro Álvarez

El profesional

Cuentos completos.

Horacio Quiroga

Buenos Aires, Seix Barral, 1997. 2 tomos.

546 y 530 págs. respectivamente

1 899-1935. Tal es el tiempo que contempla esta nueva y voluminosa edición de los cuentos de Quiroga. Nadie negará que entre esas fechas sucedieron cosas importantes: la celebración del nuevo siglo y la del centenario de la Revolución de Mayo; la proyección de las primeras películas; la llegada de un Halley sereno, inofensivo, que refutaba las fatídicas predicciones de Flammarion, pero que dejaba un tendal de suicidios; el asesinato del heredero de la corona autrohúngara; el crack del positivismo y el de la Bolsa; la Gran Guerra; la Revolución; las catástrofes europeas. La prolijidad de mojonos no fue menor en lo que hace a la literatura. De este lado del Atlántico, la banda modernista reinventó la lengua española; Borges vendió los treinta y ocho ejemplares de *Fervor de Buenos Aires* (1925); Güiraldes publicó *Don Segundo Sombra* (1926) y en ese mismo año aparecieron *El juguete rabioso* de Arlt y *El ángel de la sombra*, la (la famosamente mala) novela de nuestro ya "poeta nacional": Lugones.

Las mismas fechas (1899, 1935) delimitan la carrera literaria de un jovencito uruguayo que siempre buscó ganarse la vida "con lo que escribía". Recordémoslo: Quiroga colaboró con casi todas las publicaciones de principios de siglo: *Caras y caretas*, *El Hogar*, *Pebete*, *Pulgarcito*, etcétera. Fue un escritor "profesional", algo similar, por entonces, a un asesino "a sueldo": salvo por el sueldo, claro. Escribía con mayor celeridad que César Aira: uno, dos, hasta tres relatos al mes. Habrá quien trate de ver en esto una explicación del pésimo estilo de *Los arrecifes de coral* (1901) o *El crimen del otro* (1904), sus primeras colecciones de cuentos (colecciones en efecto, pues Horacio escribía y después armaba sus ramilletes); quizás la influencia de Poe sea un argumento más válido. Como fuere –y lamentablemente–, resulta obvio que no heredó de Poe el fuerte de Poe: las tramas. Estos primeros relatos parecen animales invertebrados. *Los perseguidos* (*nouvelle* de 1908, que tiene entre sus personajes a Lugones) pre-

senta ya cierto interés, si bien, con todo, se trata de una típica historia *fin de siècle*, a la vela del Maupassant de *Le Horla*, escrita veinte años tarde. Qué sucedió en el aparato estético de Quiroga entre la fecha de aquella publicación y 1917 es difícil saberlo. Lo cierto: en el año de la Revolución Rusa Horacio agrupa sus *Cuentos de locura, de amor y de muerte*, entre los cuales hay al menos dos obras maestras: "La gallina degollada", "Una estación de amor".

De ahí en más, la vida literaria marchó, con la soltura de un pedaleo cuesta abajo, cuesta arriba. Vinieron los famosos libros que todos hemos leído de chicos: *Cuentos de la selva*, *Anaconda*. Quiroga empezaba a encontrar el tono. Es quizás en *Los desterrados* (1926) donde se manifiestan las primicias de sus más personales ademanes literarios; allí, contra el fondo de la selva misionera, se levanta una mitología insólita, marginal, donde lo fantástico convive con el más vasto realismo y con la fábula moral, y cierto regusto folklórico, con lúcidas observaciones a propósito de las intersecciones culturales. "Misiones, como toda región de frontera, es rica en tipos pintorescos", según uno de los narradores del libro.

Quiroga, se sabe, encontrará en esa provincia la materia de mucho cuento: la influencia del Brasil, los capitalinos *blasés*, una tradición indígena que nada tiene que ver con la dicotomía civilización/barbarie, las aventuras técnicas de afiebrados inmigrantes y, entre todo esto, bulliciosos nombres del estilo de "yarará", "aguará-guazú", "yagüareté", "Van Houten", "João Pedro", o "Bouix"... Como Kipling, como Conrad, descubrirá además, en los confines de una tierra apenas occidentalizada, su metáfora de la patria –una metáfora más ufana que las de aquéllos, valga la aclaración. "La patria... es el conjunto de nuestros amores"

Quedaban cuentos por venir, por supuesto. Muchos. Pero, ¿cómo es posible que entre los *Desterrados* y la última colección, *Más allá*, haya una brecha de casi diez años? Sucede que, fiel a sí mismo, Quiroga

FOTO: ED. PLANETA



Con María Elena Bravo, su segunda esposa.

siguió colaborando en el ínterin con diversos periódicos y revistas y que de ese modo vieron la publicación unos ochenta relatos. La presente edición los desempolva y nos los entrega como inéditos. La intención de Carlos Dámaso Martínez, el responsable, es de una generosa solicitud: "proporciona[r] al lector una idea aproximada del proceso de construcción de una obra".

No ha faltado el injurioso que le endilgó a Quiroga ser el objeto de una "superstición uruguaya". Y yo estoy dispuesto a darle a ese comentador la razón en varios de sus argumentos –de entre los que recuerdo uno, que decía que gran parte de los relatos del uruguayo son espléndidamente torpes–; lo que me pregunto es: ¿cómo es que Quiroga permanece, para tantos lectores, tan entrañable? ¿Será que muchos de sus amores son también los nuestros? ●

Martín Schifino

El Anticristo

Bernard McGinn

Barcelona, Paidós, 1997, 390 págs.

Traducción de R. Díez Aragón y M. B. Moreno.

¿Por qué un libro sobre el Anticristo?, pregunta McGinn, profesor de Historia de la Teología y del Cristianismo en la University of Chicago Divinity School. La justificación, a través de sus palabras y de la lectura, no parece descansar en un solo motivo.

En primer lugar, está la necesidad de compilar en un volumen el desarrollo completo de esta combinación de mito, historia y leyenda desde sus prefiguraciones en el judaísmo del Segundo Templo (del 200 A.C. al 50) hasta su presencia actual.

La investigación, prolija y bien documentada, permite observar cómo se utilizaron, según las obsesiones religiosas, los servicios de esa imagen. Y cómo se representan en él los odios y temores del cristianismo: su identificación con individuos (Nerón, algunos papas), con grupos sociales (judíos, herejes) o con los creyentes mismos (Agustín, diciendo que “cada uno tiene que preguntar a su propia conciencia si él mismo no es el Anticristo”).

La proximidad del año 2000 y la mentalidad apocalíptica que considera los cambios históricos como un material perfecto para la aplicación de profecías bíblicas es otra de las explicaciones de aquella pregunta inicial. “Este volumen constituirá el modelo para la avalancha de libros que intentarán acercarnos al próximo milenio”, dice Lawrence Cunningham. Libros en los que el final de los tiempos y la llegada del Anticristo, serán los ejes de nuevas interpretaciones de las “sagradas escrituras”. Libros en los que la creencia literal puede encontrar sólidas argumentaciones para imponer la violencia religiosa.

Lo cierto es que de aquel Anticristo muy popular durante la Baja Edad Media poco ha quedado. El análisis psicológico que hizo Carl Jung representa su presencia más importante en los últimos cien años. Para el resto, y siempre hablamos dentro del mundo cristiano, el enemigo final se ha convertido, hace tiempo ya, en un pasatiempo de los excéntricos y los fanáticos.

McGinn sabe de la decadencia del Señor. Y por eso, con erudición y simpleza, intenta dar otra vuelta de tuerca a uno de los temas más curiosos de la historia religiosa de Occidente. ●

Mariano Rolando



FOTO: ED. ARIEL

Autoritarismo y Democracia (1955-1976). La transición del Estado al mercado en la Argentina

Marcelo Cavarozzi

Buenos Aires, Ariel, 1996, 260 págs.

Esta reedición del libro que Cavarozzi publicó por primera vez hacia el final de la última dictadura es testimonio tanto de su persistente tentativa de dar cuenta de los procesos políticos ocurridos a partir de 1955 por medio de una estructura explicativa de fuertes pretensiones integradoras como de su no menos insistente dificultad para lograrlo de manera consistente.

La estrategia analítica de Cavarozzi se propone considerar la Argentina como “un sistema político históricamente definido”, cuyas “leyes propias” no son un “simple resultado de la interrelación de los atributos de las distintas fuerzas que actúan en él”. Pero esta perspectiva sistémica, que en rigor procede describiendo precisamente esas interrelaciones, sólo parece eficaz en su abordaje del período 1955-1966: el modo en que el sistema “semidemocrático”, fundado en la proscripción del peronismo y en la tutela de las Fuerzas Armadas, obtura la viabilidad de los

sucesivos experimentos de gobierno muestra, como efecto de una rigurosa causalidad interna con respecto a esa fórmula política, el origen de la opción de la derecha liberal por una solución antidemocrática que termine de raíz con el legado económico y social del peronismo.

La consistencia del análisis se fisura, en cambio, al tratar de dar cuenta del consenso que tuvo la violencia política posterior a 1969: ésta aparece como una respuesta a la clausura institucional del onganismo, sin que la articulación ideológica entre Perón y la guerrilla ni la irrupción misma de ésta sean pensadas con valor de acontecimiento.

No menores fisuras muestra el capítulo incorporado en esta edición, donde se analiza el período 1983-1996 como la “crisis de la matriz estado-céntrica” y la “transición a la sociedad de mercado”. Tanto el colapso de la gestión alfonsinista, que aparece como puro efecto de ambos procesos —cuya necesidad estaba sustraída de la conciencia social—, como el hiper-presidencialismo y la despolitización que siguieron a la hiperinflación son imputados a la responsabilidad exclusiva de la democracia. Que su arraigo como condición de posibilidad en la experiencia colectiva de la dictadura militar no resulte integrado a la explicación de Cavarozzi permite quizás sospechar los límites de su estrategia para pensar, también, el presente. ●

Alejandro Bonvecchi

Lola Mora. Una biografía

Carlos Páez de la Torre (h) y
Celia Terán

Buenos Aires, Planeta, 1997.

286 págs.

Cuando se trata de narrar la historia de mujeres célebres, los rumores, las conjeturas, los entredichos acerca de la vida privada y su relación con la faceta pública acosan a menudo a los biógrafos, que deben optar por interrogar la leyenda, intentando reponer “verdades”, o por perpetuar la novela que procura toda vida, en particular la de las “mujeres extraordinarias”, en cualquier siglo que sea.

Carlos Páez de la Torre (h) y Celia Terán han preferido “poner las cosas en su lugar”, cuestionando algunos prejuicios que organizan los trabajos previos sobre la vida de Lola Mora y contraponiéndolos a una investigación rigurosa, especialmente en relación con los periódicos de la época. De sus páginas emerge la silueta de la artista, que trabaja sin descanso en los talleres de Roma o Buenos Aires, pero también se esboza con nitidez la figura habilidosa de una mujer que sabe cómo hacer hablar en favor suyo a los medios de prensa, intermediarios permanentes entre las aspiraciones profesionales y su posibilidad de concretarlas.

Una de las propuestas más contundentes de los biógrafos sostiene que las controvertidas peripecias de la obra de Lola Mora (no hay más que pensar en su emergente más conocido para los porteños: la *Fuente de las Nereidas*) no tendrían que ver solamente con los reparos previsibles frente a la producción de una escultora mujer, sino también con los azares políticos. La amistad con figuras claves, como Roca y Mitre, decide la buena suerte de una joven provinciana en

los comienzos de su carrera, pero también le jugará en contra hacia los años treinta, cuando estos nombres estén ligados al conservadurismo.

Recomponer las piezas dispersas de una vida a través de la mirada fascinada o desdeñosa de los contemporáneos es, probablemente, uno de los aciertos de esta biografía. Sin embargo, hay que señalar que el afán documental hace descuidar—en perjuicio de los lectores—la búsqueda de una composición narrativa algo más flexible. ●

Graciela Batticuore

Sandro. El ídolo

Darío Suárez

Buenos Aires, Planeta, 1997.

304 págs.

Hay libros que son distinguidos por sus lectores sólo por la tapa; éste es uno de ellos. El fondo furiosamente rojo y sobre él los ojos bravíos de Sandro parecen sugerir a delicados espíritus: “abandonad toda esperanza”. Sin embargo, esta biografía detenta la extraña virtud de ser capaz de agradar no sólo a quienes estén interesados en la vida del cantante, sino también—algo menos usual en el género—en la cabeza de un fanático. Darío Suárez—además de ser diagramador de la revista *Nuevolandia* de Junín—ha sido, a lo largo de casi tres décadas, un acólito incurable: “Cuando tenía apenas once años, mi madre me llevó a ver un recital de Sandro, aquí en Junín. Fue el inicio de un camino sin retorno”. Hoy el archivo ocupa un cuarto entero de su casa y está ordenado a base de hitos de la historia del músico; es evidente que el empeño del autor no consiste en revelar escondidas facetas ni en ejercer ningún análisis crítico, sino más bien en

confirmar el mito. “El 9 de julio de 1957, las autoridades de la Escuela República de Brasil decidieron realizar la fiesta patria en las instalaciones del salón La Polonesa, una prestigiosa institución social de Valentín Alsina.

Sandro, que ya tenía 12 años, personificó, premotóricamente, a Elvis Presley. Mientras un disco de pasta sonaba en el salón, Sandro movía los labios como si cantara, y bailaba con movimientos que creaban en el público la ilusión de tener al mismísimo cantante norteamericano frente a ellos.” El libro incluye también 140 reproducciones fotográficas:



Sandro en Caracas, bajando la escalinata de un avión; Sandro, pantalón de cuero y camisa de esprendida, dejando ver una medalla; Sandro de impecable traje crema, recibiendo de manos del alcalde de

Miami la llave de la ciudad. En contraste, la solapa del libro nos entrega una única foto de su autor: regordete, algo calvo, con corbata a lunares. Aun así, de Suárez podría decirse lo mismo que él afirma de su ídolo, a saber, que integra el grupo de aquellos “cuya historia de vida pasa a ser un símbolo”. ●

Florencia Abbate



Caraja-ji / La disolución. Teatro.

"La historia de llorar por él", de Ignacio Apolo
 "Tenésy", de Jorge Leyes
 "Risas grabadas", de Alejandro Robino
 "La extravagancia", de Rafael Spregelburd
 "Brochette de corazones de Pollo", de Alejandro Zingman
 "Un cuento alemán", de Alejandro Tantanián
 "Casino", de Javier Daulte

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

348 págs.

El relato pormenorizado de la presentación de este libro de Caraja-ji funcionaria, seguramente, como una buena reseña. Si bien no lo voy a hacer, es bueno señalar que esa tarde en el Rojas fue más parecida a un rato entre amigos (a pesar de casi no conocer a los que estaban allí) o a una obra Caraja-ji fragmentada (como las obras Caraja-ji). La "mediación" de Andrea Garrote, en el espíritu

cómplice de la amistad, fue deliciosa. El despliegue multimediático y paródico (un cañón de video proyectó la grabación de los vestuarios, justo antes de que el equipo saliera a jugar; Apolo repartió huevitos Kinder; se leyeron fragmentos de las obras; fueron invitados actores -Javier Lorenzo, Leo Granulles, Rubén Szuchmacher-; los autores modelaron sombreros chinos...) fue un despliegue de los materiales de trabajo habituales de estos siete dramaturgos.

No hay manera de definir qué es Caraja-ji: tal vez sea por eso que el juego (y sus obras, claro) es la única salida que ellos mismos encontraron para presentarse. Es imposible no equivocarse: Caraja-ji no es un grupo, Caraja-ji está compuesto por jóvenes, Caraja-ji es -dejó de ser osado afirmarlo- un "lugar" de donde surgen las mejores obras de la llamada *nueva dramaturgia argentina*. Discípulos de Kartún, de Monti y de Bartís, entre otros, estos buenos muchachos (la chica, Carmen, ha quedado fuera de este nuevo libro) escriben (y ponen) teatro. ¿Apostarán a una utopía para muchos ya descartada? ¿Nos estarán diciendo que el arte es, efectivamente, posible en este fin de milenio?

Existe un manifiesto Caraja-ji que, como la presentación del libro, como las simpáticas autobiografías que preceden cada obra, es un juego de imprecisiones y equívocos: "Esto no es un manifiesto. Pero existe una intención grupal indefinida. Más aún: menos. (...) La finalidad Caraja-ji es llenar vacío alguno (...)".

La intención grupal se lee siempre, la indefinición también: en la lectura de las obras que, si bien no parecen buscarlo, funcionan en conjunto. No podemos entender la intención del grupo, pero sentimos siempre que una presencia aglutinante o, al menos, un sustrato común los empujan a chocarse (como autitos que no se lastiman, que juegan).

La disolución. De manera casi amarilla, este título confunde: ¿Caraja-ji se disuelve?

Un grupo que no lo es, ¿puede disolverse? Lo cierto es que Caraja-ji es la disolución misma. La intención grupal existe y es indefinida porque la disolución lo es. ③

Violeta Weinschelbaum

La batalla de José Luna. Las tres caras de Venus.

Leopoldo Marechal.

Libros Arribeños. Editorial Universitaria. Universidad Nacional de Misiones. Oficina de Publicaciones del CBC. Universidad de Buenos Aires. 1997.

Un ángel (Cantabel) y un demonio (Nebiros), de ínfima jerarquía en sus respectivas escalas, son enviados a la tierra. ¿Su objeto de deseo? José Luna, un ex boxeador devenido en vendedor de Biblias, que busca con el trabajo diario su pasaporte al Paraíso. El elenco es amplio, pero la Novia Olvidada es clave: recurso de Nebiros para obtener el triunfo.

Lucía Febrero, la novia que arrastra un baúl atado con correas, en el que guarda su vestido blanco y una boda sin usar, nació, según Marechal, como una figura secundaria del *Adán Buenosayres*: es la imagen de la espera, la Mujer sin Cabeza que canta desde el inútil encierro de su habitación. (Bellísimo personaje, que resucitará para habitar *Megafón o la guerra*.)

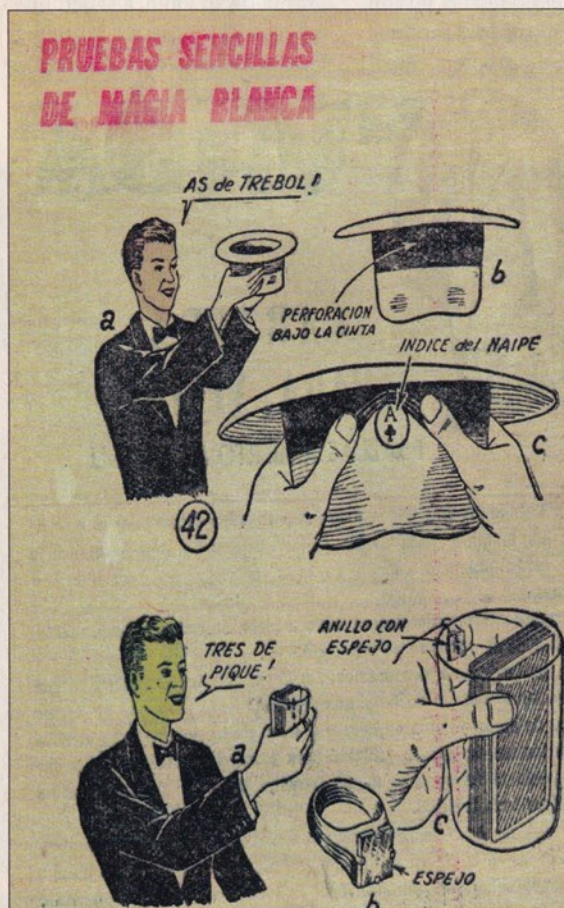
La batalla de José Luna la gana José Luna, y Nebiros se retira, como es lógico, maldiciendo y acusando al infierno de estar desorganizado.

Marechal se mueve justamente entre el cielo y el infierno, tan bella su poesía como pavorosa su vocación didáctica que vuelve maniqueo lo que toca.

En *Las tres caras de Venus*, un supuesto científico crea una mujer a su imagen y semejanza. Sólo conoce los colores y los olores que él ama, el teorema de Pitágoras y alguna frase célebre de Napoleón.

Lo que dice de la Mujer no es apto para cualquier oído. ¿Cómo termina? La criatura se enamora, se libera y se va con un hombre que, casualmente, le enseñó que existían otros colores, otros olores y la ayudó a pensar que Napoleón era un enano petulante. Tal vez pueda leerse el humor, el tono farsesco, pero esa alegría final del ¿profesor? ante la Eva ignorante ¿cómo podrá ser leída? ③

Mónica Berman



El encuadre cinematográfico

Dominique Villain

Barcelona, Paidós, 1997, 153 págs.

Traducción de Núria Pujol y Valls



Dominique Villain se propone hurgar en la multiplicidad de operaciones estéticas y técnicas que determinan la construcción del encuadre cinematográfico, partiendo de una hábil y consistente investigación previa con cámaras, operadores y técnicos —usualmente igno-

rados por el habitual desgano de críticos e investigadores.

Sin embargo, sin dejar de privilegiar el problema del encuadre, Villain supera su premisa y brinda un crítico, sagaz análisis de la realización filmica: las tres etapas de la producción, la puesta en escena, el diseño visual del film, el plan sonoro, el campo y el fuera de campo, etc.

El encuadre cinematográfico se construye como documento historiográfico —información prácticamente inhallable en muchos otros textos está aquí expuesta—, pero es también el lugar en el que se debaten cuestiones recurrentes en las teorías del cine, tales como la cuestión del realismo, la cámara-ojo, la composición y descomposición del punto de vista, entre tantas otras.

Si bien este caudal de información podría convertirse en una mera enumeración de problemáticas, un listado enciclopedista farragoso, espiralado —una suerte de hipertexto no deseado—, no es éste el caso; por el contrario, la mirada crítica-analítica de la autora encuentra el tono justo al imbrincar el carácter técnico de su investigación con sus correlatos estéticos. La claridad expositiva no sólo facilita la fluidez en la lectura sino que también configura un lector implícito que no necesita estar especializado para la comprensión del texto. En caso de serlo, el lector puede encontrar que ciertas cuestiones nodales están un tanto simplificadas, lo que cercena parcialmente la problematización de cuestiones periféricas a las que parecería no haberse considerado importantes, cuando en realidad sí lo son.

Tres películas, sobre el final del libro, son escudriñadas en función de tres especificidades del cine: *La Pasión de Juana de Arco* (Dreyer) y el primer plano, *La Soga* (Hitchcock) y la etapa del rodaje y, por último, *La Ventana Indiscreta* (también Hitchcock) y el encuadre cinematográfico. ●

Pablo Suarez

magazín literario

mapa mensual de cultura

suscripción

Alsina 1131, 1088 Buenos Aires

Fax 541 381 9833

La solución ideal para no perderse ninguno de los números de *magazín literario* y armar, mes a mes, una verdadera enciclopedia de cultura contemporánea.

Una herramienta indispensable para acceder a los grandes autores, los hechos más importantes y las grandes corrientes de pensamiento. Y toda la actualidad cultural.

Deseo suscribirme por un período de:

Mercosur y países limítrofes	☐ 6 meses . . . \$ 46
	☐ 12 meses . . . \$ 90
Resto de América	☐ 6 meses . . . \$ 57
	☐ 12 meses . . . \$ 110
Resto del mundo	☐ 6 meses . . . \$ 66
	☐ 12 meses . . . \$ 130

Apellido:

Nombre:

Dirección:

Loc./Cód.post.:

Teléfono:

País:

Documento:

Pago con

- ☐ Giro o cheque a la orden de magazín S.R.L.
☐ Tarjeta de crédito
☐ Visa ☐ American Express ☐ Mastercard

Fecha de vencimiento:

Número:

Firma:

¿Qué es la política?

Hannah Arendt

Barcelona, Paidós, 1997, 156 págs.

Traducción de Rosa Sala Carbó

Bajo la pregunta por el ser de la política, U. Ludz ordenó una serie de manuscritos que Arendt escribió entre 1956 y 1959 como proyecto de un libro que nunca concluyó y al que había titulado *Introducción a la política*. En estos fragmentos se puede leer ese proyecto y, además, continuidades e inflexiones con dos de sus obras más importantes: *La Condición Humana* y *Los orígenes del totalitarismo*. El plan de la obra sostiene que *La Condición Humana* debe considerarse como un prolegómeno a la *Introducción*: la noción de acción es el límite y, simultáneamente, el inicio del proyecto. Sin embargo, Arendt no fue una filósofa de la praxis. Como sostiene E. Young, “elogió la acción política desde una posición de reserva personal”; se autodefinió como *outsider*, dado que ser espectador agudiza la percepción de las prácticas. Su distancia no se confundió con una perspectiva contemplativa propia de gran parte de la crítica filosófica, ya que rehusó el mote de filósofa: la filosofía, con su obsesión por la verdad, es *docta ignorantia*. Por esto, sus manuscritos se abren con una crítica a la pretensión de tribunal de la razón sostenida por la filosofía en la reflexión política: “enfermedad profesional de los filósofos”. De allí que Arendt insista en comprender la

política. La comprensión deviene pregunta por el sentido y exige explicitar prejuicios, convier-

tiéndose en una actitud fenomenológica: el pensar retorna al mundo y busca rastros de los conceptos políticos. En el retorno, la pregunta por el sentido se constituye en una ontología del presente que busca responder al quiebre del concepto tradicional de política frente a lo que Arendt define como “shock de realidad” y que caracterizó como doble amenaza: la experiencia de los totalitarismos y el desarrollo de las máquinas de muerte. En esta interrogación se buscan los “contenidos dignos de recuerdo” que se expresan en la “convivencia”. La respuesta es obligada: “el sentido de la política es la libertad”. Contra Aristóteles, Arendt considera la política como un constructo del *homo faber*: “la política se basa en el hecho de la pluralidad de los hombres”. Estamos arrojados en la pluralidad de un mundo que la acción convierte en hogar, ya que nos inscribe en su red de relaciones inestables que siempre nos precede. El comienzo de la acción es definido, pero su fin es impredecible. Así, la libertad, en tanto sentido de la política, queda definida como un espacio de relaciones en el que “un cambio decisivo para nuestra salvación sucederá por un milagro”: los sujetos pueden producir lo imprevisible.

En Arendt, la libertad alcanza al pensamiento: estos fragmentos, como toda su reflexión política, son ejercicios de experimentación y crítica que no persiguen utopías ni destucciones, sino pensar la política como una construcción colectiva a partir de “tonalidades, al modo de una suite musical”. 

Flavio Rapsardi

Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción.

Pierre Bourdieu

Barcelona, Anagrama,

1997, 234 págs.

Traducción de

Thomas Kauf

En *Razones prácticas* Bourdieu defiende su método de ataques intencio-

nados o errores de interpretación. El libro, entonces, sirve a los fines didácticos y a los fines políticos del autor. Recoge una serie de conferencias ante público extranjero, lo que obliga a Bourdieu a explicar de manera detallada su instrumental, seguir de cerca el desarrollo y las aplicaciones de un concepto o justificar ciertas generalizaciones, como, por ejemplo, la validez universal de modelos pensados para Francia. Más allá del género conferencia, el carácter pedagógico se prolonga en la inclusión de clases impartidas a sus alumnos en el Collège de France.

Al explicitar esta especie de trayecto intelectual, Bourdieu se refiere a su labor basada en una doble articulación: la concibe como una “filosofía de la ciencia que cabe llamar *relacional*”, es decir, que otorga primacía a las relaciones, y como una “filosofía de la acción” o disposicional. Con una constelación pequeña de conceptos —hábitus, campo, capital— y moviendo las relaciones entre las estructuras objetivas (de los campos sociales) y las estructuras incorporadas (el hábitus), logra conmocionar, por un lado, las líneas de pensamiento inciertas en una filosofía de la conciencia y, por el otro, las posiciones más extremas de un estructuralismo que convierte a los agentes en “epifenómenos de la estructura”.

Bourdieu recapitula sus focos de interés: las relaciones entre espacio social y espacio simbólico, las formas de capital existen-

tes en las sociedades (simbólico, político, económico), la constitución de modelos para interpretar la cultura, la economía de los bienes simbólicos, la génesis del Estado y la emergencia del campo burocrático.

Pero hace algo más: interroga y se interroga como intelectual (reflexión que renueva a lo largo de cada texto) acerca de su función específica. Tal vez por ello, porque el libro culmina en la definición de esa tarea, valga la pena leer con detenimiento “El punto de vista escolástico” y “Un fundamento paradójico de la moral”. Cito: “la única salida a la alternativa del populismo o del conservadurismo, dos formas de esencialismo que tienden a consagrar el *statu quo*, consiste en trabajar para universalizar las condiciones de acceso a lo universal”. Todo un programa de ética y política expresado en pocas líneas que retoma, en algún sentido, las páginas finales de *Las reglas del arte*, en las que después de haber declarado extinguidas tanto la especie del intelectual orgánico como la del mandarín, llama a los intelectuales a constituir una Internacional, un corporativismo de lo universal.

Razones prácticas concreta la función contenida en el título: se muestra útil para acercar al lector interesado en cuestiones culturales al pensamiento de una figura fundamental de la sociología de nuestro tiempo. 

Adriana Rodríguez Périco

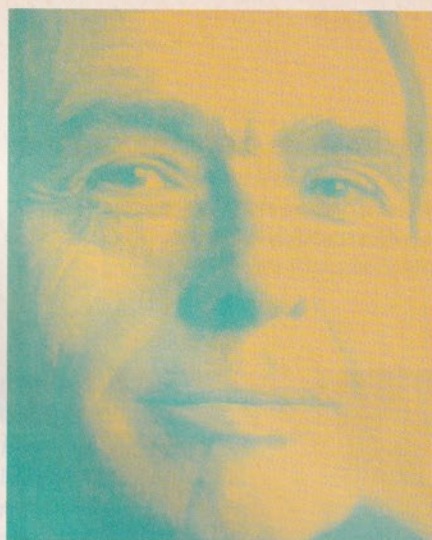


FOTO: CARLOS FREIRE



Egonomics

Jon Elster

Barcelona, Gedisa, 1997.

214 págs.

Traducción de Irene Cudich

El objeto de reflexión de Elster es el fundamento de la acción. La ubicación sociológica de la pregunta por el fundamento de la acción apela a una tradición de pensamiento que tiene su referente fundador en Max Weber. En cuanto a la jerarquización de la acción como punto de partida para la teoría social, encontramos una coincidencia entre el autor de *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* y el de *Egonomics*. El individualismo metodológico del primero y el marxismo analítico en el que se suele inscribir el segundo toman como supuesto que la única manera de producir discurso teórico con sentido es partir de la acción individual como átomo de la vida social.

Pero una segunda cuestión enfrenta el enfoque de Elster con el programa epistemológico de Weber: ante la opción entre comprender o explicar, el primero elige explicar; el segundo, comprender. De esta manera, la acción como punto de partida para el acceso a los procesos sociales no procede por comparaciones y analogías (*narrativas*, rechazaría Elster), sino que esconde el fundamento mismo del lazo social. Si la acción es un átomo, sus configuraciones dependen de una combinatoria de elementos subatómicos, según el autor: racionalidad, emociones y normas sociales.

La combinación de elementos subatómicos produce configuraciones atómicas; las distintas configuraciones posibles operan como *mecanismos*, que es el concepto que en este contexto hace posible la explicación. Los mecanismos son aquellas configuraciones de la acción que se pueden enunciar como proverbios para los que siempre encontraremos pares opuestos: la zorra y las uvas / el fruto prohibido es el más atracti-

vo; los opuestos se atraen / Dios los cría y ellos se juntan. Además de la cultura popular, las observaciones sociales lúcidas como las de Toqueville son fuente de cita para explicar qué es un mecanismo: los norteamericanos trasladan los hábitos de la vida pública a la privada / el norteamericano trae de su hogar ese amor por el orden que refleja en los asuntos del Estado. Para Elster, los mecanismos son aquellas argumentaciones que dan forma a la acción y la vuelven explicable. Es todo a lo que la ciencia social puede aspirar, y ya es mucho. Descartadas las leyes como centro del discurso científico social, los mecanismos son lo que hace inteligible la acción individual y (molecularmente) los procesos sociales.

Estas afirmaciones relativizan el afán explicativo del autor. Porque o bien la ciencia social explica mediante la acción (en una operación analítica que va, ida y vuelta, de lo molecular a lo atómico y de lo atómico a lo subatómico, reduciendo complejidad a un punto irreducible) y se vuelve una metafísica de la presencia, o bien se acerca a una comprensión (*narrativa*, repetiría Elster) de Weber, y los mecanismos son horizontes de inteligibilidad que limitan la indeterminación del mundo social y fundan una determinabilidad necesariamente artificial. Estas economías del yo pueden tanto revelarnos las posibilidades combinatorias de la decisión como ocultarnos su carácter histórico y contextual. ❶

Hernán Charosky

Después del nihilismo

Martín Hopenhayn

Santiago de Chile, Andrés Bello, 1997, 292 págs.

Después del nihilismo, entrenamiento para la vista de los parajes que se vislumbran a partir de la *muerte de Dios*; acontecimiento que no es sólo la *profecía*

del filósofo Nietzsche, sino un hecho que es la simiente del desbande de los tiempos que atravesamos y nos atraviesan. La caída del muro de Berlín es la modalidad emblemática del tremendo acontecimiento: ha caído el último orden propuesto como absoluto; ha caído en desgracia, también, la Historia. Un filósofo, Nietzsche, quien se interpreta a sí mismo como un hecho tremendo ("no soy un hombre, soy dinámico"), es un signo del tiempo, no un personaje de la historia de la filosofía. Nuestro tiempo es el despliegue de lo que vio o, mejor, vivió el filósofo.

Hopenhayn usa a Nietzsche como *caja de herramientas*, recorre esta época con su obra y lleva como compañeros de viaje a "quien se vea también atravesado por la disyuntiva entre mantenerse pusilánime ante el debilitamiento de las certezas o aventurarse a la reinención de sí mismo". Lo medular es esto último: ¿cómo concebir una "ética", cuando han caído todas las verdades? Platón nos indicó qué y cómo mirar. Creó la matriz de un sistema de "certezas" inscripto en la negación del tiempo, tan sólido como el pavor a la disolución que no soporta ver. En su fuente está el temor unido a la esperanza de que la vida no sea solamente "esto". Nietzsche quiere redimirse de la falsa redención; deshace el delirio de la metafísica y nos sumerge en otro: el de Dioniso, el del eterno retorno: "vive de un modo tal, que este momento merezca repetirse infinitas veces". Pero esta certeza no es del mismo cuño, no se resuelve en nada objetivable, no es concepto, sino la visión abismal, trágica, que, sin embargo, nos incita una y otra vez al juego de la creación: incita a participar de este juego infinito que es, también, el del universo. Esta aventura, esta vida sin garantía, disuelto el pavor inicial, es para Hopenhayn la de la autocreación de sí mis-

mo. El niño de Heráclito y Zarathustra son sendas que llevan a ninguna parte.

A pesar de lo difícil de formular en concreto tal vida, nuestra época tiene ciertas "ventajas comparativas", pues estamos "dotados de mayores destrezas para generar nuevas autodescripciones y manejarnos con múltiples interpretaciones de la realidad". A través de este doble movimiento crítico y creador, nos "aguardan imprevisibles epifanías que no hablarán de un solo Dios sino de un recurrente festival de semidioses", que conducen paradójicamente a un nuevo misticismo, larvado en las inclinaciones panteístas del propio Nietzsche y realimentado por la radicalidad de su intento secularizador.

Hopenhayn no hace un intento académico de exégesis del pensamiento de Nietzsche; habla para encontrar compañeros de camino en este fin de milenio, para vivir en una certeza deslizante, en una zozobra controlada por una Razón que se ponga al servicio de la infinitud del juego del mundo, otra vez eco, otra vez resonancia: "los bienes más grandes llegan a nosotros a través de la locura", enunció enigmáticamente Platón. ❷

Eduardo Pastor Osswald



¿Le temes a la oscuridad?

Amores que matan

Lucía Laragione

Buenos Aires, Alfaguara, 1997, 141 págs.

Mucho se ha criticado a la literatura infantil de huir de las emociones fuertes, de la violencia, el dolor, la muerte. Se ha llegado a decir que los chicos cada vez leen menos porque lo que leen no los conmueve. El español Jorge Larrosa define la lectura literaria como experiencia: cuando se lee literatura pasan cosas, como cuando se viaja. Y como ocurre con las ciudades en las que nos pasaron cosas, de los libros que nos conmovieron también conservamos imágenes, sensaciones, que moldean nuestra percepción y afloran en forma de reminiscencia cuando menos se lo piensa: un restorán que lleva por nombre *El bucán* convoca los fantasmas de Ahab, Garfio y su séquito de malentrazados lobos de mar. Desde este punto de vista, toda la literatura que leemos, ya adultos, retoma, reformula o transforma los primeros libros, los de la infancia. En todas las lecturas posteriores están D'A-micis, London, Dickens, Collodi, Andersen, Irving... No ellos, claro, sino sus textos, que nos marcaron. La marca es la

emoción; y las emociones más fuertes: la compasión, el miedo, el deseo. En los últimos años, la literatura infantil ha vuelto a animarse con las emociones. En algunos casos, como búsqueda genuina; en otros, por un atento cálculo de mercado. El terror fue el género privilegiado para esta reconversión. Para ello, tuvo que abandonar la parodia, esa distancia con que autores como Ema Wolf lo exploraron y reelaboraron desde el humor. El resultado son textos que dan miedo.

Amores que matan cuenta historias conocidas o muy parecidas a otras que conocemos o que suenan conocidas aunque no lo sean. Tan así es que, desde que empieza el relato, sabemos cómo va a terminar. Y las historias están narradas de un modo que también nos resulta familiar: con la lengua neutra, *standard*, de las traducciones (a la que el género, compulsivamente, empuja) y las metáforas acuñadas por una larga tradición de literatura para el gran público. Los ingredientes: exotismo (las historias transcurren en Venecia, durante el carnaval; en Tenochtitlan; en Transilvania; en un buque que trafica esclavos en el Atlántico; en una aldea alemana en tiempos de la Inquisición...; y, de paso que describen los lugares, aportan información histórica al lector); sangre, violencia y muerte, en dosis generosas, como corresponde a lectores "desde 12 años": una niña es acosada por una ma-

dre vampiro, que afortunadamente encuentra su fin en la merecida estaca; un joven soldado de la expedición de Cortés se enamora de una india que lo entrega, por amor, al altar de los sacrificios y mira, con una sonrisa, cómo el cuchillo le "destroza el pecho"; un joven despechado condena a la hoguera a su amada de 14 años; para proteger a un tierno gatito de la furia desatada de su esposo, la joven Clara (huérfana de madre y repudiada por su padre) hunde "una y otra vez" un puñal en el pecho del cónyuge y termina en un hospicio, con la razón extraviada. Como podrá apreciarse en este breve recorrido, la dosificación no afecta tanto a los hechos que se narran (cuesta imaginarlos más extremos), sino al modo de narrarlos, escuetamente, con descripciones que privilegian el detalle pintoresco o exótico antes que el "efecto de realidad". Un último ingrediente: las explicaciones del narrador, que vienen a obturar la incertidumbre fantástica y a aplicar sobre lo ambiguo de algunas historias la racionalidad de una interpretación que siempre parece estar de más. En síntesis, uno de esos libros que pueden llegar a ser recordados porque se leen de chicos, y que provocará en sus lectores, en un hipotético futuro, la curiosa sensación de que Bram Stoker o Poe son discípulos de Laragione, sólo que más complicados. ❶

Maite Alvarado



Manuel Vázquez Montalbán:

“Quién te lee o quién no: ése es el milagro de la literatura”

ENTREVISTA DE MARÍA IRIBARREN

Manuel Vázquez Montalbán llegó al país para acompañar el lanzamiento de la última aventura de Pepe Carvalho: *Quinteto de Buenos Aires*. Instalado en una improvisada y suntuosa oficina en el noveno piso del Hotel Alvear, dialogó con nosotros. Correcto, por momentos severo, francamente cordial, Vázquez Montalbán —el padre de Pepe Carvalho— se despidió con un doble beso. No el de la mafia, sino el de la gentileza española.

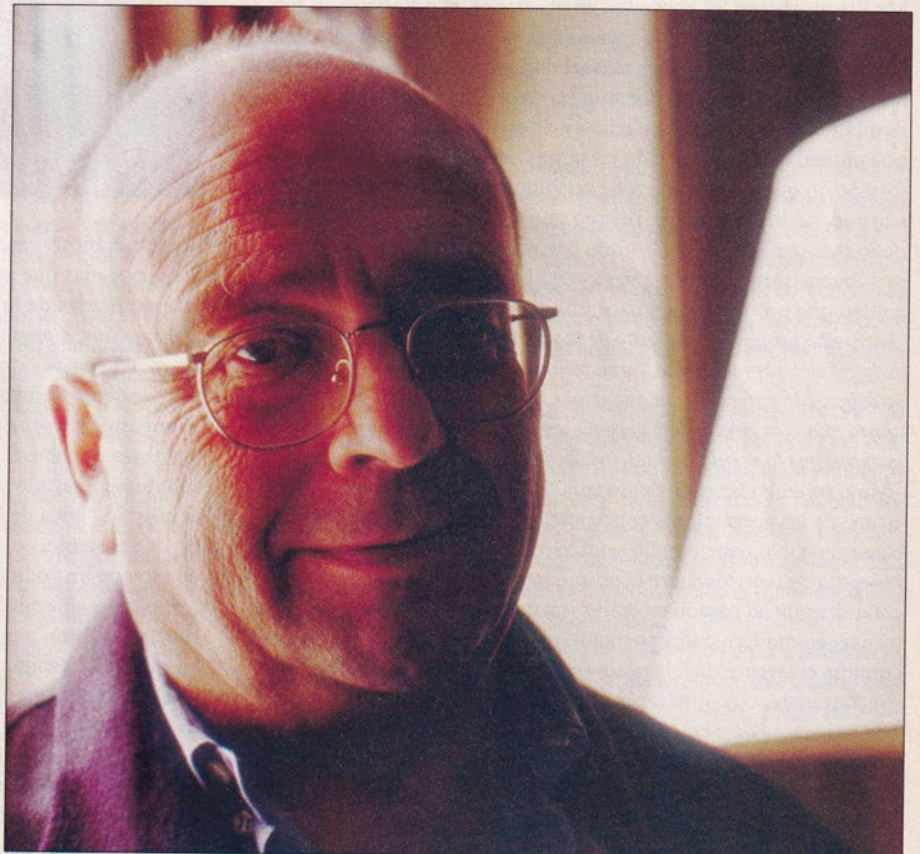


FOTO: LAURA KOVENSKY

—La identidad de Vázquez Montalbán aparece bastante contaminada con la de Pepe Carvalho. ¿A quién de los dos debería entrevistar?

—Carvalho no está acostumbrado a contestar entrevistas. De vez en cuando le han hecho alguna, pero yo creo que está más acostumbrado, a pesar de que le molesta, a que yo le dicte lo que tiene que decir. Yo prefiero que me interrogues a mí.

—Entonces empecemos por el género. En Argentina, en Latinoamérica, el género policial, en este siglo, es casi una versión del realismo. ¿Cómo sitúa Ud. sus novelas?

—Hoy es muy difícil fijar cánones y situar territorios respecto de las corrientes del género policial. En un primer momento, había una división clara entre “novela enigma” y “novela negra”. Había “novela enigma vulgarizada”, tipo Agatha Christie, y “novela enigma de cejas altas”.

Los fabulistas norteamericanos de entreguerras crean la “novela negra” casi como una novela social. De hecho, es una poética que trata de describir las contradicciones de la sociedad capitalista hiperdura. Entonces necesitan intermediarios, como el detective privado. Ése es un síntoma de que está pasando algo raro: la gente necesita al investigador privado para recuperar el orden.

Cuando esto llega a Europa, se modifica en función de pautas culturales muy variadas, hasta llegar a un tipo de novela policiaca que no sé si llamarla así. En mi medida, yo he tratado de hacer una “novela crónica”. Una novela que con la metodología y la arquitectura de la policiaca me sirviera para hacer casi una encuesta de lo que está pasando en un sentido más amplio. O sea, utilizar una parte de la arquitectura del género para dar validez a algo que, en mi opinión, estaba ya muy agotado, que era la posibilidad de un realismo crítico basado en la descripción y la sanción de la realidad.

—¿Quinteto de Buenos Aires podría situarse, entonces, en el cruce hipotético de Raymond Chandler y Copi?

—¡Es que es una novela que no puede terminar! Porque los personajes, todos ellos, siguen planteados como al comienzo. Lo que sí termina es la función de Carvalho en ese aquellarre, y entonces se escapa. Se escapa porque se da cuenta de que, una vez más, no ha

llegado a un lugar del cual no quiera regresar, del cual no quiera marcharse. Se va dejando todo empantanado: la historia ya no le pertenece, la deja en la ciudad y forma parte de lo que la propia ciudad tiene que resolver por sí misma.

—*Tal vez Quinteto sea la novela que ningún argentino, hasta ahora, pudo escribir. A pesar de tu lengua de extranjero, los personajes hablan un idioma familiar y eso los hace reconocibles.*

—Esto formó parte del verosímil literario: yo escribí la novela en “castellano español” y cuando la leí me di cuenta de que era un absurdo, sobre todo en los diálogos. Ni siquiera para un lector español era lógico que un argentino construyera los verbos de esa manera. Entonces tuve que hacer un trabajo sistemático de cambio del habla de los argentinos para aumentar el verosímil.

Me fijé mucho en las actitudes, en el estar en el mundo de la gente de esta ciudad que no es lo mismo que el estar en el mundo en Valladolid. La gente tiene otra textualidad, otra relación corporal con las cosas, otro *look*... ¡Me fijé mucho en eso antes de pensar siquiera que iba a cometer la desfachatez de escribir una novela sobre una ciudad que ha aparecido en tantas novelas! Luego, toda la información que suministro la he recibido realmente, los casos han existido, no los inventé yo. Yo creo que el efecto de verosimilitud es de lo más conseguido de la obra. Me preocupaba que la gente dijera: “¡bueno pues, este tío qué se cree! Llega aquí, se mete en una ciudad que no es la suya y hace una española”.

—*Carvalho sostiene que “el culto de la novela policiaca es como un resto de la cultura posmodernista”, una consecuencia del fracaso de las vanguardias. Me parece que, en este punto, trastabilla y que su afirmación se ajusta más a la ciencia ficción como constructora de futuros posibles, mientras que la novela policial, indefectiblemente, vuelve sobre el pasado.*

—Mira, yo tengo la teoría de que esa denominación “posmodernidad” es una de las aberraciones conceptuales más enormes que se han construido. No tiene ningún sentido. Ha servido sólo para crear una industria de teóricos sobre la posmodernidad. Pero cuando quieres entender qué ha pasado en la historia cultural, en la historia general, piensas en modernidad y posmodernidad, ¿y después qué? Después, empieza el tartamudeo: la pospospospospos... y ahí te quedas.

Precisamente, creo que el término “posmodernidad” ha significado que todo es válido, en cierto sentido; que es válido tomar y utilizar cualquier patrón, cualquier canon, cualquier modelo de género.

Cierta novela policiaca de este siglo es una novela rehistorificadora, es decir, que atiende, que respeta, que le da un sentido a la historia. Cosa que pues, en general, la literatura posmoderna no hace ni le interesa. En parte, porque la posmodernidad admite el final de la historia y, si admitieras esto, cómo podrías rehistorizar el discurso. Incluso no puedes, por ejemplo, meter en la literatura un discurso crítico que apueste por ninguna utopía posible. La huida hacia adelante de la utopía es completamente imaginaria.

En este sentido, tienes razón, encaja mucho más la ciencia ficción con la poética de lo posmoderno, pero la novela policiaca contemporánea, por lo que tiene de asumir el género y darle validez como tal, encaja dentro de esa pluralidad de ofertas y de cánones que comporta la posmodernidad.

—*¿Cómo se las arregla la novela policial en una época en que la crónica periodística, al menos en este país, le disputa muy fuertemente sus dominios?*

—Es que aquí tenéis una realidad mucho más descarnada. Con realidades de este tipo, es muy probable que la gente colecciona diarios para regalar y los sustituya por los libros (risas).

Ya sabes que no es verdad esto. Que el diario tiene una servidum-



bre fotográfica y reproductora frente a la realidad que la novela no tiene, por más que se acerque a la realidad. La novela, tal vez, es una alternativa de lo real.

—*Font y Rius, el psiquiatra de Quinteto, dice que “fue difícil metabolizar aquella dialéctica entre el altruismo y la supervivencia”. ¿Cómo metaboliza un escritor exitoso la dialéctica entre el mercado y la literatura?*

—Para estos personajes, de hecho, es su dilema moral. El haber sido altruistas es como un aval para pasar a ser “supervivientes”, como si hubiesen pagado ya su cuota de altruismo. Ésta es, generalmente, la coartada ética de buena parte de la gente que ha tenido un pasado de resistente, en situaciones históricas dramáticas: “yo ya he hecho lo que he podido para que esto cambiara y como no ha cambiado, pues, me subo al tren”.

En el caso de un escritor, es una decisión estética más que ética. Un escritor es la resultante de sus obsesiones a lo largo de muchos años, de sus componentes humanos, emocionales, sentimentales. Si en la vida de ese escritor ha intervenido muy poderosamente el compromiso político, una de dos: o abdicas radicalmente de eso y pasas, o bien conservas eso como algo de lo que no tienes por qué prescindir o mutar, independientemente, de que se convierta o no en mercancía.

Yo no utilizo elementos políticos porque venden más sino porque forman parte de mi propia textura como escritor y no podría prescindir de ellos. Incluso, en muchos momentos, me hubiera resultado más estratégicamente inteligente evitar esos elementos políticos y haber entrado en un tipo de literatura menos implicada en una transmisión ideológica. Por ejemplo, en la España de los años setenta, comienzos de los ochenta, que era la apología de la literatura por sí misma y el menosprecio de todo lo que fuera la bastardilla de las ideas o de la memoria histórica.

El otro día en Macedonia, en Salónica, yo estaba hablando en una conferencia, y se levantó un señor del público y me dijo: “Usted es un escritor de izquierdas que triunfa en el mercado. ¿Cómo puede superar esa contradicción?” Y yo le dije que ésta es una de las contradicciones que no se pueden superar, una de las muchas. A no ser que yo me detuviere, librería por librería, riñendo a los compradores de mis libros diciéndoles: “¡Usted no tiene que hacer eso! ¿Sabe lo que está haciendo? ¡Está destruyendo a un escritor de izquierdas!

¡Lo está forzando a que se una a la derecha!”

—A la larga venderías más....

—Claro, porque se correría la voz: “Cómpralo en seguida, que si no vendrá Montalbán y te lo prohibirá” (risas).

—Carvalho quema libros “para vengarse de la cultura que no le enseñó a vivir”. ¿A vos tampoco la cultura te enseñó a vivir? Y, en ese caso, ¿cuáles son tus formas de venganza?

—Enseñar a vivir, pero no en el sentido biológico. Me refiero a la capacidad de respuesta de los demás ante los estímulos. Hay personas muy inmediatas que establecen una relación con la naturaleza y con el medio más directa que la de los escritores. El escritor siempre es un personaje sospechoso; la realidad no le gusta y no se dedica a transformarla directamente, con una acción clara, sino que se guarda esto y luego, a base de palabritas, va construyendo una realidad alternativa. ¡Eso no es normal!

El criterio que sostiene Carvalho, que da una respuesta bastante intelectual para el personaje, esconde una cierta realidad: las personas de cultura, que hemos leído mucho, a veces, ante una provocación de la realidad —una relación amorosa, una relación de amor-odio— casi tenemos que consultar el diccionario para ver cómo se reacciona ante eso. En cambio, las personas normales son mucho más espontáneas. Incluso, en el terreno de tu propia experiencia personal con la escritura, cuando tratas de literaturizar algo que te ha afectado muchísimo siempre lo haces tiempo después y con la ayuda del María Moliner. Pues eso es lo que marca la diferencia, y Carvalho se queja porque muchas veces le hubiera gustado reaccionar más directamente y que no funcionara el filtro. Yo lo sé... Como soy el padre de la criatura y, además, en la novela soy todo: el asesino y el asesinado; yo sé que hago pequeñas bromas y pequeñas provocaciones con los libros. Y cuando aquí en Argentina ven que estoy quemando a Asís, a Marechal, a Piglia, a Borges, deben pensar: “¿pero qué hace este loco?!” Por cierto que aquí he quemado un espectro bastante amplio. (risas)

—Quinteto de Buenos Aires tiene cinco capítulos y un epílogo. Este orden sugiere un juego de pistas ya que lo que se anuncia en cada título, en rigor de verdad, será develado en otro capítulo o en ninguno. Esta estrategia ficcional, que formalmente se sostiene en la parodia, la ironía, el grotesco, parece negar toda posibilidad de conocimiento.

—Tienes razón. He utilizado mucho la metáfora de un personaje de Eliot cuando dice que sólo conoce un montón de imágenes rotas sobre las que se pone el sol. Al margen de la ideología de Eliot, hay allí una espléndida definición de la posibilidad de conocimiento total admitida en este siglo.

Hace poco leía un texto de Jameson en el que plantea la cuestión del *collage* y el pastiche en la poética contemporánea, concibiéndolos como un síntoma de la descomposición del texto en la posmodernidad. Yo creo que el *collage*, en tanto fragmentación, es casi la declaración de la impotencia del conocimiento total.

La estructura que yo he elegido se apoya en el punto de vista de un viajero, no en el de un argentino que explica qué ha pasado. Un viajero que ve la superficie de las cosas o lo que le dicen los otros que ha pasado y se va informando a ese nivel. Luego va viviendo historias incompletas: Carvalho no puede entregarse a una estructura previamente limitada, cerrada; tiene que ir ofreciendo elementos y, dentro de la arquitectura de la novela, tratar de cerrar esa impresión.

Pero, finalmente, el que tiene que ordenar ese caos es el lector. Porque por la naturaleza del punto de vista de Carvalho y por la propia realidad que trata de describir —totalmente abierta todavía— él no puede salir de ese caos ni ordenarlo. Es la diferencia que señala

Bowles entre el turista y el viajero: el turista sabe cuándo empieza y cuándo termina su viaje. El viajero, en cambio, empieza el viaje sin saber cuándo ni por qué concluirá.

—Ante una acusación, Carvalho reacciona diciendo que sus “clientes no son hijos de puta”. ¿Se trata de una advertencia a tus lectores?

—¡Siempre me parece sorprendente que alguien me lea! Yo obedezco a ese principio marxista según el cual jamás me haría socio de un club que me aceptara como socio... Es el milagro de la botella del naufrago. Un escritor echa un mensaje en una botella y luego te encuentras que ha llegado a lugares... como el griego que me interrogó en Salónica. ¿Cómo es posible que en Salónica te hagan esa pregunta y, encima, que la haga un general? Quién te lee o quién no, eso es uno de los milagros de la literatura. ●

Quinteto de Buenos Aires

Manuel Vázquez Montalbán

Buenos Aires, Planeta, 1997, 418 págs.

En uno de sus numerosos viajes, el detective Pepe Carvalho ha recalado finalmente en Buenos Aires. Causa inquietud y curiosidad a este cronista que el detective y su no menos sagaz autor y mentor echen una mirada extranjera sobre la ciudad que sus habitantes ven, cada día, como natural. Lo que los intrusos ven es puesto bajo la advocación de una cita de Mallea: “Aquella ciudad no ofrecía destinos blandos, aquella ciudad marcaba. Su gran sequedad era un aviso; su clima, su luz, su cielo azul mentían”.

La ciudad que ve Carvalho es —al contrario de la referida por Mallea— la actual: tiene el peso de la dictadura y las rémoras de las obligaciones debidas y los indultos finales. Tiene también el peso del menemismo y el de los antiguos aparatos de la guerra sucia enquistados en la administración democrática. Y el de los desaparecidos, pero también el de los sobrevivientes: sus protagonistas son los miembros de la generación que, hace ya más de veinte años, quiso la patria socialista. Una ciudad dura, peligrosa: marcaba, marca.

La intriga policial encuentra a los ex guerrilleros en sus actividades actuales: integrados o contestatarios, todos arrastran ese pasado donde estén: artistas, hombres de negocios, funcionarios gubernamentales, marginales. La acción ocurre entonces en los más variados escenarios porteños: eso da oportunidad a que la narración, amparada por desprejuicios foráneos del autor, nos muestre una Buenos Aires a la vez conocida y desconocida para nosotros.

Carvalho y Montalbán nos han mirado: lo que han visto no es agradable. Han visto una incomodidad insolente y sorda, un cáncer: la huella de un pasado que no puede digerirse. Lo han visto con escrupuloso detalle: es notoria la exhaustiva documentación sobre los hechos y lugares que son descriptos. Han cometido algunos errores en el camino: aparece con cierta frecuencia un mal uso del castellano rioplatense, en fugaces momentos imbuido de acentos hispánicos.

La trama es excesivamente complicada, los personajes demasiado numerosos. Esto conspira contra la efectividad de un relato que exhibe gallardamente —entre otros aciertos— su quinta y última parte: un atroz festín de cierta cúpula de la sociedad de libre mercado. En el final, si Carvalho triunfa, como es de rigor, no es sin el sabor que cada caso deja en el detective: amargo. El lector argentino deberá, seguramente, compartir ese sabor: el caso ha sido solucionado, pero sus responsables materiales e ideológicos están libres. ●

Oscar Calvelo

Museo de la ópera eterna

La ciudad ausente

Ópera de Gerardo Gandini, con libreto de Ricardo Piglia

Orquesta Estable del Teatro Colón

Dirección: G. Gandini

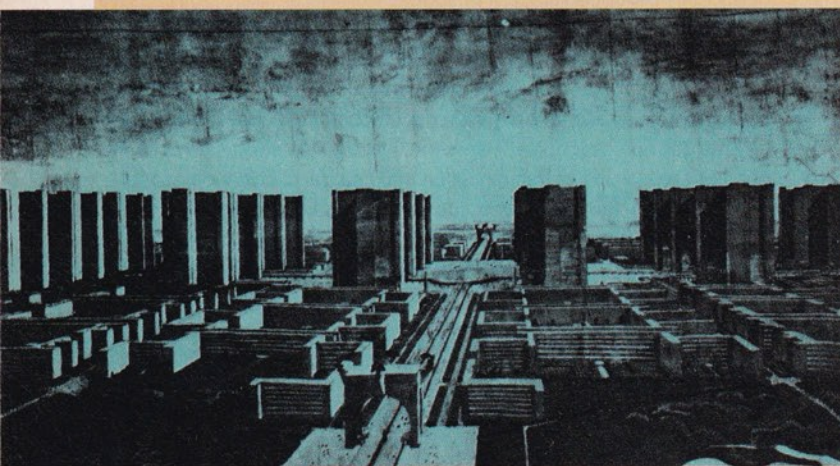
Régie: D. Amitín

Teatro Colón 8, 9, 11 y 20 de noviembre

“Las posibilidades de convertir en otra cosa lo que ya existe son infinitas”, le dice a Macedonio el ingeniero Russo, artífice de una máquina capaz de contener las almas. Esta frase bien puede ser tomada como la manifestación de parte de un programa estético: Gandini “convierte en otra cosa” la ópera barroca, el melodrama verista y el grito expresionista. Esa “otra cosa” es *La ciudad ausente*. Es más, Gandini y Russo, que, además de mefistofélico científico, es músico, tienen proyectos bastante parecidos: *La ciudad ausente* es ella misma una máquina que conserva en su interior el alma viva de músicas muertas. De esto no debe deducirse que la obra es un *collage* o una mera yuxtaposición de citas; todo lo contrario: se trata de una ópera reflexiva y crítica y la invocación de estas voces del pasado no es otra cosa que la tematización de la historia que, en su devenir, ha conformado los materiales musicales.

Dos años de después de su estreno *La ciudad ausente* volvió al Teatro Colón. En esta nueva puesta hubo algunos cambios en el elenco (los más notables, el reemplazo de Graciela Oddone por María Bugallo en el papel de Elena y, en el rol de Junior, el trueque de Víctor Torres por Marcelo Lombardero, que en la versión de 1995 fue Russo), pero se mantuvieron tanto el vestuario como la muy buena escenografía de Basaldúa y la destacable *régie* de Amitín y el resultado fue excelente. Las micro-óperas del primer acto fueron, todas ellas, descolantes (pero es memorable, en particular, aquella protagonizada por la perturbadora Lucía Joyce de Correa Dupuy). El segundo acto, más ágil narrativamente, presenta climas bien diferenciados que no necesitan de cajas para distinguirse (como sucede con las micro-óperas), sino que su identidad, estrictamente musical, surge de una cierta organización motivica de las escenas. En cuanto al libreto, la historia es netamente operística en tanto que apela a los tópicos tradicionales del género (pacto fáustico, amor-después-de-la- muerte, desencuentro) y en el texto parece suceder algo similar a lo que pasa en la música: allí se condensan, como los ecos de los cantos de las sirenas, desde *Finnegans Wake* hasta Roberto Arlt, pasando por islas con invenciones más o menos morelianas y, obviamente, el no existente caballero Fernández. Quedamos a la espera de la pronta reactivación de esta máquina urbana. ●

Hernán Díaz



Quinteto de Buenos Aires

Nuevo Quinteto Real

Teatro General San Martín

12 de noviembre

El Quinteto Real nació en Jamaica. En este boliche del Bajo sabía presentarse, hace ya unos cuarenta años, el dúo de Horacio Salgán y Ciriaco Ortiz, y allí mismo, una noche, se acercó a tocar un guitarrista que trabajaba unas cuerdas más allá, en el New Inn, Ubaldo De Lío. La comunión entre Salgán y De Lío fue, dicen, tan inmediata como intensa: la dupla se convirtió en un grupo estable. A este dúo pronto se le sumó otro, el del violinista Francini y el contrabajista Rafael Ferro (reemplazado, más trade, por Quicho Díaz) y, finalmente, en 1960, tras una presentación en el Richmond y un café con Pedro Láurenz, el cuarteto mutó a quinteto. Tras su disolución, después de diez años de éxito, la buenísima yunta inicial de Salgán y De Lío siguió, sin embargo, activa, y su exquisita musicalidad fue prodigiosa.

Con la llegada de los 90, el Quinteto volvió a ser real. El par original y tres nuevos miembros —Agri en violín, Marconi en el bandoneón y Giunta al contrabajo— conforman el Nuevo Quinteto Real que se presentó en el San Martín. La organización del concierto fue extraña: primero, Giunta y Marconi a solas, en un diálogo cerrado e intenso, con arreglos y solos sumamente creativos (destacable la interpretación de *Los mareados* que, por momentos, tuvo maravillosos giros jazzeros, tanto en las frases de Marconi como en las ganas apenas contenidas del bajo de pasar a hacer un *walking*). Luego, un número a cargo de Agri, que, sin compañía alguna, emprendió una serie de improvisaciones un tanto dispersas que en su desordenada fragmentariedad tuvieron bastante de antojadizas y caprichosas. Tras este monólogo, pasaron al escenario los míticos Salgán y De Lío. La coordinación entre ambos es perfecta. En su sutileza, el dúo hace, si puede así decirse, un tango abstracto: su discurso musical es parco, mínimo y está regido por una economía estricta e inapelable: lejos de la grandilocuencia, encuentra un máximo de expresión en un repertorio de materiales intencionalmente limitado. Por último, el Nuevo Quinteto Real, interpretando arreglos siempre interesantes con su fraseo compacto y las constantemente renovadas sorpresas de su riqueza tímbrica. El Quinteto logra recuperar la popularidad —entendida casi en un sentido folklórico— del género sin caer en la nostalgia ni en la impostación turística; redescubre lo reo del tango y la sonoridad afro de la milonga en un sonido actual, lejos de la pesquisa antropológica. ●

H. D.

Beethoven

Conciertos para piano N° 2 y 5

Eugeny Kissin, Piano
Philharmonia Orchestra
James Levine
Sony, 1997

Muy recordado es el augurio que el conde Waldstein le escribió a su protegido cuando se marchó para estudiar con el gran maestro del momento: "Con la ayuda del trabajo esmerado recibirás el espíritu de Mozart de las manos de Haydn". El *Concierto para piano N° 2* de Beethoven, compuesto en 1795, tres años después de la profecía, es la prueba de que la encomienda mística llegó a su destino. Perteneciente al período conocido como "el primer Beethoven", dominado por la fuerte influencia de su maestro Joseph Haydn, este primer concierto está todavía enmarcado en formas nitidamente clásicas y su lenguaje es, a las claras, mozartiano. Lejos estamos todavía del proceloso y titánico personaje con que se insiste en disfrazar al Beethoven tardío, de aquella construcción que comienza a erigirse en su mayestática figura en su *Concierto para piano Nro. 5*, también llamado *Emperador*.

Recientemente grabadas y editadas, han aparecido nuevas versiones del primer y último concierto para piano de Beethoven —el 2° y 5°, respectivamente—, en versión de Eugeny Kissin en piano, acompañado por la Philharmonia Orchestra. Las piezas son abordadas con un tiempo lento (en ciertos casos francamente moroso) y con una corrección que tiende a confundirse con la apatía. Kissin aborda aquí los *Conciertos* por primera vez y su ejecución, a decir verdad, parece estar más cerca de la lectura solfeada —que es, cabe insistir, muy correcta— que de una interpretación de carácter crítico (o, más sencillamente, de una interpretación de carácter). Si el fraseo puede pensarse como una de las más importantes puertas de entrada de la subjetividad del intérprete en la objetividad de la obra, aquí esta puerta se halla, en el mejor de los casos, tan sólo entornada. Se trata de una interpretación que obedece a las marcas de la partitura pero que está a la espera de una intervención creativa y que, incluso, es, a veces, plana e inflexible hasta rozar el límite de la intrascendencia. 

H.D.

Verve Master Edition

Tras la palabra *jazz* se aglomera una multitud de tendencias que, confrontadas, no parecen tener lazo de sangre alguno que justifique su convivencia dentro de una misma familia genérica. El rol que la industria discográfica ha jugado en la conformación de estos "subgéneros" ha sido decisivo: en la historia del jazz hay un puñado de sellos fundamentales, aquellos que lograron construir una estética distintiva y particular. Estas discográficas se convirtieron en clanes, y la asociación de un músico a determinado sello pasó a ser una síntesis de su estilo.

Esta organización tribal es constitutiva de la civilización jazzera desde sus orígenes. Hoy, uno de los clanes fundacionales, *Verve*, ha decidido reeditar un segmento de su valioso material (esperemos que esto sea parte de un proyecto de recuperación integral). *Verve* fue, a comienzos de los cincuenta, uno de los sellos que alentó un nuevo estilo que revolucionó el género, el *be-bop*, que es, el centro que organiza esta colección. De hecho, la serie *Verve Master Edition* bien puede pensarse como un canon construido en torno al *bop*, una línea que va desde los precursores como Lester Young, Coleman Hawkins o Count Basie hasta llegar al *hard-bop* de Rollins o el sonido *cool* y afelpado de Stan Getz, pasando por los inevitables Parker, Gillespie y Ella Fitzgerald.

Verve Master Edition tiene por detrás un maravilloso trabajo de producción, en el que todas las cintas han sido remasterizadas (la definición de los registros es virtuosa) y se han rescatado tomas alternativas que fueron excluidas del disco original. En algunos casos hay, incluso, diálogos entre los músicos que quedaron grabados en las pausas. Casi podría decirse que se trata de ediciones filológicas que, además, cuentan con las fotos y notas originales y con otras nuevas, en una presentación excelentemente diseñada. 

H. D.



No es primera clase.
Ni business ni executive.
Simplemente es la
clase única de TAM.

TAM
TARJETA FIDELICIDAD
MAURO SALLES



The Nanny

Sony Channel: It's a cool thing!

Seinfeld / Friends / The Nanny / The Naked Truth / Murphy Brown

Se acuerdan de las *sitcoms* (*situation comedy*: comedia de situación) de los ochenta? ¿No mucho? Prueben entonces, con un amigo (pues la memoria conjunta tiene la facultad de hacer frescos los nombres más rancios), la siguiente pregunta: ¿che, cómo se llamaba el pececito de Arnold? Y al instante el amigo dirá: Abraham. Fatalmente, esas cosas se recuerdan. Nadie pensaba mucho (yo, por entonces púber, de seguro no lo hacía) en el racismo de *Blanco y Negro* o en la mitología de la clase media presente en *Lazos familiares*, *Punky Brewster* o *Webster*; tampoco en los errores más intolerables de todos aquellos guionistas. Nos tragábamos sin chistar una predilección culturalmente congénita por los finales felices. Es más, la empujábamos con un (ahora fastidiosísimo) *deus ex-machina* que al final de la comedia, después de un carillón de carcajadas inverosímiles, dejaba todo en orden. Y entretanto nos llenábamos de detalles minúsculos: el nombre del pececito, los de los múltiples novios de Mallory Keaton; y hasta canturreábamos las cortinas musicales: *diff'rent strokes to the woooorld...*

La Historia se repite: una vez como tragedia, una como farsa. Eso lo dijo Marx,

que nunca miró TV. Pero, precisamente para la historia de la TV, es cierto. Así, a fines de los noventa las *sitcoms* vuelven a florecer. Y si quizás somos los mismos espectadores, queda claro que aquéllas *no* son, ni por asomo, de la misma especie que antes. Las disímiles *Seinfeld*, *Friends*, *The Nanny*, *The Naked Truth* y otras comparten una fresca conciencia irónica, una total falta de solemnidad: se saben, en definitiva, entidades mediáticas. No nos torturan con los avatares invertebrados de la familia tipo (o de la que pretende serlo); no exponen (como sus antepasados; como el sermón religioso) una sentencia moral salpimentada por una historia; no enseñan, divierten; y lo que es más, muerden, con distinta suerte y saña, mordibles estereotipos (algo que nunca viene mal). Las nuevas *sitcoms* ridiculizan la circunspecta pacatería ochentista: así, la hija ya no es virgen; los amigos son menos confiables que esquizofrénicos; ha desaparecido, salvo por su parodia, la figura formal del consejero; y el sexo ha dejado de verse bajo la metáfora de "último bastión del amor", para ser sano, súbito, salaz sexo.

No pongan esas caras de "eso-es-obvio", tan típicas de superados postmodernos: después de años de *Los Simpsons*, *Beavis and Butthead* y *Married with children*, cualquiera lo hace. Sólo permítanme una última reflexión. Si todavía nos sentamos media hora frente a una serie aparentemente insustancial (y sí que lo hacemos) no es porque queramos lobotomizarnos gratis (el cable cuesta lo suyo), sino porque entre la retórica, los excelentes diálogos, la frase veloz y el sobreentendido, resulta sencillo identificar (y tomarse con humor) malestares que nos son propios: la vida de las grandes (muy grandes) ciudades, el desamparo que es la otra cara de la ironía, el lado irreversible, en fin, de la vida. Ya no somos chiquitos. Aún nos gusta mirarnos al espejo. Somos *tan* bovaristas. ①

Martín Schifino



Party of five



Radio para ver

Radiocómix. Historietas para un mundo ciego. Sintonizar de lunes a viernes entre las 13 y las 16 en Vinilo 33 (FM La Tribu, 88.7 Mhz) y de lunes a sábado entre las 11 y 14 en El Jardín de los presentes (FM La Boca, 90.1 MHz). El CD está a la venta en comiquerías.

Esta "primera revista de historietas en CD" es un conjunto compuesto por once comics interpretados por *Cromosoma Trip*, un grupo de fanáticos del género con evidente talento para la radio dramatizada. Las historietas de *Radiocomix* son adaptaciones de autores como Trillo o Meglia, entre otros. Para el segundo CD están trabajando sobre guiones de Altuna y Barreiro y esperan la autorización de Fontanarrosa. Felizmente, a la calidad de las fuentes de donde extraen la base para los guiones se suman una interpretación y una realización sonora excelentes. Para escuchar con los ojos cerrados y los oídos bien abiertos.

H.L.

Flores negras

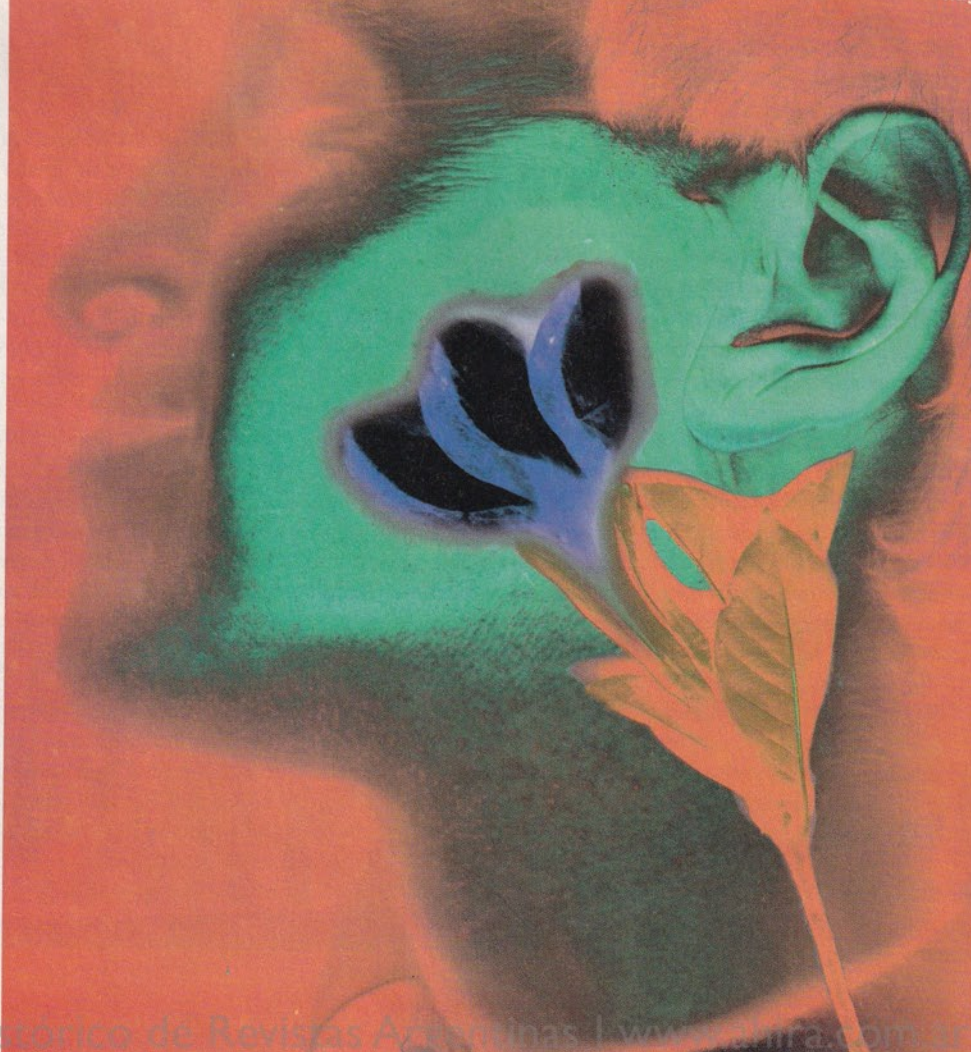
No es extraño que estés loca por mí
Viernes a las 24, en Rock & Pop (95.9 Mhz). Conduce: Bobby Flores.

Cuando uno viaja, el paisaje se le presenta como una mano suave y firme que le abre la cabeza. Si uno enciende la radio cuando el viernes se hace medianoche, encuentra una invitación para salir a la ruta. Claro, la radio no se ve; entonces, por suerte para la imaginación, el paisaje lo dibuja cada uno adentro de sí. Después de todo, para esto debe servir la traspasada de una radio.

Bobby Flores logra algo que es clave en un conductor: sacarnos a pasear. Conoce el camino y sabe manejar en la oscuridad, llevándonos de un pop bien 80 a J.J.Cale, pasando por Willy Crook; de Los Redondos a The Cure o de Snoopy Doogy Dog a Santana. Esta aparente incoherencia es, en realidad, una relativa heterodoxia. Como alguna vez opinó Lalo Mir, comparando la discoteca de una radio con un piano, "todos tenemos las mismas teclas". El asunto está en qué teclas tocamos. Flores agregaría: "Imis teclas son éstas". Pero no se combinan de cualquier manera. Porque en cada uno de los largos bloques musicales hay un sonido concebido conceptualmente. Los temas no contrastan, rechazándose; más bien, se funden unos con otros en una larga canción, tanto cuando suena el jazz o el soul como cuando lo suplanta la energía del rock. Las intervenciones del conductor acompañan con justa medida. En dos sentidos: por un lado, son más breves y esporádicas que en sus ciclos anteriores, lo cual construye una presencia menor y más adecuada a lo que se espera de una traspasada de este tipo. Y, por el otro, cada párrafo —y no parrafada, como en alguna época pasada— está motivado por la música elegida, por la historia que el tema cuenta o la historia que se puede contar sobre ese tema.

Hablando de su programa, Flores opinó: "no sé si la música de este programa es buena o mala. Sé que tiene onda". Y no es cualquier onda. No es cualquier tecla del piano ni cualquier combinación de ellas. Parafraseando al auspicante del programa: no es una traspasada cualquiera.

Hugo Lewin



La paternidad y los espejos

Tim (1947-1975) & Jeff (1966-1997) Buckley



LA PATERNIDAD ES UNA FICCIÓN legal, pero la zona de incertidumbre que debe recorrer el hijo revela los nudos con los que fue tejida la trama complementaria. Dos vidas no alcanzan para nada. Dos vidas —la de padre e hijo— sólo delatan la tragedia inherente a la comicidad del conjunto.

Una historia de los oficios parece tan superflua como cualquiera. En ella, sin embargo, se reconcilian la actividad y la genealogía en la sucesión. Schneider, Taylor, Sastre. Padre de profesión carpintero engendra un crucifijo. Y así hasta el final de la serie: padre de profesión profeta engendra hijo redundante.

Todo lo que ocurre ya ha ocurrido. El verbo tarda en llegar, pero vuelve a la carne apócrifa, sin realidad ni dueño. *Life's man is this meat*. Estamos hechos de la misma sustancia, sin que importe la residencia del pronombre: nacemos en el tiempo y morimos en el espacio. La incidencia del mito no es pertinente, sólo oportuna. Cuando Timothy Buckley dejó a su hijo, habrá creído que volvería a verlo pronto. No eran tiempos para volver: las noches sin regreso se habrán ido juntando hasta ser muchas. O no, o tal vez cada noche T.B. volvió, ideal y recto, para comprobar que no es así como el olvido se fragua. La forma recuerdo es tan insuficiente en relación al género olvido que un ovillo, una huella, un juguete roto establecen la obligatoria simetría.

Relato del recuerdo del que se va en quien no lo acompaña. Relato del olvido del que huye en el que queda. Lo incontable se reduce cuando convocamos al adverbio: demasiado. Hawthorne cuenta la historia soltera de Wakefield, un hombre casado. La motivación desaparece y, *let's pretend*, empieza una guerra civil. Tal vez la historia sea así, manchada por un dios calígrafo que canjea bodrios biográficos por obituarios oblicuos.

Cuando Scott Moorhead inició la busca, su padre ya había muerto: la memoria podía cicatrizar la presencia, acunarla como un talismán y añorarla como una despedida. Una sola vez habían estado juntos. Unos días de un año cualquiera en los que estaban también, como astillas en la madera, los años de ausencia.

De ese padre heredó unos discos que durante mucho tiempo no tuvo ganas de escuchar y una fotografía que le había tomado Linda Eastman. Como los discos eran de un intérprete que

coincidía letra a letra con su padre, el interés de la fotografía resultaba evidente. De otro padre poseía un apellido y una colección de discos más abundante. No mucho después llegó Led Zeppelin. Una voz se animaba a decirle, alto, claro en la tarde temprana, lo que las voces dicen cuando cantan.

El padre cantaba, el hijo también. El padre cantaba con la voz más lujosa y perfecta que esos tiempos permitieron, si tiempo y música alguna vez pueden ser emboscados en el mismo relato.

Aunque la anocheciera o la ennegreciera adrede: constan-

cia vocal de los cambios de apariencia. El hijo empezó a cantar como si quisiera inventar un misterio al revés, la trinidad invertida una noche entera. La solidaridad del miedo con la espesura. Algo grita ahí abajo, pero el paracaídas siempre se abre. Atravesar el bosque con la voz sin miedo.

Todo lo que hizo el padre tiene el tamaño de su voz sin esperanza. Lo que el hijo dejó de hacer la completa con la dosis necesaria de insuficiencia. La adopción de un nombre es un antídoto eficaz. Para descartar otras monotonías, Scott Moorhead era ya Jeff Buckley.

Una primera versión muestra al padre, hijo aún, que abandona el hogar para oscurecerse o desaparecer, para desligar al hijo, padre sin actos, en el punto más débil de la parábola; una segunda, devuelve al hijo destronado, visible en la saga epitelial, como héroe tardío. El linaje no ejerce un patronazgo: son formas compuestas de esta patrulla civil. El reclamo de hijo único —la voz hereditaria, heredera poderosa e inútil— no se adecua. Sombra o proyección, bastaría delatar su índole para hacer de la errancia un requisito más de la vigilia.

El lugar de la muerte del hijo es “pequeño Misisissippi”. Resulta tan fácil de imaginar como indócil: arbustos, fango, el rumor nocturno del río y algo abovedado para que la voz se perdiera en el eco. Jeff Buckley anduvo a la deriva un rato, flotando, y luego abandonándose con esa elegancia que es una costumbre de los ahogados.

Sólo se dejó ver unos días después. El aire y el agua fingían el aspecto elemental que todavía nos persuade. ①

Luis Chitarroni

¡APUNTEN AL COMUNICÓLOGO!

IX Encuentro de Felafacs
(Federación Latinoamericana de
Facultades de Comunicación Social),
Lima, Octubre de 1997.
"Desafíos de la comunicación globalizada"

Sólo con el hecho de mencionar la estadística de casi doscientos mil estudiantes de comunicación social en América Latina se advierte la importancia de la disciplina en este final de siglo. Esto se articula, quizás paradójicamente, con la crisis económica del continente que, si bien no afecta tanto al renglón de las comunicaciones masivas, sí lo hace con respecto a la industria cultural (ésta no escapa a los procesos de racionalización), lo que implica en la práctica un cuadro de situación que integra legitimación definitiva de una disciplina, apogeo de sus profesiones afines, hegemonía ideológica y cultural mediática y, al mismo tiempo, crecientes dificultades del trabajo periodístico, publicitario y de los comunicadores sociales en general. Por eso, a pesar de la presencia de buena parte de la historia del campo en las conferencias magistrales (resultó injustificable la ausencia de Héctor Schmucler), lo que se escuchó quedó limitado, con pocas excepciones (Armand Mattelart, Rossana Reguillo) a describir un cuadro de situación latinoamericana que privilegió más la globalización que la propuesta del desafío de abordarla para dar una salida participativa, aspecto este último que no podría obviar justamente aquello que faltó en el encuentro: nuevas formas de alternatividad comunicacional o cultural, revisiones de las políticas de comunicación o tratamiento de los nuevos dispositivos de exclusión de la globalización económica. Temas todos que quedaron reducidos a declaración de buenas intenciones.

Por otro lado, quedó claramente expresado que la apremiante situación financiera de los sistemas públicos universitarios determina una creciente influencia no sólo del auspicio empresarial más concentrado como de las propias universidades privadas, lo que queda evidenciado también en la extracción social de los "nuevos" estudiantes de la comunicación social.

Quedará para otra oportunidad una crítica profunda a las mitologías que naturalizan nuevos dominios. Por otra parte, es verdad que la mayor parte del auditorio, alrededor de dos mil quinientas personas entre estudiantes y docentes, no reclamó nada muy diferente de lo ofrecido por el Encuentro. ①

Carlos Warman

Exportaciones no tradicionales

La pluie de feu
(La lluvia de fuego)
de Silvina Ocampo

Dirección: Alfredo Arias

Con: Marilú Marini, Fanny Marcoq, Vincent
Minne, Magali Pinglaut, Rodolfo de Souza

Traducida al francés por Silvia

Baron Supervielle

Coproducción: MC93/ T.S.E

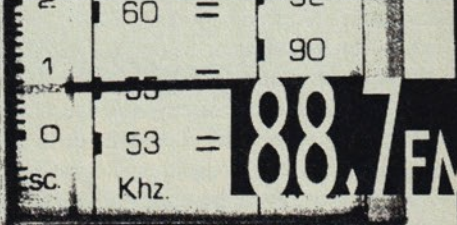
El año pasado, Adolfo Bioy Casares ofreció a Alfredo Arias y a Marilú Marini un manuscrito de su mujer, Silvina Ocampo. La obra, inédita y totalmente desconocida en Francia, revela un humor muy argentino y, al mismo tiempo, una extrañeza poética típica de su autor. De esta obra, *Lluvia de Fuego*, surge una atmósfera evanescente y surrealista, erótica, provocante y sensual, con una intriga casi policiaca y en el límite del delirio en vilo. El primer acto se desarrolla en una sola noche, como si fuese un sueño. En el segundo acto, todo se precipita. El autor pasa de un registro a otro, sorprendiendo al espectador, logrando hacerlo reír en los momentos más tensos de la historia.

Las representaciones en Francia fueron un éxito. El teatro argentino seduce cada vez un poco más, logra imponerse y aporta poesía y sensibilidad. ①

Céline Bodis



LA TRIBU



88.7 FM

Sintonía Alternativa

Caracoles, Batman

Cien caracoles argentinos

Carlos Núñez Cortés y Tito Narosky

Buenos Aires, Editorial Albatros, 1997, 158 págs.

*"Del amor no obtuve sino el vano
trébol de la tierra; y del mar,
el caracol fallado."*

FRENTE AL MAR INCÓLUME, EN EL INTERVALO ENTRE UNA OLA Y la siguiente, bajo el brillo de la espuma, el caracol detiene nuestra marcha; exige paciencia, admiración, luego se entrega; pero antes –como el amor– nos pone de rodillas.

Con fotografías a todo color, dibujos, glosario y varios índices, *Cien caracoles argentinos* es el primer trabajo malacológico que cubre todo nuestro territorio. La obra incluye la clasificación sistemática de 100 caracoles (en rigor: 63 caracoles propiamente dichos y 37 bivalvos). Así, de cada animal, el lector encontrará la familia, el nombre vulgar, el nombre y apellido para la ciencia, una completa identificación, un ilustrado comentario, la localización, y la sinonimia, además, claro está, de la foto. En suma, Núñez Cortés y Narosky describen con rigor y seriedad científica al ser que construyó su casa de carbonato de calcio.

Como afirman los autores en la breve e inteligente introducción, al azaroso encuentro en la arena, ahora se agregan "la identificación bibliográfica y la colección privada, para su solaz hogareño". Luego vendrán, si así lo quiere, la cordialidad del intercambio, la especialización, los viajes, el buceo, el íntimo placer de una pieza inhallable... la contemplación.

El libro ofrece, también, algunos consejos útiles –a veces, un aforismo; otras, una frase de galleta china– sobre el buceo ("si da vuelta una piedra para mirar debajo, no olvide volver a colocarla como la encontré"); el equipo ("es importante resguardarse del sol con un sombrero y usar cremas o pantallas solares"); el intercambio ("en las cartas no se limite a escribir exclusivamente sobre el intercambio. Es agradable conocer algunos aspectos sobre usted y aun sobre su familia."); y finalmente, sobre el cuidado de la colección ("humedecer periódicamente el exterior e interior, y especialmente las partes quitinosas, con vaselina líquida o aceite para bebés. Resumiendo: una colección gozará de buena salud si se la mantiene en un lugar oscuro, fresco, seco y hermético"). Ilustra este último apartado del libro

la colección de uno de sus autores, Carlos Núñez Cortés, licenciado en Química biológica –aunque más conocido seguramente por integrar el afamado grupo Les Luthiers–, quien, a juzgar por las fotografías, guarda en una panadería –no puede tratarse de otro sitio, no lo creo– sus más de 2500 caracolas. Tal vez resulte curioso que precisamente un *luthier* haya elegido para coleccionar el único objeto que, capaz de atesorar el sonido del oleaje, es, él mismo, un instrumento: maravilla de la naturaleza, ante ustedes... el *ready made* del *luthier*.

Quien lea este libro como yo, esto es, de principio a fin y no salteadamente como un diccionario malacológico (ora porque le plazca, ora porque no tenga recuerdo alguno para clasificar) experimentará –estoy seguro– un creciente placer al descubrir que a medida que avanza puede reconocer, sólo con mirar la fotografía, alguna que otra particularidad de la concha en cuestión. En otras palabras: jugando, casi sin darse cuenta, uno va adquiriendo su saber malacológico. Así, estoy en condiciones de afirmar que el magnífico ejemplar que ilustra la tapa (el mismo que integraba el Memory, famoso juego de infancia que ejercitaba la memoria) es un Trofón laminado –*Trophon plicatus*.

Si –como sugería Abraham Moles– la alienación posesiva convierte al hombre en "prisionero del cascarón de objetos que segrega a su alrededor durante toda su vida, en la intimidad de su espacio personal"; el fetichismo del objeto lo vuelve un coleccionista. Y, aunque toda colección es infinita, el coleccionista sabe bien que allí rige la misma lógica que en la vida: a medida que la ambición decrece, la posibilidad de poseerlo todo aumenta.

Pero fatalmente ésta, como toda colección, es incompleta: falta, pues, el *caracol sonoro*.

Puede ser –aseguran– cualquiera; ese rumor brumoso está en todos, está en uno. Descubrirlo puede llevar un día o años de un alto entrenamiento, pero –dicen– se escucha sólo una vez, y no es el mar lo que aparece al otro lado, sino una voz: dulce, inconfundible. ●

Hernán La Greca



magazín literario.
magazín literario
no saldrá este
verano.
Volveremos en
otoño. Marzo,
seguramente, verá
una nueva
magazín en los
kioscos

KENZO

CRÉATIONS
POUR UN MONDE
PLUS BEAU.

KENZO♂

Patio Bullrich
Buenos Aires