

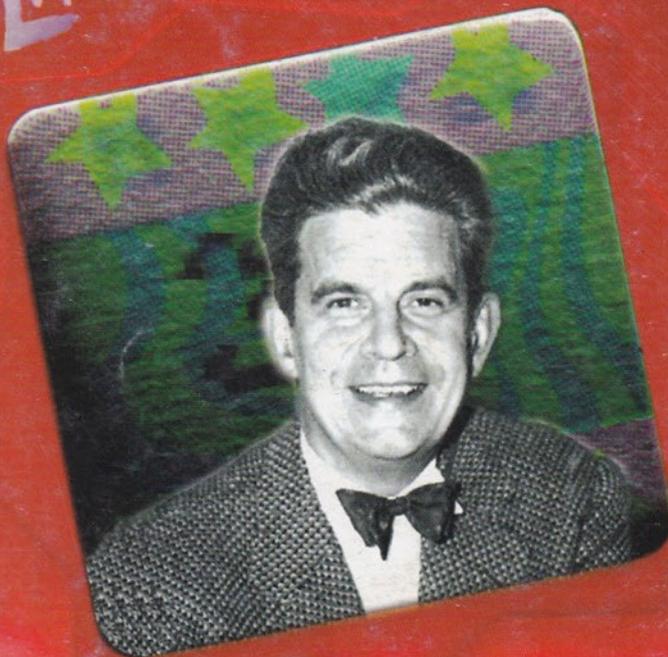
magazín literario

mapa mensual de cultura

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

EL OTRO LACAN

LACANOTCHI



César Aira
Martin Amis
Alessandro Baricco
Thomas Pynchon

Crítica del género
Inédito: Sergio Bizzio

Artistas invitados:
Mariano Etkin
Marcos López

Carne Trémula
Comandante Guevara
Ferias, bienales y festivales
Sexo callejero

Teatro General San Martín

Grupo
Space
Gran Bretaña

Vita y
Virginia

Eileen Atkins

Ballet Contemporáneo
del TGSM

El pato salvaje
Henrik Ibsen

La Tempestad
William Shakespeare

Un guapo del 900
Samuel Eichelbaum

Ricardo III
William Shakespeare

Grupo de Titiriteros

Clásicos
Populares

Ballet Juvenil
del TGSM

Ciclo Música
Contemporánea

Boquitas
pintadas
Manuel Puig

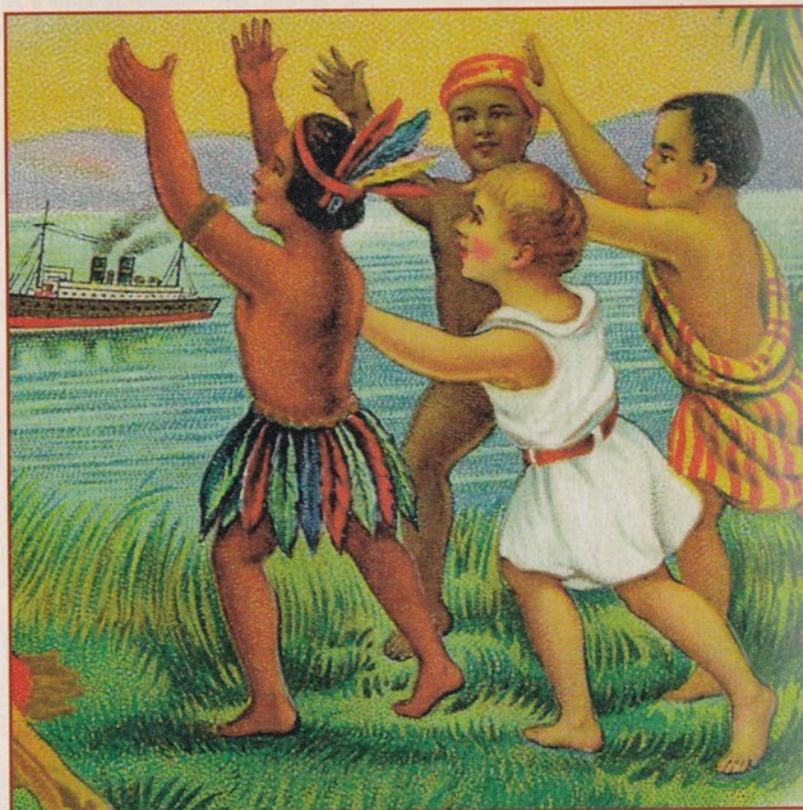
Las visiones de
Simone Machard
Bertolt Brecht

Las personas no razonables ...
Peter Handke

Teatro
General
San Martín

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

BUENOS AIRES
GOBIERNO DE LA CIUDAD



SIN ESCUELA NO HAY CULTURA

La reciente renovación parcial de las cámaras, cuyos resultados no nos cansamos todavía de celebrar, merece una reflexión particular. Si pretendemos un cambio verdaderamente democratizador en las políticas que se aplican a las áreas culturales, hay que recordar que sin escuela no hay cultura posible porque es la escuela la que forma los públicos y las audiencias. Y no hay escuela sin maestros.

Es por eso que *magazín literario* ha decidido homenajear a los maestros en la carpa donde, desde el 2 de abril, una cierta resistencia al vaciamiento cultural se ha instalado.

El miércoles 5 a las 18.00 hs. regalaremos a los maestros 1000 colecciones de nuestra revista. Ese día se cumplen 217 días de ayuno. Acompáñenos.

¿Hace falta tanta hambre para entender verdades tan sencillas?

La Redacción

magazín literario

mapa mensual de cultura

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

DIRECTORA:
Violeta Weinschelbaum
SECRETARIO DE REDACCIÓN:
Daniel Link
REDACTORA:
María Iribarren
GRÁFICA:
Martín y Laura Kovensky
COORDINADORA:
Alejandra Gibelli

TRADUCCIÓN: Bruno Guerra (francés),
Angela Bell (inglés).
CORRECCIÓN: Diego Bentivegna
FOTOGRAFÍA: Laura Kovensky

COLABORADORES: Maite Alvarado (Infantiles),
Marita Chambers (Multimedia), Luis
Chitarroni (Barras paralelas), Hernán Díaz
(Música y Discos), Federico Fialayre (Revista
de revistas), Claudia Gilman (Centenario),
Horacio Guido (Películas), María Negroni
(Un mundo difícil), Marcelo Pacheco (Plásti-
ca), Ariana Vacchieri (Televisión).

COLABORARON EN ESTE NÚMERO: Florencia

Abbate, Alain Abelhauser, Gonzalo Aguilar,
Claudia Baricco, Oscar Calvelo, Luciana
Castagnino, Daniel Celis, Catherine
Clément, Diego DiVincenzo, Jean-Paul
Dollé, Gabriel Giorgi,
Bernardino Horne, Federico Irazábal,
Ariel Jarach, Pierre Kaufmann, Alejandra
Laera, Hernán La Greca, Camila Loew,
Marcos López, Carlos Mangone, Valérie
Marin La Meslé, Frieda Meisner-Blau,
Alejandro Modarelli, Delfina Muschietti,
Bertrand Oglivie, Martín Prieto, François
Regnault, Nicolás Rosa, Ariel Schettini,
Martín Schifino, Alessandro Scotti, Mark
Siegel, Marcelo Topuzian, Liliana Zucotti.
*Asesoramiento para el dossier "Lacan": Juan
Rodríguez Mentasti*

CORRESPONSALES: Ana Becció (Barcelona,
España), Briane Bica (Brasilia, Coordina-
dora del área de cultura de la UNESCO-
Brasil), Céline Bodis (París, Francia), Ta-
nia Carvalho (Porto Alegre,
Coordinadora de la oficina de la UNES-
CO en Rio Grande do Sul), Irene Cervera
(Rosario, Argentina), Flavia Puppo (Mi-
lán, Italia).

GERENTE COMERCIAL: Sergio Rubinger

IMPRESIÓN:
Editorial Antártica Argentina
Calles 8 y 3. Parque Industrial Pilar

1629 Pilar, Argentina - TE 54322 96590

FOTOCROMÍA:
Películas Centro Gráfica SRL
Reconquista 741-TE: 315 3980

DISTRIBUCIÓN:
Buenos Aires: Vaccaro, Sánchez & Cia. SA;
Moreno 794, piso 9
Interior y Exterior: D.I.S.A.; Pte.L.S.Peña
1836,
Capital Federal.

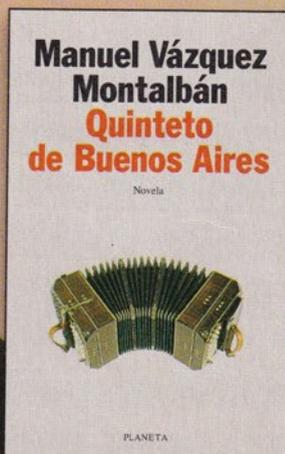
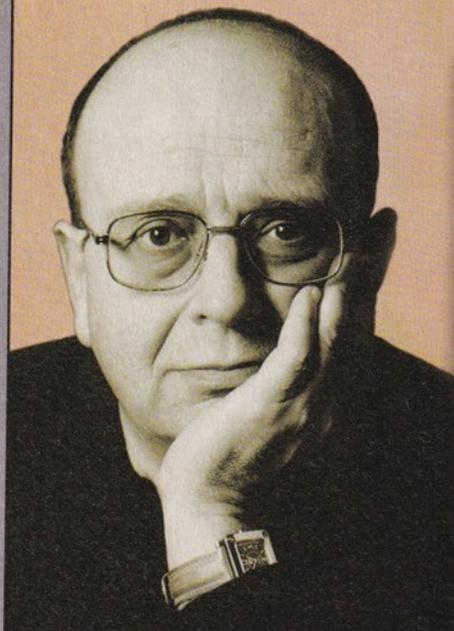
Año 1, número 5 - Noviembre 1997 -
Registro Nacional de la Propiedad
Intelectual en trámite.

© magazín literario/ © magazine littéraire
Todos los derechos de reproducción
reservados para todos los países.
magazín literario es una publicación
mensual, propiedad de magazín S.R.L.
Las opiniones vertidas por los
colaboradores no reflejan necesariamente
la posición de la redacción.



Quinteto de Buenos Aires

La nueva novela de Manuel Vázquez Montalbán



El célebre detective Pepe Carvalho llega a Buenos Aires para buscar a un primo perdido en nuestro país. Ante los ojos del investigador —ex comunista, ex agente de la CIA y exquisito gourmet— desfilan los mitos y las realidades de una *Nueva Argentinidad*.

Vázquez Montalbán ha construido una intriga policial magistral e inquietante ambientada en una Buenos Aires tan misteriosa como real.

En todas las librerías / PLANETA



Nº 5
noviembre
1997

EL MES

Ojo al piojo	3
Películas	4
Carne Trémula	5
Teatro	8
Entrevista a Dario Fo	9
Plástica	12
Bienal del Mercosur	12
Xul en Río	14
Centenario: Darío y el santo del ropero	15
Revista de Revistas	54
Barras paralelas	77
Noticias del mundo	78
La última de Pynchon	78
Sexo callejero	78
Un mundo difícil	81
Música	82
Discos	84
Multimedia: Comandante Guevara	85
Por otro lado	86

AGENDA

(Pliego central)
Colectivo nocturno

DOSSIER

El otro Lacan

El padre omnipotente. Entrevista a A. Green	18
---	----

Cronología, por Alain Aberlhauser	23
Album fotográfico	28
Una analogía electromagnética, por Pierre Kaufmann	32
Instantánea del seminario, por Frieda Meisner-Blau	34
Lacan y los maoístas franceses, por Jean-Paul Dollé	34
Lacan/Althusser: figuras cruzadas, por Bertrand Ogilvie	37
La ética y el teatro, por François Regnault	39
Lacan: silencio, resto y deseo, por Bernardino Horne	43
El arte de Lacan, por Nicolás Rosa	45

INÉDITO

Planet , por Sergio Bizzio	48
---	----

LIBROS

(ver índice detallado de reseñas en la página 56)

Ficción	57
Ensayo	60
Fotografía	62
Testimonio	63
Crítica de géneros	64
Best-sellers	64
Novela histórica	66
Policiales	68
Erotismo	70
Cartas	72
Poesía	73
Infantiles	74
Solapas	76



ОКТАБРЬ

СЦЕНАРИЙ И ПОСТАНОВКА - ЭЙЗЕНШТЕЙНА И АЛЕКСАНДРОВА
ГЛАВНЫЙ ОПЕРАТОР - Э.К. ТИССЭ

Luche y vuelve

Vuelve el Cosmos. Sepultado por los escombros del Muro de Berlín desde fines de los ochenta (reciclado en disco *heavy* primero, en *bailanta* después), se espera para el 27 de noviembre de este año la reapertura de uno de los lugares sagrados de la geografía porteña de los setenta. Eisenstein, Bergman, remotos e innumbrables directores búlgaros (¿cómo se llamaba el de *Cuerno de cabra?*) solían tener allí un lugar seguro de exhibición en el Hemisferio Sur. El nuevo Cosmos se anuncia como un complejo con dos salas, "una dedicada al cine y otra a proyecciones audiovisuales". Para no perder viejas y saludables costumbres, se advierte que se dará cabida especialmente a cinematografías habitualmente expulsadas del circuito tradicional (latinoamericanas, europeas, orientales y producciones argentinas no estrenadas comercialmente). Habrá también una galería de arte y un espacio para conferencias y debates.

¡Ave Cosmos!, los leones de la escalinata de Odessa te saludan. 🌐



Las películas en competencia

Los 23 aspirantes a ganar el Ombú de Oro y los 625.000 dólares para invertir en una coproducción con la Argentina:

- La lección de tango*, Sally Potter (Inglaterra)
- La señora Brown*, John Madden (Inglaterra)
- La buena estrella*, Ricardo Franco (España)
- Pintadas*, Juan Estelrich (España)
- El baño turco*, Ferzan Ozpetec (Italia)
- Manodura*, Franco Bernini (Italia)
- El regalo de Gesche*, Walburg von Waldenfels (Alemania)
- En el nombre de la inocencia*, Andreas Kleinert (Alemania)

- Todo debe irse*, Jan Verheyen (Bélgica)
- Insomnio*, Eric Skjoldbjærg (Noruega)
- Pollicarpo Quaresma*, Paulo Thiago (Brasil)
- La pelvis de JW*, Joao Cesar Monteiro (Portugal)
- El jardín colgante*, Tom Fitzgerald (Canadá)
- El oro de Ulises*, Victor Núñez (EE.UU.)
- Mapas de estrellas*, Miguel Arteta (EE.UU.)
- El mito de las huellas digitales*, Bart Freundlich (EE.UU.)
- Nevada*, Gary Tieche (EE.UU.)
- Marta*, Jean-Loup Hubert (Francia)
- Artemisia*, Agnes Merlet (Francia)
- Sol*, Roger Hanin (Francia)

Expreso Marplatense

Noviembre suele ser un mes inhóspito en Mar del Plata. Mucho viento y resabios del frío invernal recibirán, por segunda vez en la era Mahárbiz, a las rancias glorias del cine internacional que animarán el 13° Festival de Mar del Plata. A pesar de cierta reticencia por parte de los organizadores, **magazín literario** ha logrado obtener sobre el cierre de esta edición la nómina del jurado, presidido por Dino Risi e integrado por el escritor y cineasta francés Alain Robbe-Grillet, Alfonso Arau —director de *Como agua para chocolate*—, las actrices Jacqueline Bisset y Theresa Russell y tres argentinos: Graciela Borges, Analía Gadé y Héctor Olivera. En la sección oficial competirán por el Ombú de Oro 23 películas (ver recuadro). El 13 de noviembre se inaugura la muestra con la exhibición de *La lección de tango*, de la inglesa Sally Potter, y concluye el 22 con *Sol*, película francesa protagonizada por Sofía Loren y Philippe Noiret, quienes, además, comprometieron su presencia en el Festival. Pero quizás sea en las secciones fuera de competencia donde aparezcan los títulos más esperados: la *Carne trémula* de Almodóvar, *Happy together* de Wong Kar Wai (ver comentarios en este número), *La tregua* de Francesco Rosi o *Mrs Dalloway*, con Vanessa Redgrave, son algunos de los más de 150 filmes que se exhiben en la muestra paralela.

Además de las secciones ya establecidas el año anterior ("Contracampo" —cinematografías poco conocidas en la Argentina—, "Detrás de la cámara" —sección informativa, con varias películas ganadoras en festivales europeos recientes— y "Pantalla Iberoamericana"), habrá secciones nuevas: una denominada "Cine y Literatura", otra de cine español del siglo XXI (*sic*) y un "Panorama del cine argentino '97". La muestra coincidirá con el III Festival Internacional de Escuelas de Cine que cada dos años organiza la Universidad del Cine y que tendrá por jurados, entre otros, a Eusebio Poncela y Fernando Birri. 🌐

Horacio Guido

Melodramas fractales

Happy Together

Dirección: Wong Kar-Wai
Cast: Tony Leung y Leslie Cheung
Fotografía: Christopher Doyle
Hong Kong, 1997, 93'.

(Enviado especial) Hace unos años, Quentin Tarantino eligió el film *Chungking Express*, de Wong Kar-Wai, como uno de sus objetos de culto. Un amor semejante no podía pasar inadvertido a la prensa neoyorkina, sobre la que aún pesaban los juicios del autor de *Pulp Fiction*. Esa pasión original encontró sustento en Cannes 97 cuando Wong Kar-Wai obtuvo el premio al mejor director. La proyección de *Happy Together*, su última obra, el 10 de octubre pasado en el Lincoln Center, durante la 35th New York Film Festival, vino por tanto precedida de grandes argumentaciones que, sin duda, este hombre irónico de Hong Kong merece (y parece saberlo).

Happy Together es una historia de amor entre muchachos, aunque es difícil reconocerla dentro de cierta tradición cinematográfica gay. De hecho, tanto en Asia como en Europa se la ha acusado de carecer de aquello que a menudo se denomina "una sensibilidad gay", lo que por otra parte —si existe— no preocupa al director. Lo que busca narrar es, sobre todo, un vínculo determinado entre dos chicos que han decidido salir del mundo o darlo vuelta, y cambian para ello Hong Kong por Buenos Aires: un viaje existencial, donde todo se vuelve diferencia. Pero no es tampoco un film sobre la Argentina o sobre lo "multicultural", aunque ese acontecer miserable en la ciudad por parte de Lai Yiu-Fai (Tony Leung) y Ho Po-Wing (Leslie Cheung) genera una mirada interesante y oblicua, algo a la vez demasiado próximo y demasiado ajeno. Wong Kar-Wai, que leyó a Puig, pensó originariamente en llamar a su película *The Buenos Aires Affair*, pero un título semejante se prestaba a una identificación excesiva con un sitio que para él era, antes que nada, una idea de lejanía, un recurso necesario para mejor ocuparse de la soledad, el exilio y los extremos que se producen en el interior de una cierta relación de amor entre personajes que se atraen y se expulsan.

Ese modo disruptivo de exhibir las emociones —y que hace del film un tipo de melodrama fractal; un, digamos, "melodrama enfriado"— está presente, como estrategia alegórica, en el uso inquieto de la cámara, en el brusco pasaje del blanco y negro al color (el blanco y negro evoca, dentro de la relación amorosa, un estado anímico pasado) y en la irregularidad del montaje. Y es también en esos pasos de unión y de rechazo que constituyen el *pathos* erótico del tango donde el director traza su historia. Pues el tango se inscribe aquí como factor narrativo. La añoranza de los personajes por encontrar la ruta hacia las cataratas del Iguazú o por llegar al faro del fin del mundo, en Ushuaia, añade asimismo a este exilio en Buenos Aires los tópicos de la melancolía. ●

Alejandro Modarelli

Carne Trémula

Dirección: Pedro Almodóvar
Elenco: Angela Molina, Francesca Neri, Liberto Rabal, Javier Bardem, Pepe Sancho
España, 1997, 100'.

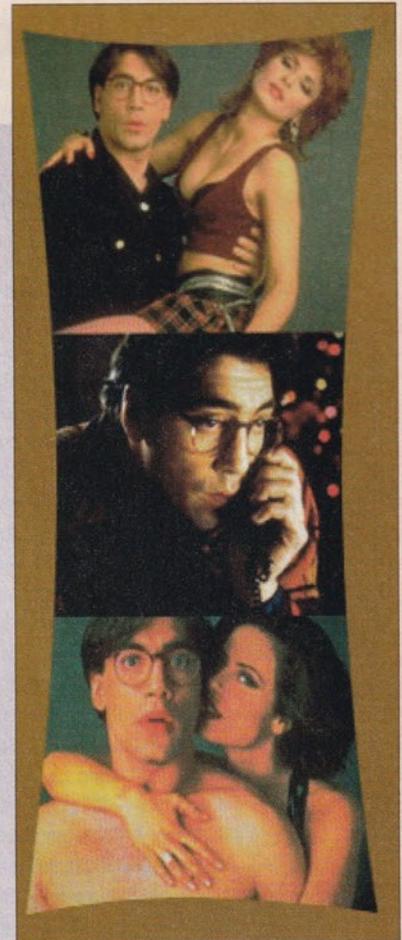
(Enviado especial)

La última película de Pedro Almodóvar, *Carne trémula*, cerró el 12 de octubre pasado el 35th Film Festival en el Avery Fisher Hall del Lincoln Center. Almodóvar leyó a su manera la novela inglesa *Flesh live*, de Ruth Rendell —la traducción real sería *En carne viva*— y con ella trazó el guión de *Carne trémula*. Le fue debidamente infiel, según esa ley que regula los mejores contratos estéticos entre un objeto literario y un autor de cine que encuentra allí su inspiración. Si la novela original era un *thriller* psicológico acerca de un violador, *Carne trémula* lo es en cambio de un chico con mala estrella, nacido de una puta sobre un autobús, en una de las últimas navidades del franquismo (quizás la mejor secuencia inicial de todo el cine de Almodóvar). El violador de Rendell habrá de ser aquí reinterpretado y el *thriller* acentuará su contenido de melodrama. El nacimiento en Madrid de Liberto Rabal —nieto de Francisco Rabal y protagonista— se opone a la morbilidad del franquismo, cuyo recuerdo España ha dejado de temer. Es la primera vez que Almodóvar hace una referencia tan directa a un momento histórico puntual.

La escena del autobús tiene un aire mítico, y de algún modo contiene en sí la suma dramática de la película. Ahí están todos los grandes temas sobre la que ésta evoluciona: la carne, la culpa y el destino. A Liberto Rabal, que se creará más tarde un ángel exterminador, le está reservada la inocencia. Almodóvar cita, en el curso de la película, *Ensayo de un crimen* de Buñuel: el retrato de un pequeño burgués que sueña con matar pero que carece de voluntad para eso. Para la concepción de su personaje, este *Ensayo*...le viene mejor servido que el violador de *Flesh live*. En torno de Liberto (Víctor en la ficción) y el entramado pasional que genera, se cruzan Francesca Neri, Ángela Molina, Pepe Sancho y un extraordinario Javier Bardem, que hace de un policía al que un disparo enigmático —intriga mayor dentro de la historia— deja inválido aunque convertido en una estrella deportiva.

"Nadie posee su juventud ni la mujer que ama", hace decir Almodóvar a Bardem. Esa imposibilidad de adueñarse de las cosas que se creen propias o destinadas a nuestro goce constituye el objeto de la tragedia. Almodóvar quiere con *Carne trémula* —según Cabrera Infante, de sus obras, la más perfecta— modificar esa sensación de agobio o irreversibilidad del destino. ●

A. M.



De cómo todo se convierte en Brecht

La resistible ascensión de Arturo Ui

de Bertolt Brecht

Por el Berliner Ensemble, con Martin Wuttke.

Puesta en escena de Heiner Müller.

Heiner Müller, uno de los más importantes dramaturgos alemanes contemporáneos, no solía dar indicaciones cuando dirigía. Trabajaba con anécdotas y con chistes que muchas veces aportaban los actores y que él luego reelaboraba. Para el final de esta obra, sin embargo, las indicaciones que le dio a Martin Wuttke, su Hitler-Ui, fueron precisas y no carentes de cierto cinismo: debía dirigirse al público con un saludo nazi, debía esperar para ver si alguien correspondía el saludo y finalmente debía despedirse tirando un beso con la mano. Como las *pop stars*, con este último gesto de la seducción, desencadenaría la ovación del público. ¿Un público seducido por Ui o por Hitler?, se preguntaría con malicia el melancólico Müller.

En Buenos Aires, en el marco del Festival Internacional, el Berliner Ensemble presentó *La resistible ascensión de Arturo Ui* y recibió una ovación de ópera y de fútbol. No pudimos con nuestro genio. Pero la presentación de la ya mítica compañía de Brecht bien lo justificó. Aunque inicialmente esta parábola del ascenso al poder de Hitler, convertido en Ui, el pusilánime líder de una banda de *gangsters* de Chicago, no atrajera demasiado ni a Müller ni a Wuttke. Aunque en Buenos Aires se lanzaran interrogantes con temor: ¿resistirían aún hoy el texto de 1941 y la dramaturgia del didactismo brechtiano?

Con acierto, Müller reestructuró absolutamente la obra. Dejó afuera el contexto social e histórico y se concentró en el ascenso de Hitler-Ui al poder y en su relación con el público. Puso el eje en la transformación de ese personaje consciente de la imagen y que se crea a sí mismo, que, como señaló Wuttke, “comienza siendo (y lo es literalmente en la magnífica interpretación del actor) un perro sediento en busca de oportunidades, al que quieren echar a la calle, y llega a convertirse en un *selfmade man* que usa frac y logra vincularse con la clase alta, con los poderosos”. En el marco de una puesta operística (donde la música, con Verdi incluido, es fundamental) y visualmente determinada por la centralización, la simetría y una escenografía de enormes dimensiones, todo propio de la estética fascista, el único que se puede desplazar libremente es Ui. Y el vínculo esencial es con la audiencia, el objeto de la seducción.

Al promediar la obra, el bizarro *streap-tease* de un SS de peluca rubia concluye en la pose de un joven atleta musculoso, el ideal de belleza nazi. “Sin el impulso artístico del nacionalsocialismo, sin la puesta en escena del poder y la estilización, Hitler nunca hubiera llegado donde llegó”, nos señaló Stephan Suschke, asistente de dirección de Müller y actualmente a cargo de la puesta. En este *Arturo Ui* se supo parodiar con humor esa puesta en escena que sostiene la constitución de una figura pública y de poder, liberando a la obra de su carga didáctica y convirtiéndola en un gran espectáculo. Un espectáculo del artificio que nos muestra la facilidad de la seducción, aun cuando el crimen y la corrupción sean innegables. Un fenómeno muy actual. Aun con un dejo amargo, ¿se habrá debido a ello la ovación en Buenos Aires? ●

Claudia Baricco



El efecto B

La enorme boca de la sala Martín Coronado aparece completamente tapada con un telón negro, liso y estremecedor: es como si el escenario no estuviera y en su lugar hubiera una pared, un silencio, lo imposible. Antes de que ese telón se levante, un joven (que sale de una puertita construida *evidentemente* para eso), con buena dicción y excelente sintaxis, anuncia que Martin Wuttke pide disculpas al público. Está irremediamente ronco y su voz puede fallar en cualquier momento. Efectivamente, el perro que Martin Wuttke representa sobre el comienzo de la obra de Brecht estornuda, tose, está ronco. Igualmente ronco suena el Ui que Wuttke compone. Pero nada podría resultar mejor para ese personaje y esta puesta, pensamos. En el intervalo, la gente comenta: si así actúa ronco, lo que debe ser con la voz en buenas condiciones. Yo, sagaz, ironizo ante un amigo: “No te das cuenta del chiste. Es lo más clásicamente vanguardista de la puesta. Que no se sepa bien dónde empieza y dónde termina el arte. La fusión del arte y la vida”. Mi amigo, Ariel Jarach, elabora (para el final de la obra) una sofisticadísima teoría sobre la identificación y el distanciamiento (mezclada con hipótesis de la ultimísima filosofía francesa): la ronquera bloquea la identificación con el personaje (después de todo, una máscara de Hitler) pero potencia la identificación con el actor. Nos sentimos *muuuuuuy* inteligentes. Al final de la obra, conversando con Wuttke, lo que quedó claro fue que: a) el actor estaba *efectivamente* ronco hasta las lágrimas, y b) el efecto Brecht bien puede ser una trampa para vivillos. ●

Daniel Link

Al día siguiente del anuncio del Premio Nobel de Literatura, vimos a Dario Fo y a Franca Rame, su mujer, en el teatro Carcano de Milán, donde se representa su última obra, *Il diavolo con le zinne*.

—¿Cómo reaccionó ante el anuncio del Premio?

—En cuanto nos enteramos del premio, me llamaron muchísimos amigos. Me dijeron muchas cosas que me conmovieron,

pero una en especial, y era que este premio lo “ganamos también nosotros”. Me refiero a todas las llamadas que recibí de Turquía, de Afganistán y de Argentina, donde las compañías que ponen en escena nuestras comedias terminan en la cárcel. En Chile, durante la dictadura de Pinochet, los que montaron nuestra obra no terminaron demasiado bien.

—¿Usted se mantiene en contacto con gente de muchos países?

—Estamos en permanente contacto con todos los que luchan; el poder está siempre ahí, para asediar cada momento de verdad y de justicia. Un hombre que no se da cuenta de lo que pasa en la sociedad en la que vive no es ni siquiera digno de llamarse artista. El artista es aquel que logra incidir en la historia de su tiempo.

—¿De quién se siente deudor?

—Este premio lo ganaron, sobre todo, la sátira y el grotesco. La figura del juglar ha sido siempre fundamental para mí. No existe ningún país civilizado en la historia de la humanidad que no haya tenido un gran teatro satírico y cómico. No en vano, los romanos, cuando reprimían, tenían como primeras víctimas a los juglares.

—Este Premio Nobel ha suscitado muchas polémicas. ¿Cuál es su opinión al respecto?

—El año pasado el Premio le fue concedido a una poeta polaca maravillosa, vieja, sola, sin apoyos políticos y además borracha. Éstas son decisiones valientes. En los últimos años el Nobel ha resquebrajado el edificio de la Academia. La gente que se quejó por este premio forma parte de ese edificio.

—¿Y qué le contestaría usted a la provocación del Observatore Romano, el periódico del Vaticano, que lo

catalogó de juglar?

—Les diría que en efecto ha ganado un juglar, pero que no se olviden de todos los que lograron eliminar.

—En la historia de los Nobel italianos de Literatura usted ha tenido predecesores ilustres. ¿Cómo se enfrenta a un dramaturgo como Pirandello?

—Pirandello no es mi maestro; lo estimo, claro, pero no ha sido nunca una fuente de inspiración para mi trabajo. Él se decía partidario del “arte por el arte” y de hecho ha sido un maestro para otro tipo de teatro. Pero está bien, sigan estudiándolo en la escuela.

—Muchas de las polémicas se basan en el hecho de que éste es un premio literario y usted más que un escritor es un hombre de teatro...

—El teatro italiano ha sido siempre un teatro de la palabra y por eso mismo ha revolucionado los esquemas del teatro europeo. El comienzo de la escritura está relacionado con la necesidad de un esquema, de recordar una trama. Los intelectuales refinados se han dado cuenta de que nuestro teatro tiene que renacer de la Comedia del Arte. Con este premio, y a través de mí, han sido reivindicados todos los *comediógrafos*.

—Este premio parece haber sido otorgado al trabajo de una pareja...

—Mi mujer Franca y yo hemos compartido todo, hemos trabajado siempre juntos y ella ha tenido la fuerza de no ceder nunca, ni siquiera cuando la secuestraron y la violaron.

Franca Rame: Para Dario y para mí la vida no fue nunca demasiado fácil. Cuando ocupamos la Palazzina Liberty (el primer espacio que tuvimos en Milán), era un desastre. La reciclamos con la ayuda de toda la periferia de la ciudad y hoy por hoy la usan para los desfiles de moda. Tampoco la crítica nos respetó mucho. A nosotros nos cuesta mucho salir a escena. No tenemos los privilegios de gente como Strehler, que tiene seis meses de ensayos antes de un estreno. Nosotros ensayamos mientras actuamos y la crítica no lo tiene en cuenta.

—¿Qué piensa hacer con este Premio?

—Queremos utilizar nuestras energías, el dinero y el poder que comporta este premio para tutelar las libertades. Sólo Agnelli se dio cuenta de que la lucha de clases sigue existiendo; nuestra izquierda y nuestros progresistas, todavía no... ●

ENTREVISTA DE FLAVIA PUPPO Y ALESSANDRO SCOTTI

“Este Nobel resquebraja la Academia”

Highlights del Festival

El Festival de Buenos Aires valió la pena. Hemos visto mucho, bueno y malo. Aquí, algunas impresiones, también variadas, que rescatan, sobre todo, las compañías menos renombradas

Tiempo de muertos

Más inadvertida que las grandes puestas alemana y francesa pasó la de la compañía boliviana, el Teatro de los Andes. Sin embargo, *Las abarcas del tiempo* fue una de las obras más interesantes del Festival. Es necesario entenderla en el contexto en que fue creada y en el efecto desplazado que produjo en una sala de la calle Corrientes. Este grupo, que nace en 1961, trabaja en una granja cercana a Sucre, en un pequeño teatro en el que ensaya obras que después lleva a pueblos, plazas y barrios suburbanos. El principio de este trabajo es un cruce entre un profundo conocimiento teatral y ciertas tradiciones culturales bolivianas (música, fiestas, rituales). César Brie, director de *Las abarcas* y creador del Teatro de los Andes, trabajó en el Odin Theatre de

Dinamarca junto a Barba y lo dejó por el Altiplano. Todas estas fuentes son visibles en la obra: la aparente ingenuidad campesina, la música del Altiplano, las tradiciones, los rituales y, además, los resabios dinamarqueses de la Antropología Teatral.

Si bien los actores son desparejos, *Las abarcas* es de una riqueza difícil de digerir en una hora y media y en un solo lugar. Acaso sea necesario entenderla pensando, también, en el público boliviano, aquel que vive como naturales los rituales que se ponen en escena, que no se sorprende –como nosotros– porque un muerto hable, o que conoce cada nota de las melodías puneñas que cantan –muy bien– las dos actrices. 📍

Violeta Weinschelbaum

El desierto como destino

El teatro de Túnez era una incógnita. Lo fui a ver sabiendo que la gente había hecho escándalo en las funciones anteriores. Habiendo presenciado el día anterior una pieza de danza *butoh*, era difícil que algo me alterara. Se apagan las luces. Hay una familia frente a nosotros. Son cinco, tres están de pie. Los padres, delante de sus hijos sentados en un canapé. Es una foto de las de antes. Están ahí para ser mirados, aunque no puedan hablar. El público está a oscuras. Esta vez cree que sí puede hablar. La quietud de los actores, cortada por breves movimientos, la intensa potencia de expresión de los personajes, provoca un concierto de toses que son el síntoma de una grave enfermedad. Cuando el otro no habla, genera interrogación. Parece que hoy, aquí, sólo se puede ser público cuando no se es interrogado por el arte. La pantalla de televisión, y me refiero a la pantalla en sí, también está quieta. Alguien habla en forma constante desde allí adentro, pero nunca interroga, sino

que acompaña. El ser interrogado parece tener un peso en Buenos Aires.

La gente que está conmigo en la sala se divide en dos grupos que se hacen conocer: los que pagaron por su entrada y los que entraron gracias a los pases libres sin numeración que se esparcieron por la ciudad. Se esboza una lucha de clases de salón.

Durante la función hay gente que habla en voz alta, hace chistes o se anima a invadir el espacio escénico, ensayando incluso algún monólogo. Parecería que quieren hacer reaccionar a los actores. Otros, que están intentando hacerlos callar, pero también en voz alta, provocan réplicas libertarias. Un leve movimiento hacia el costado de los actores hace callar a la concurrencia. Recuperada la quietud, se vuelve a encender el diálogo. Hay gente que se queda callada. Se ensayan teorías acerca de por qué no hablan y apenas se mueven, y parece generarse





consenso alrededor de la idea de que todo está pensado para que sea el público el que actúe. Algunos, para acallar el desafío de los que hablan, interpretan psicoanalíticamente su angustia; otros contestan parodiando a terapeutas de grupo.

¿Será que no se puede sino reaccionar? Los personajes de esta familia comienzan a sangrar por la boca, como cuando un anzuelo ha herido al pez o cuando un cráneo se ha fracturado tras el golpe contra lo duro. Las luces se apagan y el público, ahora sí, estalla en un cerrado aplauso. ●

Ariel Farach

Butoh for export

Entre los espectáculos internacionales de danza, algunas de las propuestas más celebradas llegaron, en forma directa o indirecta, de Japón. La danza *butoh* en Argentina ya cuenta con publicación y

página en Internet. Y las ovaciones fueron para:

a) El dúo Eiko & Koma, que desde hace dos décadas viene trabajando sobre la frontera entre *butoh* y técnicas contemporáneas. Sus creaciones *River* y *Wind* exploran un movimiento estático (valga el oxímoron) que puede resultar algo tedioso para el espectador no versado.

b) *Dead and Alive* de Kim Itoh, en cambio, impacta el doble, y se aprecia otro tanto, gracias a la brevedad del espectáculo y la fuerza de sus intérpretes. Lo bue si bre... ●

Camila Loew

La cochera en el Galpón

Ninguna de las cientos de personas que se amontonaban para entrar al Galpón del Abasto fue defraudada.

Evidentemente, la creciente fama de Paco Giménez y su grupo cordobés, La Cochera, tiene un referente sólido. *Enfermos del culo* y *Polvo de ladrillos* fueron los dos espectáculos que presentaron –a la manera de las películas continuadas– en este festival. Dos espectáculos distintos: el primero, más tradicional en su disposición, respeta los espacios delimitados por la platea (o las gradas) y el escenario. El segundo, tal vez más atractivo, quiebra esas marcas, es un café de variedades: el público está efectivamente sentado alrededor de mesitas y charla mientras el desfile se sucede. Paco Giménez ofrece limonada, una gitana lee la suerte (en el polvo de ladrillos que hay en cada mesa), una mujer vestida con bolsas de consorcio –digamos, Malena– canta el tango, otra baila de manera seductora y desnuda el pie de un espectador para masajearlo. Todo esto y mucho más: sorteos, canapés y, como cierre, Paco Giménez cantando, con una gestualidad sutilmente paródica, “las tres b”, Bossa, Boleros y Blues. Algo

de baile. Sin dudas, uno de los elegidos de la semana. ●

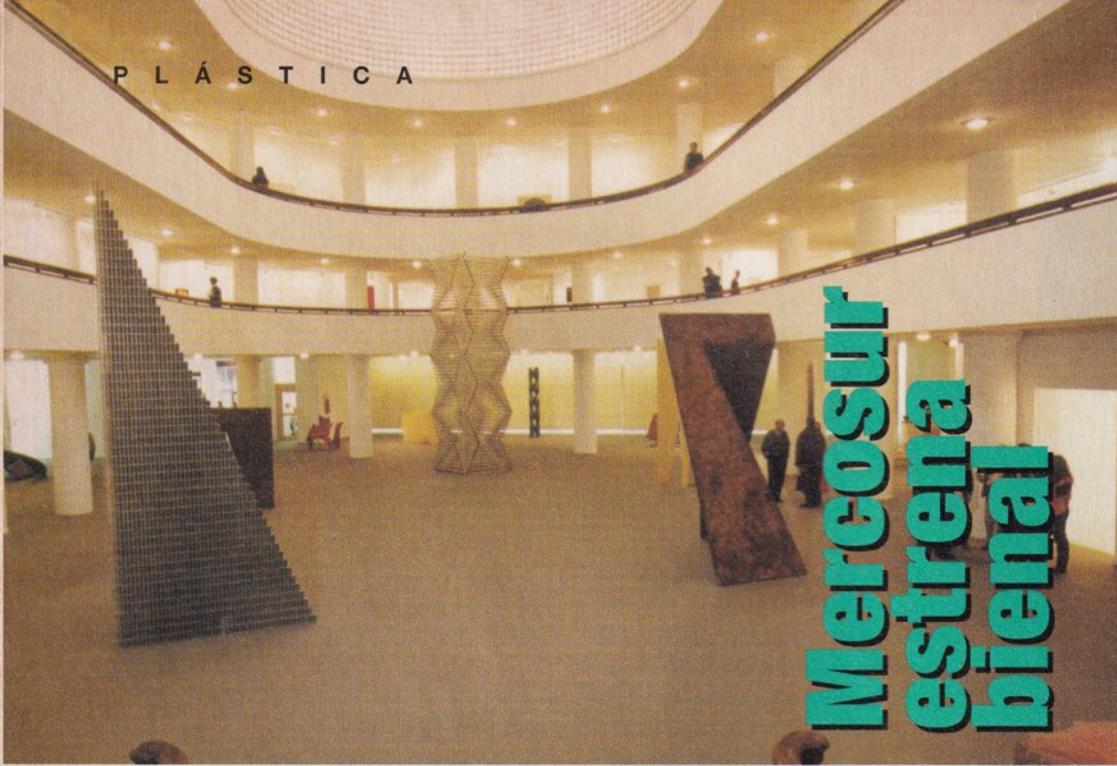
V.W.

Fe Santa

El santafesino Equipo Teatro Llanura ofreció *El clásico binomio*. Los habituales directores del grupo, Jorge Ricci y Rafael Bruzza, han ocupado el rol de autores, mientras que el que desarrollaba esta parte del trabajo, Mauricio Kartún, los ha suplido con un dirección notable. La propuesta mantiene cierta coherencia con la línea temática y estética del grupo (Actores de Provincia), que se propone reflexionar acerca de la vida del artista, sus miedos, angustias y anhelos. En este caso, por medio del intertexto del tango y su nostalgia característica, se indaga en el interior de “la porteñidad”.

El otro caso, mucho más innovador en cuanto a la investigación sobre los lenguajes teatrales, es del Grupo Punto T, de la ciudad de Rafaela, con *Algo de Rojo en el gris*, una versión libre (casi invisible) del *Woyzeck* de Büchner. El director, Marcelo Allasino, conocedor de las posibilidades que brinda el cruce de estéticas, mediante una escenografía *design*, un código de actuación muy próximo al absurdo y un texto tan hermético como fisurado, ofreció un espectáculo sumamente interesante pero no del todo acabado. La falla radica en el hecho de que el espectáculo está dividido en dos actos que son absolutamente independientes: el espectador, al finalizar el primero, podría irse con una historia cerrada. El segundo acto, luego de los desechados falsos finales, se torna tedioso, haciendo que el espectador constantemente amague un aplauso, creyendo que ha finalizado. ●

Federico Irazábal



Mercosur estrena bienal

En octubre se inauguró en Porto Alegre la primera Bienal de Artes Visuales del Mercosur que intenta abrir el debate cultural entre los países del sur de América latina.

Difícil hablar de una Bienal en este fin de siglo marcado por docenas de eventos similares dedicados a las artes visuales en todos los puntos del

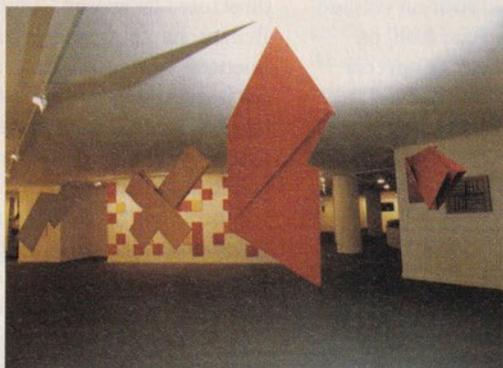
planeta. A las ya clásicas bienales de Venecia y San Pablo, se han sumado en los noventa las de Kwangju en Corea, Johannesburg en Sudáfrica y Estambul en Turquía, para mencionar sólo algunas. El impacto de la globalización y su tensión con las identidades nacionales ha puesto en circulación una nueva línea de diplomacia cultural donde la convocatoria a una gran bienal es un ingrediente fundamental.

En el contexto del Mercosur como proyecto comercial, Brasil ve claramente la importancia de estructurar un proyecto cultural y canales de circulación regional para sus producciones artísticas. La decisión no se hizo esperar. Desde 1951, existe ya la Bienal Internacional de San Pablo, que ha asegurado la posición cultural mundial de Brasil en múltiples direcciones.

Atentos a esta experiencia y a la cultura como herramienta política, Porto Alegre diseñó una bienal regional que convoca a los miembros fundadores del Mercosur (Uruguay, Argentina, Paraguay y Brasil) y a los socios (Bolivia y Chile), incorporados en 1996, además de Venezuela como país invitado. El resultado: más de 250 artistas de los siete países y 850 obras. El importante historiador del arte y crítico Frederico Morais actuó como curador general y autor de la propuesta conceptual de la Bienal, que cuenta con la intervención de curadores invitados: Angel Kalenberg por el Uruguay, Irma Arestizábal por la Argentina, Ticio Escobar por Paraguay, Justo Pastor Mellado por Chile, Pedro Querejazu por Bolivia y Roberto Guevara por Venezuela.

Una iniciativa privada creó en junio del año pasado la Fundación de Artes Visuales del Mercosur, presidida por el empresario y coleccionista Justo Werlang, que generó el proyecto de la Bienal sobre una idea de Maria Benites Moreno y puso en marcha su realización "con el objetivo de difundir, fortalecer y afirmar la creatividad plástica y visual de los países que integran el Mercado Común del Sur, Mercosur, a través de intercambio de obras, ideas y experiencias realizadas y desarrolladas por sus artistas, críticos e historiadores del arte, coleccionistas, museos e instituciones culturales". Diferentes grupos empresarios *gauchos* financiaron el proyecto que cuenta con el apoyo del Gobierno del Estado y de la Intendencia de la ciudad. La inversión fue de 6.500.000 dólares.

La estructura general de la Bienal difiere del modelo clásico de Venecia, iniciado a fines del siglo XIX, y se separa con nitidez del



Tudo bem

En el calendario de la Bienal, a lo largo de una semana debían inaugurarse las diferentes exposiciones organizadas para el evento, especialmente las tres vertientes principales —"constructivismo", "arte-política" y "cartografía"— y la muestra de los artistas jóvenes.

Sin embargo, algo se interpuso y, sobre todo, Argentina y Bolivia asistieron a las inauguraciones con paredes y salas casi vacías: las obras estaban llegando o estaban detenidas en algún lugar. "Se comenta" que el problema principal fueron las aduanas, las guías aéreas, los despachos de importación. En una Bienal regional del Mercosur, o sea del Mercado Común del Sur, esto parece un revival del célebre "realismo mágico" o una actualización de ideas como "América Latina es surrealista" o "si Kafka fuera latinoamericano sería un escritor costumbrista".

Poder ver la Bienal completa llevó más tiempo que el programado, pero las inauguraciones siguieron con su calendario, y, por qué no, una Bienal en proceso es también un aporte, aunque curioso. ●

programa de la vecina Bienal de San Pablo. No se trata de envíos por países, que obedecen a una idea general, ni de un evento internacional, sino de un fuerte escenario regional, interesante contrapeso a la “famosa” globalización, y de una estructura general que organiza las representaciones de los siete países. Tres ejes conceptuales sostienen las tres exposiciones históricas y analíticas: “constructivismo”, “arte-política” y “cartografías-territorio”; la invitación a casi 50 artistas jóvenes, de entre 20 y 35 años, monta una panorámica de las escenas artísticas más contemporáneas de los siete países; una muestra especial dedicada a un artista elegido por el consejo de curadores, que en este caso fue el argentino Xul Solar; una muestra especial montada en el Museo de Arte de Rio Grande con obras latinoamericanas de colecciones públicas y privadas de Brasil; un espacio dedicado a mostrar documentación de ciertos acontecimientos de la historia del arte de América latina; una serie de actividades volcadas sobre la ciudad: obras efímeras, dispersas en espacios como el viejo Mercado a manera de intervenciones urbanas, esculturas donadas a la ciudad por artistas especialmente invitados y emplazadas en lugares públicos y nueve artistas que trabajaron sobre el imaginario de Porto Alegre y produjeron sus obras después de vivir una semana en la ciudad. Simultáneamente, siete galerías locales de arte inauguraban muestras y organizaban eventos paralelos a la Bienal.

A esta estructura de exposiciones y actividades sobre la ciudad se agrega el perfil crítico de la Bienal con la organización de dos seminarios internacionales sobre arte latinoamericano y dos publicaciones: un catálogo general bilingüe de 500 páginas y un número especial de la revista *Sul/Sur* con textos y documentos históricos sobre el arte del siglo XX en América latina.

Evidentemente, este despliegue excede al marco convencional de una bienal y crea un espacio de reflexión, intercambio y discusión que apunta a instalar en la escena internacional no sólo el arte latinoamericano sino también un discurso y una reescritura de las producciones artísticas regionales desde la palabra local. Al mismo tiempo, la potencia de la Bienal genera nuevamente la “ilusión” de circuitos propios latinoamericanos que puedan balancear la corriente internacional dominante. La Bienal del Mercosur une la excitación del evento efímero y más contemporáneo con recorridos históricos desde las modernidades de los años veinte hasta los noventa, la cultura de *zapping* con la visita a exposiciones “casi” de museo.

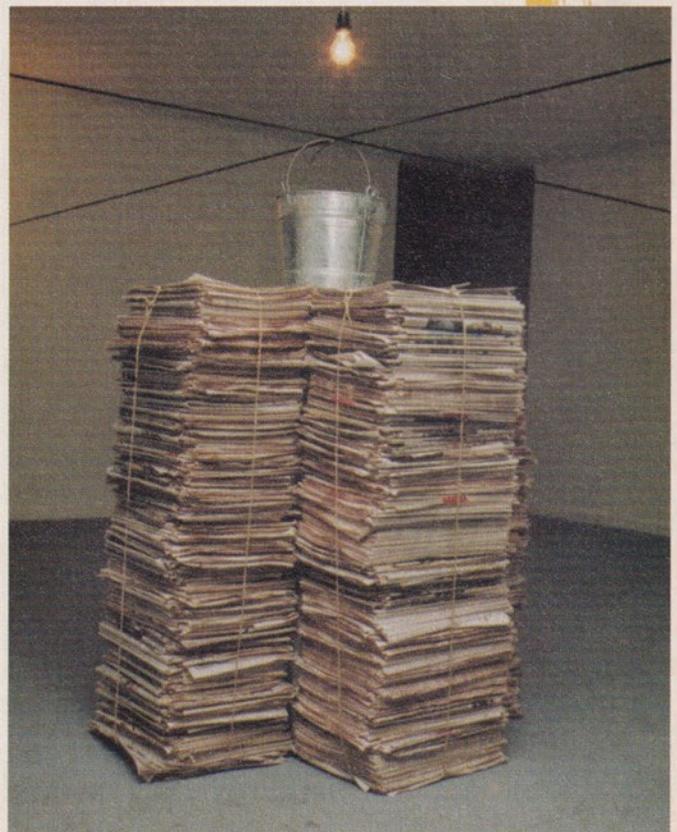
Porto Alegre, la quinta ciudad brasileña, con un millón y medio de habitantes, inauguró la primera edición de su Bienal del Mercosur con mucho dinero, y ésta es una decisión política. Apostó a un modelo no convencional y creó con inteligencia una estructura curatorial, y ésta es una decisión política. Marcó la punta de un liderazgo cultural dentro de un proyecto comercial, y ésta es una decisión política. Buscó definir un perfil de amplia convocatoria local, regional y global, y ésta es una decisión política. Mezcló exposiciones, publicaciones, seminarios y acciones urbanas, y ésta es una decisión política. Supo convocar a empresarios, políticos, intelectuales, artistas, operadores culturales, coleccionistas, instituciones públicas y privadas, universidades, críticos, curadores, diseñadores, arquitectos e historiadores del arte, y ésta es una decisión política. Y Brasil dio un paso más en su estrategia continental y global desde ese ámbito tan ajeno para la Argentina que es la cultura, y ésta es una decisión política. 📍

Marcelo Pacheco

Mais grande do mundo

Doce edificios diferentes de la ciudad fueron elegidos por el curador general de la Bienal, Frederico Moraes, y el arquitecto Gerardo Villaseca, para convertirlos en las sedes de las exposiciones que reunieron 850 obras de los siete países participantes. La mayoría, espacios para ser reciclados o recuperados para adaptarlos a su nueva función. Un banco, un hotel, una usina, una fábrica textil, una antigua tienda y un galpón portuario fueron intervenidos y el Museo de Artes de Rio Grande inauguró sus instalaciones completamente renovadas.

Un total de 24.000 metros cuadrados fue acondicionado para presentar las exposiciones, además de la incorporación de áreas de circulación pública en diversos puntos de la ciudad. La calidad espacial y museográfica de los edificios y salas utilizadas es uno de los aspectos más impactantes de la Bienal, con una inversión en infraestructura expositiva que sostiene y exalta las cualidades de las obras, de las muestras y del recorrido total armado a través de la ciudad. 📍



Xul Solar y Borges en Río de Janeiro

El Centro Cultural Banco do Brasil presenta entre octubre y enero una muestra que reúne, por primera vez, la obra de Xul Solar y de Jorge Luis Borges

Los cruces entre Xul Solar y Borges son ya un lugar común para la intelectualidad local e internacional. Sin embargo, hasta ahora nunca se había presentado una exposición que tratara de poner en escena esos encuentros.

Desde 1925 la amistad entre el pintor y el escritor fue ininterrumpida. Sus carreras registran mutuas contribuciones: Xul, realizando las viñetas de libros de Borges como *El tamaño de mi esperanza* y *El idioma de los argentinos*; Borges, escribiendo sobre la pintura de Xul e invitando al artista a colaborar en publicaciones donde él era director o editor, como las revistas *El Hogar*, *Los Anales de Buenos Aires* y *Revista Multicolor* del diario *Crítica*. Las “colaboraciones” de Xul consistían en ilustraciones, textos propios y traducciones de otros autores realizadas en neocriollo, una lengua artificial creada por el pintor mezclando el castellano y el portugués. Después de la muerte de Xul, en 1963, Borges se convirtió en el principal impulsor de su obra y fueron constantes las alusiones a la personalidad y a la producción del artista en conferencias, reportajes, textos y artículos.

Sin embargo, las relaciones entre ambos no se agotan allí. Las discusiones entre Xul y Borges se mueven con claridad —entre otros— en el terreno de la lingüística y el problema cultural del criollismo. En su ensayo de 1925 *El idioma infinito* Borges sostiene que “... el idioma está apenas bosquejado y es gloria y deber suyo (nuestro y de todos) el multiplicarlo y variarlo”. Y concluye: “Estos apuntes los dedico al gran Xul-Solar, ya que en la ideación de ellos no está limpio de culpa”.

En plena transformación modernista y de desarrollo de las vanguardias locales, escritor y pintor aportaron la idea del criollismo no como “apetencia floja del campo” sino como la construcción de una realidad pensada e inventada para Buenos Aires. Ambos venían de largas estadias en Europa y de múltiples contactos con la modernidad *ex-céntrica* (en Suiza y España, Borges; Inglaterra, Alemania e Italia, Xul), y ambos toman distancia del nacionalismo más reaccionario y de la europeización. En cambio, buscan construir un territorio cultural propio, tensado entre lo local y lo internacional.

Borges y Xul se encuentran en el criollismo, en la línea de los místicos y los utópicos, en el interés por el expresionismo alemán, en sus erudiciones universales, en sus investigaciones lingüísticas, en los misterios del universo y de las relaciones numéricas, en la invención de estructuras narrativas, en el ajedrez, en la creación de sistemas autorreferentes y en las respuestas que ambos elaboran en el complejo contexto cultural porteño.

Este diálogo entre la plástica y la escritura es lo que reconstruye la muestra del Centro Cultural Banco do Brasil curada por Alina Tortosa y que tiene un importante catálogo con textos de Nicolás Helff, Mario Gradowczyk, Patricia Artundo y Annick Louis. Un inteligente montaje, la inclusión de dos CD interactivos, paneles documentales, visitas guiadas y una mesa redonda completan la propuesta financiada por Petrobrás con el aporte de 300.000 dólares. ●

Marcelo Pacheco

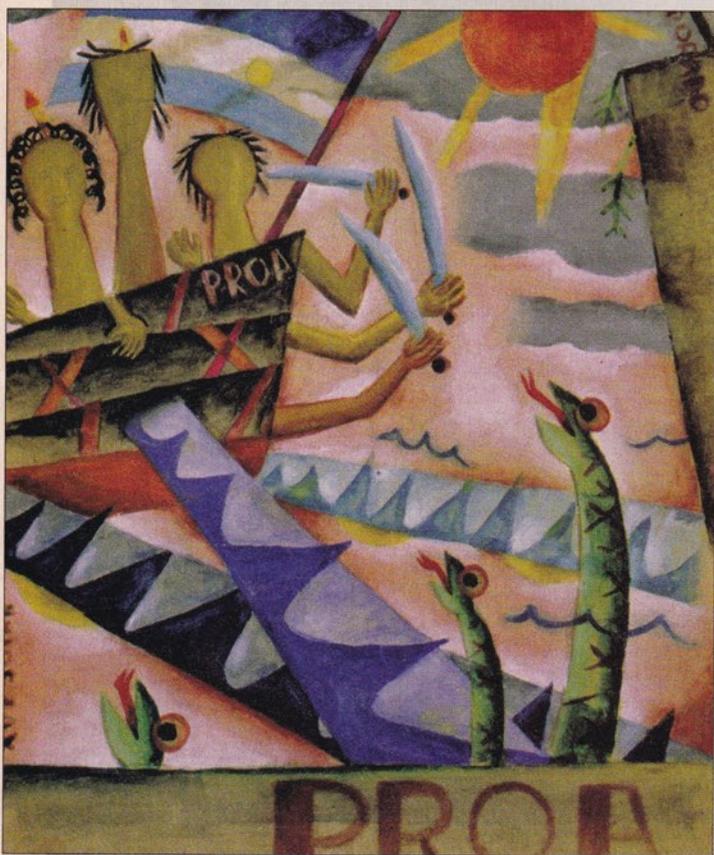


Duodecimal y catrólico

Hijo de madre italiana y padre alemán, Oscar Alejandro Agustín Schulz Solari se transformó en Xul Solar en 1916, mientras vivía en Europa entre Londres, Munich, Milán y París. Las corrientes espiritualistas, los escritores místicos, el expresionismo alemán y Paul Klee, el arte precolombino, el ocultista Alister Crowley, los libros de filosofía y de esoterismo, la historia de las religiones, la teosofía y la astrología se fueron sumando en tanto pintaba y creaba el neocriollo y planeaba —con Emilio Pettoruti— una exposición en Buenos Aires.

En 1924 regresó al país y fue protagonista, a su manera, de las renovaciones culturales de la década. Cerca de la revista *Martin Fierro* y de Borges, participó de las principales muestras de los pintores modernos. Durante cuarenta años realizó investigaciones lingüísticas y astrológicas, creó visiones alrededor de los hexagramas del *I Ching*, trabajó sobre una panlengua de base numérica y un ajedrez de base astrológica, hizo cartas astrales, inventó doce religiones y pintó sus grafías. Horacio Quiroga, Borges, Jorge Calvetti y Macedonio Fernández escribieron sobre él y Leopoldo Marechal lo convirtió en personaje de su *Adán Buenosayres*. En 1957 se autodefinía como “pintor, escritor y pocas cosas más. Duodecimal y catrólico (ca= cabalista, tro= astrológico, li= liberal, co= coista o cooperador)”. ●

M.P.



Darío y el santo del ropero

HACE CIENTO AÑOS, EL 11 DE noviembre de 1897, el poeta Rubén Darío cumplía una promesa proferida ante un sueño o una alucinación.

Ese día, el diario argentino *La Nación* publicaba su cuento "La leyenda de San Martín, patrono de Buenos Aires" y Darío saldaba la deuda contraída con el espectro del monje de Panonia, obispo de Tours, santo del ropero.

Conocemos la historia del santo: está escrita en el volumen VI (de 1715) de los *Acta Sanctorum Bollandiana*, en el *Völgarizzamento delle vite de' Santi Padri* de Fra Domenico Cavalca, en la *Legenda aurea* de Jacopo de Varaggio, en *L'année chrétienne* y las *Vies des saints* de Jean Croiset. Conocemos la sempiterna lucha del poeta fundador del modernismo contra la pobreza, que repugnaba su sensibilidad hasta el punto que para vestir como correspondía a sus aristocráticas relaciones era capaz de alimentarse exclusivamente de arenques y cerveza. Pero poco se sabe de la secreta alianza entre una elegancia humillada, una aparición espectral entretejida de alcohol y fervor religioso y una ofrenda literaria.

Develemos ya mismo el misterio que dio origen al cuento de Darío.

Antecedentes: ya desde niño, Darío se estremecía con las leyendas de aparecidos, caballos desbocados, curas sin cabeza. Adulto, estudió ocultismo, practicó el arte de los conjuros mágicos, sin descuidar la lectura de las vidas de santos. Temperamentalmente se hallaba predispuesto a los tratos ultraterrenales. En síntesis, creía en milagros.

Circunstancias: cuando llegó a Buenos Aires en 1893 como cónsul de Colombia, su situación pecuniaria distaba de ser halagüeña. Puede decirse que su único capital, además del talento, lo constituían sus cuantiosas deudas. Recibido como un Mesías literario por la *intelligentsia* local, el Ateneo de Buenos Aires quiso recibir con magnificencia al autor de *Azul* y preparó un banquete en su honor. Recuerda el poeta Leopoldo Díaz que Darío, cual verdadera Cenicienta de las letras, le confesó "con franciscana sencillez" que carecía de ropa para presentarse en una reunión semejante. Díaz, que a diferencia de Darío y de Akaky Akakiévich (el triste burócrata de *El capote* de Gogol) parece no haber sufrido nunca del horroroso síndrome "no tengo qué ponerme", le prestó su levita recién confeccionada, recién retirada de las minuciosas manos de un sastre porteño. Para desencanto de sus anfitriones, el nicaragüense habló poco durante el convite. Gilles Deleuze diría que hizo un uso territorial, antipoético de su boca: la usó para comer, ¡oh abjurador

de la escritura!, gran arte del hambre.

La promesa: esa precisa noche, mientras buscaba el peligroso encanto de los paraísos artificiales, Darío creyó ver, ya influencia de la desacostumbrada pitanza, ya idiosincrática videnicia poética, ya milagro verdadero, entre pámpanos, bromuros, adelfas e hipermétropes astros, la figura translúcida de un militar romano que flotaba envuelto en una capa prodigiosa. Reconoció Darío en la fabulosa visión la estampa de San Martín, rosa de Panonia. Después de todo se hallaba en Buenos Aires, ciudad encomendada a los desvelos del santo francés. Inmediatamente recordó el poeta sucesos ocurridos quince siglos atrás: la mañana de hielo en que un hombre miserable, hambriento y casi congelado extendió su mano pidiendo una limosna y tuvo la suerte de dar con un santo que, a falta de monedas, desvainó su espada, cortó su capa y ofreció la mitad al aterido.

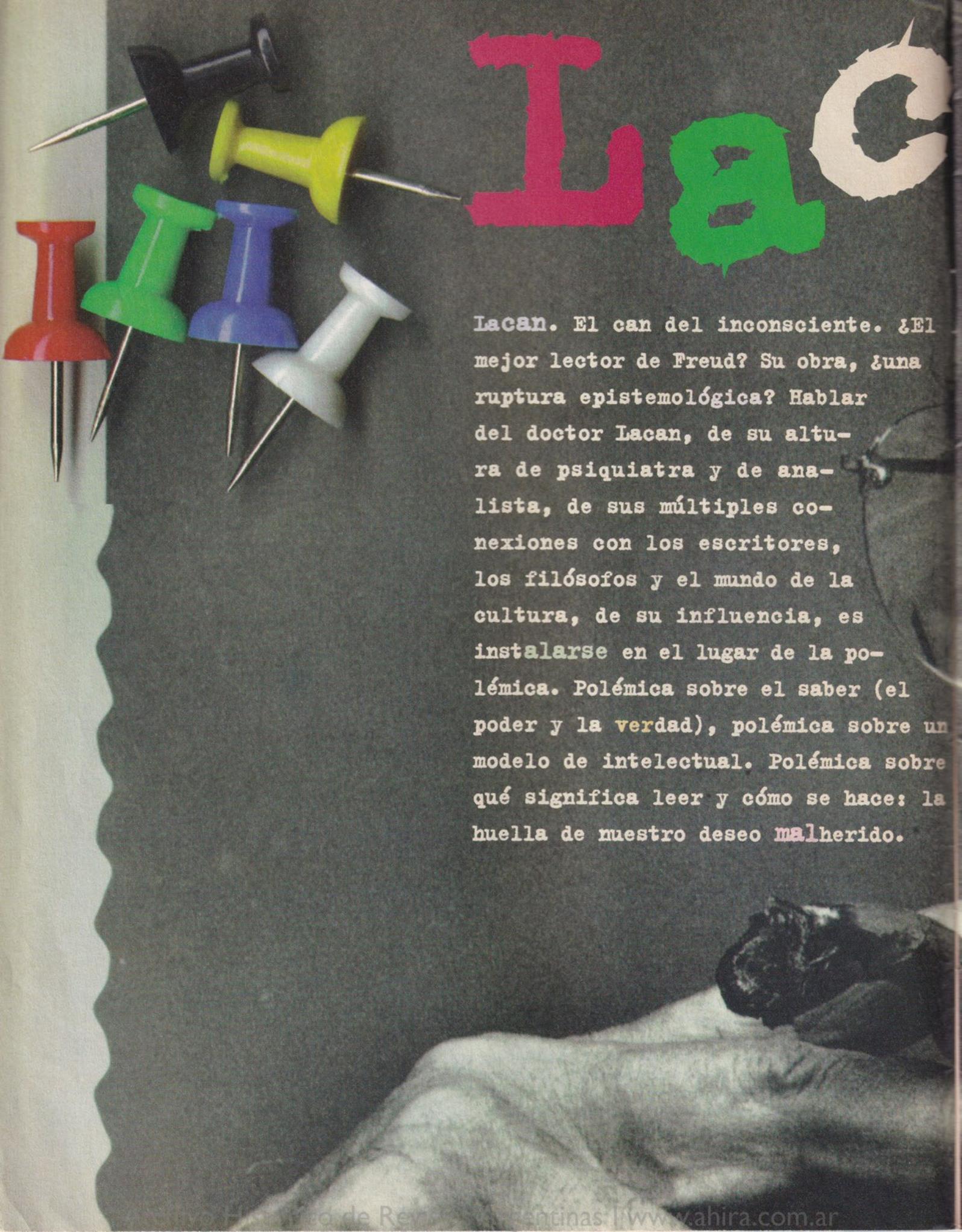
Casi por instinto, los ojos de Darío se posaron sobre la flamante levita y —con pasmosa inteligencia para la analogía— entendió el artista qué sastre celestial había intercedido por él. Allí mismo prometió empeñar su arte para devolverle la gauchada.

El cumplimiento: la ocasión se le presentó tiempo más tarde, un 11 de noviembre, fecha de la festividad de San Martín, patrono de Buenos Aires por prepotencia de trabajo y por insistencia del azar. Hay que decir que no fue tarea sencilla para el santo ser aprobado por los hispánicos colonizadores. Para elegir el patrono de la ciudad recién fundada, Juan de Garay y sus hombres echaron a suertes varios santos. El primer nombre surgido del sorteo fue el de San Martín. Sin embargo, la nacionalidad francesa del santo disgustó a los fundadores, quienes sin molestarse por la incoherencia de acto al mismo tiempo tan banal y tan sagrado, repitieron el sorteo: de nuevo se impuso San Martín. Temerosos de Dios, al fin de cuentas, no osaron desafiar la rara encarnación de lo improbable. San Martín, el santo patrono de Francia, debió de allí en más repartir la responsabilidad de custodiar espiritualmente a su país de origen y la remota y desconocida (para él, que murió en el año 316) Santa María de los Buenos Aires. Y no lo hizo mal, si sirvió así a un poeta pobre y genial.

Que quien "no tenga qué ponerse" se encomiende a él y ruegue que, abandonando su amor por la soledad de los conventos, San Martín de Tours, como a Darío, no lo deje en la estacada. Escribanle cuentos los 11 de noviembre. ●

Claudia Gilman

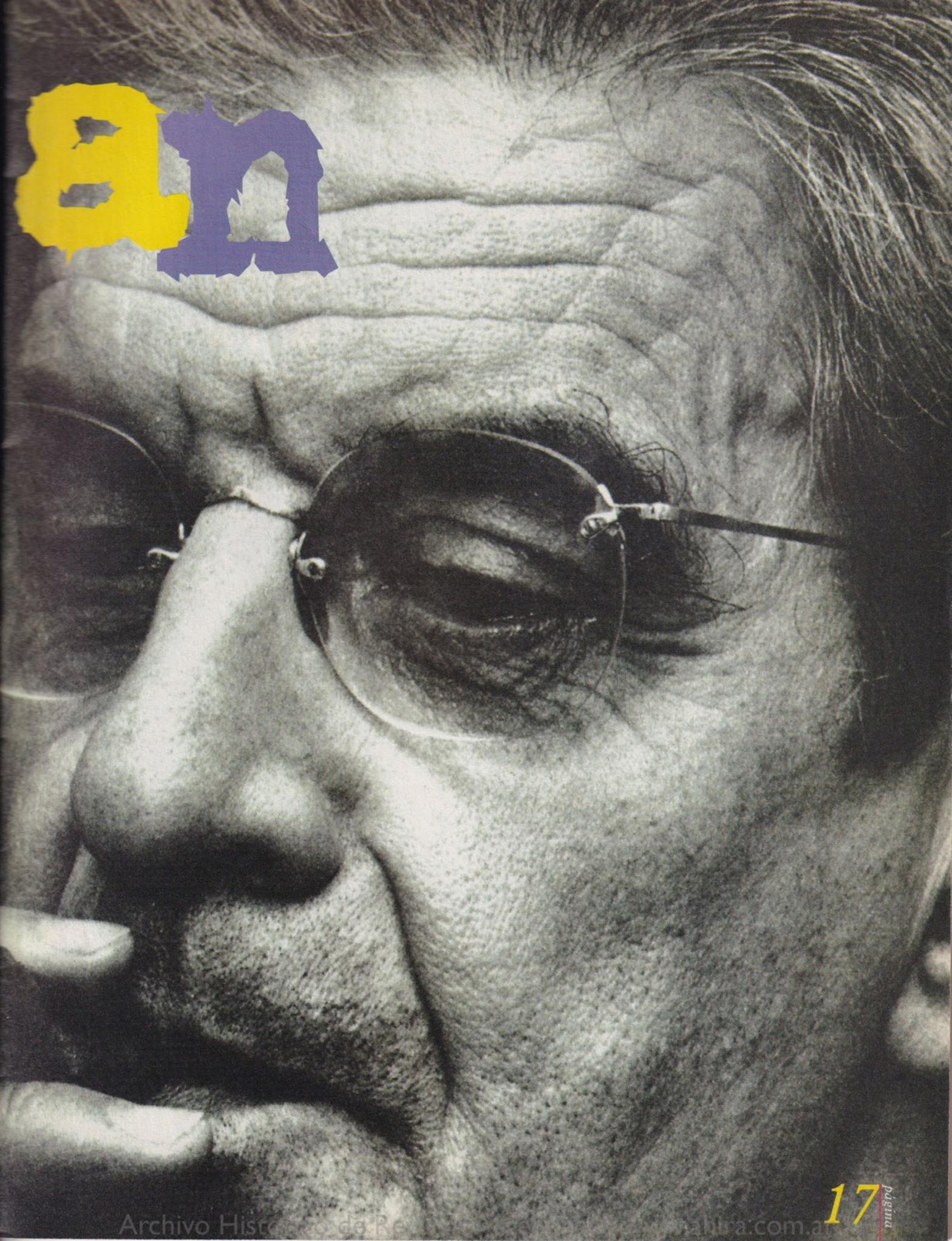




Lacan

Lacan. El can del inconsciente. ¿El mejor lector de Freud? Su obra, ¿una ruptura epistemológica? Hablar del doctor Lacan, de su altura de psiquiatra y de analista, de sus múltiples conexiones con los escritores, los filósofos y el mundo de la cultura, de su influencia, es instalarse en el lugar de la polémica. Polémica sobre el saber (el poder y la verdad), polémica sobre un modelo de intelectual. Polémica sobre qué significa leer y cómo se hace: la huella de nuestro deseo malherido.

811



André Green, psiquiatra por formación y psicoanalista de hecho, conoció muy bien a Jacques Lacan, con quien mantuvo una estrecha relación, afectiva en un primer momento, a menudo conflictiva, a veces polémica. Ex Director del Instituto de Psicoanálisis de París, André Green nunca fue miembro de una escuela lacaniana, a pesar de los pedidos del propio Lacan. Autor de muchas obras –*Un œil en trop*, *Le discours vivant*, *La folie privée* y *Le travail du négatif* (Minuit)– André Green no acostumbra tragarse las palabras; su notoria vitalidad, su empeñamiento en pensar, sus trabajos de investigación y su tono más bien profético hacen de él uno de los personajes clave del psicoanálisis francés de hoy en día.

ENTREVISTA REALIZADA POR CATHERINE CLÉMENT

El Padre omnipotente



Empezaré por subrayar los rasgos positivos de Lacan, porque siempre tuve tres maestros: Lacan, Winnicott y Bion. Es totalmente evidente que Lacan era un personaje fuera de serie, dotado con dones excepcionales. Lo excepcional era una inteligencia... ¿cómo decirlo? La palabra “brillante” no basta; “genial” es arriesgada... Una inteligencia con una agudeza y una virtuosidad vertiginosas, con un sentido crítico afilado, una manera muy incisiva de captar el ángulo más favorable para su óptica. Era un personaje fuera de serie: Lacan, de origen médico, había logrado liberarse de todas las limitaciones de la formación médica, de la que suelo decir que es la más empobrecedora y la más eficazmente esterilizante para el intelecto. Tal vez sea muy útil para la práctica médica, pero para el intelecto es mortal: me ubico en el punto de vista del médico y del psiquiatra que yo también fui en mis orígenes. Sin embargo, Lacan tenía una curiosidad intelectual y una cultura tales, que entre sus contemporáneos psicoanalistas era de lejos el que tenía más armas para hacer una obra teórica descomunal; los sobrepasaba, y por mucho. Tenía un don de persuasión y de fascinación del que ni siquiera yo escapé —me acuerdo de un intenso encuentro en 1958, en el Congreso de Psicoterapia de Barcelona: estaba solo, sin su cohorte alrededor, y muy accesible. Ya en aquel entonces se sorprendería de que yo hubiera hecho la elección equivocada: debía haber estado a su lado. Desde 1951 el tercio de los alumnos del Instituto de Psicoanálisis estaba en su diván (unos quince, es decir, más de cuarenta y cinco sesiones por semana. ¿Qué pasa con los análisis que llaman terapéuticos?). De su persona emanaba una especie de radiación que más adelante vimos actuar sobre multitudes en la Facultad de Derecho. Nadie puede cuestionarle ese carisma. Decir que ese don era un *bluff* sería enunciar una falacia. No digo que no fuera capaz de un *bluff* ocasional, pero era más bien un aspecto de “jugador de póquer”, siempre en una situación de duelo a muerte.

—¿Es decir?

—Lo vimos muy bien en Baltimore, cuando cuestionó públicamente algunas referencias de Derrida. Ahora bien, Derrida no se mueve sin su documentación y Lacan no lo había previsto; al día siguiente Derrida llegó con sus textos... Pero cuando pensaba que podía sacar partido de una situación forzada, Lacan no escatimaba ningún medio, ni siquiera, y sobre todo, algunos golpes bajos. Es a menudo el revés de la excepción: excepcional, Lacan ignoraba la Ley.

—Extraño, Lacan que toda su vida paso por teórico de ella... ¿En qué sentido tenemos que entender esa palabra, la Ley?

—Justamente. Teórico de la Ley, sólo conocía la que dictaba para los otros y que no se aplicaba al legislador. Con él estamos constantemente confrontados con esas alternativas. Decimos que el practicante no vale nada, pero que el teórico es genial: se necesitaron muchos años para comprender que teoría y práctica lacanianas no son distintas. El hombre no vale nada, se dice también, pero el practicante era milagroso. Pero esto no es verdad, es el mismo: hombre, analista, teórico están hechos con el mismo molde.

—Volvamos a ese asunto de la Ley, porque cuando los psicoanalistas usan ese término, lo hacen en un sentido más radical y más vasto que las acepciones jurídica, social y política. Sobre todo en el caso de Lacan.

—Hay que entender la Ley en el senti-

do mosaico. En efecto, Lacan quiso restaurar la función paterna en un momento en el que el análisis se inclinaba hacia el lado de las madres (inclinación aún vigente...) y de las primeras relaciones entre madre e hijo: como si el padre sólo apareciera más tarde, de acuerdo con una óptica llamada “genética”. Aberración total, y Lacan tenía razón: para que hubiera un niño, fue necesario que el padre interviniera también y fue igualmente necesario que estuviera en la cabeza de la madre en compañía de otros más. Lacan buscó entonces dar una vuelta de tuerca para llevarnos al Padre, según la línea de Freud, pero de una manera muy diferente. Pero él mismo dicta su propia ley, se comporta como Padre ante la Ley.

—¿Ante la Ley? Entonces, como padre de la horda primitiva, ¿cuándo emergían la tribu, lo social, lo colectivo y la familia?

—En los hechos (no en la teoría), es el Padre el que no está sometido a la Ley. En *Moises y el monoteísmo*, Freud se plantea la siguiente pregunta: ¿quién decide la preeminencia del Padre? No puede ser él, porque su preeminencia es el resultado de la operación. Freud, con su honestidad de costumbre, termina concluyendo que no sabe. (De hecho, él mismo había dado la respuesta: es el Padre, muerto por los hermanos, la Sombra del Padre la que asegura esa primacía). Lacan tendrá una respuesta para todo, para “tapar los agujeros del edificio universal”. Será un padre omnipotente, que decide soberanamente: ¡que no vengan a obstaculizarlo con reglamentos o argucias jurídicas (fundo, disuelto y...) o con la moral ordinaria! A decir verdad, ese padre se parece a una madre abusiva, de esas que Lacan detestaba. Dijo: “la mujer no existe”. Por el contrario, la madre sí está ahí y el Padre nunca hace lo suficiente para contrarrestar su influencia. De hecho, no se dice lo suficiente que Lacan es, en primer lugar, un moralista.

—¡Bien! ¿Pero qué tipo de moralista?

—Cínico. Del estilo de La Rochefoucauld, pero más negro. Un nihilista gozador. Ahí está una de las razones de su éxito: esos jóvenes que se amontonaban alrededor de él, que lo escuchaban con pasión y que no entendían mucho (la prueba está en que cuando se les preguntaba qué habían retenido, respondían: “más o menos nada”) eran sensibles a un acento algo profético: el acento de una verdad. Al salir de los anfiteatros en donde se les hablaba del alma bella, de la esencia o de la razón pura, se dirigían hacia el que, tal vez en nombre del psicoanálisis, o en todo caso de su psicoanálisis, denunciaba esa ilusión y les decía: el mundo no funciona como les dicen, funciona con el deseo, del que nadie les habla. Pero cuando Freud ofrece su mirada del mundo, se comporta como un perfecto burgués vienes, respetuoso de las reglas sociales —jamás habría pasado un semáforo en rojo. Subvirtió el pensamiento, pero se comportó como un demócrata. En cambio, Lacan no conoce ninguna limitación para la realización de sus deseos, ni siquiera las limitaciones de velocidad; en auto, anda según le place, incluso cuando pone en peligro a sus pasajeros. Lacan tenía un poder de subversión real, un poder de derribar los valores, pero de ninguna manera estaba listo para renunciar a su derecho al goce y a la preservación de sus bienes. Su colección de Tanagras se disimulaba a la mirada de los eventuales ladrones, más en la filiación nietsz-

“Lacan constituyó en sí un acontecimiento cultural considerable que dura alrededor de diez años, de 1960 a 1970 aproximadamente.”

chiana que en cualquier otra. Tiene todos los derechos: es el Superhombre.

—Entonces, ¿lo describiría también como un hombre ávido, ante todo, de poder?

—Hay poderes y poderes. El poder del que hablamos es el de la alienación de su persona. Lacan era un hombre que lo hizo todo para ser idolatrado como un jefe de secta, con el razonamiento típico del perverso. Tengo conmigo una carta de él, con motivo del Congreso de Amsterdam de 1965, dos años después de haber rechazado las condiciones de su reintegración en las instancias internacionales del psicoanálisis. Me había pedido que protestara en sesión pública por “la injusticia que se estaba cometiendo con él”, y yo rechacé categóricamente su pedido porque desaprobaba su práctica: podía hablar francamente con él. Al día siguiente, recibí esta carta de la que le leo algunos párrafos: “Porque tampoco debemos olvidar esa instancia simple y casi suficiente para dar cuenta de ello: confiese que si hubiese sido profesor de cualquier cosa, nadie hubiese esbozado el más mínimo comienzo de la gran maniobra...”. Éste es el emprendimiento del perverso cuando se defiende: “me ponen en tela de juicio, pero hay otros que hacen cosas peores que las que yo hago y no se atreven a atacarlos porque son poderosos”. No existe un solo perverso que se prive de este razonamiento. Ahora bien, esta Ley, que Lacan no respeta, concierne al encuadre analítico: al principio de la cura, el psicoanalista enuncia las reglas de esa cura: le pido que se comprometa a esto y yo me comprometo a esto otro. Instala una suerte de ley por encima de “usted y de mí”, una ley de la que se supone que es el vocero, pero no el legislador. En principio, el psicoanalista actúa en defensa de ese dispositivo necesario para el cumplimiento del análisis, preservando la libertad del analizante y rechazando ejercer ninguna obligación y menos aún un chantaje para su provecho personal.

—El psicoanalista es el enunciador, es cierto, pero como está solo en su consultorio, enunciando, también es, al mismo tiempo, el legislador...

—El legislador no: el guardián de la Ley. Su representante avasallado. Se dice mucho que el pacto psicoanalítico entre el analista y el paciente es un contrato leonino —es decir, desigual— entre las dos partes. Es cierto. A pesar de todas las querellas sangrientas que rasgaron el movimiento analítico desde sus orígenes, nunca nadie puso en tela de juicio el contrato analítico. Ni Freud a lo largo de su vida, a pesar de innumerables cambios teóricos, ni Melanie Klein, ni Winnicott —que se conformó en algunos casos con alargar varias horas las sesiones. Pero Lacan no se explica su modificación del pacto analítico; su posición tiene una enorme ambigüedad. Ni siquiera una conferencia entera sobre la cuestión de las sesiones cortas; solamente algunas líneas en los *Écrits* sobre la frustración necesaria para el progreso de la cura. La espada de Damocles de la interrupción de la sesión es un chantaje. “Instituye” la relación sadomasoquista como modelo. Asumo el riesgo de afirmar que esta posición tuvo su éxito entre los lacanianos, a los que les permitió resolver sus problemas financieros gracias a un abuso que permite disfrazar esta maniobra sádica de técnica especializada, fuertemente rentable.

—¿Llegaría a afirmar que, según Lacan, la aplicación de las famosas

“sesiones cortas” se justificaba sobre todo por un tema financiero?

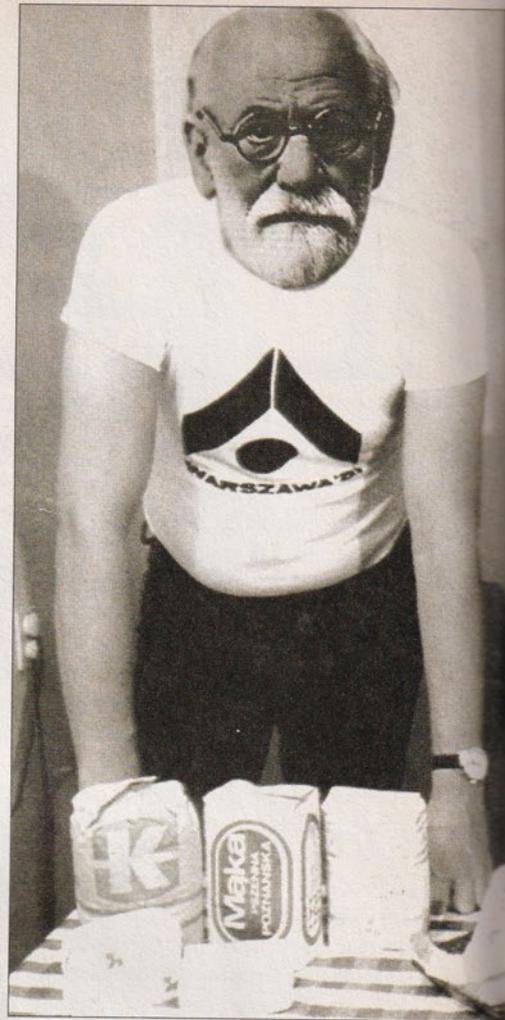
—De ninguna manera, aunque le gustaba el dinero (son muchos los testimonios al respecto). Cuando fija sus honorarios de acuerdo con la cuenta de una cena que desembolsa ante sus ojos uno de sus alumnos que come con él —le ocurrió a François Perrier—, desde el punto de vista de la percepción del inconsciente la empresa no es absurda, pero de ahí a llevarla a cabo... Las ventajas financieras —no desdeñables— del método se disimulan detrás del placer de avasallar al otro. De hecho, la cuestión es más complicada que eso. El dinero es parte integrante de una relación llamada sádico-anal. Es este criterio, con sus connotaciones de influencia y dominación, el que aclara la preferencia que tenía Lacan por las prácticas que podían llegar hasta aplicar métodos violentos sobre la persona del analizante.

—¿Pero no cree usted que hay que tomar los testimonios de los analizantes con precaución, que hay que hacer una crítica del testimonio?

—Esperaba esa pregunta, está muy a la orden del día. El psicoanálisis es una situación de poder que implica el abuso de poder, hay que decirlo. Es dinamita. Desde que surge la transferencia, el psicoanalista se plantea la cuestión ética, la elección fundamental: o conservo una distancia y analizo la transferencia sin entrar en el juego del analizante —hasta hacerme castigar por el psicoanalista— o entro en el juego, porque sería una lástima no explotar la transferencia con fines personales. ¡La oportunidad de avasallar y de hacerse servir es demasiado bella! Pierre Mâle, que poseía una integridad total, me dijo que Lacan, muy cercano a él, le dijo de sus analizantes en formación: “Son boludos, hay que ser duro con ellos”.

—¿Encuentra al menos un eco de lo que usted afirma en la teoría de Lacan?

—Sí. Siempre hay que reubicar a Lacan en la historia del psicoanálisis. En el informe de Roma (1953), Lacan toma partido contra cierto número de concepciones psicoanalíticas: la relación de objeto, lo imaginario, las fantasías, el cientificismo norteamericano. Pero siete años más tarde, en *Subversion du sujet dialectique du désir*, Lacan nos dice, en resumen, “¡despiértense!” Vean el masoquismo fundamental en el corazón del hombre. Si los recluto, si los hago mis servidores, les hago un favor;



“A decir verdad, ese padre se parece a una madre abusiva, de esas que Lacan detestaba.”



sin ello, se arrojarían en los brazos del “narcisismo de la causa perdida”. De hecho, en este terreno dio pruebas de coraje, incluso cuando enfrentaba a los estudiantes en Vincennes después de mayo del 68...

—Les dijo: “Ustedes buscan un maestro y lo tendrán”. Yo entendí que evocaba el poder político del momento.

—No, no, pensaba en sí mismo. Como solía hacerlo. Partía de un principio simple: si alguien viene a verme, si me aborda, la transferencia entre esa persona y yo ya está ahí, porque me pide algo y desea algo de mí. Había en el psicoanalista demasiado del niño omnipotente y en el teórico había demasiado de dramaturgo. Me refiero a que había demasiado de mago manipulador. Demasiada ambigüedad también alrededor de lo que él llamaba el Gran Otro. A pesar de todo, encarnaba al Gran Otro ubicándolo en un “afuera” en la teoría. De hecho, jugaba con dos imágenes: no soy el que usted cree, dirijase al Gran Otro; y al mismo tiempo, acá, en el consultorio analítico, soy el único amo a bordo.

—No me respondió realmente sobre los testimonios de los analizantes.

—No hay ninguna manera de tratar los testimonios de los analizantes en forma unívoca, pero a veces se tienen esbozos de ciertas presunciones. ¿Qué es una presunción en materia de psicoanálisis? Un analista decía: “Cuando un paciente me dice que parezco cansado, interpreto; cuando me lo dicen cuatro en el mismo día, me tomo vacaciones”. Los analistas jugaron demasiado con la ética (no solamente los lacanianos), resguardándose en el argumento de las fantasías de los pacientes y de su transferencia. Y si bien conviene ser prudente, hay que exami-

nar ciertas concordancias sin dar la impresión de defender a cualquier precio a colegas a veces perversos. Cuando la comisión de investigación de la I.P.A. vino para interiorizarse acerca de las prácticas de Lacan, le dijo a sus pacientes que no mencionaran las sesiones cortas y que dijeran que tenían sesiones como todo el mundo. Muchos lo hicieron. Con respecto a las violencias ejercidas hacia sus pacientes, se afirmó que esas prácticas habían comenzado con su “demencia”. Error: desde principios de los años setenta escuché hablar de ellas a algunos amigos de sus analizantes. No faltan pruebas.

—¿Usted quiere hablar de los testimonios?

—Si usted quiere; cuando muchos convergen, a menos que haya un complot organizado, hay que pensar en su posible autenticidad. Y aunque ponga en duda la validez histórica del libro de Roudinesco¹, hay allí material utilizable, muchos testimonios, hechos turbadores. Desgraciadamente, eso empieza a parecerse a una secuencia de chismes y no está seguido por ninguna aclaración analítica.

—Volvamos al emprendimiento Roudinesco, que usted califica de mediático.

—Sí, en un momento. Entonces, Lacan constituyó un fenómeno cultural considerable. Hasta tal punto que, llegado un momento, todas las críticas a Lacan se tachan de estúpidas (por otro lado, a veces lo son realmente). Los psicoanalistas se callan, tienen miedo a las represalias, es demasiado fuerte para ellos. Creo que yo fui el primero en hacer una crítica seria, en 1970, con mi trabajo *L'affect*, que desde entonces se llamó *Le discours vivant*: Lacan lo toma muy a mal y llama a esa obra “Lo abyecto”. Se destacaba por rechazar todas las críticas con ironía despreciable e injurias groseras. Su fondo pequeño-burgués volvía a la superficie. Sin embargo, el lacanismo se convirtió en un fenómeno mediático importante en la edición, en las universidades; al igual que De Gaulle, habla de sí mismo en tercera persona. Y llegan los últimos años: se dice que está afásico o demente, cuando en realidad —pienso, no estoy seguro— no es ni lo uno ni lo otro, sino más probablemente depresivo, melancólico, tal vez con involución. Cuando muere, es la apoteosis; hasta Georges Marchais hizo su elogio. Después de su muerte, deja una herencia, material y espiritual, herederos, entre los cuales encontramos a un ejecutor testamentario controvertido entre los psicoanalistas lacanianos. Asistimos periódicamente a una reanimación de Lacan gracias a los seminarios que se publican por intervalos para que se vuelva a hablar de Lacan en el momento en que se corre el riesgo de olvidarlo. Comercialmente, es una maniobra hábil y rentable, pero intelectualmente no es muy amable para los que esperan disponer de las obras completas. Siguen polémicas. En un sentido, Elisabeth Roudinesco hace lo mismo: reanima. *La bataille de cent ans* ya era más una historia del lacanismo que del psicoanálisis en Francia; menos de siete años después, reincide con un solo de Lacan.

—Y bien, ¿por qué esos siete años son chocantes?

—No tenía manera de recomenzar, ¡si ya había escrito lo mismo! No, la razón es de otra naturaleza, y tengo mi interpretación personal. Su empresa se inscribe en el contexto de la, digamos, “democratización del psicoanálisis” que ella misma criticó y en nombre de la cual cualquiera puede convertirse en psicoanalista: se terminaron las historias de selección, se terminó la retención del saber... Y no hablo de los problemas financieros, de las cues-

tiones del IVA que los profesionales de la salud no pagan y donde vemos que los psicoanalistas lacanianos hacen alarde de ser terapeutas, ellos, que siempre proclamaron lo contrario. ¡Necesidad obliga! En 1989, antes de las Jornadas de la Sociedad Psicoanalítica de París en la UNESCO, escandalicé a todo el mundo al decir que si la degradación de la práctica psicoanalítica se extendía en nombre de la multiplicación descontrolada de los lacanianos, sería inevitable la intervención de los poderes públicos. Esas jornadas de la UNESCO son un inmenso éxito y provocan respuestas venenosas y aterradas de los lacanianos. Roudinesco aprovecha la oportunidad y escribe un artículo virulento (en el *Magazine littéraire*²). El movimiento laciano está fragmentado desde entonces (treinta y cuatro grupos). Los que ella llama los legitimistas lacanianos (la Escuela de la Causa dirigida por Alain Miller) están en la misma bolsa que los legitimistas "ipeístas" (de la Asociación Psiquiátrica Internacional). De hecho, los lacanianos no podrían pedir nada mejor que ser reconocidos sentándose en la mesa de negociación, porque este movimiento fragmentado está en vías de "salchichescisión" (condensación de "salchicha", fabricada en serie y de "escisión") y cerca de la desintegración. Roudinesco está bien ubicada para comprender la amenaza que representa esta fragmentación para el lacianismo: apunta a establecer una distinción entre los buenos y los malos lacanianos y a robar en provecho de los buenos (los suyos, evidentemente), los no millerianos.

—Pero al hacer esto, ¿no destruye completamente al hombre que era Lacan?

—¿Qué importancia tiene? Uno se olvida del hombre; para la

"Lacan era un hombre que lo hizo todo para ser idolatrado, con el razonamiento típico del perverso."

historia lo único que cuenta es la obra. Mire a Sade. Roudinesco no hace ningún análisis teórico de la obra de Lacan. Salvemos al "sistema de pensamiento", dice, aunque el hombre fuera espantoso. ¿Se puede juzgar a los genios con los mismos criterios con que se juzga a los hombres comunes? Si pretende ser historiadora y psicoanalista,

podríamos haber esperado una mirada analítica sobre Lacan: ¿quién era realmente? Ahora bien, la "psicología" de Elisabeth Roudinesco es una psicología académica anterior al psicoanálisis. Los biógrafos de Freud se interesaron en su historia infantil, en lo que pudo haber jugado algún papel en su estructura personal. En la primera infancia de Freud se pone en evidencia el papel de la muerte de Julius, su hermano menor; Freud aún era chico, el trauma fue considerable, al igual que la culpa. Pero ¿qué encontramos sobre Lacan en el libro de Roudinesco? Descubrimos la existencia de un hermano menor, Raymond, que nació cuando Jacques Lacan tenía un año y murió cuando tenía tres. Nadie había hablado de eso hasta ahora. Ni una palabra sobre las consecuencias de ese traumatismo, cuando Lacan escribe sobre el complejo de destete. Sin embargo, se puede hablar de Lacan disfrazado de lechuza en los bailes de Marie-Laure de Noailles...

—Bueno, al menos díganos algo acerca del hermanito muerto.

—Voy a contestarle un poco a medias, mostrándole una fotografía reveladora. Vemos al padre de Lacan con uniforme militar (es la época de la guerra), su madre y, detrás de ella, la hija (la hermana de Lacan); el pequeño Marc está al lado (no faltan comentarios con respecto a esto: todo para Marc, nada para Raymond) y Jacques está detrás del padre.

¿Pero qué hace? Tiene un aspecto arrogante y seductor, lee un libro abierto sobre la cabeza del padre, como si quisiera decir: "¡Así es como obedezco yo al padre! Éste soy yo y lo que hago es mucho más digno de interés". Como si quisiera luchar para focalizar todas las miradas, afirmarse como el único digno de admiración y conservar un lugar que le había sido arrebatado por el pequeño Raymond. ¿Y el duelo de la madre de Lacan cuando murió su hijo? Se podrían señalar muchas otras cosas. Sin ir más lejos, mire la firma de Lacan: ¿qué lee en la primera letra del nombre?

—¿Una e mayúscula?

—Y sí, no es una 'j' de Jacques, es una 'e' de la primera letra del nombre de su abuelo, que tanto detestó, Émile... El único que lo ponía en su lugar. Lacan esperó toda su vida al Comendador. Le hizo la mala jugada de no responderle jamás. ●



1 Roudinesco, Elisabeth. *Jacques Lacan. Esquisse d'une vie, histoire d'un système de pensée*. Fayard.

2 Cf. dossier Freud, *Magazine littéraire*, n° 271 (París: noviembre 1989).

CRONOLOGÍA

POR ALAIN ABELHAUSER



1901. 3 de abril. Nace en París Jacques Marie Émile Lacan. Es el primer hijo de Alfred Charles Marie Paul Lacan (1873-1960) —representante comercial de la firma Dessaux, creada por su propio bisabuelo materno— y de Émilie “Philippine” Marie Baudry (1876-1948). Es una familia acomodada, católica practicante.

1903. 25 de diciembre. Nace su hermana Madeleine “Marie” Emmanuelle.

1905. Se publican en Viena de *Tres ensayos sobre la teoría de la sexualidad* y del *Caso Dora*, de Sigmund Freud.

1907. Octubre. Entra al Collège Stanislas, dirigido en ese entonces por el abate Pautonnier, catedrático de matemáticas. Allí cumplirá toda su escolaridad.

25 de diciembre. Nace su segundo hermano, Marc-Marie, que luego entrará en la Orden Benedictina con el nombre de Marc-François.

1919. Otoño. Se inscribe en la Facultad de Medicina después de haber dudado un tiempo entre la carrera de médico y la política.

1920. Se publica *Más allá del principio de placer*, de Sigmund Freud.

Octubre. Se publica el *Manifiesto del Surrealismo* de André Breton.

1920-1927. Sigue sus estudios de medicina sin ninguna orientación específica. Está mucho más interesado por la vida cultural, la literatura, la filosofía y el surrealismo.

Se convierte en un *habitué* de la librería de Adrienne Monnier, en la calle del Odeón, frecuentada por Gide, Ro-

main Rolland, Claudel. Conoce a André Breton y a Philippe Soupault. Este encuentro será el antecedente de muchos otros a lo largo de los años: Aragon, Bataille, Leiris, Drieu, Klossowski, Masson, Balthus, Max Ernst, Duchamp, etc.

1921. Diciembre. Asiste a la primera lectura de *Ulises* de James Joyce en la librería Shakespeare.

1925. Se publica *La gramática como modo de exploración del inconsciente* de J. Damourrette y E. Pichon en el n° 1 de *L'Évolution psychiatrique*.

1926. Publica su primer artículo de neuropsiquiatría en la *Revue Neurologique*. De 1928 a 1933 aparecerán otros diecisiete artículos en

los *Annales médico-psychologiques*, *L'Encéphale* y la *Revue Neurologique*.

4 de noviembre. Se funda la Sociedad Psicoanalítica de París (S.P.P.), primera asociación de psicoanalistas franceses, compuesta entre otros por Marie Bonaparte, A. Hesnard, R. Laforgue, Rudolf Læwenstein, E. Pichon.

1927-1928. Es practicante en Sainte-Anne, en una clínica de enfermedades mentales y del encéfalo, cuyo jefe de servicio es Henri Claude. Es compañero de Henri Ey y Pierre Mâle. Sigue simultáneamente la enseñanza de Georges Dumas, titular de la cátedra de Psicopatología en la Sorbona.

1928. Comienza su relación con M.-T. B., a quien le dedi-

cará su tesis.

Verano. La pareja viaja a Marruecos.

Aparece en la *Revue Française de Psychanalyse* el *Caso Dora* de Sigmund Freud, traducido por Marie Bonaparte y Rudolf Læwenstein.

Los surrealistas rinden culto al “cincuentenario de la histeria”.

Se publica la *Historia del Ojo* de Georges Bataille, con el pseudónimo “Lord Auch”. El texto contiene ocho litografías originales de André Masson.

1928-1929. Trabaja como practicante en la Enfermería Especial de la Prefectura de Policía. El médico a cargo es Gaëtan Gatian de Clérambault, al que más tarde reconocerá como “nuestro único maestro de psiquiatría” (“De nos antécédents” —*Écrits*).

1929-1931. Es practicante en el Hospital Henri Roussel, Sainte-Anne.

1930. Primer encuentro con Salvador Dalí.

Agosto-septiembre. Obtiene una pasantía en la Clinique du Burghölzli, en Zurich, que fue dirigida por Bleuler y en la que trabajó Jung. Se publica el *Segundo manifiesto del Surrealismo*, de André Breton.

1931. 18 de junio. Examina a Marguerite Pantaine, internada en Sainte-Anne después de haber intentado asesinar a la actriz Huguette Dulfos. Hará el seguimiento del caso durante un año. La “monografía” que le dedica —el *Cas Aimée*— será el núcleo clínico de su tesis de doctorado.

Obtiene el diploma de médico forense.

Alexandre Koyré obtiene el cargo de profesor en la cátedra de Historia de las Ideas Religiosas de la Vª sección de

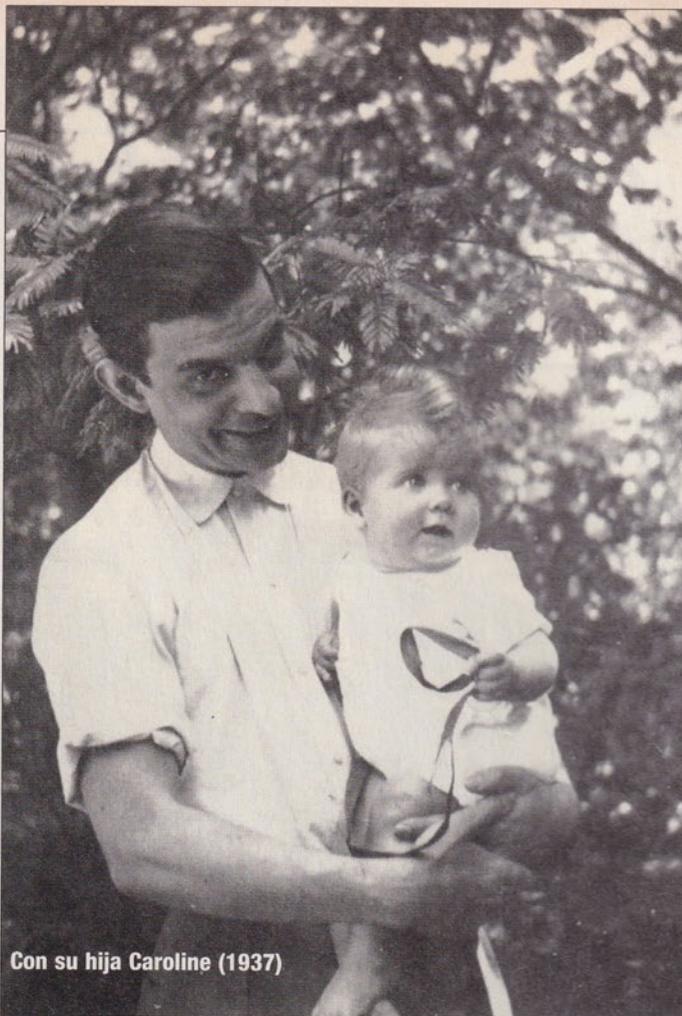
la Escuela Práctica de Altos Estudios. Poco después empezarán sus clases de historia del pensamiento científico, a las que Lacan hará a menudo referencia.

1932. Junio. Empieza su análisis con Rudolf Læwenstein, que durará más de seis años. Verano. Trabaja en la redacción de su tesis, que Olésia dactilografía.

Traduce *De quelques mécanismes névrotiques dans la jalousie, la paranoïa et l'homosexualité*, de Freud (1922), que aparece en la *Revue française de psychanalyse* (T. 5, n° 3).

Noviembre. Defiende su tesis de doctorado en medicina, *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*, que hace publicar. Los mundos de la psiquiatría tradicional y del psicoanálisis no le prestan la menor atención. Pero Henri Ey (en *L'Encéphale*) y luego Nizan, Crevel y Dalí la elogian. Esa tesis y las actividades desarrolladas durante este año dan cuenta del vuelco de la psiquiatría al psicoanálisis que se opera en ese entonces. "Singular pero necesariamente, creemos, fuimos llevados a Freud" ("De nos antécédents" -*Écrits*).

1933. Se publica en el número 1 de *Le Minotaure* "Le problème du style et la conception psychiatrique des formes paranoïaques de l'expérience" y en el n° 3-4 de esa misma revista "Motif du crime paranoïaque: le crime des sœurs Papin". Aparecen los "Éléments d'une étude psychanalytique sur le Marquis de Sade" de Pierre Klossowski en la *Revue française de psychanalyse* (tomo VI, n° 3-4). Frecuenta el seminario de Kojève y el grupo de la revista *Recherches philosophiques*, creada por Corbin y Koyré.



Con su hija Caroline (1937)

Lo nombran jefe de clínica —único título que, en muchas ocasiones, hará valer.

1934. 1° de febrero. Se casa con Marie-Louise Blondin, con quien tendrá hijos: Caroline (1937), Thibault (1939) y Sibylle (1940).

Primavera. Viaje de bodas a Italia. Descubre, entusiasmado, Roma: "Sólo tiene que ir a ver la estatua de Bernini en Roma para comprender inmediatamente sin ninguna duda que Santa Teresa goza. ¿Y de qué goza? Está claro que el testimonio esencial de los místicos es justamente decir que lo sienten pero que no saben nada" (*El seminario, Libro XX*).

Mayo. Aprueba el concurso para médico en jefe de los asilos, pero luego renuncia al puesto que le proponen.

Noviembre. Se convierte en miembro adherente de la S.P.P.

1936. Jean Renoir filma *Déjeuner sur l'herbe*, en la que Sylvia Bataille —futura mujer de Lacan— tiene el papel protagonista. Por diversas razones la película será proyectada al público sólo en 1946.

Agosto. Lee la ponencia *El estadio del espejo* en el XIV Congreso Psicoanalítico Internacional "Marienbad". La ponencia es interrumpida por Ernst Jones, presidente del Congreso, en la "cuarta señal del décimo minuto", hecho que Lacan no olvidará en el futuro.

1938. Escribe el capítulo "La Famille" para la *Encyclopédie française* (Larousse, París), reeditado con el título *Les complexes familiaux dans la formation de l'individu* en Navarin.

Noviembre. Empieza su relación con Sylvia Bataille, ex

mujer de Georges Bataille desde 1928, con quien tuvo una hija, Laurence, en 1930. Sylvia tiene tres hermanas: una, casada con Théodor Frankel, amigo de Aragon y de Breton; otra, con el pintor André Masson, y la última con Jean-Baptiste Piel, fundador junto con Bataille de la revista *Critique*.

Diciembre. Se convierte en miembro titular de la S.P.P.

1939. Aparece *Moisés y la religión monoteísta*, de Sigmund Freud.

23 de septiembre. Sigmund Freud muere en Londres.

1941. Primavera. Se instala con Sylvia en la calle Lille n° 5, en el 7° arrondissement.

Julio. Nace Judith Sophie Bataille, hija de Sylvia y de Jacques Lacan, a quien este último reconocerá más tarde.

1944. Leiris, Bataille y Que-neau le hacen conocer a Sartre, Beauvoir, Camus, Barrault, Picasso y Merleau-Ponty. Los Lacan frecuentarán por mucho tiempo a los Merleau-Ponty y a Balthus.

1945. Se publica en los *Cahiers d'Art* "Le temps logique et l'assertion de certitude anticipée: un nouveau sophisme".

1948. Se convierte en miembro de la Comisión de Enseñanza de la S.P.P.

Se desarrolla su actividad privada. Tiene cada vez más alumnos, pacientes y "análisis didácticos". Sólo ejercerá por su cuenta, aunque paralelamente a su enseñanza seguirá asistiendo regularmente a Sainte-Anne para hacer su famosa "presentación de enfermos".

1949. Lee la ponencia "El

estadio del espejo como formación de la función del yo (Je)” en el XVI Congreso Internacional de Psicoanálisis, en Zurich. Aparece *Estructuras elementales del parentesco* de Claude Lévi-Strauss.

1951. Compra La Prévôtée, en Guitrancourt, residencia campestre a unos sesenta kilómetros de París, cerca de una curva del Sena. Su práctica de las sesiones cortas empieza a crear controversias en la S.P.P. Dicta en su casa un seminario dedicado al *Caso Dora*. Ése es el principio de una enseñanza que va a desarrollarse sin flaquezas, a veces muy duramente, durante 29 años. Como lo repetirá muy a menudo, es parte de un “retorno a Freud”. Para él, se trata de promover un conocimiento real del texto freudiano, de volver a darle vigor, poniéndolo bajo la mirada de los avances contemporáneos filosóficos y científicos, reaccionando ante la deriva constituida por la corriente de la *ego psychology*.

1951-1952. Dicta el seminario sobre *El hombre de los lobos*

1952. Diciembre. Es elegido transitoriamente como director del Instituto de Psicoanálisis.

1952-1953. Dicta el seminario sobre *El hombre de las ratas*.

1953. Marzo-Junio. Crisis en la S.P.P. 16 de junio. Lagache, Dolto, Favez Boutonnix, Reverchon-Jouve y Lacan renuncian a la S.P.P. y crean la Sociedad Francesa de Psicoanálisis (S.F.P.), a la que adhieren unos cuarenta ex alumnos de la S.P.P.

Julio. Los miembros renunciando de la S.P.P. reciben la

información de que ya no forman parte de la International Psycho-analytical Association (I.P.A.).

El 17, se casa con Sylvia Bataille, Maklès de soltera.

Septiembre. Lee una ponencia en el Congreso de Roma:

Función y campo de la palabra y del lenguaje en el psicoanálisis, discurso que prácticamente adquiere el estatuto de manifiesto de la nueva asociación.

Aparece *Celui qui ne m'accompagnait pas* de Maurice Blanchot.

Aparece *El grado cero de la escritura* de Roland Barthes.

1953-1954. En lo sucesivo continúa su seminario en público en Sainte-Anne. Primer año: *Los escritos técnicos de Freud*. “El maestro interrumpe el silencio por cualquier cosa, un sarcasmo, una patada. Así procede, en la técnica zen, el maestro budista en la búsqueda de sentido. A los alumnos les toca buscar la respuesta a sus propias preguntas. El maestro no enseña *ex cathedra* una ciencia ya contituida: da la respuesta cuando los alumnos están a punto de encontrarla. Esa enseñanza es un rechazo de todo sistema. Descubre un pensamiento en movimiento.(...) El pensamiento de Freud está siempre abierto a revisión. Es un error reducirlo a palabras gastadas.”

1953-1963. Período de funcionamiento de la S.F.P. Nunca se logrará el reconocimiento por parte de la I.P.A. Se crea una revista, *La psychanalyse* y se realiza un trabajo considerable, pero los desacuerdos y los disentimientos van a ser demasiado importantes como para que la S.F.P. sobreviva.

1954-1955. Dicta el semi-

nario sobre *El yo en la teoría de Freud y en la técnica del psicoanálisis*. “De este modo, lo que quiere decir ‘La carta robada’, incluso *en sufrimiento*, es que una carta siempre llega a destino”.

1955. Pronuncia una conferencia en la Clínica neuropsiquiátrica de Viena: *La cosa frudiana o el sentido del restorno de Freud en el psicoanálisis*. Recibe a Heidegger en Guitrancourt.

1955-1956. Dicta el seminario *Las psicosis*. “La cuestión es que la suma de estos hechos (...) nunca llegará a constituir la noción de lo que es *ser padre*; hablo simplemente de lo que es *ser padre* en el sentido de procrear.”

1956. Traduce *Logos* de Martin Heidegger, publicado en *La psychanalyse*, n° 1.

1956-1957. Seminario: *La relación de objeto*.

1957. Mayo. Pronuncia una conferencia ante el Grupo de Filosofía de la Federación de los estudiantes de Letras, París, Sorbona: *La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud*. Aparece *El erotismo* de Georges Bataille.

1957-1958. Dicta el seminario *Les formations de l'inconscient*.

1958. Febrero. Muere Ernst Jones. Aparece en la revista *Critique* (fundada en 1946 por Georges Bataille),

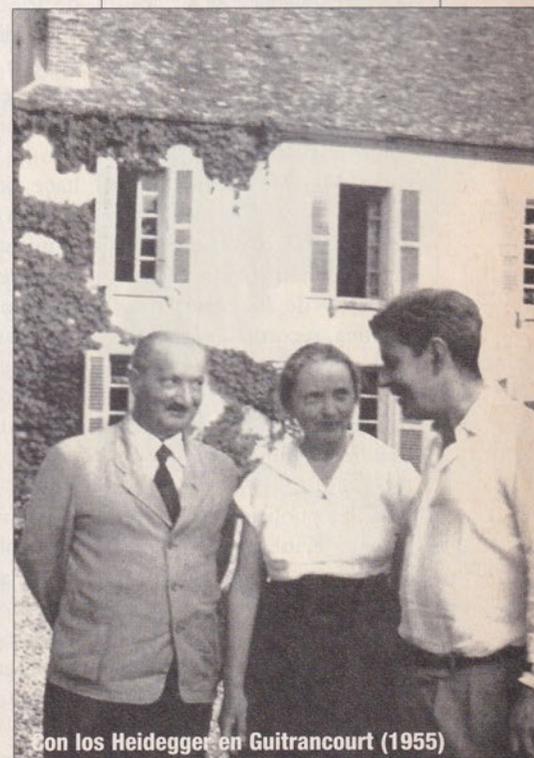
“Jeunesse de Gide ou la lettre et le désir”.

Lee una ponencia en el Coloquio Internacional de Royau-mont: *La dirección de la cura y los principios de su poder*.

1958-1959. Dicta el seminario *El deseo y su interpretación*. “En el más allá del Otro, en ese discurso que ya no es discurso para el Otro sino discurso del Otro, para hablar correctamente, va a constituirse la línea quebrada de los significantes del inconsciente. En ese Otro en el que el sujeto se adelanta con su pregunta, a lo que apunta en último término es a la hora de reencuentro consigo mismo, con su querer.”

1959 Julio. Se pide la afiliación de la S.F.P. a la I.P.A. Para ello, se nombra una comisión de investigación.

1959-1960. Dicta el seminario *La ética del psicoanálisis*. “Les hago estas propuestas a



Con los Heidegger en Guitrancourt (1955)

título experimental. Veamos qué resulta para los oídos de los analistas. Propongo que la única cosa de la que se puede ser culpable es de haber cedido en el deseo”.

1960. Lee una ponencia en el Congreso de Royaumont: *Subversión del sujeto y dialéctica del deseo*. Ponencia en el Congreso de Bonneval: *Posición del inconsciente*.



Conoce a Roland Dumas, que se convertirá en su abogado y amigo. Es el defensor de Laurence Bataille, encarcelada por sus actividades políticas a favor del F.L.N. Muere su padre. Muere Mélanie Klein.

1960-1961. Dicta el seminario *La transferencia*. “En el principio de la experiencia analítica, recordémoslo, estaba el amor...”.

1961-1962. Dicta el seminario *La identificación*.

1962 Se publica en la revista *Critique* “Kant con Sade”.

1962-1963. Dicta el seminario *La angustia*.

1963. Primer viaje a Japón. Aparecen los *Ensayos de lingüística general* de Roman Jakobson.

Verano. La I.P.A. pone como condición para la afiliación de la S.F.P. que se retire a Jacques Lacan de la lista de catedráticos.

20 de noviembre. Lacan pronuncia su primera lección del año sobre *Los Nombres-del-Padre*. Anuncia la finalización del seminario y abandona Sainte-Anne. “No tengo la intención de provocar ningún *coup de théâtre*. No esperaré el

final de este seminario para decirles que es el último que voy a dictar. (...) Pido que se guarde absoluto silencio en esta sesión. Hasta anoche muy tarde, (...) creí que este año les daría lo que les doy hace diez años. Mi seminario de hoy estaba preparado con el mismo cuidado con el que siempre los he preparado, cada semana. No creo poder hacer nada mejor que dárselo como está, pidiendo disculpas porque no va a tener una continuación”.

1964. Enero: Lacan retoma su seminario en la Escuela Normal Superior, en un curso en la VIª Sección de Altos Estudios, gracias a la intervención de su amigo Claude Lévi-Strauss y Louis Althusser. El primer año estará dedicado a *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*.

21 de junio. Funda la Escuela freudiana de París (E.F.P.) Se publica en los *Cahiers Renaud-Barrault* el “Hommage fait à Marguerite Duras du Ravissement de Lol V. Stein”.

1964-1980. Período de funcionamiento de la E.F.P. Sus miembros, en la espera de ser reconocidos por la I.P.A., no trabajan sino para elaborar sus puntos de referencia y sus propias herramientas. De esta manera, la escena se desplaza. Lacan, liberado de los compromisos que lo han atado, puede desplegar verdaderamente su enseñanza. Con Dolto, son muchos los ex alumnos que se le unen: Leclair, Safouan, Perrier, Mannoni, Clavreul, etc. La E.F.P. va a crecer entonces, como puede verse en las publicaciones y congresos. Finalmente, no va a cumplir las promesas que Lacan esperaba. Pero otros lugares de trabajo aparecerán desde ese entonces.

1964-1965. Dicta el seminario *Problemas cruciales del psicoanálisis*.

1965-1966. Dicta el seminario *El objeto del psicoanálisis*. “Eso quiere decir simplemente todo lo que hay que decir de la verdad, de la única, a saber, que no hay metalenguaje, que ningún lenguaje sabría decir lo verdadero sobre lo verdadero, ya que la verdad se funda en lo que dice y no tiene otros medios para hacerlo. Incluso es por eso que el inconsciente que lo dice, lo verdadero sobre lo verdadero, está estructurado como un lenguaje, y por eso, cuando yo enseño eso, digo lo verdadero de Freud, que supo dejar, con el nombre de inconsciente, hablar a la verdad.”

1966. Enero. Aparece el pri-

mer número de los *Cahiers pour l'analyse* del Círculo de Epistemología de la Escuela Normal Superior: los “nuevos” alumnos de Lacan.

Febrero-Marzo. Realiza una serie de conferencias en universidades norteamericanas. Se publican los *Écrits* en la editorial Seuil. El público y la audiencia de Lacan, que ha ido incrementándose a lo largo de los seminarios, tomarán una nueva dimensión. Los *Écrits* marcan la creación de la colección Campo Freudiano, dirigida por Lacan en la editorial Seuil.

Su hija se casa con Jacques-Alain Miller (“es al menos uno que sabe leerme”), que fue uno de sus oyentes en la Escuela Normal Superior. Aparece *Las palabras y las cosas* de Michel Foucault.

1966-1967. Dicta el seminario *La lógica del fantasma*.

1967. Febrero-marzo. Primer número de las *Lettres de l'E.F.P.*, boletín interno de la Escuela. Realiza una gira de conferencias en Italia (Nápoles, Roma, Milán).

Propone crear en la E.F.P. un dispositivo para dar cuenta del fin del análisis: el pase de sus efectos sobre el sujeto, de la naturaleza del “deseo del analista”. Será el principio de una crisis que provocará la ruptura con una parte de los miembros de la E.F.P. en 1969.

1967-1968. Dicta el seminario *El acto psicoanalítico*.

1968. Octubre. Congreso de la E.F.P. en Estrasburgo. Aparece el primer número de *Scilicet*, revista del Campo Freudiano..

1968-1969. Abandona nuevamente los establecimientos donde enseñaba, esta vez sin ningún motivo se-

rio. De ahora en más va a dictar el seminario en la Facultad de Derecho del Panteón: *De un Otro a un otro.*

1969. Asume la responsabilidad de la creación del Departamento de Psicoanálisis en la Universidad París VIII-Vincennes. Es el primero –y aún hoy el único en su tipo– que existe en Francia. En dos oportunidades Lacan desplazará su seminario a Vincennes.

1969-1970. Dicta el seminario *El reverso del psicoanálisis*. “El significante, a diferencia del signo, es lo que un sujeto representa para otro significante. Como nada dice que el otro significante sepa algo del asunto, está claro que no se trata de representación sino de representante. A partir de esto, en esa misma fecha, creí poder ilustrar lo que llamé el discurso del amo.”

1970-1971. Dicta el seminario *De un discurso que no fuese semblante*.

1971. Mayo. Congreso de la E.F.P. en Aix-en-Provence. Realiza su segundo viaje a Japón.

1971-1972. Dicta el seminario *... O peor*.

1972. Se filma una conferencia que pronuncia en la Escuela Belga de Psicoanálisis que será difundida en enero de 1988 por la cadena de televisión nacional de Francia con el título *Jacques Lacan en la Escuela Belga de Psicoanálisis*.

Aparece la traducción de los *Écrits* al japonés. Es la primera traducción completa de un texto de Lacan.

1972-1973. Dicta el seminario *Aún*. “Por qué no inter-

pretar un rostro del Otro, el rostro de Dios, como soporotado por el goce femenino”.

1973. Noviembre. Congreso de la E.F.P. en La Grande-Motte.

Aparece la versión escrita del Seminario XI. Del mismo modo se publicarán en el futuro todos los otros seminarios. “Una transcripción, ésa es una palabra que descubro gracias a la modestia de J.A.M., Jacques-Alain Miller: lo que se lee pasa a través de la escritura y queda indemne” (Posfacio del *Seminario*).

1973-1974. Dicta el seminario *Les non-dupes errent*.

1974. Marzo. Entrevista con Jacques-Alain Miller, filmada por Benoît Jacquot, difundida por ORTF Télévision. “Siempre digo la verdad: no toda, porque uno nunca llega. Decirla en su totalidad es materialmente imposible: faltan las palabras para hacerlo. Incluso es por ese imposible que la verdad está en lo real.” (*Télévision*, Seuil).

Aprece la traducción de los *Écrits* al italiano.

Lacan reorganiza el Departamento de Psicoanálisis de la Universidad de París VIII y le da la dirección efectiva a Jacques-Alain Miller.

Octubre-noviembre. Congreso de la E.F.P. en Roma.

1974-1975. Dicta el seminario *R.S.I.*

1975. Enero. Aparece el primer número de *Ornicar*, boletín periódico del Campo Freudiano que en gran medida da cuenta del trabajo llevado a cabo por el Departamento de Psicoanálisis y que ocupa el lugar de *Scilicet*. Con la creación de la Sección Clínica, es otra prueba del desplazamiento del acento

del E.C.F. hacia el Campo freudiano.

Apertura del Vº Simposio Internacional James Joyce: *Joyce, el síntoma*.

Aparece la traducción de los *Écrits* al español.

Diciembre. Dicta nuevas conferencias en universidades norteamericanas.

1975-1976. Dicta el seminario *El síntoma*: “Joyce escribió en inglés de manera tal que (...) la lengua inglesa ya no existe...”.

1976-1977. Dicta el seminario: *L'insu que sait de l'ubévue s'aile à mourre*. “Un significante nuevo que no tendría ningún tipo de sentido sería tal vez lo que nos abriera a lo que, con mis pasos torpes, llamo “lo Real”. ¿Por qué no se intentaría formular un significante que, contrariamente al uso que se le da actualmente, tuviera un efecto?”.

1977-1978. Dicta el seminario *Le moment de conclure*. “Lo que tengo que decirles se los voy a decir: ocurre que al psicoanálisis hay que tomarlo en serio aunque no sea una ciencia. Como lo mostró reiteradas veces un tal Karl Popper, no es una ciencia en absoluto, porque es irrefutable. Es una práctica, una práctica que durará lo que durará. Es una práctica de charla. Y en toda charla se asumen riesgos”.

1978. Julio. 9º Congreso de la E.F.P. en París.

1978-1979. Aparece la traducción de *Séminaires I et XI* al portugués.

Se crea la Fundación del Campo Freudiano, de la que su hija, Judith Miller, será presidenta.

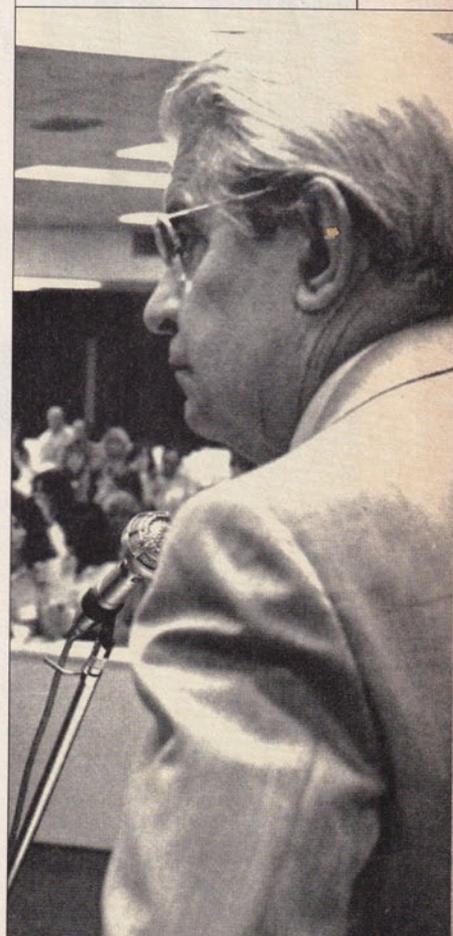
1980. 5 de enero. Lacan

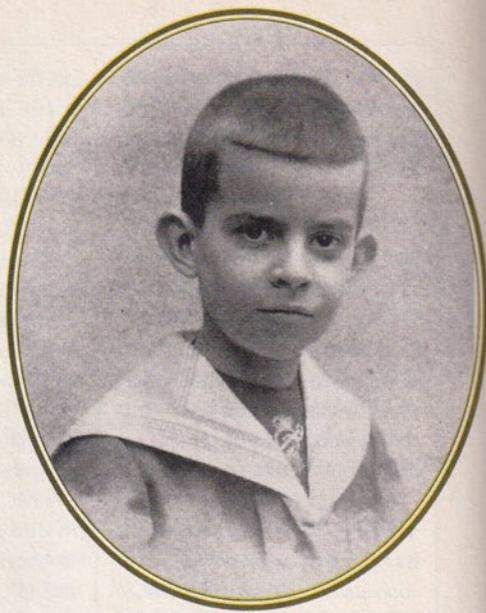
anuncia en su seminario que disuelve la Escuela Freudiana. “Que uno se vaya basta para que todos sean libres; es, en mi nudo borromeo, verdad para cada uno; es necesario que sea yo en mi Escuela. Lo he resuelto, porque, si yo no me metiera en el medio, funcionaría al revés de eso para lo cual la fundé. O por un trabajo, lo he dicho, que en el campo que Freud abrió, restaura la reja tajante de su verdad”.

Julio. Preside el primer Encuentro Internacional de la Fundación del Campo Freudiano en Caracas.

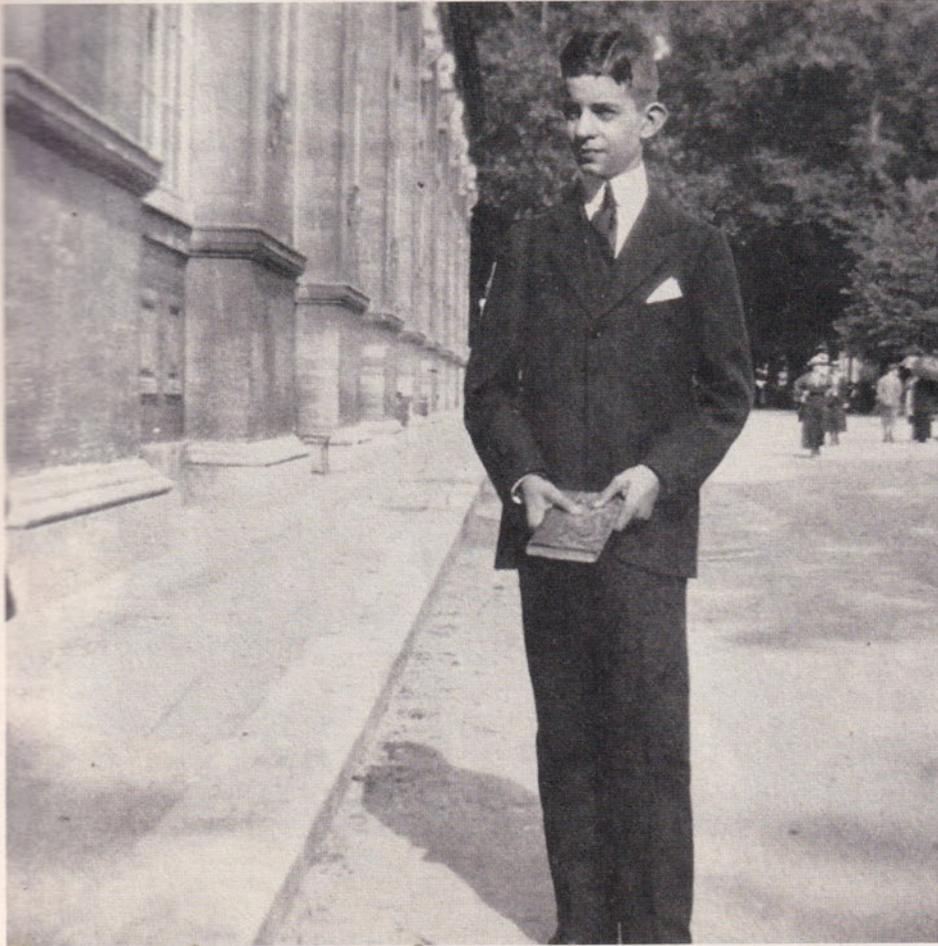
Octubre. Funda una nueva Escuela: la Escuela de la Causa Freudiana.

1981. Muere el 9 de septiembre. Descansa en Guitrancourt. ●





En un
rincón,
la madre:
el origen
de la
escucha...

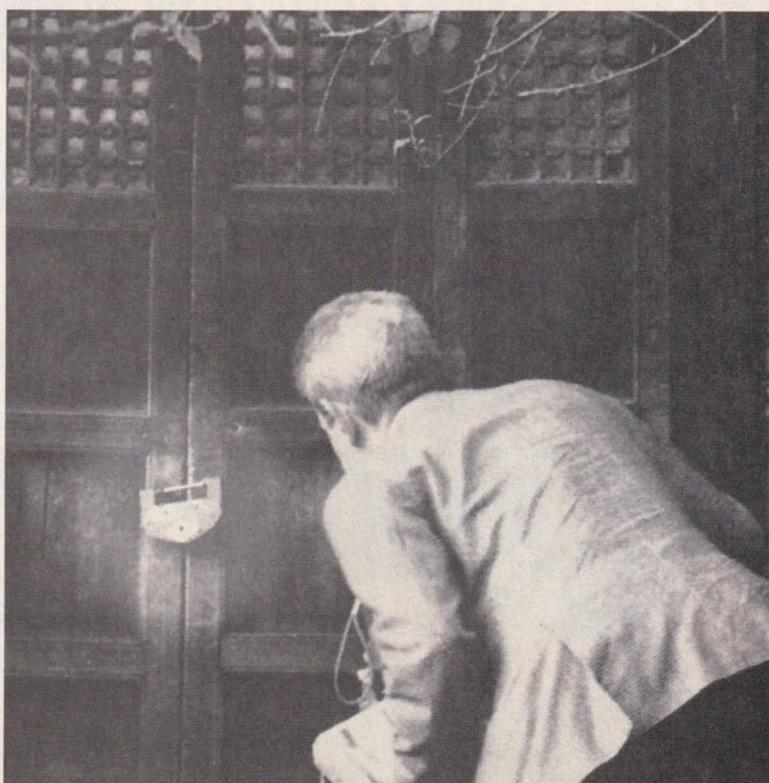


"Es sólo allí donde soy y me constituyo: en la lengua, la ley, el registro del tres"

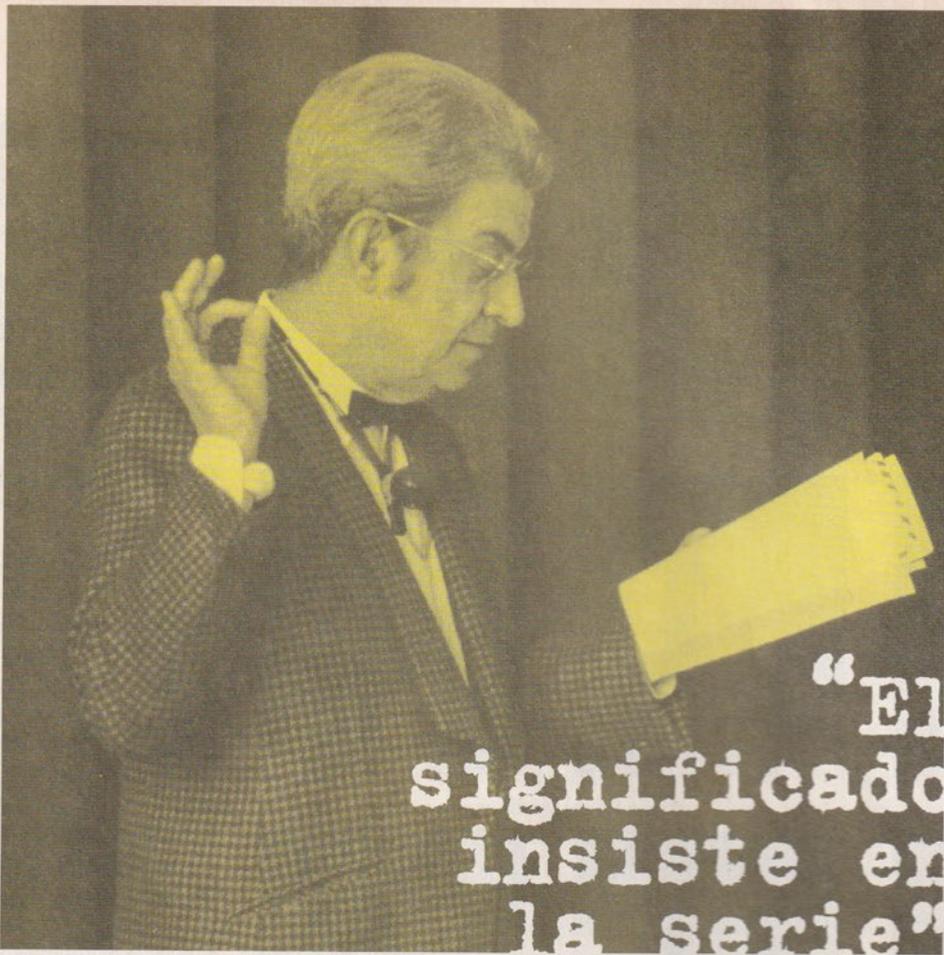




“**LA MIRADA**
SE DETIENE,
SIEMPRE,
EN UN
agujero:
llamémoslo
EL GRADO
CERO DE LA
significación”



La memoria



El lugar vacío,
el brillo del saber,
el deseo en curso.





FOTOS: ANDRÉ VILLERS

Una analogía electromagnética La irradiación de lo simbólico

La originalidad del pensamiento de Lacan reside esencialmente en su repudio a la tarea de interpretación en beneficio de la construcción del sujeto.

POR PIERRE KAUFMANN*

El esbozo del pensamiento de Lacan que se propone aquí no apunta de ninguna manera a formar una grilla de lectura ni, menos aún, a congelar la formación de una teoría. Para el autor, se trata simplemente de transcribir conceptualmente la enseñanza extraída de algunos años de análisis bajo la dirección personal, se debe tener cuidado en no caer en una generalización arbitraria como la que el analista adoptó en su caso. En resumen: se pretende reconstruir las líneas de fuerza de una experiencia singular, confrontándola con las formulaciones teóricas a las que cada uno puede acceder.

Desde esta perspectiva, se podría tomar un punto de referencia inicial en la posición del analista. En la experiencia que buscamos describir, nuestra iniciativa se basó de hecho en la ley a la que nuestro alocutario sometía a nuestra palabra en el curso del análisis. Digamos que esta palabra se nos presentó de antemano como el tipo en un teclado cuya disposición debía ser establecida por el analista. ¿Nos estaría permitido ver en esta prueba del análisis una estrategia intencional, incluso original, del practicante? En lo que a nosotros respecta, y sin prejuzgar sobre la originalidad de esa actitud, nos pareció que Lacan tenía especial interés en esos desplazamientos

* Ex alumno de la Escuela Normal. Catedrático de filosofía. Miembro de la Escuela Freudiana de París desde su fundación hasta su disolución. Profesor emérito en Paris X. Dirigió *L'apport freudien. Éléments pour une encyclopédie de la psychanalyse*, Bordas, 1993.

tos dentro del campo espacial del análisis: la proximidad del diván al muro que lo enfrentaba o en una posición intermedia, en la que eventualmente un sillón lo ocultaba del paciente.

Aún debemos preguntarnos sobre la posibilidad de una transcripción conceptual de tales configuraciones en términos de Lacan. Quienquiera que haya tenido contacto con su enseñanza reconocerá en esa distribución las posiciones respectivas de la A en tanto lugar de palabra y de la a en tanto objeto del deseo. También habría que aclarar previamente si la experiencia que está en juego es efectivamente de orden psicoanalítico. En lo que a nosotros respecta, apelaremos en esta ocasión a dos criterios: uno que concierne la emergencia del deseo; el otro, a las condiciones en las que éste se desarrolla, a saber, la puesta en evidencia de un corte en la verbalización. Desde el primer punto de vista, estamos dispuestos a considerar eficaz el análisis que hemos seguido con Lacan, en el sentido de que nos reveló a nosotros mismos un orden de deseos en los que hasta ese momento no teníamos participación alguna. Desde el segundo punto de vista, revivir verbalmente fragmentos de nuestra experiencia parece consagrar el alcance psicoanalítico de los procesos que hemos atravesado.

En resumen –recurriendo a los términos de Lacan que representan los datos que acabamos de evocar en materia de modelo propio para ilustrar por analogía esta configuración–, podríamos decir, en los términos del título propuesto para este esbozo, que todo se desarrolla como si una circulación significativa cuya apoyatura hubiera sido la A de

Lacan, lugar de nuestra palabra, pudiera ser asimilada a la de una corriente eléctrica cuyos efectos se hubieran hecho sentir bajo las fuerzas de un campo magnético: en este caso, el campo del deseo. Por eso nos detuvimos en la fórmula de la irradiación de lo simbólico bajo las fuerzas de un campo de investidura. En otras palabras, la energía que emana, digamos, de la posición de trascendencia del Otro se actualiza en una dinámica polarizada en el yo, otro hacia el que el sujeto se precipita, llevado por el despliegue de lo imaginario.

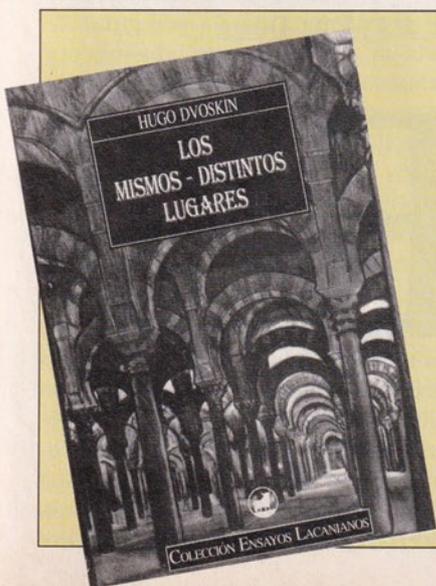
Esta sería, según creo entender, la versión del aparato freudiano elaborado por Lacan. No pretendemos que este último lo haya articulado de esa manera, sino que el modelo nos parece adecuado para delinear la economía general de su pensamiento. A esto se le podrían oponer objeciones de dos tipos. La primera consistiría en refutar su originalidad y la segunda en rechazar toda validez de orden psicoanalítico para limitarlo al orden de una especulación teórica y, en definitiva, conjetural.

¿Refutar la originalidad de Lacan? ¿Para otorgársela a quién? Se podría refutar la validez psicoanalítica del aporte de Lacan si se considerara a éste un simple especulador. En lo que a la originalidad de Lacan respecta, la discusión se da solamente en puntos particulares, por ejemplo en el estadio del espejo. En efecto, la contribución de Lacan en ese punto se inscribe en un conjunto relacionado con lo imaginario.

El problema, en realidad, radica en los criterios que posibilitan la generalización. ¿Se trata realmente de una generalización posible o, más bien, de un tipo de experien-

cia cuyo valor está en su singularidad?

Para resumir: la originalidad de Lacan, entendemos, reside esencialmente en su repudio a la tarea de interpretación en beneficio de la construcción del sujeto. Se observará, sin duda, que el mismo Freud en su artículo sobre las construcciones del análisis, elaborado en los últimos años de su carrera, le indicaba un camino. Sin embargo, mientras que Freud sólo oponía esos dos tipos de tareas por las características respectivas que son retomadas en el “material” del análisis (elemento representativo para la interpretación, periodo de existencia para la construcción), Lacan se empeñó con más profundidad en definir los periodos de vida del analizante en tanto momentos constitutivos de la subjetividad. Sin duda, la razón de esta interpretación radica en la referencia al narcisismo (que tomó en un principio) respecto del cual el sujeto asume, por contraste, su dimensión social. En otras palabras, todo ocurre como si el *Malestar en la cultura* sobre el que se cierra la carrera de Freud hubiera orientado de una punta a la otra la de Lacan, según lo prueba el desarrollo que tomó en su obra la sistematización de los cuatro discursos entendidos en su función social y con la precisión que requiere en su definición el “de” objetivo que rige su referencia a la histórica, a la universidad y al analista. Del mismo modo, no podemos sino admirarnos del hecho de que los trabajos que hoy en día parten de la obra de Lacan ya no se privan de restituir el contexto histórico, encarado desde el punto de vista del pensador. Y tal vez sea en este sentido que el analista recibe, en ese caso, su estatuto de filósofo. ●



COLECCION ENSAYOS LACANIANOS



Xavier Bóveda

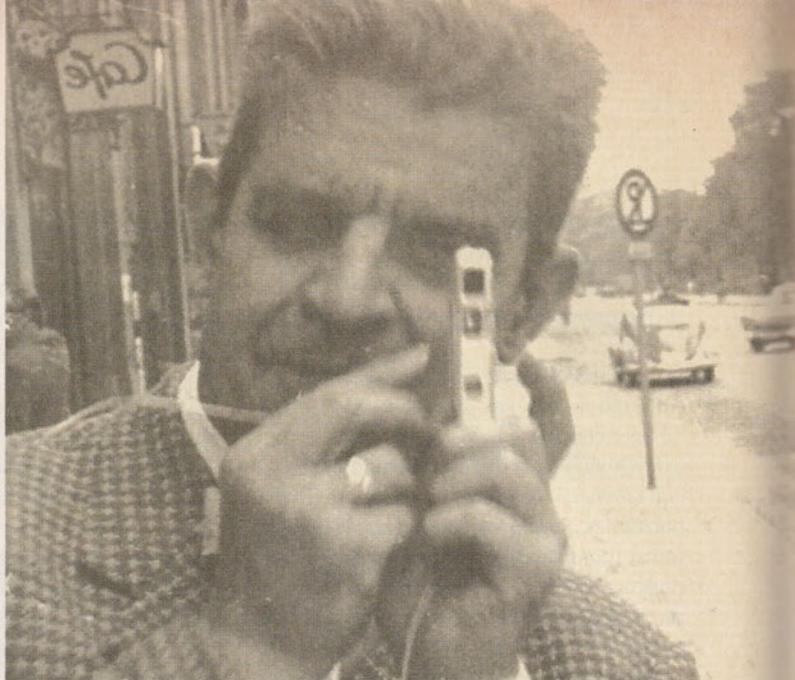


INSTANTÁNEA DEL SEMINARIO

Auditorio reverente y admirador,
discurso ininteligible y, sin embargo,
repentina claridad de la demostración:

Lacan en seminario.

POR FRIEDA MEISNER-BLAU*



La vienesa que desembarca en París en 1968 se lanza de lleno en el tumulto de los acontecimientos de Mayo: Nanterre prohíbe prohibir y, más adelante, “Psicología y Política”, “Vincennes”. ¡Qué burguesa, provincial, aburrida, parecía, de repente, Viena con su universidad polvorienta y sus estudiantes tan aplicados! El existencialismo de Sartre había ejercido en mi generación una influencia decisiva. Una generación desorientada por las tragedias políticas y sociales de la guerra, descarrilada por las crisis de la posguerra. No sabíamos (todavía) que el estructuralismo ya había jubilado al existencialismo, como ya lo probaba Claude Lévi-Strauss en antropología, las obras de Michel Foucault en historia y, en psicoanálisis, las de Jacques Lacan.

Sedienta de saber, las controversias entre los colegas franceses de psicoanálisis, sus conflictos, a veces sutiles, a veces violentamente combativos, desde mi marginalidad parecían opacos: completamente opacos, aunque apasionantes, abigarrados: ¿crisis o conflicto fecundo, subversión o instrumento psiquiátrico?

De este modo, un día entré en la sala atestada en la que Lacan dictaba su seminario. Me parecía estar entrando en un templo por la atmósfera tan densa y tensa que creaba la reverencia y la admiración. Me recordaba —no sin nostalgia— las innumerables descripciones de las conferencias públicas que Alfred Adler dictaba en la universidad o en cualquier otra parte en la Viena de los años veinte: inspiración espiritual de los artistas, los escritores y los intelectuales, lugar de diversión y debates, siempre seguidos de discusiones ruidosas y estimulantes en los círculos literarios —y, por supuesto, sobre todo en el café.

Reinaba el silencio, solemne, lleno de expectativa; cuando el nervioso hombrecito se puso a hablar, me quedé boquiabierta: podía entender cada palabra por separado, pero no entendía el menor sentido de la menor frase. Mis conocimientos lingüísticos no estaban cuestionados, ya que usaba palabras simples, de la vida cotidiana. Y ya había leído a todos los demás: Maud Mannoni, Françoise Dolto e incluso la difícil Luce Irigaray...

Después de una hora de incompreensión incómoda, frustrante, comprendí la lección: manifiestamente, no se podía asistir a un seminario de Lacan como un laico interesado; uno debía ir conducido por la curiosidad intelectual. Mi mirada buscó la salida para una huida discreta. En ese mismo instante, Lacan subió el tono, dibujó en el pizarrón negro, con aros gruesos, un aro al que le faltaba una parte. Hablaba tan rápido, de manera tan sofisticada, que ya ni siquiera entendía sus palabras —pero de repente, apareció el sentido. Y me conmoví hasta la médula de los huesos por la poderosa claridad de su demostración, libre de toda ambigüedad: a la parte faltante de la autonomía y de la madurez psíquica, a ese desfallecimiento tan duro de vivir se los busca en vano, y por siempre, en el Otro. Se había abierto una puerta: la cura sólo es posible a la luz de esta consideración de la consciencia. ●

* Ex parlamentaria austríaca, fue una de las principales animadoras del movimiento verde, en cuyo nombre fue candidata a la presidencia de la república en 1986 contra Kurt Waldheim.

Lacan y los maoístas franceses

Lacan ejerció una influencia considerable en todos los que, incluso antes de ser llamados “maos”, pretendieron ser militantes y revolucionarios.

POR JEAN-PAUL DOLLÉ

El encuentro de Lacan con los maoístas franceses, o más exactamente la influencia que ejerció en ellos, sigue siendo un fenómeno oscuro en el tumultuoso recorrido de Lacan.

Con respecto a esto, la leyenda no nos aporta gran ayuda porque repite, incansablemente, dos anécdotas que se presentan como *la* última palabra en las relaciones que Lacan mantuvo con los movimientos de extrema izquierda. En la Universidad de Vincennes, en diciembre

de 1969, Lacan, abucheado por su auditorio, dijo su famosa frase: "Quieren un maestro, lo tendrán". Más tarde, rechazó a Geismar, el ex secretario del Sindicato de la Enseñanza superior y dirigente de la izquierda proletaria, que fue a pedirle dinero para sostener esa organización disuelta. Aunque sean exactas, evidentemente estas dos escenas no agotan las complejas relaciones que Lacan entabló con el movimiento maoísta. En este artículo no pretendo aportar la explicación definitiva de este extraño asunto. Como no soy ni historiador ni psicoanalista, sólo tengo la recta intención de restituir, sin maldad ni adulación servil, las razones por las que la enseñanza de Lacan pareció tan fundamental para los que se consideraban militantes e intelectuales revolucionarios.

Todo empieza con Althusser. En principio, porque el filósofo de la *rue Ulm* asigna como tarea primordial a los marxistas-leninistas la práctica teórica —cosa que más tarde será muy útil para abordar las dificultades del pensamiento lacaniano— y, en segundo lugar, porque reconoce en el psicoanálisis el mismo alcance revolucionario que el del materialismo histórico.

Por su descubrimiento del inconsciente, Freud es para el sujeto lo que es Marx para la historia y la economía política. Según la opinión de Althusser, Lacan, mediante su retorno a Freud, vuelve al aspecto de la teoría analítica que el conformismo social y sus herederos norteamericanos habían vuelto insípida, del mismo modo en que él mismo intenta liberar al marxismo de todo lo insípido del humanismo. En un artículo que se hizo famoso, libera a Lacan del reproche de preciosismo que se le hace y justifica su supuesto *gongorismo* por la necesidad de imitar por extrañezas sintácticas lo incongruente del inconsciente. El estilo de Lacan no es "afectación", sino vía de acceso a un verdadero conocimiento materialista de la subjetividad. Sabemos lo que sigue: el dictado del Seminario de Lacan en la Escuela Normal, el despido de Sainte-Anne y la constitución de un núcleo lacaniano, el Círculo de Epistemología, compuesto esencialmente por alumnos de Althusser, de los cuales J.-A. Miller es el mayor representante.

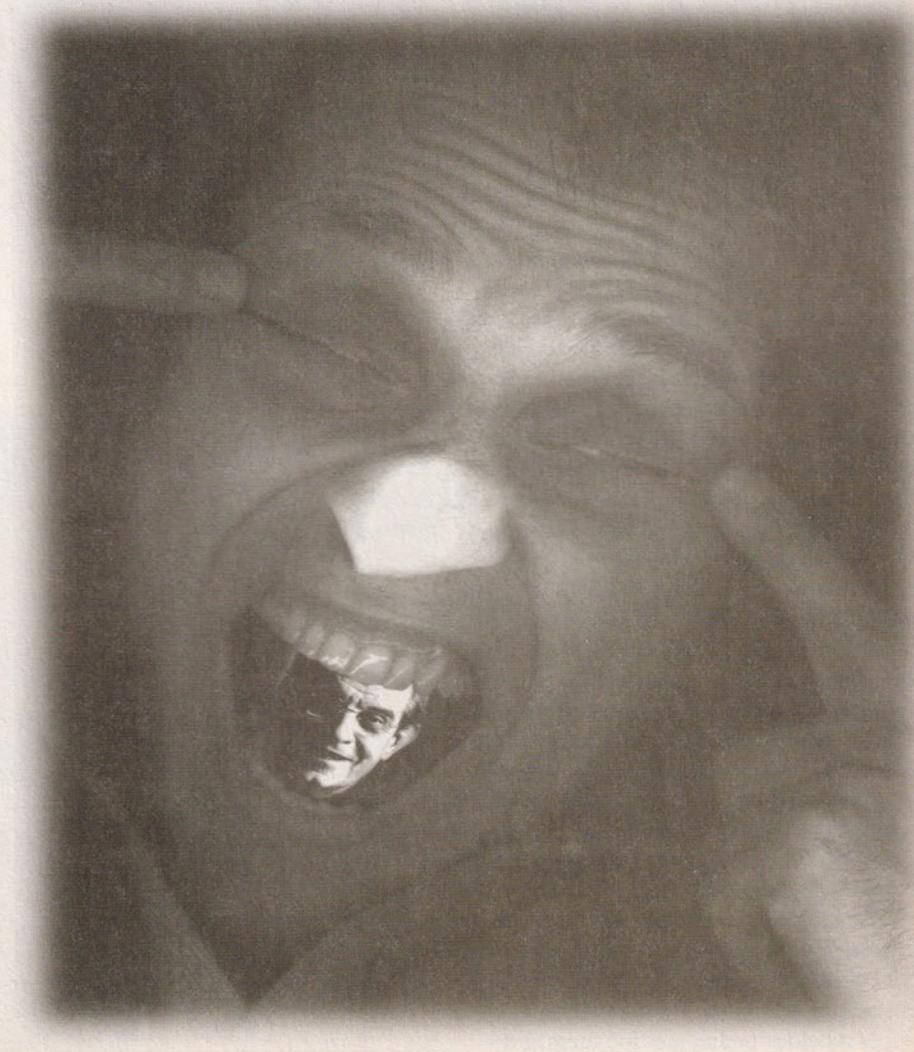
Los althussero-lacanianos no son muy activos políticamente, pero se anclan en el espíritu de los intelectuales que afir-

man, una vez más, que el radicalismo de pensamiento puede fusionarse con el vanguardismo político.

Esto, antes de mayo de 1968. Los que todavía no son llamados maoístas y que asisten al seminario, sin estar directamente integrados en la nueva Escuela Freudiana de París (que Lacan crea para recuperar a sus discípulos) creen reconocer cierta similitud entre las aseveraciones del maestro ("el psicoanalista no se encomienda más que a sí mismo") y las recomendaciones del presidente Mao Tse-Tung ("osar pensar"). Lo que une a estos dos emprendimientos —todos los militantes que asisten a esas sesiones saben que Lacan profesa un liberalismo político, matizado por algún guiño al revolucionario profesional al que reconoce el mismo mérito que al inventor de lengua y al roturador de nuevas regiones del conocimiento— es la primacía de la posi-

ción ética cuando el sujeto está en juego y decide sobre su relación con la verdad. "Posición de clase", dice Mao, dando a entender que lo que hace el revolucionario no es ni el origen de clase ni la situación de clase proletaria, sino la toma de posición revolucionaria o contrarrevolucionaria en la lucha de clases. "Posición del inconsciente, del analista y del analizante", indica Lacan para marcar que lo que trabaja el análisis no es simplemente, ni esencialmente, la técnica de la cura y la transmisión del saber freudiano, sino la posición que el analista y el analizante, en la transferencia y la contratransferencia, adoptan respecto del trabajo del inconsciente y de la falla que introduce en el sujeto que se entrega a ella. Lacan llama "Pase" a este paso traslativo del sujeto y a su defensa neurótica en la asunción de su deseo.

No es una "cena de gala". Es lo que



les gusta a los maoístas, que están convencidos de que la Revolución no es tampoco “una fiesta” ni una cena de gala. Esto antes de 1968, pero, también, después de mayo y su desencadenamiento libidinal.

Es tiempo de disipar un error doble con respecto a esto. Los militantes activos en mayo de 1968 y todos los que participaron de esos seminarios febriles nunca tuvieron la intención ni la impresión de poner en marcha una, digamos, revolución sexual. Solamente los comentaristas posteriores creyeron haberla encontrado a falta de haber fomentado y, sobre todo, aprobado la verdadera sacudida de la sociedad francesa desencadenada por el movimiento de mayo. Pero es una fábula tan mentirosa como la que pretende que los maoístas posteriores al 68 fueron puritanos y fanáticos de la abstinencia sexual. Los pruritos de algunos dirigentes inhibidos de la izquierda proletaria no pueden resumir la práctica y los debates que se hicieron entre 1969 y 1974 en la dependencia “mao”. El grupo *Vive la Révolution* y el diario *Tout*, que también se decían maoístas, trataron de hacer una síntesis —ciertamente ecléctica y tal vez imposible— entre el deseo de revolución y sus diversas formas u objetos. Entre la Revolución Cultural y el *underground* de la Costa Oeste de California, había lugar para el axioma lacaniano de “nunca ceder sobre su deseo”, cosa que no tiene nada que ver con otro slogan famoso de la época, al que en realidad se opone: “gozar sin trabas”. Por más paradójico que pueda parecer hoy, este radicalismo del deseo en Lacan parecía justificar ante los ojos de los dirigentes maoístas la interpretación que hacían del movimiento antiautoritario que empezó en mayo del 68 y que destruía los “aparatos ideológicos de Estado” (Althusser), particularmente la escuela, el hospital (psiquiátrico), la cárcel. Le reprochaban a los reformistas y a los “revisiónistas” del PCF su transigencia con el Maestro: mejor la destrucción de la universidad que su arreglo, convicción reforzada por la crítica lacaniana al “Discurso Universitario”, estigmatizado como “discurso del semblante”.

Poco importaba en aquella época que esta estrategia maoísta fuera de hecho un contrasentido perfecto con respecto a la enseñanza lacaniana. Bastaba con que la dupla rebeldes-padre, aunque fuera seve-

ra, existiera e hiciera brecha en Francia. Aunque los maoístas y Lacan estuvieran lejos de pertenecer al mismo terreno, tenían los mismos enemigos, que creían ello. Lacan fue echado de la Escuela Normal como había sido echado de Sainte-Anne.

En este movimiento de puesta en duda de Lacan en la Escuela Normal, recibimiento entusiasta de Althusser y despidido ultrajante de Flacelière, estaba en juego la extraña complicidad entre el destino de Lacan y el final del vanguardismo intelectual que tomó el nombre de maoísmo y se dio como un modelo de la “Revolución Cultural”.

Como en todo movimiento histórico importante, los actores hacen la historia pero malinterpretan la intención del autor, se equivocan en el sentido del texto y no conocen el final de la historia. Lacan llegó como un extranjero de Sainte-Anne y creyó instalarse en el lugar mismo del pensamiento (Escuela Normal Superior de la *rue Ulm*), sin saber, o sabiendo a medias, que entraba en terreno minado desde el interior por los normalistas filósofos marxistas-leninistas. Éstos, a su vez, intentaban anexarlo para destruir el sistema capitalista del que la Normal Superior representaba, según creían, el orna-

mento más prestigioso y, por ende, más peligroso, “el alma de un mundo sin alma, el honor de un mundo sin honor”.

Lacan llega como antifilósofo al templo de la Filosofía, y al igual que Mao, apoyando a los rebeldes de la universidad para romper el Partido entero, alimenta los fuegos de una verdadera revolución cultural: fuego en el cuartel general de la simulación.

Lacan es el único que toma la cultura en serio, es decir, el significante maestro. Los aprendices de brujos se queman, pero en contacto con la lucha de clases, real, deciden detenerse antes de que sea demasiado tarde y la tentación del terrorismo sea irresistible.

Durante ese tiempo, la Historia avanzó por el mal camino: no sólo fracasó la “Revolución Cultural” a la francesa, sino que una verdadera revolución ganó en el orden del significante: la versión del espectáculo y contrarrevolución tecnocrática. Lacan perdió ganando: su predilección se hizo realidad. Los maoístas dieron a luz un maestro: peor aún, porque en materia de semblante el discurso universitario no es nada comparado al engaño generalizado de los medios: el poder liberal clásico —un modelo de democracia

comparado con la nueva era disciplinaria que planteó Foucault y Deleuze llamó “sociedad de control”. Lacan lo sabía. Los maoístas lo ignoraban y secretamente lo llamaban con sus deseos para que se demostrara que no había término medio entre la servidumbre absoluta y la rebelión absoluta. El pacto funcionó hasta el fin, como si el mismo rechazo del progresismo y la misma desconfianza con respecto a las ilusiones de felicidad fueran más determinantes que las soluciones contingentes que se mantenían a efectos de soportar y recomodar la vida de los mortales en sociedad. Para Lacan, fue la indiferencia política, heredada de Freud; para los otros, el sueño de romper la historia en dos y cambiar al hombre en lo más profundo, teniendo en cuenta que para todos prevalecía la absoluta certeza de que para los humanos eso no funciona. Desde entonces, uno muerto, los otros disueltos, las cosas no se arreglaron. ●



Lacan/Althusser: figuras cruzadas

Los dos maestros participaron en la misma revolución teórica en los años sesenta. Pero los separaron no pocas divergencias.

POR BERTRAND OGILVIE*

Quien leyó “Freud y Lacan” en 1965 o en 1976 sabía que Althusser se había interesado en el trabajo de Lacan. La publicación de sus *Écrits sur la psychanalyse*, con inéditos, cartas y textos difíciles de encontrar, muestra que estaba además implicado en la “saga” lacaniana personalmente y a través de discípulos interpuestos. También revela, al igual que la obra de Elisabeth Roudinesco sobre la historia intelectual de Lacan, que no ocurría lo mismo en sentido inverso. Si Lacan se interesó en algunos discípulos de Althusser para apropiárselos, sólo prestó una atención cordial a las obras o artículos que éste le enviaba. La correspondencia entre estos dos maestros es chocante: uno teoriza, cuestiona y argumenta en muchas páginas; el otro sólo responde, cuando lo hace, lacónicamente, en notas circunstanciales y tarjetas postales de vacaciones. Esta disimetría confirma en lo anecdótico lo que ya se sabía en la teoría. Esta hidra de muchas cabezas llamada “estructuralismo”, que supuestamente agrupaba a Barthes, Lacan,

Levi-Strauss, Foucault y Althusser bajo las figuras tutelares de Marx, Nietzsche, Freud y, más tarde, Bachelard y Canguilhem, este monstruo teórico, decimos, sólo habría existido en la imaginación de los que alimentaban sus terrores, sus resentimientos o sus esperanzas. Althusser y Foucault, cada uno por su lado y con objetivos y vocabulario diferentes, contribuyeron a la creación de esta “leyenda dorada”, pero sin ser los autores de su Vulgata, que venía de antes y aún hoy alimenta los manuales.

Lo que salió a la luz en los años sesenta es la hipótesis y el sentimiento de una “coyuntura” particular que aún hay que analizar. Para dar una imagen, se podría decir que todos estos nombres que se tendió a agrupar o a considerar como una lluvia de flechas que convergían maravillosamente en el centro de un blanco que se llamaba Revolución tal vez sólo se entrecruzaron para atravesar el espejismo y seguir su camino, alejándose unas de otras en direcciones divergentes. Hubo entonces un momento en que estos nombres se encontraron. Y esto no es ilusorio, como tampoco lo son los efectos que produjeron ni lo que permitía que

* Profesor de Filosofía. Publicó, entre otros, *Lacan. Le sujet*. P.U.F., 1987.

se los aglutinara. Pero no por eso debemos olvidar quizá lo más importante: nada los llevaba por esencia a interactuar dentro del marco de una teoría coherente.

Además, lo que se puede tomar como puntos en común entre Althusser y Lacan son más bien los puntos de entrecruzamiento a partir de los cuales divergen. Uno de ellos es el sentimiento de pertenencia a una coyuntura histórica decisiva en la cual debe aparecer una novedad radical. Esta idea no era compartida por todos los filósofos, pero algunos, como Descartes o Kant, adscribían a ella. La singularidad de nuestros dos autores está en el hecho de que pensaron su originalidad como la repetición, el comentario y el redescubrimiento de un surgimiento más antiguo: el de Freud o Marx. Ambos se sintieron investidos de un mandato de transmisión y de propagación que acompañaba esta revolución teórica. Uno llegó hasta el punto de querer darle forma institucional (la constitución de una Escuela), el otro (porque de cierta manera ya disponía de una Escuela, la Escuela Normal Superior) conservaba el modelo del trabajo subterráneo, cuando no clandestino, preparando una especie de movilización imprecisa.

Sería erróneo ver en la identificación de un momento de la historia una mera formación patológica, como podríamos creer por la correspondencia de Althusser. Se trata más bien de un problema filosófico de la contemporaneidad o de la actualidad de un pensamiento relacionado con tareas históricas. Pero este problema se plantea en este caso con una configuración particular. Refiriéndose a Kant, Foucault habló de una "ontología del presente" en cuya perspectiva él mismo se ubicaba: consistía en analizar la paradoja de la historicidad de un pensamiento que, como tal, sólo podía desarrollarse tendenciosamente en el elemento de lo universal. En su momento, Hegel había asumido el riesgo de dejar que lo universal se desplegara en su propio nombre, en el orden conceptual, sin garantía ni responsabilidad. En cambio, Althusser se decidió a identificarse con lo universal o, al menos, a tenderle la mano. El rasgo anecdótico es esa fantasía sorprendente y trivial, común tanto a Althusser como a Lacan, de tener un encuentro con el Papa. Nos es difícil imaginar a Lévi-Strauss o a Foucault queriendo hacer lo mismo.

Lo que sucede es que el marxista y el analista tienen en común el haber inscripto una analítica de la verdad (investigación de las condiciones de posibilidad de una ciencia) en una ontología de la actualidad (¿qué es lo que permite ahora realizar un desenmascaramiento cuyos efectos deben desembocar en una revolución?). La revolución lacaniana sólo concernía a la economía del sujeto y su relación con sí mismo; la de Althusser se inscribía en la historia y se atribuía el derecho de considerar a la otra como uno de sus aspectos. Pero esta relación entre una teoría general que hubiera sido el materialismo histórico y una teoría regional del inconsciente como efecto de la articulación de los individuos con lo ideológico que los erige en sujetos no podía tener sentido para una teoría del sujeto que veía en la historia, en primer lugar, la dimensión de la fantasía.

Otro punto de divergencia es la cuestión de la finalidad. Es

sorprendente ver que Althusser (marcado por la necesidad de cernir la finalidad y su variante subjetivista, la intencionalidad) inscribía siempre su relación con Lacan bajo el signo de la convergencia. Muchas precauciones retóricas hacen de esta convergencia una figura compleja, contradictoria, inclusive una divergencia "significativa". Pero que se la califique de *significativa* marca la construcción de otra teleología. Tal vez entre el trabajo de Althusser y el de Lacan sólo habría una divergencia *no significativa*. Por otro lado, Lacan no veía ninguna finalidad común entre la lectura de Marx y la de Freud. Para él, los aportes que constituyeron la obra de Saussure, Lévi-Strauss, Kojève o Heidegger parecían más meros afluentes que se unían por azar al curso de un río que los signos objetivos de la madurez de cierta situación histórica propicia para la eclosión de una verdad. Para él, la verdad no tenía nada de histórico.

Estos dos personajes eran portadores de dos mesianismos diferentes. Uno irrumpía en la historia en nombre de una verdad eterna destinada a estar perpetuamente recubierta, reprimida. El otro se aferraba a identificarse y caerse con una coyuntura histórica en su dimensión de irreversibilidad.

Se considera que la pasión de decir la verdad es un rasgo común a todos los filósofos.

Nos referimos a Platón, a su lucha incansable contra la *doxa*. Exiliarse de la multitud, deplorar su ignorancia, decir la verdad como una proposición que invierte y descalifica el pensamiento ordinario: esta operación puede radicalizarse y tomar a los mismos filósofos como blanco, denunciar sus "prejuicios", como Nietzsche pensó que lo hacía. Sin embargo, esta forma general de la demistificación no es la única que permite producir sentido o enunciar verdades. Se pueden producir conocimientos que toman el lugar de un pensamiento preexistente simplemente modificándolo, completándolo, incluyéndolo o dando a entender que es insuficiente. O también invirtiéndolo, pero como por descuido, sin que ése sea su motor primero, su razón de ser, el eje de su desarrollo.

Pero tanto Lacan como Althusser se obnubilaron por la forma canónica de la revelación. Ambos necesitaban creer y que creyeran que traían "la peste" (de acuerdo con la palabra que Lacan creyó conveniente poner en boca de Freud al desembarcar en América). Sin embargo, cuando releemos sus textos, con treinta años de distancia, e intentamos medir los efectos que produjeron, ¿no nos dan ganas de valorizar sus aportes teóricos al mismo tiempo que nos asombramos de lo irrisorio y lo grandilocuente de las intenciones y las declaraciones que los acompañaban?

Al "no entienden nada de lo que les digo" de Lacan responde el "Usted no está solo, Lacan" de Althusser. De estos dos viejos niños que deambulan de noche por las calles como dos conspiradores, uno lleno de amargura a causa de esa soledad que deploraba sin dejar de ver en ella el signo del genio, el otro convencido de haber inaugurado —por primera vez en la historia de la filosofía— las condiciones de posibilidad de un trabajo colectivo en la teoría, se desprende un *pathos* de la soledad que no esconden su condición de llamado a una multitud nueva, como el de Nietzsche en Bayreuth. No están solos porque estamos solos, juntos, y esta comunidad es el anuncio de un nuevo agrupa-

"Esta exterioridad de lo simbólico con respecto al hombre es la noción misma de inconsciente".

miento cuya garantía de autenticidad y de verdad venidera es nuestra soledad presente. Pero la comunidad de los analistas no se confunde con las masas populares.

Una vez más, detrás de estos acontecimientos que afectaron la vida de algunos, en algunos casos de manera cómica pero en otros trágicamente, sería un error ver solamente la anécdota. Es la relación de los intelectuales con el pueblo, la articulación de las prácticas teóricas en el conjunto de las prácticas sociales que estaba nuevamente en juego de manera exacerbada, en la repetición, bajo otras formas, de las convulsiones del movimiento surrealista. La vida no explica la obra. Pero puede ser una obra a su manera, en el sentido que le daban algunos filósofos de la antigüedad. También nos podemos preguntar sobre la coherencia y los efectos de este tipo de obra. Es la única manera de no tratar anecdóticamente la anécdota, sin por ello elevarla a la dignidad de la causa. La vida de estos "hombres ilustres" no está todavía por escribirse; ya está escrita por ellos mismos o por otros, y en un estilo que no tiene que ser necesariamente el de Plutarco porque ni uno ni otro eran héroes antiguos: se les escapaba que sus palabras y sus comportamientos privados podían "servir de ejemplo", es decir, tener una significación pública, producir efectos prácticos, precisamente porque no replanteaban esa distinción, típicamente moderna, entre lo público y lo privado.

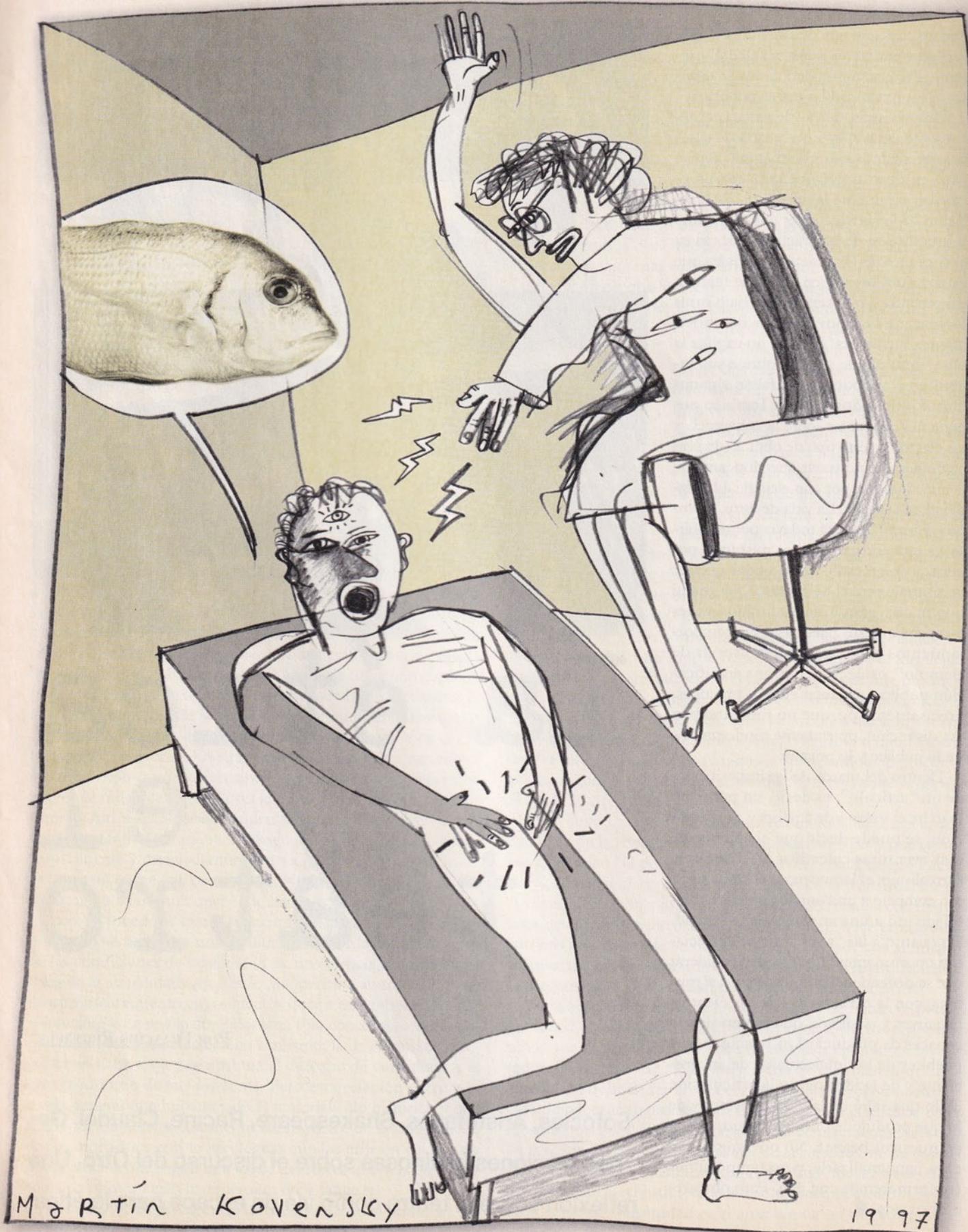
Dentro del marco de las imposiciones de un "artículo", es decir, sin poner en marcha el trabajo de análisis y demostración, se puede decir que el alcance de esas aventuras colectivas que fueron el surrealismo, el lacanismo o el althusserismo compete a una ontología de la actualidad y no a una analítica de la verdad. En cuanto a las "tesis" que se enunciaron oportunamente, se puede considerar que se defienden y que se juzgan a sí mismas, con la misma vara de los efectos, negativos y positivos, que siguen siendo capaces de producir. Las relaciones del pueblo y de los intelectuales, del inconsciente y de la ideología y la articulación de lo que salió de la obra de Marx y de lo que produjo la obra de Freud, queda en nuestros brazos. No obviaremos su obra para analizarla, pero tampoco nos conformaremos con ella. Pero obviaremos su vida. ●



La ética y el teatro

POR FRANÇOIS REGNAULT*

Sófocles, Aristófanes, Shakespeare, Racine, Claudel, Genet: lecciones luminosas sobre el discurso del Otro. Una reflexión sobre el teatro como vía de escape para la ética.



1. “Podemos preguntarnos si aquel que comió el libro y el misterio que mantiene es bueno o es malo. Ahora esta pregunta parece no tener importancia. La importancia no está en saber si el hombre es malo o bueno en su origen; lo importante es saber qué resultará del libro una vez que haya sido comido por completo.”

Así termina el *Seminario VII*, que está dedicado a la ética del psicoanálisis y donde se trabaja especialmente el teatro, tema de este artículo.

2. Pero ¿contribuir a qué? Indudablemente, a la pregunta que desgraciadamente hoy se plantea a propósito de Lacan: ¿es bueno o es malo? (o, formulada de manera más débil: ¿hay que odiarlo?, ya que el odio, a falta de amor, sin duda puede recomendarse y también fomenta, como el amor, controversias). Esto prueba que el libro de Lacan está lejos de haber sido digerido, así como el deseo de que una enseñanza se transmita íntegramente permanece lejos de haber sido realizado, cuando lo que se espera es que aquellos a los que Lacan mira nos confiesen, aunque sea en parte, qué es en definitiva lo que han comido: “Toma y cómelo, y amargará tu vientre, mas en tu boca será dulce como la miel” (*Apocalipsis*, 10, 9).

3. ¿Aquellos a los que Lacan mira? Precisamente, se trata de un axioma. Y no somos nosotros los que, impertinentes, hacemos el balance de un pensamiento pasado, porque en realidad el que nos mira es él. Sin embargo, no todos los muertos nos miran: el axioma dice tan sólo que hay muertos, no todos, que nos miran. Según esta tesis, uno recibe su mensaje en forma invertida: se cree que se va a revelar al mundo el Lacan que uno tiene sobre sí, en sí, bajo sí, para poner a la juventud o a los locos en guardia, y, ¡mala suerte!, es una enseñanza en la que, como él dijo, “todo está calculado”: una enseñanza que mide automáticamente la vara de sus agrimensores.

4. Todo pensamiento emite un golpe de suerte. Sin duda, hay pocos pensamientos. El golpe de suerte

es que todo pensamiento verdadero, raro, también es constantemente casi lo contrario de sí mismo, pesado y sopesado: fijémonos en Freud y Marx, cuyos pensamientos miden permanentemente nuestros acontecimientos al implicarlos en su división y en su reestructuración. Al punto que, para pensar por sí mismo algo contrario a esos pensamientos, uno se tiene que levantar extremadamente temprano. “Lacan contra Lacan” es entonces una solución (es el título del curso de Jacques-Alain Miller) que hace justicia a ese pensamiento y que evita la traición, la desconfianza, la duda obsesiva y, al mismo tiempo, el correlato inverso de estas mismas actitudes: el interés, la estupidez, el dogmatismo, pasiones tristes sin duda relevadas como tales por Lacan. ¿O hay que abandonar a Lacan como Nietzsche abandonó a Wagner? Primero con maldad y luego amigablemente (¿con una *amistad estelar*?) Lacan sólo hubiera tenido derecho a lo que yo llamaría *enemistades ladronas* (que crecen en el estiércol).

5. Pero resulta que no se trata solamente de pensamiento sino también de psicoanálisis, que, como decían los chinos maoístas, despierta los bajos instintos. Está bien. Y además, según Lacan, Freud era un obsesivo sexual. Está bien. Que los analistas analicen los bajos instintos también está bien, con la condición de que, como se decía, sólo se aplique esto “en el sentido estricto, como tratamiento y, por ende, a un sujeto que habla y que escucha”. Porque es este sujeto, el que (se) analiza: de allí que se le dé el nombre de analizante, incorporado a los discursos. Pero no se pueden analizar los bajos instintos fuera de la relación analítica, directa o indirecta, salvo que caigamos en la psicología, que es una forma de magia cuando se carga con la sugestión que el psicoanálisis desechó.

Lo malo es que casi todas las sociedades psicoanalíticas se regocijan con la existencia de los bajos instintos y gozan de su uso y de creerse forzadas a recordar que el hombre es “malo en el origen”, además de ser (todo el mundo está de acuerdo) tan bueno. Por no haber comido el libro y haber comido su *Dasein* (su existencia): la felicidad esa de ver a la pulsión de muerte dando su mejor golpe por

no saber qué hacer con su deseo. O esa desgracia de aparentar seguir el deseo, sin saber que es antes el deseo del Otro (el Otro: ni tu prójimo ni tu lejano, sino aquello en nombre de lo que se formula el deseo). Y esa errancia ante el deseo del Otro, por no saber que no tiene salida.

6. Los anteriores son, en su totalidad, automatismos contra los que Lacan inventó su ética. No para suavizar las costumbres. No para proponer ninguna máxima a quien fuera, salvo a los que el psicoanálisis mira (a todos y a nadie, que forman conjuntos cambiantes), sino para que algunos se den cuenta, ni demasiado temprano ni demasiado tarde, de que no habían cedido a su deseo, cuando, al haber cedido sobre su deseo, era demasiado tarde para ello. Extraño régimen propuesto a la culpabilidad y que no reconoce ni el régimen del deber (que lleva rápidamente a la perversión) ni el de la felicidad (porque ya es el estado natural del sujeto enfrentado con su infalibilidad aleatoria) ni el de la toma de conciencia (que es otra ilusión) ni el de la libertad (que no es una palabra del psicoanálisis), sino más bien el de nuestro mismo ser, el del núcleo de nuestro ser, cuyo deseo es la parte total y que al mismo tiempo (golpe de suerte) es el de nuestro no-ser, nuestro ser-para-la-muerte.

7. No se trata por lo tanto de prohibir el odio ni el amor, ni tampoco las pasiones tristes, ya que de todas maneras pasará mucho tiempo hasta que la persona coma el libro entero. Se trata más bien de mirar las pasiones como Spinoza miraba los combates de arañas: riéndose a carcajadas (como le sucedía al alegre Lacan), sin la menor sombra de desprecio. Con el tono con el que decía “¡es increíble!”. Pero sin el supuesto desapego del filósofo (que, por otro lado, pocos filósofos recomiendan), porque el psicoanálisis justamente se propone remediar, en particular, el mal-estar que el sujeto siente con su odio y sus amores, pero sobre todo con su ignorancia, la terrible pasión de ignorancia.

8. Ética del silencio. Ética del Buen-decir. Dijo las dos. Otra vez, Lacan contra Lacan. En

* Docente del departamento de Psicoanálisis de París VIII. Publicó, entre otros, *Dire le vers*, Seuil, 1986, con Jean-Claude Milner.

principio, el silencio y el Buen-decir se oponen al pedido de *todo* decir, que surge en las escuelas analíticas en crisis, cuando la única regla del analizante debería ser decir todo lo que se le cruza por la cabeza, seguro de acceder de esta manera a lo que no se dice: o no completamente (la represión) o lo que simplemente no se dice en absoluto (la represión original). Lentamente o brevemente, lentamente y brevemente, la ética del Buen-decir, finita e infinitamente propuesta, debería convertirse en la ética del analizante, es decir, finalmente del analista. Tal vez su largo trance consistiría entonces en pasar de la ilusión de decirlo todo a la simulación del Buen-decir. Y, por qué no, también en cierto silencio, que sin duda es el régimen de la palabra en el que el analista se mantiene en lo que tienen de santo el tacto y la discreción. Finalmente, hemos visto mucho a Lacan callando y transmitiendo silencio... íntegramente.

9. El teatro sería un ejemplo o, más bien, una salida de la ética, en el sentido de que en él se descubre por definición el discurso del Otro. Mientras que tal vez la novela expresaría sobre todo —desde el malestar en la civilización— el discurso de Yo. Del Otro, porque lo que dicen los personajes en el escenario lo escribió otro y porque los personajes son otros entre ellos y también son otros que no son ellos mismos: “Haber sido siempre la que soy —y ser tan diferente de la que era”, dice la Winnie de *Días felices* de Samuel Beckett.

De allí provienen esas lecciones luminosas, regocijantes, parafrásticas del detalle, que al mismo tiempo son atravesadas por una luz oblicua que las confunde. ¡Cuántas grandes obras de teatro de los siglos pasados y de este siglo! Para hacer memoria: Sófocles (*Antígona*, *Edipo en Colono*), Aristófanes, Plauto (*Amphi-tryon*), Shakespeare (*Hamlet*), Molière (*El misántropo*, *El avaro*), Racine (*Athalie*, Acto I, escena 1), Claudel, Genet (*Le Balcon*): “Está claro que no es en absoluto lo mismo leer *Hamlet* que verlo en el teatro. Qué mejor para ilustrar la función del inconsciente que definí como *discurso del Otro* que la perspectiva que nos brinda una experiencia como la de la relación de la audiencia con *Hamlet*. El héroe sólo está presente

por ese discurso, al igual que el poeta que, muerto hace ya mucho tiempo, nos lega ese discurso”.

Como si en el teatro se pudiera escuchar un discurso que no fuera el de la simulación, cuando en realidad tiene la reputación de ser el lugar del simulacro por excelencia. Pero la esencia ficcional de la verdad se revela justamente allí: el actor es el hipócrita por excelencia, todo personaje podría llamarse el Mentiroso. Como si no hubiera necesidad de la trampa que tiende Hamlet para atrapar la conciencia del rey y su culpabilidad (que también es la suya propia), porque todo teatro contiene el teatro al infinito. Como si no hubiera metalenguaje, porque todo lenguaje ya contiene en sí mismo su propio metalenguaje.

10. “Ceder sobre su deseo”: todo el mundo repite esto sin darse cuenta de que, en rigor, está mal dicho. En el sentido de Beckett, mal visto, mal dicho. Hay que decir *mal*, porque el Buen-decir no es el buen hablar. En castellano no se dice: “ceder sobre”, sino “ceder a, ante o en” (“Todo debía ceder a sus deseos fogosos”, leemos en Fenelón) o ceder más objeto directo (“cedí mi amante, te asombras de lo demás”, leemos en Racine) o, también, ceder sin complemento (“al menos, si hay que ceder...”, también en Racine).

Ciertamente, se dirá: “ceda en eso, ceda sobre ese punto”. Y entonces: “ceda sobre la cuestión de su deseo”, por ende, “ceder sobre su deseo”. ¿Pero ceder qué? El precio a pagar para acceder a él: “No hay mayor bien que el que puede servir para pagar el precio para el acceso al deseo”. En la expresión “ceder sobre su deseo” hay una especie de activación de la lengua: en el crédito abierto y por lo tanto finito de su deseo, gastar poco, menos todavía, siempre menos, sin que ninguno sepa jamás si todavía le queda crédito, porque es el deseo del Otro.

11. La ética del Buen-decir también enseña a concluir en el momento y no en la retroacción. Sin embargo, la retroacción es una dimensión del sujeto porque, de todas maneras, “la historia se hace ya en el escenario en el que se la representará una vez escrita”. Esto no significa exac-

tamente que ahora se sabría por fin lo que era ese Lacan, sino más bien que “la cuestión de la realización del deseo se formula necesariamente en una perspectiva de Juicio Final”. Sin duda es por eso que Lacan tuvo la idea de una vuelta a Freud. ¿Ha llegado el tiempo de volver a Lacan para seguir comiendo el libro? No nos parece que haya llegado el tiempo en que se imponen las “vueltas”, cuando más bien se da por descontado que la imputación cotidiana de charlatanería se disipa lentamente y que mientras cada uno glosa sobre la vida, al menos nos dejan un poco la obra en paz. Obra que, por otro lado, emerge lentamente pero con seguridad. Y además, ¿es la ética del Buen-decir trasladable? “Tómelo como modelo si piensan que en otro discurso puede prosperar. Pero lo dudo.”

12. ¿Qué hacer entonces con la persona? Desde el punto de vista del Buen-decir, la cuestión es simplemente saber si la persona entró sólo por un día o, en cambio, para siempre en la zona peligrosa de la turbulencia entre su muerte real y su muerte preferida, asumida como la de Edipo, solo y traicionado, y por lo tanto trágica; o como la de Lear, con el consentimiento de todos y traicionado, y por lo tanto cómica (todo consenso es cómico). Porque si al juzgar a un muerto uno no se atiene a ese punto en el que lo *trágico* y lo *cómico* se unen mutuamente y en el que se estrechan su “más bien no haber sido” con su regocijo de haber sido un vivo, uno volverá a caer a la derecha en lo *noble* de las indignaciones convenidas, y a la izquierda, en lo *bufón* de los lacayos: “Lo noble, lo trágico, lo cómico, lo bufón, en resumen, el abanico de lo que produce la escena desde donde se exhibe”. Es verosímil que toda la Poética lacaniana se limite a eso y que provenga rigurosamente de su Ética del deseo.

Y los que mejor representan su papel en el teatro lacaniano (“cada uno sabe que hay buenos y malos actores”) son los que saben comunicar el regocijo, vía de escape para sus escritos y palabras, ya que no pueden frecuentar sus seminarios. Son los que, como los sobrevivientes de *Edipo en Colono*, saben ignorar el lugar de su sepultura. ●



Lacan: Silencio, resto y deseo

BERNARDINO HORNE*

1. CONOCER A LACAN

No conocí a Lacan en persona. Solamente a través de su obra. Por ello me sorprende leer algunos textos o entrevistas de quienes lo conocían personalmente que muestran un Lacan con un ego hipertrofiado, con ansias de poder y brillo personal desmedidas. El Jacques Lacan que yo conozco no tiene ninguna de esas características. Al contrario: se presenta como un formidable trabajador, ambicioso en sus metas y humilde en su camino, que elabora a través de los años una teoría y un lugar de poder, la institución psicoanalítica, completamente al revés de todo predominio del yo y de toda orientación hacia el poder.

El propio Lacan nos habla de esta diferencia entre conocerlo por su obra o por su persona, cuando, en su *Seminario*, comenta que viajará a Caracas, donde presidirá el Primer Encuentro del Campo Freudiano. Lo especial de este encuentro, nos dice, es que participarán analistas latinoamericanos que han establecido con él una transferencia de trabajo a través de la lectura de su obra. Nada impide a esos analistas seguir la orientación lacaniana que renueva el campo abierto por Freud. Por el contrario, dice Lacan, tienen la ventaja de que en ellos su persona no produce la opacidad y las dificultades al trabajo con sus ideas.

Conocí a Lacan dos años después de su muerte, cuando apareció el *Libro I del Seminario* en castellano. Años atrás había renunciado a mi condición de miembro de la Asociación Psicoanalítica Argentina y por ende a la I.P.A., diciendo en mi renuncia que no era del psicoanálisis de donde me retiraba. Sin embargo, me alejé por un tiempo, hice un paréntesis, dedicándome a estudiar otras formas terapéuticas de menor compromiso, entre otros motivos porque había emigrado a Bahía, Brasil, y pensaba en algún momento volver a Buenos Aires. En ese período conocí a un grupo que investigaba acerca de filosofía de Oriente con el que estudié el *silencio* y realicé retiros de práctica de silencio (silencio del

* Ex miembro de la Asociación Psicoanalítica Argentina. Miembro y analista de la Escuela Europea de Psicoanálisis y de la Escuela Brasileira de Psicoanálisis. Miembro del Consejo de la Asociación Mundial de Psicoanálisis.

mirar, del ruido interior, de las palabras). En estas circunstancias, llegó a mis manos la palabra de Lacan.

Había escuchado su nombre entre mis alumnos y en boca de algunos colegas que respetaba. Había intentado leer y participar de algún grupo de estudios de su obra, sin conseguir interesarme. En el inicio de los años sesenta, un colega me contó que había un tal Dr. Lacan en París que sería expulsado de la I.P.A., pues atendía en *robe-de-chambre* a sus pacientes, en sesiones cortas, argumentando que diez minutos con él eran mejor que los cronometrados cincuenta con cualquiera de nosotros. “¡Un loco!”, agregó.

La experiencia demostraba que los analistas que renunciaban a la institución difícilmente conseguían sostenerse en la posición analítica. Así, Lacan sería sin duda otro más en perderse en imaginarios pretensivos, en revolucionar la teoría y criticar la Institución Analítica creada por el propio Freud. Pocos años después de mi renuncia a la Asociación, este destino que había pronosticado a Lacan parecía pesar sobre mi futuro. Pero con Lacan aprendí que también dentro de la I.P.A. los analistas se apartaban de los caminos trazados por Freud. Razones más profundas y estructurales debían ser consideradas: “Es tal el espanto que se apodera del hombre al descubrir la figura de su poder”¹ que se desvía.

2. EL SER

“El maestro interrumpe el silencio con cualquier cosa, un sarcasmo, una patada. Así procede, en la técnica zen, el maestro budista en la búsqueda del sentido.”² Estas son las palabras de apertura del *Seminario*. Concentran el giro radical que su enseñanza imprime al psicoanálisis. La interpretación, herramienta de trabajo del analista, deja de ser la explicación de lo que sucede al paciente. Eleva al analizado a la posición de analizante, figura viva en su análisis. “A los alumnos cabe buscar las respuestas”, continúa. Es necesario, para poder pensar así, que el analista renuncie al lugar privilegiado del saber y no explique lo que al otro le sucede.

Cada línea que avanzamos en la lectura de sus textos nos va quedando claro que se trata de alguien que tiene una idea precisa de la grandeza del descubrimiento freudiano. Nadie con una hipertrofia grave del yo puede hacer una lectura de

ese tipo y menos aún decir, como dice en el mismo *Seminario* páginas adelante: “El progreso de un análisis no consiste en la ampliación del campo del ego, no es la reconquista por el ego de una franja desconocida: es un verdadero vuelco, un desplazamiento, un paso de minué...”, para afirmar al final que no se trata de una “ortopedia del yo” o de alcanzar un yo fuerte, sino de alcanzar el ser, lograr que el ser se haga presente, lee un poema de Angelus Silesius: “Contingencia y esencia, / el Hombre, deviene esencial: pues cuando el mundo pasa, / a contingencia se pierde y lo esencial subsiste”.

En esto consiste el fin de un análisis: en un crepúsculo, en un ocaso imaginario del mundo, incluso en una experiencia que limita con la despersonalización. *Es entonces cuando lo contingente cae* —el accidente, el traumatismo, las dificultades de la historia. *Y es el ser el que llega a constituirse*.

Los libros del *Peregrino querubínico* producen un sonido transparente, cristalino. Constituyen uno de los momentos más significativos de “la meditación humana sobre el ser”³.

3. LA ESCUELA DE LACAN

Lacan desarrolló, a lo largo de toda su vida, una profunda y sostenida reflexión sobre la institución psicoanalítica. En ella se articulan el saber y el poder que cabe a los analistas. Era claro, para él, que el analista tenía que articularse con una institución. Solitario, corre el peligro de caer en la infatuación, enfermedad común a los analistas cuando se identifican con el saber que les supone el paciente. Participar en la institución obliga al analista a confrontar sus ideas con colegas, exponiendo su saber más allá de los límites de su consultorio donde nada lo cuestiona.

La Escuela es la formulación de la institución psicoanalítica más acabada de Lacan. Consigue articular la dirección de la cura y la Escuela, a través de una teoría que coloca una misma política y una misma meta para ambas. Llama “pase” a esta meta, que se constituye así en el pivote que articula la institución del psicoanálisis y la clínica psicoanalítica.

4. ¿QUÉ ES EL PASE?

El pase es un momento del análisis del sujeto, se da en el final de su análisis y es

también un dispositivo de la Escuela por el cual un sujeto que ha llegado al final de su análisis puede verificarlo. En este caso, recibe de la Escuela el grado de A.E. (analista de la Escuela).

Dice Lacan en la *Proposición del 9 de octubre de 1969 sobre el Psicoanalista de la Escuela* que es el paso de analizante a analista. Se trata de un acto: después de él nada será igual, y, como dice Lacan⁴, parece idóneo para reverberar más luz sobre el acto —la transferencia del analizante deja al analista y se hace a “la causa”, a la causa de Freud: el psicoanálisis. Si el analista (el que dio ese paso de analizante a analista) desea ser analista de la Escuela, debe solicitarle a la Escuela entrar en su dispositivo del pase. Si consigue transmitir la verdad de la experiencia de saber que alcanzó en su análisis, recibirá de la Escuela el grado de A.E. Esto lo obligará, por un tiempo determinado, a trabajar y exponer su saber de la experiencia para el psicoanálisis.

El A.E. cumple con la tarea de iluminar los puntos cruciales del psicoanálisis que, como en el noble juego de ajedrez, se pueden estudiar principalmente en el inicio y el final. Participa así de la tarea central de la Escuela, que es la de mantener el psicoanálisis en la hiancia cortante de su verdad.

La Escuela no es una asociación de miembros sino una institución para el psicoanálisis y la formación de los psicoanalistas. Lo predominante es el análisis de los analistas. Por ello se puede decir que la Escuela es “de analizantes”.

Lacan relaciona al analista más con el santo que con el rico o el poderoso. El analista se sostiene en su lugar como silencio, como resto y como deseo. Deseo del analista que implica el saber como causa, no un saber erudito —del yo— sino un saber verdadero, sobre la castración, estructurante del *parl’être*, del ser humano. ●

1. Lacan, Jacques. “Función y Campo de la Palabra y del Lenguaje en Psicoanálisis” en *Escritos*. México, Siglo XXI, 1985, p. 232.

2. Lacan, Jacques. *Seminario. Los Escritos técnicos de Freud*. Buenos Aires, Paidós, 1983.

3. idem, p. 399.

4. Lacan, Jacques. *Proposición del 9 de Octubre de 1967 acerca del psicoanalista de la Escuela*. Buenos Aires, Manantial, p. 16.

5. Lacan Jacques. *El acto psicoanalítico, 1967-1968. Reseñas de Enseñanza hacia el 3º Encuentro del Campo Freudiano*.

n o v i e m b r e

Bla, bla, bla

Algunos poemas y otros no tanto.
Textos y dirección: Eli Serebrenik.
Lunes, a las 22. Liberarte.

Cine: las vanguardias históricas en el cine y el cine de vanguardia.
Seminario coordinado por Graciela Taquini.
2, 9, 16, 23 y 30, a las 18. Museo de Arte Moderno.

V Ciclo de Comunicaciones del GETEA. Investigaciones de Teatro Iberoamericano y Argentino.
Presidente: Osvaldo Pellettieri.
Coordinan: Laura Mogliani, Cristina Quiroga, Martín Rodríguez y María de los Angeles Sanz.
Viernes, a las 16. Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano.

Congreso Internacional "Políticas Lingüísticas para América Latina".

Participan: María Teresa Cabré (Pompeu Fabra, Barcelona), Georg Kremnitz (Viena), Louis-Jean Calvet (París-V), Eduardo Guimarães y Eni Pulcinelli (Unicamp, Brasil), Héctor Muñoz Cruz y Rainer Enrique Hamel (UAM, México) y Ana María Camblong (Misiones), entre otros.
Del 26 al 29. Instituto de Lingüística.

Corazón Cobarde (Historia de Amor).

Narraciones orales a cargo de Mara Lorente. Textos de Updike, Dal Masetto y Eladia Blázquez entre otros.
Domingos, 17.30. Café Tortoni.

Festín de cuentos.

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

Fotografía y sociedad.

Conferencia de Eliseo Verón.
20, a las 19. Museo de Arte Moderno.

Historias Verdaderas: La No ficción.

Posibilidades y límites de la "no ficción" en la literatura, el cine y la televisión. Seminario coordinado por Andrés Di Tella.
Miércoles, a las 19. Bellas Artes.

Jornadas Brecht. ****

Coordina Jorge Dubatti. Participan Manuel Iedvabni, Rubén Szuchmacher y otros.
5, a las 17. C.C. Rojas.

Jornadas de cine y estética. ****

A cargo del Prof. Mark Ferro (Sorbona, Francia).
9, de 10 a 19; 10, de 13 a 21; 11, de 10 a 21. C.C. Rojas.



La voz del erizo. ****

Ciclo de poesía coordinado por Delfina Muschietti. Leen poemas: Mirtha Defilpo, Carolina Cazes, Lisandro González y Cecilia Propato.
28, a las 20. C.C. Rojas.

No corregir a Brecht es traicionarlo. ****

Conferencia a cargo de Frank Raddatz. Comentarios de Harald Müller y Daniel Link.
6, a las 19.15. Goethe.

Presentación de los libros Mientras él duerme (Jorge Ariel Ma-

drazo) y Nomenclatura/Muros (Susana Romano-Sued).

Hablarán Nicolás Rosa y Cristina Siscar. Al final, brindis confraternal.
5, a las 19.40. Foro Gandhi.

Conmemoran

Marcha del Orgullo Gay.

Lésbico, Gay, Travesti, Transsexual, Bisexual.
1, a las 19. Desde Plaza de Mayo al Congreso.

Misa Solemne cantada.

En conmemoración de Santa Cecilia. Coro de Cámara de Adrogué y Orquesta Eurythmia, dirigida por Roberto Flores.
21, a las 20. Catedral San Isidro.

Danza

Aquellarre y Tango.

Coreografías de Oscar Araiz. Ballet Contemporáneo del TGSM.
Jueves y viernes, a las 20. San Martín.

Circo Stravinsky.

Coreografía de Alejandro Cervera. Ballet Juvenil del TGSM.
Martes y miércoles, a las 20; sábados, a las 15. San Martín.

Danza Griega.

Dirección de Nico Costacopoulos.
26, a las 19. Manzana de las Luces.

Danza Nómada.

De María José Goldin.
Sábados, a las 21.30; domingos, a las 20.30. C.C. Rojas.

Darkeimu.

Cía. judeo-argentina de danzas. Autora y directora: Karina Tokor.
15, a las 21. C.C. San Martín.

Duggandanza.

Danza contemporánea.
13, a las 20. C.C. San Martín.

P'Alante Flamenco.

Dirección: Mónica Gilli. Con la Compañía Luna Roja. Músicos en vivo.
14, a las 21. Margarita Xirgu.

Romeo y Julieta.

De Prokofiev/MacMillan. Ballet Estable del Colón dirigido por Raquel Rossetti. Repositora: Georgina Parkinson. Escenografía y vestuario: Nicholas Georgiadis. Con Alessandra Ferri y Maximiliano Guerra. Orquesta Estable del Teatro Colón. Dir: Bruno D'Astoli.
14 y 15, a las 20.30; 16, a las 17. Luna Park.

Tango y Fuga.

Nuevo espectáculo coreografiado y dirigido por Ana María Stekelman. Por la Compañía Tangokinesis (Nora Robles, Giuliana Rossetti, Cristina Cortés, Pedro Calveyra, Leonardo Cuello y Marcelo Carte). Bailarina invitada: Eleonora Cassano.
Jueves a sábados, a las 21; domingos, a las 20. Maipo.

Exposiciones

Diego Alexandre.

Pinturas.
C.C. Borges.

Gustavo Annamura.

Pinturas.
Del 6 al 23. C.C. Recoleta.

Nemesio Antúnez.

Pasteles y grabados.
A partir del 18. Museo Sivori.

Marcelo Arce.

Pinturas.
Del 19 al 30. C.C. Recoleta.

Artistas de Belgrano.

Obras de Federico Polacco y Juan Carlos Puppo.
A partir del 8. Museo Larreta.

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.

Crece de golpe puede ser un problema

Si usted tiene información para mandarnos, tenemos un lugar para destacarla. Si usted quiere anunciar en estas páginas, también puede reservar su espacio.

Conéctese con nosotros.



magazín literario
llega lejos.

(54-1) 381-9833

Arvitra '97.
Pintores, escultores, ceramistas y escenógrafos trabajan frente al público.
6 al 16. C.C. San Martín.

Ernestina Azlor.
Retrospectiva de esculturas.
Hasta el 16. Museo Perloti.

Miguel Barcelo.
Pinturas.
C.C. Recoleta.

Mónica Cabrera.
Pinturas.
A partir del 17. C.C. San Martín.

Ramiro Cabrera.
Ilustraciones.
Las Magas.

Ceferino Carnacini.
Antología de paisajes inéditos.
Hasta el 8. Colección Alvear.

Juan Carlos Castagnino.
Tintas, acuarelas y óleos.
Hasta el 23. La Veda.

Cerámicas y porcelanas de Japón.
Hasta el 17. Museo de Arte Oriental.

Amalia Cortina Aravena.
Pinturas.
A partir del 25. Museo Sívori.

Ximena Cousimo.
Pinturas.
A partir del 19. C.C. Recoleta.

Del mar y de la tierra.
Esculturas y relieves orgánicos de Claudia Aranovich.
Hasta el 16. C.C. Borges.

Elba Elisette.
Esculturas.
Hasta el 11. Manzana de las Luces.

Errores, omisiones y otras desprolijidades.
Pinturas de Luis Felipe Noé, 1995-1997/Primera y Segunda Parte.
Hasta el 30. C.C. Borges y Rubbers.



Esculturas en el Jardín VI.
21 obras de Pájaro Gómez, Jorge Gamarra, Bastón Díaz, Ana Liza-

so, Eliana Molinelli y otros. Curadora: Prof. Nelly Perazzo.
A partir del 8. Museo Larreta.

Bill Fick.
Historietas.
A partir del 12. C.C. Recoleta.

Julio Galán (1983-1997).
Retrospectiva del artista mejicano.
Hasta el 9. Martes a domingos, de 10 a 19. Proa.

Daniel García.
Muestra de pinturas 1990-1997.
Hasta el 26. C.C. Recoleta.

Daniel Garibaldi.
Esculturas.
A partir del 18. C.C. San Martín.

José Gurvich.
Pinturas.
A partir del 18. C.C. Borges.

Rena Julieta Hanono.
Pinturas.
Del 6 al 23. C.C. Recoleta.

Historia de un sueño.
Dibujos y acuarelas de Diego Rivera.
Hasta el 9. C.C. Borges.

Liliana Livneh.
Pinturas.
A partir del 8. Arte x Arte.

Memorias del Alma.
Esculturas de Sophie Negrin.
A partir del 12. C.C. Recoleta.

Ariel Mlynarzewicz.
Pinturas y grabados.
BAC.

Mirta Narosky.
Pinturas.
Hasta el 23. C.C. San Martín.

Obra Gráfica 1994-1997.
Marta Pérez Temperley.
Atica.

Mariano Pagés.
Esculturas.
BAC.

Partido de tenis y proyectos.
Instalación de Margarita Paksa.
Hasta el 16. Museo de Arte Moderno.

Polyhedra.
Pinturas de Viviana Zargón.
A partir del 4. Filo.

Premio Braque 1997.
Obras de Ariadna Pastorini, Román Vitali, Leonardo Batistelli, Emiliano Miliyo, Marcela Cabutti, Luis Lindner, y otros.
Hasta el 15. Fundación Patricios.

Silvia Rodriguez.
Esculturas.
A partir del 24. C.C. San Martín.

Sofía Sabsay.
Pinturas.
A partir del 26. C.C. Recoleta.

Joellè Sanders.
Pinturas.
A partir del 4. Piza Piola.



Sapada.
Instalación de esculturas de sapos de Jorge Alvarez.
8 y 9, a las 19. C.C. Recoleta.

Ser tão Camudos.
28 fotografías en blanco y negro del fotógrafo expedicionario Flavio de Barros que evocan la Guerra de Canudos (Bahía), de cuyo fin se cumplen cien años.
A partir del 17. Galería Portinari.

Mariana Siedlarek.
Esculturas.
A partir del 25. C.C. San Martín.

Mario Sironi.
Pinturas, dibujos y estudios.
A partir de la 2ª semana de noviembre. Proa.

Ian Strange.
Pinturas.
A partir del 19. C.C. Recoleta.

Pablo Suárez.
Esculturas.
A partir del 5. Ruth Benzacar.

Moshé Tamir.
Murales. Con el auspicio de la Embajada de Israel.
A partir del 20. Museo Sívori.

Uno.
Obras del pintor Ricardo Mosner.
A partir del 5. Alianza.

Miguel Luis Van Esso.
Esculturas.
Hasta el 9. Manzana de las Luces.

Douglas Vinci.
Exposición.
A partir del 6, a las 22. Living.

Diego Wallmart.
Muestra fotográfica.
A partir del 17. Filo.

Beatriz Zucaro y Carlos Pasqualini.
Pinturas.
A partir del 25. C.C. San Martín.

Fiestas

Fiesta en Filo. !
A beneficio del Hospital Muñiz. Traé libros, radios, ropa blanca, camisetas, pañales descartables, artículos de perfumería, alimentos no perecederos y canjealos por la consumición.
10, a las 21. Filo.

La otra nave.
La canción afroamericana (música y baile).
Miércoles, a las 23. Liberarte.

La tribu inaugura nuevo espacio.
No hay dioses. Hay tribus, fuegos. Esta ceremonia es el juego de la copa. La divinidad de la música y el teatro exorcizan. Hágase fuego. Hágase juego. La forma de abrir es incendiar. El incendio multiplica y expande. La Tribu abre escenario.
15, a la 1. FM La Tribu.

Morocco Man.
23, a las 0. Morocco.

Música House.
Jueves, a la 1. Ave Porco.

Revista Morocco.
Dirigida por Mario Filgueiras. Con la actuación de la Reina La Cacho y La Colo. Un deleite...
Sábados, a las 0.30. Morocco.

Show de Santa Gabriela y Mosquito Sancineto.
DJ. Dr. Trincado.
Sábados, a la 1. Ave Porco.

Un día en los '80.
6° fiesta del año. Música de Depeche Mode, Duran Duran, Erasure, New Order y The Cure.
14, a las 0.30. Living.

Infantiles

Abran cancha, que aquí viene Don Quijote de la Mancha.
De Adela Basch.
Dir: Luis Sampetro.
Sábados, a las 17. Liberarte.

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

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

El gran circo. ****
De Ariel Bufano.
Dir: Adelaida Mangani. Grupo de Titiriteros del TGSM.
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 Guzmán.
Sábados y domingos, a las 17.
Manzana de las Luces.

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

Pájaros.
Sobre mitos y leyendas de pájaros argentinos.
Dir: Claudio Hochman.
21, a las 20; 22, a las 18.
San Martín.



Sailor Moon.
Una constelación de audaces "lolitas" lucha contra la reina Beryl y su ejército de hermosos hombres.
Lunes a viernes, a las 19 (repite).
Cable: Cablín.

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

Música

Berlioz: Obertura de "Benvenuto Cellini"; Ravel: Concierto en Sol mayor para piano y orques-

ta y Concierto en Mi mayor (para la mano izquierda) para piano y orquesta (Solista: Jean-Philippe Collard); Ravel: Bolero.
Orquesta Filarmónica de Bs. As.
Director: Pedro Ignacio Calderón.
10, a las 20.30. Colón.

Berlioz: Obertura "El carnaval romano"; Bartok: Concierto N° 3 para piano y orquesta (Solista: Nelson Freire); Dvorak: Sinfonía N° 7 en RE menor, Op. 70.
Orquesta Filarmónica de Estrasburgo. Director: Theodor Guschlbauer.
18, a las 20.30. Colón.

Black Bottom Band.
Jazz tradicional.
11, a las 20.30. C.C. San Martín.

Brahms: Obertura trágica, Op. 81 y Concierto en Re mayor para violín y orquesta, Op. 77 (Solista: Victor Tretyakov); Brahms: Serenata N° 1 en Re mayor para orq., Op. II.
Orquesta filarmónica de Buenos Aires.
Director: Pedro Ignacio Calderón.
17, a las 20.30. Colón.

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

Canciones desnudas.
Carlos Andino interpreta música popular, candombe y urbana.
6 y 20, a las 22. Liberarte.

Caruso-Martel.
Bossa, flamenco y tango en guitarra.
Domingos, a las 13. El Balcón.

Ciclo de la agrupación 2Ar.Co⁽ⁿ⁾.
(Artistas argentinos contemporáneos). Fernando Maglia, Jorge Mancini, Andrea Fasani, Aitana Kasulin e invitados.
14, a las 23; 16, a las 17.30.
La Scala.

Concierto Lírico en la Alianza.
Obras de Massenet y Bizet.
Intérpretes: Jacinta Fisch (mezzosoprano), Alberto Herrera (tenor), Cecilia Varela (piano).
17, a las 20. Alianza.

Contenidos.
Show de tango a cargo de Alicia Canda, con Ernesto Baffa y su trío. Arreglos de Atilio Stampone.
5 y 12, a las 20.30. Club del Vino.

México en el CODO

La Musical Mexicana
Claudia Scornik (guitarra y voz), Carolina Santillán (percusión y voz), Julieta Ulanovsky (bajo y coros), Martín García Reinoso (guitarra y voz) y Alejandro Ridilenir (guitarra).

Desde hace ya un tiempo la boca en boca de los entendidos de Buenos Aires recomienda seguir los periplos de La Musical Mexicana. Este grupo de músicos argentinos que despliega de tanto en tanto su repertorio de canciones tradicionales mexicanas tocó en el CODO el mes pasado con tal éxito, que los sillones aterciopelados tuvieron que desdoblarse y el público optar por estar acurrucado o sentado en el piso. Para aquellos que no pudieron ir, no se enteraron o quieren repetir la experiencia, el viernes 7 de noviembre La Musical se presentará de nuevo.

Con una base sólida y contundente de guitarras (acústica y eléctrica) y bajo, dos voces femeninas recrean el espíritu de México y su música popular. En los espectáculos se respira, sobre todo, autenticidad. Detrás de la excelente preparación musical se lee, entre líneas, el estudio a conciencia de una cultura.

Tal vez una de las características de la canción mexicana sea que la música no siempre es acorde a la letra: canciones que cuentan historias de terribles desengaños amorosos se combinan con ritmos que dan ganas de, por lo menos, aplaudir o bailar. Esta música cuenta historias y el gran mérito de La Musical Mexicana es que narra en el escenario con voces profundas que le permiten sostener el relato y el despecho sobre la música de fiesta.

La voz de Claudia Scornik, además, se destaca en el canto sentido y doloroso de "Cuando vivas conmigo" y "No me amenaces". Los clásicos son, indudablemente, "Cuchi-pe" y "Canción Mixteca", famosa en la década del ochenta por acompañar las imágenes desoladas de París, Texas.

V.W.

Festival Rock & Pop.

Con David Bowie, No Doubt, Bush, Café Tacuba, Molotov, Los Visitantes, Willy Crook, Juana La Loca, Peligrosos Gorriones, Actitud María Marta, Demonios de Tasmania, Sindicato Argentino del Hip Hop, Los Cafres, Turf, Erica García, María Gabriela Epu-mer, Cienfuegos, Abejorros, Avant Press, Laura Vázquez, El Ombú, Cerebros Vacíos, Los Adolfos y El relieve del mundo.



El 7, desde el mediodía. En Ferro.

Alonso Crespo: Obertura de "Juana La Loca"; Grasso: "Kaptreides" (Solista: Marcelo Galeano -guitarra-); Tauriello: "Mansión de Tlaloc" Concierto para arpa y pequeña orquesta (Solista: Gabriela Ruso); Mari-go: "La catedral", impresión sinfónica.

Orquesta Filarmónica de Buenos Aires. Director: Bruno D'Astoli. 24, a las 20.30. Colón.

El Arranque.

Orquesta de Tango con Marcelo Barberis (voz). 9 y 23, a las 21. El Balcón.

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

Opera cómica. Libro y música original: Fernando Albinarrate. Coreografía: Beatriz Chaiquín; asist. dir: Eduardo Coaci; dir. coral: Gustavo Fontana; dir. musical: Dante Ranieri; puesta en escena y dir. general: Eduardo Cogorno. Viernes, a las 20.30; sábados, a las 22.30. La Scala.

El ruiseñor grave.

Homenaje a Brahms, Schubert y Mendelssohn. Dirección: Salvador Ranieri. Mónica Fucci y conjunto de vientos. 8, a las 17.30. La Scala.

Encuentro a todo tango.

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

Foink.

Música fusión. 13, a las 22. Liberarte.

Daniel Giménez y Las Monas.

Salsa y folklore. Jueves, a las 23. El callejón de los deseos.

Liliana Herrero.

Recital. 20, a las 21. C.C. Rojas.

Hot Dogs Dixieland Band.

Jazz tradicional. 4, a las 20.30. C.C. San Martín.

Inferno.

De Mark Neikrug. Dirección musical: Gerardo Gandini. Régie: Pina Benedetto. Escenografía: Alejandro Mateo. Vestuario: Mercedes Colombo. Iluminación: Eli Sirlin. Actor: Iván Moschner. 14, 15, 16, 21 y 22, a las 20.30. Colón (C. de Experimentación).

Julio César.

Opera de Georg Frideric Händel. Intérpretes: Graciela Mozzoni, Marcela Centenaro, Mercedes Robledo, Celina Torres, Sergio Pelacani, Luciano Garay, Alejandro Di Nardo y Maru Gayo. Con el Coro "Vocal Cantabile" y la Orquesta "Capella Instrumentalis". Régie: Mirko Buchin. Escenografía y vestuario: Sergio Pelacani y Luciana Fornasari. Dir. musical: Juan Florentino la Moglie. 16, 23 y 30, a las 20.30. Margarita Xirgu.

La Ciudad Ausente.

Opera de Gerardo Gandini. Director de orquesta: Gerardo Gandini. Régie: David Amitin. Escenografía: Emilio Basaldúa. Vestuario: María Julia Bertotto. Iluminación: Alfredo Morelli y Félix Monti. Con María Bugallo, Marta Cullerés, Virginia Correa Dupuy, Marcelo Lombardero, Luis Gaeta y Omar Carrión. 8, 11 y 13, a las 20.30; 9, a las 17. Colón.

La Missisipi Blues Band.

A partir del 15. Sábados, a las 23.30. La Trastienda.

La Musical Mexicana. ****

Canciones tradicionales mexicanas. Con Claudia Scornik, Carolina Santillán, Julieta Ulanovsky, Martín García Reinoso y Alejandro Ridilenir. 7, a las 22.30. El Codo.



La Organización del Fantasma.

Subtrópico. Dir: Ricardo Capellano. Viernes, a las 20.30. Liberarte.

La Sapo.

Folklore, rock. 27, a las 22. Liberarte.

Las sabrosas zarigüeyas.

Salsa. 14, a las 23.30. La Trastienda.

Las Tripas de Marilyn.

Rock. Viernes, a las 2. Remember.

Los Ñatos.

Tango. 2, 16 y 30, a las 21. El Balcón.

Lucía di Lammermoor.

Opera de Donizetti. Coro Inst. Municipal de Música de Avellaneda. Coro Colegio Nac. Alte. Brown de Adrogué. Orquesta de Opera de Avellaneda. Director de orquesta: Ricardo Barrera. Régisseur: Omar Ottomaní. Escenografía: Walter Blass. 20, 21, 25 y 26, a las 20.30. Margarita Xirgu.

Música tradicional irlandesa, escocesa y gallega.

Miércoles a sábados. Druid In.

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.

Par les routes de France.

Music Hall con Alejo Laclau y Fernando Gedacht (guitarra). Domingos, a las 20.30. Clásica y Moderna.

Poker de Ases.

Rock Caribeño. Domingos, a las 18.30. C.C. Recoleta.

Quincy Jones: 50 years of music.

En el Montreux Jazz Festival, presentado por Gustavo Lutteral. 4 y 11, a las 21. Cable: I-SAT.

Regreso De Un Sueño Largo.

Por el Grupo Mandrágora. Dir. general: Ernesto Pombo. Intérpretes: Lendo Barrales (guitarra y voz), Andrés de Marco (bajo y voz), Gabriel Pensado (teclados y voz), Ernesto Pombo (voz y flauta), Horacio Varela (batería y voz). Dirección de actores: Silvia Rielo. Actores: Estela Fares, Silvina Puppo, Marcela Mazier, Esteban Oldman, Natalia Geese, Ana Romero, Carina Margariños, Claudia Radivoy, Alejandra De Dios, Carlos Quiñones, Víctor Frisardi, María Jesús González, Karina Arazi. Domingos, a las 20.30. C.C. Recoleta.

Rioplataense Jazz-Band.

Dixieland. Domingos, a las 16. El Balcón.

Schubertiada.

Homenaje a Franz Schubert. Idea y dirección artística: Patricia Averbuj. Fiesta del Lied. Canciones y dúos. Intérpretes: Virginia Correa

Dupuy (mezzosoprano), Marcelo Lombardero (baritono) y Patricia Averbuj (piano).
A partir del 16. Domingos, a las 19. Margarita Xirgu.

Señorita Corazón.

Gabriela Epumer presenta su último CD junto a Matías Mango, Miguel Bassi y Damián Cantilo. 26 y 27, a la 1.30. Living.

Susanna.

De George F. Haendel.
Dirección General: Sergio Simionovich. Coro, orquesta y solistas de la Sociedad Haendel. 23, a las 21. Iglesia de la Santa Cruz.

Tablao Flamenco.

Sábados, a las 21. El Balcón.

Telonus Monk. Una vida en el jazz.

Documental. 4, a las 15.45 (repite). Cable: I-SAT.

The Prodigy.

Emisión especial. 7, 20 y 29, a las 22.30. Cable: MUCHMUSIC.

Germán Torre.

Recital en Clave. Obras del barroco inglés y el intérprete. 22, a las 18. BAC.

Tributo a Astor Piazzolla.

Idea y dir.: Eduardo Coghorno. Adriana Rodríguez (flauta travesera), Jorge Biscardi (guitarra), Eduardo Coghorno (canto), Enrique Prémoli (piano) y Dúo Sur (saxo y piano).
A partir del 15. Sábados, a las 20. La Scala.

Una Arrabalera de hoy.

Silvana Gregori canta a las porteñas de los años '20. Domingos, a las 20. Café Tortoni.

Un tango, por favor.

Leticia Daneri canta tangos. Puesta en escena y guión: Mario Ceretti. Escenografía: Juan C. Bonadeo. Dir. musical: Sebastián Giunta. Con Antonio Ibas (bandoneón) y Horacio "Mono" Urtado (contrabajo). Sonidista: Osvaldo Maler. 13, 20 y 27, a las 20.30. Alianza.

Veladas Criollas.

Espectáculo de tango y folklore con Cristina Banegas, Lidia Borda y Liliana Herrero. Con Krichi y Diego Rolón (guitarras).
Viernes, a las 22. Club del Vino.

Wagner: Obertura y "Dich Teure Halle" de "Tannhäuser", Muerte de amor de "Tristán e Isolda"; Wesendoncklieder; Escena final de "Los maestros cantores de Nuremberg" (Solista: Jane Eaglen -soprano-).

Coro de la Asociación Wagneriana (Dir.: Carlos Vieu). Orquesta Filarmónica de Buenos Aires. Director: Francisco Rettig. 3, a las 20.30. Colón.

Yo que tú me enamoraba.

Musical de Chico Novarro. Jueves y viernes, a las 21.30; sábados, a las 21 y 23; domingos, a las 20.30. La Plaza, sala Pablo Neruda.

Películas

A quién ama Gilbert Grape.

***1/2 (1994, 118')
De Lasse Hallstrom. Con Johnny Deep, Juliette Lewis y Leonardo DiCaprio. 29, a las 22 (repite). Cable: SUPERCINE.

Barrio Chino. ** (1974, 131')**

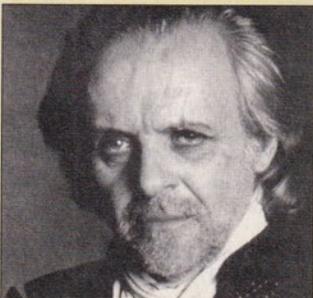
De Roman Polanski. Con Jack Nicholson, Faye Dunaway y John Huston. 8, a las 0. Cable: SUPERCINE.

Blow Out, el sonido del miedo. ** (1981, 107')**

De Brian De Palma. Con John Travolta y Nancy Allen. 14, a las 17. Cable: SUPERCINE.

Bram Stoker's: Drácula. **1/2 (1992, 130')

De Francis Ford Coppola. Con Gary Oldman, Winona Ryder, Anthony Hopkins y Keanu Reeves. 8, a las 22.45 (repite). Cable: I-SAT.



Carrington. *1/2 (1995, 122')**

De Christopher Hampton. Con Emma Thompson y Jonathan Pryce. 13, a las 22. Cable: SPACE.

Ciudad de Angeles. ** (1993, 188')**

De Robert Altman. Con Andie

MacDowell, Matthew Modine y Tim Robbins. 29, a las 3.45. Cable: SUPERCINE.

Código: Flecha rota. ** (1996, 108')**

De John Woo. Con John Travolta y Christian Slater. 4, a las 22 (repite). Cable: CINECANAL.

Cumbres borrascosas. *1/2 (1992, 104')**

De Peter Kosminsky. Con Juliette Binoche y Ralph Fiennes. 15, a las 22 (repite). Cable: SUPERCINE.

Dos extraños amantes. ** (1977, 94')**

De Woody Allen. Con Diane Keaton y Tony Roberts. 9, a las 5.30 (repite). Cable: CINECANAL.

El beso de la mujer araña. ** (1985, 114')**

De Héctor Babenco. Con Sonia Braga, Raúl Juliá y William Hurt. 11, a las 22.45 (repite). Cable: I-SAT.

El ciudadano Bob Roberts. **1/2 (1992, 105')**

De Tim Robbins. Con Giancarlo Esposito y Gore Vidal. 29, a las 22.45 (repite). Cable: I-SAT.

El club del Clan. (1964)

De Enrique Carreras. Con Beatriz Bonnet y Fernando Siro. 8, a las 22. Volver.

Fuego gris. (1994)

De Pablo César. Con Cristina Banegas y María Victoria D'Antonio. Música de. 15, a las 22. Volver.

Il ladro di bambini. ** (1992, 116')**

De Gianni Amelio. Con Enrico Lo Verso y Valentina Scalici. 21, a las 14.45 (repite). Cable: SPACE.

La edad de la inocencia. ** (1993, 133')**

De Martin Scorsese. Con Daniel Day-Lewis y Winona Ryder. 6, a las 22. Cable: SPACE.

La Frontera. *1/2 (1982, 107')**

De Tony Richardson. Con Jack Nicholson y Harvey Keitel. 20, a la 1.25. Cable: CINECANAL.

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

De Rainer Fassbinder. Con Hanna Schygulla y Giancarlo Giannini. ◀



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.

LIBRERIA 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 22.45 (repite).
Cable: I-SAT.

Marat-Sade. **** (1966, 115')
De Peter Brook.
Basada en la obra de Peter Weiss.
Con Glenda Jackson y Patrick Magee.
27, a las 22. Cable: SPACE.

Memorias de Antonia. ***
(1995, 93')
De Marleen Gorris. Con Willeke Van Ammelrooy y Jan Decler.
5, a las 22. Cable: SPACE.

Mujeres apasionadas. ****1/2
(1970, 19')
De Ken Russell. Con Alan Bates y Oliver Reed.
5, a la 1.25. Cable: CINECANAL.

Nunca en domingo. ****
(1960, 91')
De Jules Dassin. Con Melina Mercouri y Jules Dassin.
29, a las 3.05. Cable: CINECANAL.

Pepi, Lucy, Bom y otras chicas del montón. *** (1980, 80')
De Pedro Almodóvar. Con Carmen Maura y Cecilia Roth.
9, a las 23.45. Cable: SPACE.

Rapado.
De Martin Rejtman. Con Ezequiel Cavia y Mirtha Busnelli.
Ciclo El Independiente.
11, a las 17, 19.30 y 22.
Nuevo Regina.

Señorita Strong.
Condicionada.
De Paul Norman. Con Samantha Strong, Felecia y Kim Kataine.
4, a las 0 (repite). Cable: VENUS.



CINEMATECA LUGONES
Teatro San Martín

• **Kieslowski: El Decálogo.**
Exhibición completa y consecutiva (inédita en Argentina).
Del 1° al 12. Confirmar horarios.

• **Homenaje a Ernst Lubitsch**
(1892-1947)
7 films del maestro alemán a cincuenta años de su fallecimiento.
Del 3 al 16. Confirmar horarios.

• **Nuevo cine italiano:**

El Monstruo. ** (1994, 115')
Con Roberto Benigni, Michel Blanc y Nicoletta Braschi.
5 y 12, a las 17 y 19.30.

Johnny Stecchino. **
(1992, 125')
Con Roberto Benigni, Nicoletta Braschi y Paolo Bonacelli.
19 y 26, a las 17 y 19.30.

GANADORAS DEL OSCAR
Funciones a las 20.30.
Manzana de las Luces.

El Padrino. ***** (1972, 175')
De Francis Ford Coppola. Con Marlon Brando y Al Pacino.
Miércoles 5.

Cabaret. ***** (1972, 128')
De Bob Fosse. Con Liza Minnelli y Michael York.
Miércoles 12.

El discreto encanto de la burguesía. **** (1972, 100')
De Luis Buñuel. Con Fernando Rey y Delphine Beyrig.
Miércoles 19.

La aventura del Poseidón. ***
(1972, 117')
De Ronald Neame. Con Shelley Winters y Gene Hackman.
Miércoles 26.

CINE FRANCES DE CULTO
Auspicia Embajada de Francia
(16 mm subtítulo en español).
Funciones a las 21.30. Circus.

El fantasma de la libertad. **
(1974, 104')
De Luis Buñuel. Con Jean-Claude Brialy y Adolfo Celi.
Viernes 7.

El hombre que miente.
De Robbe Grillet.
Viernes 14.

Las dos inglesas y el continente. ****1/2 (1972, 130')
De François Truffaut. Con Jean-Pierre Léaud y Kiki Markham.
Viernes 21.

Ese oscuro objeto del deseo. ****1/2 (1977, 100')
De Luis Buñuel. Con Fernando Rey y Angela Molina.
Viernes 28.

CICLO CINE NACIONAL
Funciones a las 17.
Museo del Cine Ducrós Hicken.

Los isleros. (1951)
De Lucas Demare, sobre libro de

Ernesto L. Castro.
Miércoles 5.

El túnel. (1952)
De L. Klimovsky, sobre libro de Ernesto Sabato.
Miércoles 12.

Los tallos amargos. (1956)
De Fernando Ayala, sobre libro de Adolfo Jasca.
Miércoles 19.

Rosaura a las diez. (1958)
De Mario Soffici, sobre libro de Marco Denevi.
Miércoles 26.

Un Ciclo de Salvador Sammaritano
Cable: BRAVO

Romeo y Julieta. *** (1936, 126')
De George Cukor. Con Leslie Howard y Norma Shearer.
1, a las 22.30 (repite).

Los bajos fondos. ****
(1936, 92')
De Jean Renoir. Con Jean Gabin y Louis Jouvet.
8, a las 22 (repite).

La extra. (90')
De Ralph Jonas. Con Mabel Normand y Ralph Graves.
15, a las 22 (repite).

El velo pintado. *** (1934, 85')
De Rilland Boleslawsky. Con Greta Garbo y Herbert Marshall.
22, a las 22 (repite).

El gran juego. (90')
De Jacques Feyder. Con Pierre Richard Wilm y Charles Vanel.
29, a las 23.

CLASICOS CONTEMPORANEOS
Cable: BRAVO

Taxi Blues. ****1/2 (1991, 100')
De Pavel Lounguine. Con Piotr Mamonov, Piotr Zaitchenko y Natalia Kolia Kanova.
8, a las 0.

Luba. (77')
De Alejandro Agresti. Con Elio Marchi y Bozena Lasota.
15, a las 0.

Sol ardiente. ***** (1994, 134')
De Nikita Mikhalkov. Con Nikita Mikhalkov y Oleg Menchikov.
22, a las 23.30.

Vanya en la calle 42. *****
(1994, 119')
De Louis Malle. Con Wallace Shawn y Julianne Moore.
30, a la 1.

MIKE LEIGH: RETROSPECTIVA
Subtítulos en español. BAC

La vida es formidable. ****1/2
(1991, 103')

Con Timothy Spall, Jane Horrocks y Alison Steadman.
4, a las 17, 19 y 21.

Naked. **** (1994, 126')

Con David Thewlis, Lesley Sharp y Katrin Cartlidge.
11, a las 17 y 20.

Secretos y mentiras. (1996, 126')

Con Timothy Spall, Brenda Blethyn y Phyllis Logan.
18, a las 17 y 20.

CICLO ANDY GARCIA
CABLE: SCI-FI/USA

Jennifer 8. ***1/2 (1992, 127')

De Bruce Robinson. Con Uma Thurman y Kevin Conway.
16, a las 20.

Asuntos internos. ***
(1990, 115')

De Mike Figgis. Con Richard Gere.
16, a las 22.30.

CICLO CINE en 16 mm
Martes, a las 19. Cine-Club ECO

Mi noche con Maud. ****
(1970, 105')

De Eric Rohmer. Con Jean-Louis Trintignant y Françoise Fabian.
4/11.

Las cosas de la vida. ***1/2
(1970, 90')

De Claude Sautet. Con Romy Schneider y Michel Piccoli.
11/11.

Mado. ***1/2 (1976, 130')

De Claude Sautet. Con Romy Schneider y Michel Piccoli.
18/11.

Malasangre. (1986)

De Léos Carax. Con Juliette Binoche y Michel Piccoli.
25/11.

Radio/TV

Animal de radio. ****

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

Casados con hijos. ****

Más malos que los Simpson y, encima, de carne y hueso.
Lunes a viernes, a las 17 (repite).
Cable: Sony.

El Acomodador.

Cine nacional, conducido por Eduardo de la Puente.
Miércoles, a las 22; sábados, a las 20.30. Cable: Volver.

Ellen. ****

Comedia protagonizada por Ellen Degeneres.
Viernes, a las 20.30(repíete).
Cable: Sony.

El refugio de la cultura.

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

Infómanas. ****

Cómo ser mujer y no morir en el intento. Conducen Elizabeth Vernaci, Claudia Fontán y Paula García.
Lunes a viernes, a las 15. TV: Telefé.

Jaque Mate.

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

La librería en casa.

Conducido por Héctor Yanover. Martes, a las 20,30 (repíete).
Cable: BRAVO.

La niñera. ****

Una niñera con estilo personal.
Lunes a viernes, a las 12 (repíete).
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)

Leer es un placer.

Conducido por Natu Poblet. Domingos, a las 23. Radio: El Mundo (AM 1070).

Llegó Saturno.

Espacio de "charlas" conducido por Alejandro Rozitchner.
Lunes a jueves, a las 22. Radio: La Rocka (FM 106.3).

Los palabristas. ***

Programa cultural de Esteban Peicovich.
Martes a viernes, de 23 a 0.
Radio: AM Municipal (710).

Pedro El Grande.

Miniserie de Robert K. Massie. Con Maximilian Schell, Vanessa Redgrave y Hanna Shygulla.
Sábados, a las 16.30 (repíete).
Cable: SPACE.

Tiempo con vos.

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

Todas las músicas.

Recorrido musical a cargo de Inés Molina.
Domingos, a las 18.30. Cable: El Canal de la Mujer.



Viaje a las estrellas.

Serie original con William Shatner y Leonard Nimoy.
Sábados, a las 19. Cable: USA.

Viendo a Biondi. ***

Miércoles, a las 21.30 (repíete).
Cable: Volver.

Vinilo 33°.

Magazin cultural conducido por Mosquito Sancineto. Columnista especial de libros, revistas y novedades: Hugo Lewin.
Lunes a viernes, a las 13. Radio: La Tribu (FM 88.7).

Zoo. ***

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

Teatro

Acto sin palabras y Sonetos de Amor de William Shakespeare.

Versión libre de textos de Samuel Beckett y Shakespeare.
Dir: Silvia Sanfíz y Sergio Amigo.
Domingos, a las 19. El Patio.

Adelach.

De Elio Gallipoli.
Dir: Adrián Blanco.
Teatro semimontado.
24, a las 20. Liberarte.

Al 2000 no llegamos.

(Humor). Grupo Sog Tu Lakk.
Viernes, a las 23. Liberarte.

Teatro Nuestro.

Con Cipe Lincovsky, María Rosa Gallo, Lito Cruz, Ulises Dumont, Juan Carlos Gené, Pepe Soriano, Fabián Vena y elenco.
Miércoles a domingos, de 19 a 21. Teatro Carlos Carella.



EL ESTETOSCOPIO

Flexiones y reflexiones sobre MUSICA TECNICO Y CULTURA DJ
Del 6 al 21 de noviembre
Konrad Mathieu, experto en música techno alemana.
Dj Bleed y Dj RRR

GOETHE INSTITUT BUENOS AIRES
CORRIENTES 319 - T 311-8964/8

1977-1997
20° aniversario
CIRCULO PSICOANALITICO FREUDIANO

Escuela de Psicoanálisis

Abierta la Inscripción 1998

Seminarios de libre elección

Niceto Vega 4621
Tel: 771-3234/Fax: 775-0832

Familia tipo

Llegué a casa a medianoche. Incapaz de articular sino las rutinas básicas: cena, noticiero, cama. Durante el viaje en taxi me distraje leyendo el instructivo. De vez en cuando, la sacaba del bolsillo para observarla. Sentía cierta curiosidad: ¿a qué nuevas esclavitudes me sometería? ¿Cómo sería su cuerpo, cuáles sus demandas y urgencias? Sumergida en esos devaneos no atiné a adjetivar-me. "¡Qué boluda! —me digo ahora que me hubiera dicho— tenés miedo de un juguete".

Entré a casa, besé a hijo y a marido, eludí al cachorro (es lo habitual), me puse el pijama y me senté a la mesa.

Mientras cenábamos les conté: "Me regalaron una mascota virtual. Esperé todo el día para accionarla con ustedes...". (¿Es necesario que describa la sorpresa (¡el asco!) dibujado en esos rostros?)

La convivencia con un hijo heavy (entre otras cualidades) y un marido geminiano (entre otros destinos) me acostumbró a las reacciones más insólitas. Pero lo que ocurrió de ahí en más, superó todos los cálculos. Encendimos (el plural es retórico) la mascota. La alimentamos, jugamos al béisbol con ella y le recriminamos (¿pusimos límite a?) su insaciedad. "Me encantaría aplastarla con un martillo", dijo el discípulo de Marilyn Manson antes de acostarse...

Cuando terminó el noticiero de Santo, "le" apagué la luz y "la" acosté en mi mesa de noche. Al volver del baño ya no estaba ahí. Miré sobre el escritorio. Nada. "La llevé a la cocina, no quiero que esa cosa duerma con nosotros", explicó una versión inverosímil de marido...

Es cierto que no sufrí ni la extrañé y también es cierto que mi mascota sobrevivió a la soledad nocturna. Al levantarme (hijo en la escuela, marido soñando con su cara más linda), le di de comer, jugué un ratito, comprobé que ya tenía un año y que la evolución seguía su curso... "Esta noche, mejor, amaso ñoquis caseros y cenamos los tres solos", me dije.

M.I.

Aria da Capo.

De Edna St. Vincent Millay.
Dir: Cristina Moreira.
Martes y miércoles, a las 21. Cervantes, sala Orestes Caviglia.

Bola de Nieve.

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

Boquitas Pintadas.

Basado en la obra de Manuel Puig. Dir: Oscar Araiz y Renata Schusshheim.
Miércoles a sábados, a las 21; domingos, a las 20. Avenida.

Botánico.

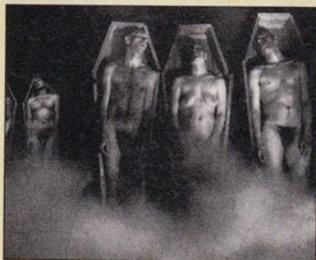
De Elio Gallipolli.
Dir: Roberto Villanueva. Con Antonio Ugo y Roberto Martínez.
Jueves y viernes, a las 22; sábados y domingos, a las 19.30. Cervantes, sala Orestes Caviglia.

Caviar en bikini. ***

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

Cinco puertas.

Autor y director: Omar Pacheco. Con el "Grupo Teatro Libre".
Asist. dir: Valeria Gramática; efectos especiales: Luciana Méndez y Vanina Falco; op. luces: Valeria Gramática; op. sonido: Nicolás Hegi; música: Lito Vitale. Con Marcelo Bustamante, Adrián Chait, Carolina Ghigliazza, Griselda Galarza, Jurij Maletic, Diego Santos, Sonia Zabczuk y Paula Fontán.
Sábados, a las 21 y 23; domingos, a las 20.30. La Otra Orilla.



Criminal. ***1/2

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

Cuesta abajo.

De Gabriela Fiore.
Dir: Luis Longhi. Con Gabriela

Fiore y Jorge Nolasco.
Viernes, a las 23. IFT, sala 2.

Decadencia.

De Steven Berkoff.
Dir: Rubén Szuchmacher; asist. dir: Christian Drut. Escenografía y vestuario: Jorge Ferrari. Iluminación: Gonzalo Córdova. Música: Edgardo Rudnitsky. Entrenamiento corporal: Susana Yasán. Con Ingrid Pelicori y Horacio Peña.
Jueves, a las 21. Babilonia.

De cómo orbitan los hombres.

Por la Cia. Periplo. Dir: Diego Cazabat.
Sábados, a las 19.30. Liberarte.

Deshojando la rosa de los vientos.

De Norberto Laivett.
Dir: Alejandro Stordó.
Viernes y sábados, a las 20. El Observatorio.

Desnuda de Terciopele.

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

Domino en casa.

Autor y director: Leonardo Goloboff.
Vestuario: Sonia Penette; luces: Miguel Angel Rodríguez; grabación de sonido: Miguel Angel Lerocca; escenografía y asist. dir.: Florencia Fernández Frank. Con Sammy Lerner, Manuel Rosón, Norma Skinner y Beatriz dos Santos.
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. Escenografía: Richard Foroada. Vestuario: Gladys Pereyra Alonso. Música original y sonido: Edgardo Rudnitsky. Luces: Mariano Franco. Dramaturgia: Alejandro Ocón. Con Marcelo Serre y Luis Gianneo.
Sábados, a las 23. Babilonia.

El Ciclo.

Teatro y performance músico-teatrales.
Dir: Pompeyo Audivert.
Sábados, a las 22. Galpón del Otro Lado.

El corte. ****

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

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 Angel.

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

El aniversario (hasta está permitido besarse).

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

El líquido táctil.

De Daniel Veronese y el Grupo de Teatro Doméstico.
Dir: Daniel Veronese. Con Federico León, Alfredo Martín y Beatriz Catani.
Jueves y viernes, a las 19.30; sábados y domingos, a las 22. Cervantes, sala Orestes Caviglia.

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.
Miércoles a sábados, a las 21; domingos, a las 20. San Martín, sala Casacuberta.

El Roce.

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

El vestidor.

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

Entre dos mundos.

Autor y director: Manuel Lottersztajn. Con B. Dimov, L. Goldberg, S. Franc y D. Czudnovsky.
Sábados a las 19; domingos, a las 18.30. IFT, sala 2.

Estarás conmigo en el paraíso.

Presenta Circus Renacentista.
Autor y director: Marcos Rosenz-

vaig. Con A. Maza, G. Apper, M. Di Nicola y elenco.
Sábados, a las 23.30. IFT, sala 3.

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

Tres monólogos de Griselda Gambaro.
Dir: Sergio Amigo. Con Viviana Lombardi y Luis Gayol.
Domingos, a las 21.30. C.C. Adanbuenosayres.

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

De Daniel Veronese.
Dir: Cristina Banegas y Graciela Camino.
Sábados, a las 22. El Excéntrico.

Fútbol y otras reflexiones.

De Christian Rullier.
Traducción, adaptación y dirección de Mónica Espina.
Jueves, viernes y sábados, a las 21. Alianza.

Hablame como la lluvia...

De Tennessee Williams.
Dir: Pupi Kratz. Con D. Mackenzie y M. Wigutov.
Domingos, a las 22. Liberarte.

Hambre. Dos argentinos en búsqueda de uno mismo.

Autor y director: Walter Rosenzweig. Con Fernando Triviño y Jorge Waldhorn. Música original: Cecilia Candia; iluminación: Alejandro Le Roux; escenografía y vestuario: Alejandro Mateo; asesoramiento coreográfico: Mora Godoy; asistente de dirección: Gabriela Giusti.
Viernes, a las 21. C.C. Rojas.

Hamlet.

De William Shakespeare.
Adaptación y dirección de Leonardo Echenique.
Sábados, a las 23. IFT, sala 2.

Humor Bovo.

Unipersonal 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.

Iáipus Tyrannos. La conspiración de las mujeres.

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

Kapelusz!

Autor, director y compositor Alberto Muñoz; asist. dir. y prod.:

María Gainza. Arreglos y dirección musical: Omar Giammarco. Escenografía: Oria Puppo. Vestuario: Gladys Pereyra Alonso. Iluminación: Marcelo Cuervo. Sonido: Ricardo Roverano. Con Claudia Tomás, Giselle de Luque, Carlos Bisurgi, Alejandro Nuin, Omar Giammarco y Alberto Muñoz.
Viernes, a las 23. Babilonia.

Kvetch.

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

La almeja.

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

La Cía. Asco, robos y hurtos.

Apeto y Tayler.
Sábados, a la 1. Remember.

La irredenta.

De Beatriz Mosquera.
Grupo De la Visera. Dir: Lucía Manuelle. Con Stella Brando, Graciela Malvagni, Daniela Riva y Humberto Parrotta.
Viernes, a las 20.30. IFT, sala 3.

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.
Estreno el 10, a las 21. Confirmar días y horarios. El Observatorio.

La señorita Elsa.

De Arthur Schnitzler.
Dir: Susana Nova. Con María Fiorentino, Valeria Lorca y Mónica Núñez Cortez.
Lunes y martes, a las 21.
Fundación Patricios.

Las personas no razonables están en vías de extinción.

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

Lástima que sea una perdida.

Versión libre a cargo de Rubén Pires de "Lástima que sea una puta", de John Ford.
Dir. general: Rubén Pires. Coreografía: Julio López. Música original: Fernando Otero. Escenografía y vestuario: Alberto Bellatti. Con Edward Nutkiewicz, Mara Bestelli, Alejandro Dufau, Sergio Oviedo y elenco.
Viernes y sábados, a las 21.
El Observatorio.

La última cerveza de Bukowsky.

De Carlos Polimeni, basado en textos de Charles Bukowsky. Realización del equipo de "Luca Vive". Dirección y puesta en escena: Pablo Silva. Con Daniel Ritto.
Jueves, a las 22; viernes y sábados, a las 0. Fundación Patricios.

La valija.

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

La visita de la vieja dama.

De Friedrich Dürrenmatt.
Dir: Inda Ledesma. Con Onofre Lovero, Walter Santa Ana, Alejandro Awada y elenco.
Viernes a sábados, a las 21.30; domingos, a las 21. Cervantes, sala María Guerrero.

Los impunes.

De Ariel Barchilón.
Dir: Lorenzo Quinteros. Asist. Dir.: Mercedes Fraile. Asist. de escenografía y vestuario: Marta Albertinazzi. 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.
Miércoles, a las 21. El callejón de los deseos.

Madame de Sade.

De Yulio Mishima.
Dir: Víctor García Peralta.
Viernes y sábados, a las 21.30; domingos, a las 20. Fundación Patricios.

Máquina Hamlet.*1/2.**

De Heiner Müller
Por El periférico de los objetos.
Dir: Daniel Veronese, Ana Alvarado y Emilio García Wehbi.
Sábados, a las 23. El callejón de los deseos.

Manjar de los dioses.****

Grupo La Noche en Vela.
Viernes y sábados, a las 23.30. El galpón del abasto.

Memorias de Praga.

Autor y director: Héctor Levy Daniel.
Sábados, a las 21; domingos, a las 20. C.C. San Martín.

Mixtratos y sus Intrépidos. Inventos para volar.

Espectáculo al aire libre a cargo del Grupo Mixtratos Cia. Ltd.
Sábados y domingos, a las 19.
C.C. Recoleta.

Muertos sin sepultura.

De Jean Paul Sartre. Versión del Grupo Macondo.
Dir. y puesta en escena: Emilio Segovia.
Sábados, a las 22. Colonial.

Pará, fanático.

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

Pater dixit.

Creación colectiva.
Dir: Pompeyo Audivert.
Sábados, a las 22; domingos, a las 21. IFT, sala 3.

Pedro Páramo.

De Juan Rulfo. Adaptación teatral de Nicolina Nagtzaam y Yany Linares.
Dir: Sarah Quiroga; codirección: Nicolina Nagtzaam y Renwick Herónimo. Con Mirta Coria, Sandra Elaskar, Nicolás Fiore, Jorge Jimenez, Rubén Gundín y elenco. Cantante: Lidia Bologna. Luminotecnia: Alejandro Pisano; música: Nicolás Gulisano y Juan Pedro Estanga; escenografía: Renwick Herónimo, María Marta Sicilia y Araceli Mugica.
Viernes y sábados, a las 23.30.
C.C. Rojas.

Pernografías.

Grupo Le Perne.
Viernes, a las 0; Sábados, a las 23. Remember.

Polvo eres.*****

De Harold Pinter.
Dir: Rubén Szuchmacher; asist. dir: Cristian Drut. Música y sonorización: Edgardo Rudnitsky. Escenografía y vestuario: Jorge Ferrari; asist. escen.: Juan Mario Roust. Asist. Producción: Cecilia Di Nápoli. Con Ingrid Pelicori y Horacio Peña.
Viernes, sábados y domingos, a las 21. Babilonia.

Propiedad.

Autora y directora: Paula Bartolomé. Con María Laura Calí, Andrea Jaet, Dario Levy y elenco. Domingos, a las 21. El Observatorio.

Pucha, me raspa.

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

Puchero argentino.

Dir: Enrique Dacal y Hugo Men. Viernes, a las 23. El callejón de los deseos.

Querido Chejov...

De Olga Knipper. Dir: Elena Gowland. Con María Marchi, y José Luis Deus. Viernes, a las 20.45. IFT, sala 2.

¿Quién es quién?

Autora y directora: Patricia San Miguel. Viernes, a las 22.30. El Observatorio.

Recuerdos son recuerdos.

Espectáculo teatral y musical. Creación colectiva. Con Rita Cortese, Soledad Villamil, Brian Chamboueyron, Silvio Cattáneo y Carlos Viggiano. Viernes y sábados, a las 22. La Trastienda.

Retorno al hogar.

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

Risas Grabadas.

Autor y director: Alejandro Robino. Teatro semimontado. 17, a las 20. Liberarte.

Ritos del corazón.

De Cristina Escofet. Dir: Eduardo Pavelic. Con A. Di-caprio, M. Fernández, C. Andrade, J. Dentone, M. Tesoriero. Sábados, a las 21; domingos, a las 20.30. IFT, sala 2.

¿Sabés cuál es el mayor de mis defectos?

De Roberto Fontanarrosa. Por M. Fernández. Sábados, a las 0. Liberarte.

Salsipuedes.

De Ciro Zorzoli y José María Muscari. Dir: Ciro Zorzoli. Asis. dir: Paola Barrientos. Con José María Muscari, Florencia Sacchi y Leonardo Saggese. Grupo La Brebis Galante. Domingos, a las 20.30. Liberarte.

Se vende

(o la otra historia del zoo).

Autor y director: Julián Cavero. Teatro semimontado. 10, a las 20. Liberarte.

Sueños y mentiras.

Unipersonal de Ana María Bovo. Historias de Chejov, Tostoi, O. Henry y Bradbury, entre otros. Viernes, a las 20.30. Opera Prima.

Un cuento alemán. ****

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

Un guapo del 900.

De Samuel Eichelbaum. Dirección y puesta en escena: Juan Carlos Gené. Escenografía: Carlos Di Pasquo. Vestuario: Mini Zuccheri. Música: Luis María Serra. Coreografía: Alejandro Cervera. Iluminación: Miguel Morales. Adiestrador en duelo criollo: Hernán Martínez. Asist. dir: Teresita Galimany. Con Rubén Stella, Verónica Oddó, Marcos Zucker, Carlos Weber y elenco. Miércoles a sábados, a las 21.30; domingos, a las 20.30. San Martín, sala Martín Coronado.

Yo he visto el mar.

Por la cooperativa La Máquina de Volar (actores, titiriteros y músicos). Libro y dir: Gabriela Marges. Intérpretes: Alejandro C. Bracchi, Gabriela Marges y Román Lamas. Sábados y domingos, a las 17. C.C. Recoleta.

Woyzek.

De Georg Büchner. Dir: Enrique Dacal. Elenco Escuela Municipal de Arte Dramático. 7, 14 y 28, a las 21. C.C. San Martín.



José Luis Cabezas. Reportero Gráfico. Asesinado en Pinamar el 25 de enero de 1997.

DIRECCIONES

- Alianza Francesa: Córdoba 936, TE: 322-0068
- Atica Galería de Arte: Libertad 1240 P.B. "9", TE: 813-3544
- Arte por Arte, Solar del Juramento: Vuelta de Obligado 2070, TE: 788-3721
- Auditorio "José Luis Cabezas" Fac. Psicología: Independencia 3065, TE: 932-6001
- Ave Porco: Corrientes 1980, TE: 953-7129
- Babilonia: Guardia Vieja 3360, TE: 862-0683
- BAC (British Arts Centre): Suipacha 1333, TE: 393-0275
- Café Tortoni: Av. de Mayo 829, TE: 342-4328
- Catedral de San Isidro: Libertador 16200, TE: 743-4990
- Centro Cultural Adanbuenosayres: Corrientes 1904
- Centro Cultural Borges: Viamonte y San Martín, TE: 319-5449
- Centro Cultural Recoleta: Junín 1930, TE: 803-1041
- Centro Cultural Ricardo Rojas: Corrientes 2038, TE: 953-0390
- Centro Cultural San Martín: Sarmiento 1551, TE: 374-1251
- Cine-Club Eco: Camargo 544, TE: 854-6180
- Circus, Café Restaurant: Huergo 366, TE: 772-8866
- Clásica y Moderna: Callao 892, TE: 812-8707
- Club del Vino: J.A. Cabrera 4737, TE: 833-0048
- Colección Alvear de Zurbarán: Alvear 1658, TE: 811-3004
- Complejo Teatral La Plaza: Corrientes 1660, TE: 372-7314
- Complejo Teatral Margarita Xirgu: Chacabuco 875, TE: 300-2448
- Druid In: Reconquista 1040, TE: 312-3688
- El Balcón de la Plaza: Humberto I 461, TE: 362-2354
- El Callejón de los Deseos: Humahuaca 3759, TE: 862-1167
- El Codo: Guardia Vieja 4085, TE: 862-1381
- El Doble: Araoz 727, TE: 855-2656
- El Excéntrico de la 18ª: Lerma 420, TE: 772-6092
- El Galpón del Abasto: Humahuaca 3549, TE: 952-4046
- El Observatorio: Urquiza 124, TE: 957-6723
- El Patio: Montevideo 566, TE: 373-3197
- Filo: San Martín 975, TE: 311-3303
- Foro Gandhi: Corrientes 1551, TE: 374-7501
- Fundación Banco Patricios: Callao 312, TE: 372-9197
- Fundación Proa: Pedro de Mendoza 1929, TE: 303-0584
- Galería Portinari: Esmeralda 965/69, TE: 313-5222
- Galería Rubbers: Suipacha 1175, TE: 393-6010
- Galería Ruth Benzacar: Florida 1000, TE: 313-8480
- Galpón Del Otro Lado: Lambaré 866, TE: 862-5439
- Goethe Institut: Corrientes 319, TE: 311-8964
- Iglesia de la Santa Cruz: Estados Unidos esq. Gral. Urquiza, TE: 374-7543
- Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (UBA): 25 de Mayo 217 4º piso, TE: 334-7512, int. 119
- Instituto de Lingüística (UBA): 25 de Mayo 217, TE: 343-1196.
- La Scala de San Telmo: Pasaje Giuffra 371, TE: 362-1187
- Las Magas: Rodríguez Peña 433, TE: 373-6006
- La Ranchería Fund. Cult.: México 1152, TE: 383-7887
- La Trastienda: Balcarce 460, TE: 342-7650
- La Tribu 88.7 FM: Lambaré 873, TE: 864-0489
- La Veda Restaurante: Florida 1 (Subsuelo), TE: 331-6442
- 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 del Cine Pablo C. Ducrós Hicken: Sarmiento 2573, TE: 952-4598
- Museo Nacional de Arte Decorativo: Av. Libertador 1902, TE: 801-8248
- Museo Nacional de Arte Oriental: Av. del Libertador 1902 1º, TE: 801-5988
- Nuevo Cine-Teatro Regina: Santa Fe 1235, TE: 812-5470
- Opera Prima: Paraná 1259, TE: 812-8271
- Pizza Piola: Libertad 1078, TE: 812-0690
- Remember Pub: Corrientes 1983, TE: 953-0638
- Teatro Avenida: Av. de Mayo 1222, TE: 381-0662
- Teatro Carlos Carella: Bartolomé Mitre 970, TE: 345-2744
- Teatro Colón: Libertad 621, TE: 382-5414
- Teatro Colonial: Paseo Colón 413, TE: 342-7958
- Teatro Concert: Corrientes 1218, TE: 384-8279
- Teatro 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 Maipo: Maipú 443, TE: 322-4882
- Teatro Metropolitan: Corrientes 1343, TE: 371-1064
- Teatro Nacional Cervantes: Libertad 815, TE: 816-4224
- Teatro Payró: San Martín 766, TE: 312-5922.



Año
Mes
Nombre

CORDOBA
Bla, bla, bla

Ciclo de foros multisectoriales sobre cuestiones estratégicas de Argentina.
Coorganizan: Fundación para el Desarrollo Regional y Local (FUNDEL) y Fundación Friedrich Ebert.
20, a las 20. Goethe.

El Museo de Historia de Hamburgo.
Conferencia a cargo del Dr. Frank Jürgensen (Hamburgo).
Con traducción.
17, a las 20. Goethe.

Música

Concierto de Música Mixta.
Nora García (piano).
7, a las 21.
Goethe.

Películas

CICLO MUJERCITAS
Funciones a las 20.30.
El Angel Azul.

Evita. (1996)
De Alan Parker. Con Antonio Banderas y Madonna.
Lunes 10.

Bagdad Café. ** (1988, 91')**
De Percy Adlon. Con Marianne Sägebrecht y Jack Palance.
Martes 11.

Orlando. ** (1993, 93')
De Sally Potter. Con Tilda Swinton, Billy Zane y John Wood.
Miércoles 12.

Todo por un sueño. *12 (1995, 103')**
De Gus Van Sant.
Con Nicole Kidman, Matt Dillon y Joaquín Phoenix.
Jueves 13.

Giulietta de los espíritus. ** (1965, 148')**
De Federico Fellini. Con Giulietta Masina y Sylvia Koscina.
Viernes 14.

Vivir su vida. * (1963, 85')**
De Jean-Luc Godard. Con Anna Karina y Saddy Rebber.
Lunes 17.

Kika. ** (1993, 95')**
De Pedro Almodóvar.
Con Verónica Forque, Victoria Abril y Rossy De Palma.
Martes 18.

El casamiento de Muriel. ** (1994, 105')**
De Paul Hogan. Con Toni Collette y Bill Hunter.
Miércoles 19.

La pasión de Juana de Arco. ** (1928, 114')**
De Carl Dreyer. Con María Falconetti y Antonin Artaud.
Jueves 20.

La reina Margot. ** (1994, 143')**
De Patrice Chereau. Con Isabelle Adjani y Daniel Auteuil.
Viernes 21.

Jules & Jim. ** (1961, 104')**
De François Truffaut. Con Oskar Werner y Jeanne Moreau.
Lunes 24.

Priscilla, reina del desierto. ** (1994, 102')**
De Stephen Elliott. Con Terence Stamp, Hugo Weaving y Guy Pearce.
Martes 25.

¿Qué pasó con Baby Jane? *12 (1962, 132')**
De Robert Aldrich. Con Bette Davis y Joan Crawford.
Miércoles 26.

Belle de Jour. ** (1995, 93')**
De Luis Buñuel. Con Catherine Deneuve, Jean Sorel y Michel Piccoli.
Jueves 27.

Memorias de Antonia. ** (1995, 93')**
De Marleen Gorris. Con Willeke Van Ammelrooy y Els Dottermans.
Viernes 28.

Radio/TV

Buen día, Rebeca.
Periodístico-musical, conducido por Rebeca Borettoletto.
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 sobre actualidad. Conducido por Rebeca Borettoletto.
Lunes a viernes, a las 7.
FM Córdoba (1005).

LA PLATA
Bla, bla, bla

Conferencia a cargo del escritor Jaime Barylko.
11, a las 20. Instituto Cultural Francés.

Música

La Fanciulla del West.
Opera de Giacomo Puccini.
Primera representación en La Plata.
Director de Orquesta: Mario Perusso. Régisseur: Eduardo Rodríguez Arguibel; Escenografía: Osvaldo Mélia y Guillermo Gualchi.
Con Rita Lantieri, Gian Piero Mastromei, Horacio Mastrango y elenco.

Orquesta y Coro Estables del Teatro Argentino.
7, a las 20.30; 9 y 16, a las 18.
Teatro Argentino.

Radio

Amar sin barreras.
Entrevistas a autores e información bibliográfica. Conducido por el Dr. Enrique Scholnik. 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
Bla, bla, bla

Presentación de Ossessione. Revista de cine.
Nuevo mensuario sobre cine. El dossier del número uno está dedicado a David Lynch.
18, a las 23. Chocolate.

Exposiciones

Dino Bruzzone.
Fotografías.
Auditorium, Fotogalería.

Películas

El fuego y la sombra. * (1995, 110')**
De Agnieszka Holland. Con Leonardo Di Caprio, David Thewlis, Romane Bohringer y Dominique Blanc.
4 y 5, a las 19 y 21. Teatro Auditorium, sala Astor Piazzolla.

13° Festival Internacional de Cine.
Del 13 al 22. Ver página 6.

Teatro

Vincent y los cuervos.
Dir: Daniel Lambertini. Con Freddy Virgolini y elenco.
13, a las 21.30; 14, a las 20.30.
Payró.

Maison Avenue.
23, a las 19.30. Payró.

MONTEVIDEO
Bla, bla, bla

20ª Feria Internacional del Libro.
Los siguientes escritores, entre otros, presentarán libros y participarán de charlas y conferencias:

Brasil:
• Tabajaras Rua
18, a las 21. Salón de actos.

Chile:
• Enrique Barrios
16, a las 19. Salón de actos.
• Carlos Cerda
14, a las 20.30.
Sala Osvaldo Soriano.

Francia:
• Françoise Banhamou
13, a las 19. Salón de actos.
• Michel Sauquet
15, a las 18.30.
Sala Osvaldo Soriano.
• Pierre Kalfon
18, a las 19.30. Salón de actos.

México:
• Enrique Franco
22, a las 18.
Sala Osvaldo Soriano.

Paraguay:
• Augusto Roa Bastos
23, a las 20. Salón de actos.

Portugal:
• José Saramago
9, a las 20.30. Salón de actos.

Argentina:
• Adolfo Bioy Casares
15, a las 20.30. Salón de actos.
• Antonio Dal Masetto
16, a las 21. Salón de actos.
• Maitena
13, a las 19.
Sala Osvaldo Soriano.
• María Esther de Miguel
21, a las 19.30. Salón de actos.
• Eduardo Rovner
16, a las 19.30.
Sala Osvaldo Soriano.
• Federico Andahazi
9, a las 21.
Sala Osvaldo Soriano.
• Gonzalo Arzuaga
22, a las 21.
Sala Osvaldo Soriano.

Junto con la muestra bibliográfica se realizarán exposiciones de artistas plásticos y fotógrafos.
Del 6 al 23, de domingos a jueves, de 16 a 23; viernes y sábados, de 16 a 24.
Parque de Exposiciones del LATU.

ROSARIO

Bla, bla, bla

La respuesta escandinava.

Conferencia del arq. finlandés Juhani Pallasmaa.

5, a las 20. Teatro del Parque de España.

Las metamorfosis de Ulises.

Conferencia del catedrático español Francisco Jarauta.

7, a las 19. UNR Editora.

Exposiciones

Homenaje a Domingo Candia en el centenario de su nacimiento.

Pinturas. Hasta el 16. Museo Estévez.

De abstracciones y de ritmos. !

Muestra conjunta de Mauro Machado, Fabián Marcaccio, Daniel Scheimberg y Emilio Torti.

Curadora: Eleonora Traficante.

A partir del 11. C.C. Parque de España.

Semana de la arquitectura.

Conferencias, seminarios, talleres y muestras de proyectos. A partir del 3. Facultad de Arquitectura, Auditorio Fundación, C.C. Bernardino Rivadavia y Centro de Expresiones Contemporáneas.

Música

Adrián Abonizio, Jorge Fandermole, Lalo de los Santos y Rubén Goldin.

Presentan su CD *Rosarinos*. 22, a las 21.30. Teatro del Parque de España.

El Emperador.

De Ludwig van Beethoven. Orquesta Sinfónica Provincial. Director: Edgar Ferrer. Solista: Javier Andercini. 13, a las 21. Teatro El Círculo.

Rodolfo Mederos.

Tangos. 15, a las 21.30. Auditorio Fundación.

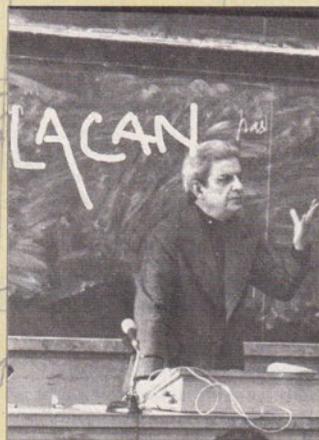
Mundo Bizarro.

Presenta su CD "Mundo Bizarro". 15, a las 21.30. Teatro del Parque de España.

Réquiem de Brahms.

Orquesta Sinfónica Provincial y Coro Universitario. Directores: Juan Carlos Zorzi y Francisco Maragno.

4, a las 21. Teatro El Círculo.



DIRECCIONES

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
Chocolate: Av. Constitución 4473, Mar del Plata

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

Facultad de Arquitectura: Berutti y Riobamba, Rosario, TE: (041) 488178 y 492389

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

Instituto Cultural Francés: Calle 48 (esq. 11) N° 804, La Plata, TE: (021) 213424

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

Parque de Exposiciones del LATU: Av. Italia y Bolonia (a 1 cuadra del Shopping de Portones), TE: (059) 411860 (Cámara del Libro)

Teatro Argentino: Calle 49 entre 7 y 8, La Plata, TE: (021) 212776

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

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

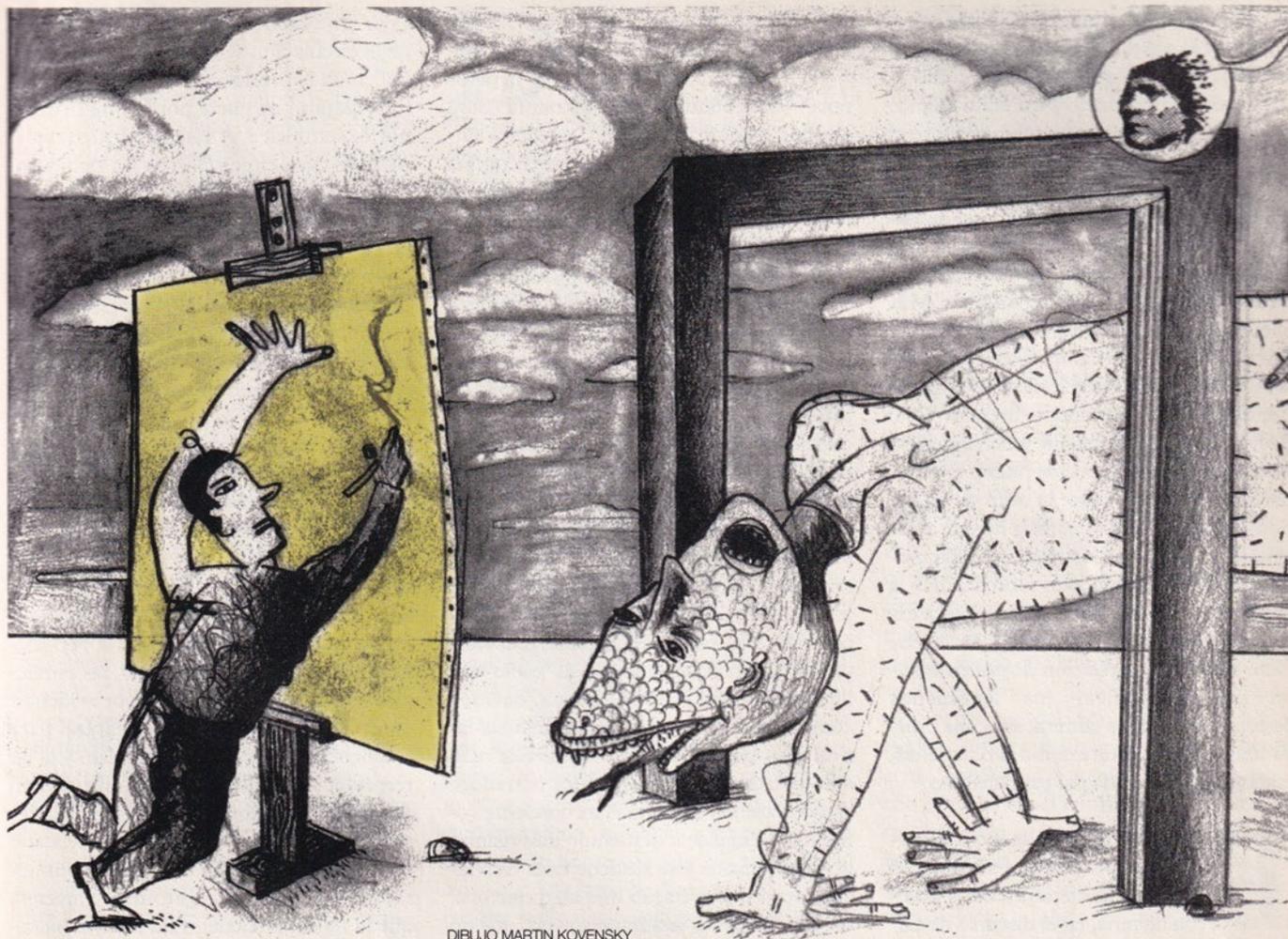
Teatro Fundación Astengor: Mitre 748, Rosario, TE: (041) 481150

UNR Editora: Urquiza 2050, planta alta, Rosario, TE: (041) 401740

Colectivo nocturno*

Hay que decirlo: el colectivo crece. Somos varios, somos muchos, y en cada fiesta somos otros. Nuestras ideas políticas son claras, son libertarias, por eso nunca diremos (aún cuando lo pensemos todo el tiempo) que ya somos demasiados. Por fortuna, noches como las noches de octubre habrá pocas. Empezamos, un domingo, a las seis de la tarde en la Fundación Proa (Pedro de Mendoza 1929), donde había unos interesantísimos cuadros en exposición y donde, a propósito del cumpleaños de alguien, Sergio de Loof pasaba música. En la terraza donde estábamos había viento: un viento cruel, frío y afilado. No hizo falta recordar la terraza de la Age para salir corriendo. El destino, de todos modos, nos reunió espontáneamente en un rincón: fiebre en los ojos, los cuerpos ya danzando, había que seguir. Alguien sacó invitaciones de su cartera. Alejandro Ross hacía una fiesta en Oval (Maipú 979), en pleno centro. Fue lógico, pues, que nos detuviéramos a tomar algo en ese bar encantador y snob llamado Memorabilia (Maipú 761). Mientras las chicas íbamos en tropel a arreglar los desastres climatológicos en nuestros maquillajes, los chicos nos quedamos en la barra pidiendo tragos: margaritas, whiskies, vodka aguado (adivinen para quién), daikiris. Uno de nosotros (terco, obsesivo, insoportable) tuvo que prepararse su propio gimlet. El lugar en el que estábamos no admite la melancolía. Nos vino bien que un joven poeta estuviera preparando, para esa misma noche, un desfile de mujeres perversas, de villanas. Hicimos tiempo, en la barra, charlotearlo y mirando, hasta que el desfile empezó. Alguien notó que todos los chicos presentes competían por ser el chico más lindo del mundo. "Por supuesto, yo prefiero que el chico más lindo del mundo sea otro (dijo nuestro chico más lindo del mundo). Para poder mirarlo". Sabiduría semejante no pudo despertar sino nuestra admiración más muda. Cerramos filas, el colectivo nocturno es así, sabio. Las villanas de Micheli trastabillaron un poco, pero se nota que Juan supe mirar bien las puestas de Gaultier. Si hubiera una Madonna en nuestras tierras, Micheli tendría que vestirla. La medianoche empezaba a caer sobre nosotros con su manto helado. Nos despedimos como pudimos de la gente que estaba en Memorabilia (partir es morir un poco: "te dejo mi tarjeta") pero nos esperaban. Caminamos esa cuadra en gloria absurda: Así debió ser rodar La dulce vida. "¿Conocés Oval?", "Es una casa encantadora", "Hay que confiar en las recomendaciones de Silvia 1", "Siempre, siempre". Subimos directamente porque sabíamos que Daniel Melero es puntual. Fue tan lindo escucharlo. Esa pista en forma de ele, se prestaba, esa noche, para cualquier, para todo intercambio. Se respiraba otro aire. Bailamos minimalmente. A través de los vidrios alcanzamos a ver a varios amigos que alguna vez formaron parte del Colectivo: Juan 2, Gustavo. Hernán insistió en que no dejáramos de admirar (y ervidiar) las carnes expuestas en Escrito en el cuerpo. Comentamos la impecable performance de Melero. Gabriela nos invitó a la presentación de su revista (sería en Oval, cómo no volver) mientras manoseaba un bambi de plástico cuya válvula pedía a gritos que le echaran aire. Pero los labios de Gabriela se sintieron tímidos, por lo menos esa noche. Vólvimos a bailar. Estaba tan bien la concepción de Ale Ros, la distribución, las luces, el clima, la memoria. Gustavo ofreció su auto para acercarnos a donde fuera. En él partimos rumbo a BNK (Anchorena 1170), donde sabíamos que había un concurso de bellezas en calzoncillo. Fue el horror. Pero pudimos disfrutar (una vez más) de las ambientaciones deliciosas e incomprensibles de la BNK, y estaban Silvita, Ariel y Silvia 2. Prácticamente todos. Y no digan que somos un club porque odiamos las instituciones (cerradas). Cada noche es distinta y somos un sistema de conexiones, una máquina deseante, un vector de velocidades puras, un mito de la década del ochenta, un cuerpo sin órganos.

* El Colectivo Nocturno está integrado por Rolando Barto, Michelangelo Liccardi, Marita Chambers, Canon Flag, Santiago Lima, Jorge Traquel, Mallory Keaton, Salomé y Uma Thurman.



DIBUJO MARTIN KOVENSKY

Si la obra de arte y en especial la literatura forman no sólo un *muestrario* con visos de colección y una *prueba* en la demostración analítica es porque organizan básicamente un *exemplum* en la retórica y en la lógica del psicoanálisis. Su superabundancia, más allá del desconcierto fraguado por Freud para su “aproximación”, nos induce a pensar que las propuestas que se realizaron durante los años 60 para establecer axiomáticamente la *relación* entre psicoanálisis y literatura estaban marcadas por elementos puramente ideológicos. La relación que se

* Nicolás Rosa es ensayista y docente de Teoría Literaria en la UBA. Publicó, entre otros, *Los fulgores del simulacro*, *El arte del olvido* y *Tratados sobre Néstor Perlongher*. El texto que publicamos es un fragmento de *La lengua del ausente*, aún inédito, que será publicado por la editorial Biblos de Buenos Aires.

El arte de Lacan

NICOLÁS ROSA*

presentaba tenía tres formas:

a) el psicoanálisis aplicado a la literatura como sistema de prueba de sus producciones, b) el psicoanálisis en relación comparativa entre literatura y psicoanálisis tratando de explicar el proceso creador, y c) la más cercana en el tiempo, la relación estructural entre la estructura del aparato psíquico y la estructura de la obra de arte,

en particular la obra literaria. Esta relación era presentada como isomórfica.

Las correspondencias entre estas formas son altamente complejas, pues ninguna existe en pureza y reaparecen mezcladas en cualquiera de los análisis que conocemos. Sin embargo, una tradición típicamente freudiana (Freud, Abraham, Jung, Fenichel y en especial Otto Ranke), esta-

blece un sistema comparativo entre mito, religión y la génesis de la obra literaria, sobre todo la tragedia clásica, a partir del establecimiento freudiano entre mito edípico y complejo y las aproximaciones sobre el *watercomplex* que aparece en nuevas organizaciones discursivas en Lacan como los “Nombres del Padre”. El seminario de Lacan sobre “La Carta Robada” de E. A. Poe inicia una nueva serie de entrecruzamientos entre la literatura y el psicoanálisis. Más allá de las reiteradas alusiones a la obra de arte y sobre todo al campo literario, debemos recordar que Lacan erigirá su obra sobre un edificio básicamente literario: Poe, Sade y Joyce, especialmente en el seminario *La Carta Robada*, *Kant con Sade* y el seminario *Le synthome* sobre la obra de Joyce. Son tres hitos fundamentales de esta relación que intentamos apresar, con una modificación que entendemos fundamental: la inversión, elemento esencial de la lógica expositiva y argumental de Lacan, de la relación: ya no es una relación de *prueba externa* para identificar los fenómenos psicoanalíticos de la cultura, sino una *prueba interna*: la literatura como fundamento, como función y causa del psicoanálisis.

Propuesta arriesgada, pero la única que nos permite sostener el papel de la literatura, de la prueba literaria, en el discurso de Lacan. La relación extrema entre oralidad y escritura, entre el lenguaje y lo escrito, sólo puede ser fundada en la experiencia literaria, experiencia de los fundamentos del lenguaje. La literatura en su inscripción, en su particular sistema *etnográfico* y *estereográfico*, dice lo que el psicoanálisis formaliza en otro registro. Si Freud nos llevó a otras extremidades que todavía confunden a los especialistas para recordarnos la organización de la tragedia —sobre un pacto original y el clímax como destrucción de ese pacto sangriento—, retomado por la experiencia shakesperiana, Lacan organizará su teoría del significante, y su iteración y reiteración en la cadena significante, en la misteriosa carta robada por disposición del Destino circular en su repetición, en su propia automatización y en su fortuna (*automaton* y *tijé* de la Física aristotélica), su fórmula del fantasma como correlato de la fantasía erótica de Sade en la relación entre demanda y deseo y las formulaciones del imperativo categórico del goce (*Kant* y *Sade*) y, mucho después, alucinado por la obra de Joyce, elaborará una

lectura de su obra para reponer y modificar fragmentariamente su teoría del síntoma: Joyce como síntoma de qué...¿de la paranoia?, ¿de la cultura o de la literatura como Destino o como Salvación? La lectura sintomal es la única que puede proyectar los fantasmas de la creación, objetivamente del estilo. La fórmula incuestionable: el estilo no es el sujeto sino el objeto, no sólo formaliza las versiones del estilo tradicionales como la de Buffon sino también nos obliga a pensar en ese objeto duro y reluciente que se *traba* en la escritura: el estilo es la enfermedad de las formas genéricas. Más allá de todas las alusiones a las formas retóricas que hemos estudiado en otras oportunidades (alusión, elisión, elusión, formas del discurso del inconsciente en su trabazón con la lengua¹), el discurso del inconsciente, tramado en el discurso dual del analista y el analizante, es siempre un discurso en falta, a contrapelo de la retórica establecida, a contrafaz del rostro del lenguaje: una máscara. El estilo lacaniano no es el “estilo” del inconsciente: el estilo de Lacan, barroco como dice la doxa de los psicoanalistas lacanianos, para nosotros “manierista” a la *manera* lacaniana, no reproduce ni traduce al inconsciente, en tanto el inconsciente como puro lenguaje a destiempo desorganiza la interpretación y se sostiene en la frustración del sentido. Lacan dijo algo cierto: el bla-bla-bla de los analizantes, y por qué no de los conferenciantes, de los *parlamentarios* (de los parlamentarios de la cultura). La literatura “aplicada” al psicoanálisis es una manera de mostrar la duplicidad de la literatura en sus fases institucionales y en sus fórmulas de creación de discursos. La literatura es errática en su función de escrito, se aloja en los discursos circulantes y se esconde en múltiples formas disciplinarias, es siempre un resto y por ende oscila entre la brillantez de la *escoria* social y un desprendimiento oscuro de su propia producción discursiva. Por eso sostener que el discurso literario, en función psicoanalítica, no dice *nada a nadie*, contraviniendo las apreciaciones comunicacionales e ideológicas, es irritante. La escritura está allí como un objeto coruscante y no pretende significaciones y sentidos. El poema, como grado último de la intensidad poética, deshace el círculo de las interpretaciones y es un desafío a los círculos hermenéuticos. El misterio de la escritura debe ser explicado, es un misterio de la producción signica: el misterio de la producción, de la circulación y del “más

valor” fue explicado por Marx; el misterio de la circulación semiótica, del valor simbólico en la producción social de valores, fue aclarado en parte por la lingüística y por la semiótica. A Lacan le quedaba el misterio de la circulación de los significantes en el texto del inconsciente; todavía queda por aclarar el misterio de la escritura: su valencia pulsional, su valor económico en la distribución energética de las fuerzas psíquicas, su valor simbólico en el campo cultural y, simultáneamente, su desvalorización en el campo social y su prestigio en el régimen de los residuos de la cultura.

La literatura como “objeto” del psicoanálisis nos enfrenta a dos preocupaciones: la primera, estratégica, presidió todo el pensamiento de Freud con respecto a la literatura y al llamado “objeto artístico”, y segundo, a los mitos que se originan cuando pensamos lo literario desde la perspectiva psicoanalítica. En principio, las estrategias freudianas cobran su mayor evidencia en el texto que entendemos capital para reconocerlas y certificarlas: el relato y la interpretación del cuento de Hoffmann en *Lo Siniestro*. Recordemos las dificultades que produjo la traducción de este término tanto en francés como en español: ominoso, siniestro, fantástico, etcétera. Pareciera que la filología encontrara al *objeto misterioso*, como me gustaría llamarlo, para mostrar la indeterminación en que se sustenta. El recurso filológico de Freud para orientar su búsqueda etimológica del *unheimlich* está centrado en un camino incierto que refleja la in-certeza absoluta del *etymon*: la palabra es ambivalente en su estructura morfológico-sintáctica y anfibológica en su sentido, dice lo que dicen todos los significantes analíticos: no solamente lo contrario, sino la contraposición de lo mismo; no lo otro, sino lo mismo en otro, en una operación lógica de disyunciones no alternativas sino simultáneas, no permiten la elección de alguna de las significaciones que no permiten el reconocimiento simultáneo de los dos términos, sino la consagración sincrónica de los dos al mismo tiempo: lo uno y lo otro.

Estar atrapado en la irresolución del sentido (*de sentido*) debe necesariamente producir angustia; lo innominado, el despropósito, la no-certificación del Nombre Común y

sobre todo del *Nombre Propio* desacierta a los objetos de su esencial nominación, las cosas son porque se las nombre y vuelven a su *cosidad* anterior a la palabra. El terror a lo in-nombrado es quizá el término preciso de la búsqueda freudiana, las estrategias de Freud, también evidentes en el otro trabajo de “psicoanálisis aplicado”, en este caso a la pintura: el cuadro de Leonardo *Santa Ana, la Virgen y el Niño* que dio lugar a tantas reflexiones desde la aparición del texto hasta los sutiles trabajos de Michel Silvestre en donde se plantea el problema irresuelto de la sublimación.²

La segunda preocupación mencionada se refiere a las formas en que se “piensa” la literatura. El primer interrogante es preguntarnos si la literatura en su efecto de escritura es *pensable*; quizá aquí radique todo el problema de la sublimación, pero también de la *cosa artística*: sus efectos de afectos: angustia, terror, catarsis, alivio, purgación, placer, goce, el deseo en la literatura, el deseo de la re-presentación, de la mostración, de la *Darstellung*. Tanto Freud como Lacan remiten a la tragedia griega como repositorio de estas cuestiones y a sus prolongaciones en el arte moderno y contemporáneo. La materia como técnica de representación es obviada. La estética –así podemos llamarla– psicoanalítica es de otro cariz, apunta a la construcción imaginaria de estos efectos y su repercusión en el tránsito afectivo. La estética psicoanalítica es una estética materialista sin materia. El mito fundamental que preside esta figuración es el *mito de creación*, arraigado en el *Éxodo*, en los mitos de creación del mundo, en los mitos de creación de las efigies del hombre y su pervivencia, en Dédalo, en Frankenstein, en Drácula, y también en el mito de la creación literaria: mito paranoico donde se dan cita las figuras del Creador, la Criatura y la Creación en relación con el registro neurótico, mitos de filiación entre el Artista y la Obra, refrendados por el mito fetichista de la producción, productor y producido. Este mito, generado en la modernidad, se establece a partir de dos secuencias: el mito del fetichismo de la mercancía como plusvalía excedentaria y el fetichismo como forma analítica, en donde se entrecruzan la serialidad y la colección.³ Los *autómatas verbales*, la creación de artefactos lingüísticos más allá de todas las formas en que los siglos XVII y XVIII dieron ejemplos de “la vida artificial”⁴.

Derrida, en su trabajo *Le facteur de la vérité*⁵, criticaba a Lacan, entre otras cosas, por haber olvidado en su análisis de “La Carta Robada” de Poe el marco, el cuadro, el recuadro (el *frame*) en que se presenta la intriga, propio de una forma particular de la *mise en abyme*, es decir, que Lacan ignoraría las estrategias textuales. Esta crítica irá alimentando la crítica de los “deconstruccionistas americanos” para volverse sobre Freud en su análisis del cuento de Hoffmann, en tanto Freud no tendría una teoría de la literatura (?) ni de la estructura textual. Esta crítica elude el problema fundamental: la *extrañeza* de Freud frente a la literatura y esa extrañeza es la mejor prueba de las relaciones extrañas que sufre la lengua en la organización textual. El retorno de lo reprimido –punto esencial del análisis de Freud– trabaja en el nivel de la narración, en el nivel de la trama y su figuración, pero también en el *acto de lectura* del análisis freudiano. Lo que no ve Freud forma parte de su análisis y permite precisamente otras lecturas, otros textos. El narrador organiza su propia trama como ejecutora de su deseo... de narrar, es decir, de mostrar y de ocultar en tanto que la narración entendida psicoanalíticamente es una exposición denegada –de allí su retórica aviesa–, una trama desfigurada –de allí su retórica de la alusión-elisión– que genera figuras vacías de la ilusión, que es en Lacan la ficción *in extremo*. El cuadro de la narración no sería mencionado por Freud, cometería pecados de ausencia. El cuento de Hoffmann es una *relación epistolar*. Son tres cartas que Hoffmann realza y Freud ignora, son las cartas-significantes que promueven el análisis de Lacan. La trama de desfiguración, de destrozamiento, de desmembramiento –una carta rota, destrozada, es siempre una carta en sus fragmentos, según Frege–, una carta desviada tanto cuando el emite es el real remitente en un largo y tenebroso camino o en el “destiempo” de su propia circulación –toda carta llega siempre a destiempo pero siempre, tarde o temprano, llegará certeramente a su destino (Lacan). La trama estudiada por Lacan es la dislocación de la imagen escópica y por ende la pulsión escópica. La visión del narrador, la visión de los personajes, en especial Nathaniel, y la visión engeguada de Olimpia, la pérdida de los ojos, certifica la destitución de lo vivido-visto, y de lo vivido-oído, ilustra la amenaza

de castración y si la castración sólo puede aparecer como vacío en un texto, que se vuelve *lleno* de otros sentidos por este *hueco* fundante, es porque la castración no podría tener figura: sólo aparece *in effigie*.

Freud no podía ver lo que no hay que ver y permitía sin saberlo la nueva y potente lectura de Lacan⁶. La *inquietante extrañeza* es una ilusión, pero una ilusión cómica: por desplazamiento, designa el origen mismo de la comicidad; su repetición continuada más allá de las expectativas del sujeto permite la aparición de la angustia; el sujeto ya no es guiado por sus propios deseos que al repetirse indefinidamente cobran presencia fantasmática instalando la comicidad en el registro del Otro. La repetición hace a los objetos más objetos, los objetiva en su propia cosidad, se vuelven “inquietantes” en su propia circulación, transicionales en su propia objetualidad y “buenos” y “malos” en la insistencia del *fort-da* que marca no su desaparición sino su *reaparición*. Todo aparecido es reaparecido; toda reaparición muestra, más que explica, la fantasmaticación en acto. Pero el arte, y sobre todo la literatura, puede marcar con persistencia el retorno de las figuras, el retorno de lo ausente, el regreso mismo de la forma de la insistencia y la excelencia mímica de la repetición en la escritura: itineración, reiteración, anáfora, catáfora, y si como efecto estético apelará a repetir el placer del retorno, nunca logrará desanudar el nudo de lo imaginario y de lo real en la consistencia de la escritura: todo automatismo de repetición será siempre acompañado por el azar de la figuración. ●

1. Rosa, Nicolás. *Los fulgores del simulacro*.

Santa Fe, Universidad del Litoral, 1987.

2. Silvestre, Michel. “Mise en cause de la sublimation” en *Ornicar*. Paris, Payot, 1979.

3. Rosa, Nicolás. *Artefacto*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1992 (pp. 74-75).

4. Cf. el filme de Federico Fellini *Casanova*, donde en una proliferación significativa se muestra toda la *horlogerie* de la época, la vida como mecanismo y el extremo rigor de todos los mecanismos de repetición, y sobre todo el goce como pura iteración, lo que Freud decía: “lo nuevo es sólo un subterfugio para encontrar lo mismo”.

5. Derrida, Jacques. *La carte postale. De Socrate a Freud et au-delà*. Paris, Aubier Flammarion, 1980.

6. Hertz, L. *Psychoanalytic Criticism: Theory and Practice*. Londres, Methuen & Co., 1981.

Planet

SERGIO BIZZIO *

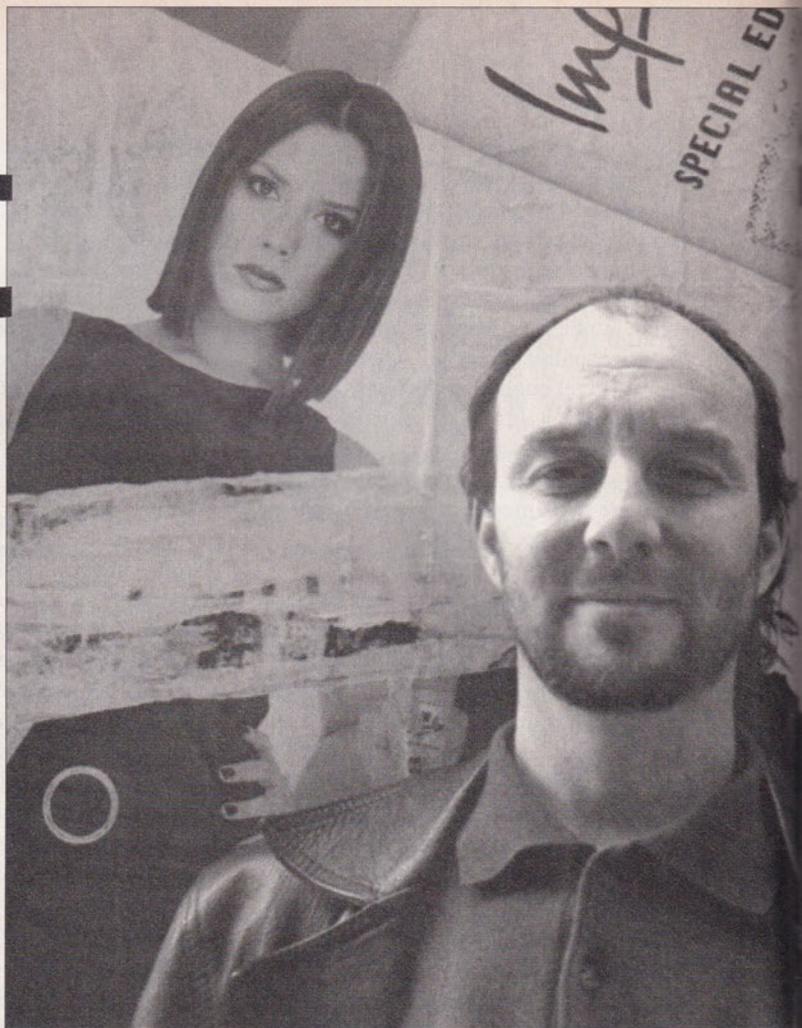
Cada vez que Cabsha, que era negro, se duchaba, volvía a ser blanco. No era negro de nacimiento. Su negrura era un misterio. Pero eso no le llamaba la atención a nadie, era un misterio sin misterio: había muchísimos como él. La blancura no le duraba más de diez o quince minutos, un tiempo en el que se sentía particularmente inspirado y que aprovechaba para escribir. No la mierda que escribía para

Bermúdez. Poemas japoneses.

La llegada de Bermúdez y Laport había despertado en el pueblo de Planet un cierto interés por la Argentina. Al principio se pensaba que la Argentina era *toda* la Tierra. Mandaban satélites de succión, unos satélites personales del tamaño de un horno microondas, aunque de forma alargada, como una bomba... y los satélites regresaban llenos de “cosas argentinas”, en general discos y libros, que era casi lo único que les importaba. Decir “llenos” es un decir, porque en los satélites no cabía más que un solo libro o un solo disco por viaje, ya que estos satélites adoptaban enseguida la forma de los objetos capturados, cerrándose sobre ellos como una mano.

Eran muy baratos; todo el mundo tenía uno –y además eran muy rápidos: viajaban a dieciséis mil trescientos veinte kilómetros por hora, una velocidad a la que el tiempo y el espacio se fusionan–, así que no había nadie que no hubiera leído alguna vez algo de Soriano o de Mishima, que era el que más les gustaba. Mishima les parecía rarísimo, era exactamente lo contrario de lo que veían a diario. “Lástima que sea tan poco televisivo”, decían. La imposibilidad de trasladar a la televisión a Mishima los ponía siempre al borde de la invención del cine. Entonces experimentaban como una náusea, como una inmoralidad. Algunos se descomponían, vomitaban. ¡Tenían que cuidarse tanto en sus lecturas!

Los satélites succionaban discos y libros en distintos lugares de la Tierra, por supuesto. Así, se pensaba que la Argentina era una especie de cóctel de idiomas, geografías, etcétera, y que cada autor escribía en una lengua propia, uno en japonés, otro en inglés, otro en chino. Salieron de ese error cuando los satélites empezaron a traerles libros en los que figuraba el nombre de otro autor pero se repetía el idioma, y a veces hasta el tema y el estilo. Pero no les importó. “Igual ya no hay nada que descubrir”, se decían.



De todos modos, la revelación de que la Argentina, de donde venían sus ídolos Bermúdez y Laport, no era más que un paisito al Sur de una gran pelota de piedra, les daba qué pensar: los domingos, en los picnics, tirados en el pasto, los planetienses se quedaban como suspendidos mirando hacia lo profundo del cielo, con una película de saliva amarga en el paladar.

Cabsha no era de esos. Cabsha había encontrado un placer extra en la traducción al argentino de poemas japoneses. Se sentía realmente a gusto haciéndolo. Amaba el idioma de los argentinos. Lo hablaba casi mejor que Bermúdez. Cuando tenía alguna duda, lo buscaba –a Bermúdez– y le pedía que lo ayudara.

Bermúdez lo odiaba –a Cabsha– casi tanto como a Sabina. Además no entendía por qué seguía pidiéndole ayuda cuando era evidente que él no quería ayudarlo. No se ofendía por nada. Bermúdez lo trataba mal, le decía boludeces, le contestaba cualquier cosa, y Cabsha igual se iba agradecido. Pensativo, también.

Un día Cabsha lo paró en los pasillos del Estudio 1.

–Bermúdez ¿está bien dicho “amotina”? –le preguntó.

–No, es “abotina”, “abotina” –lo corrigió Bermúdez de muy mal modo–. Es cuando uno le pone los botines a otro, al hijo, por ejemplo.

–Pero... –dudó Cabsha– ¿“motín” existe y no es “botín”...?

–En los motines hay botines... –dijo vagamente Bermúdez.

–Decímelo de una. ¿Qué es “motín”?

–Una marca de botines muy famosa –le respondió Bermúdez y se fue.



FOTOS DE LAURA KOVENSKY

Dos grandes actores argentinos son raptados por una nave extraterrestre y llevados a trabajar a un planeta cuyas dos únicas emisoras de TV compiten entre sí para capturar la atención de sus terribles habitantes, los espectadores más cultos y exquisitos del universo...

*Toda la noche
amotina las olas
el viento en cólera.
Los pinos chorrean
húmeda luz de luna.*

En general Cabsha traducía cosas cortitas, haikús, porque tenía muy pocos minutos de blanco. Cuando volvía a ser negro, el delicado placer de la traducción se disipaba completamente. Negro era el color del trabajo, de las obligaciones, de los grandes temas, de las responsabilidades, del cuidado de la trama, de la dosificación de la intriga. No me pregunten por qué. “Es así”, como decía Hegel. Añadir una explicación a esto sería como añadir otro dedo a la mano.

Bueno, esa tarde después del baño —después de esta larga digresión—, Cabsha estaba traduciendo un haikú cuando de pronto la puerta se abrió y entró Orozco.

Tenía tres anónimos en la mano: los dos de Bermúdez —el que le había dejado Bermúdez y el que le había dejado Laport—, y un tercer anónimo escrito por Laport, en el que Laport revelaba toda la verdad. Orozco traía las siguientes palabras pintadas en la frente: “Honestidad”... “Respeto”... “Idoneidad”... “Coherencia”... “Austeridad”... “Justicia”...

Pero dijo:

—¡Canalla!

Lo abofeteó con los anónimos y... sacó una pistolita plateada y le pegó un tiro en el corazón.

Después se fue a buscar a Bermúdez y a Sabina, a cualquiera de los dos, al que encontrara primero. Igual tenía que agarrarlos a los dos.

Cabsha, moribundo, se arrastró hasta los anónimos, los leyó y volvió a arrastrarse, pasó por debajo de la puerta cerrada, salió al pasillo, se incorporó, descolgó el auricular de un teléfono público y, antes de morir, alcanzó a poner sobre aviso a Sabina.

Sabina, a su vez, corrió hacia la casa de Bermúdez.

Era sábado, Bermúdez debía estar haciendo la plancha en la pileta —el agua tenía una altísima densidad salina que le permitía flotar sin hacer ningún esfuerzo y que era lo único que lo calmaba... se pasaba los fines de semana haciendo la plancha... casi no hacía otra cosa porque casi no sentía nada que no fuera angustia y angustia y más angustia...

—¿Qué pasa?

—¡Ahora no hay tiempo! —gritó Sabina—. ¡Después, después... apurate... en el camino... ahora no hay tiempo...!

Salieron de la ciudad.

Bermúdez, en traje de baño, firmó un par de autógrafos en un Control y siguieron a toda velocidad en dirección al mar. Las ruedas del auto se detuvieron al borde de la arena. En ese momento la única ola del día rompió sobre la playa.

Sabina tuvo un ataque de llanto.

Después le contó lo que había pasado.

Después tuvo un segundo ataque, esta vez con algunas interferencias de risa demente.

Era el turno de Bermúdez: tuvo un desmayo tan breve que le pareció que había parpadeado.

Después, depresión.

—Basta —dijo—, yo me entrego... yo me quedo acá... no doy más...

No había terminado con su depresión cuando sintió una oleada de euforia. Bajó del auto y se puso a saltar allá y aquí gritando:

—¡Listo, vos hacé lo que quieras, yo me voy al Canal Rebelde, yo me voy a la montaña! ¡Chau!

—¡No me dejes! —imploró Sabina.

—¡Sí!

—¡No, por favor, te lo suplico!

—¡Te odio!

—¡No me odies, no me odies justo ahora!

—¡Te odio justo ahora y justo después y para siempre, perra!

Entonces Sabina le apoyó las uñas en las manos, sin clavárselas pero ahí nomás, al borde... No dio la impresión de que pensara clavárselas, más bien resultó clarísimo que quería hacerse sentir, y que sabía que iba a ser mejor sentida si le apoyaba las uñas que si le agarraba las manos.

–No podés dejarme –le dijo.

Bermúdez se le rió en la cara.

–Ja, ja, ja. ¿Y por qué no, si se puede saber?

–Porque estoy embarazada –dijo ella.

Bermúdez tuvo ganas de gritar “¡Corten!”, pero giró hacia ella –aunque estaban frente a frente– y le preguntó:

–¿Qué decís?

–Que estoy embarazada.

–¿Y yo qué tengo que ver con eso? ¡Que se haga cargo Cabsha...!

–Es tuyo, Gustavo.

Bermúdez volvió a reírsele en la cara, con una risa sin sonido. Tuvo que repetir la carcajada para que ella pudiera oírlo:

–¡Ja, ja, ja! –hizo.

A Sabina se le llenaron los ojos de lágrimas.

–Es tuyo, es tuyo, Gustavo, es tuyo –dijo–. Me hice una ecografía, tiene tu mismo pelo y un corazón que late...

Los planetienses también tenían corazón, y era un corazón que latía, pero sólo dos veces por minuto. Estaban orgánicamente muchísimo más evolucionados que nosotros. Se arreglaban a la perfección con un latido cada treinta segundos.

Por un instante a Bermúdez se le paró el corazón.

Se puso pálido, blanco como un pétalo de jazmín. Después, de pronto, salió corriendo.

Sabina lo siguió. Iban a la par.

–Dios mío... –dijo Bermúdez–. Pero... –balbuceó–, yo... no, no te creo, Sabina, no es verdad...

Sin embargo, si no era verdad ¿por qué permitía que ella corriera a su lado en dirección a la montaña?

Si estaba seguro de que no era verdad ¿por qué la alzó en sus brazos para que no se mojara los pies en el arroyito helado, por qué la ayudó a trepar esa roca, señalándole las grietas en las que debía afirmarse?

–No podemos tenerlo, Sabina –le dijo un momento después, cuando hicieron un alto en un claro–. Somos dos especies distintas vos y yo, quién sabe lo que podemos engendrar...

–No te hagás problema –dijo ella–, no pasa nada.

–Es que yo estoy casado allá en la Argentina...

–¡Queda tan lejos la Argentina! ¿quién se va a enterar?

Mírame a mí: yo estoy casada acá y...

–Justamente –dijo Bermúdez.

–¿Justamente qué?

Bermúdez negó en silencio con la cabeza: “Nada, nada”.

–Lo voy a tener –dijo Sabina en un tono dulce de futura mamá–. Lo voy a tener y se va a llamar Yum Yum. Además... bueno... vos y yo... Podemos aprender a querernos...

Estaban a unos treinta metros sobre el nivel del mar, sentados en el claro, que era como una cuña de pasto nuevo, muy verde, con pinceladas bastante cargaditas de óleo rojo y amarillo todavía fresco allá y aquí. Bermúdez arrancó una flor, la olió, manchándose la nariz, y la tiró. Después miró hacia abajo.

A lo lejos, por el camino que cortaba en dos la planicie suburbana, una larga columna de polvo se estiraba como desenrosándose en dirección al auto abandonado de Sabina. Asomada por delante de la columna de polvo podía verse la trompa resplandeciente de la camioneta de Orozco.

–¡Vamos, rápido, rápido! –dijo Bermúdez.

Tres o cuatro horas después, ya de noche, todavía seguían subiendo, con breves intervalos de descanso. No se veía nada. Una linterna daliniana, una linterna con el haz de luz doblado –el haz se disparaba medio metro hacia adelante y de pronto se curvaba para caer apuntado hacia abajo– los siguió durante buena parte del ascenso.

–Por suerte se está quedando sin pilas... –le explicó Sabina a Bermúdez en un susurro.

Llegaron al Canal Rebelde al amanecer.

Una columna integrada por cinco hombres armados y con los rostros cubiertos con pasamontañas negros los guió hasta el búnker del Comandante Marcos Sábado.

Bermúdez y Sabina estaban tan cansados, tan sucios y hambrientos que el Comandante Marcos Sábado torció la boca en un gesto de desagrado cuando los vió entrar.

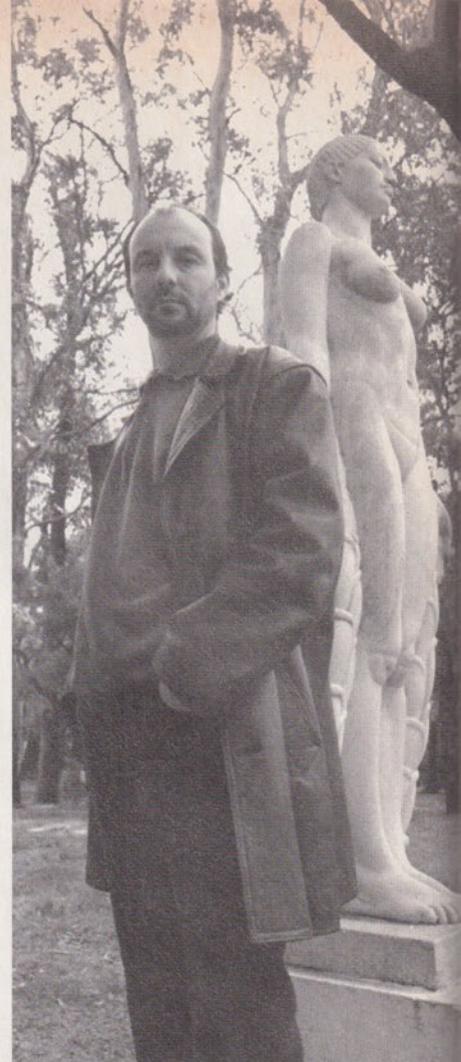
–Pero Bienvenidos –les dijo.

Enderezó la boca... se levantó... abrió los brazos... caminó al encuentro de los recién llegados... Tenía que hacer las cosas de a una: él también estaba cansado, y además andaba siempre con tantos problemas en la cabeza...

Mientras le daba la mano a Bermúdez y un beso en la mejilla a Sabina tuvo unos cuantos pensamientos desordenados y contradictorios: Bermúdez y Sabina eran enemigos, Bermúdez y Sabina se habían cambiado de bando... alguna vez Sabina había hecho declaraciones insultantes hacia su persona, pero ahora podía ayudarlo a administrar los recursos del Canal... El mensaje de todo lo que había hecho Bermúdez hasta entonces era execrable, pero ahora podía actuar para la causa...

Si Bermúdez se unía a ellos, él podía ordenarle a su equipo de guionistas que escribieran alguna cosita para las tardes: había un hueco considerable a la tarde en la programación. Ese hueco era algo que escapaba a su voluntad. Canal Rebelde se oponía a la emisión de un programa único de diez horas, que era lo que venían haciendo Orozco y el Padrino desde varias décadas atrás. Canal Rebelde quería imponer la variedad. Quería que la gente tuviera la posibilidad de elegir.

En el fondo, no querían que la gente se quedara todo el día pegada al televisor. En otro fondo, querían que, si la gente iba a quedarse de todos modos pegada, lo hiciera a cosas interesantes, edificantes. Por el momento estaban emitiendo



unos cuantos micros de interés general, bastante espaciados uno del otro.

Les habló de todas estas cosas en la mesa, mientras Bermúdez y Sabina saciaban su hambre.

“Somos Pobres”, repetía a cada rato.

Hizo tantas menciones a la pobreza que después tuvo que salir a mostrárselas.

En efecto: tenían un solo estudio de grabación, al que llamaban, con cierta fanfarronería, Estudio 5... Tenían nada más que dos cámaras, y el Control estaba al aire libre, abajo de un techo de vinilo... La señal cubría apenas un radio de seis kilómetros...

Los habitantes de Canal Rebelde eran 1.237. Poco y nada comparado con los 89.763 de Canal Orozco y mucho menos todavía con los 900.000 de Canal Padrino, que desde la fuga de Bermúdez había vuelto a arrasarlo. No obstante la gran diferencia numérica, en caso de ataque, los 1.237 bastaban para hacer de Canal Rebelde un Canal inexpugnable. Sus vidas, su trabajo, su creatividad, su amor, todo había sido invertido en armas.

Tenían el arma más poderosa del planeta, que no servía para el ataque pero sí, y mucho, para la defensa: el famoso Disparador Holográfico. Bastaba con que los ejércitos enemigos se acercaran para que el Disparador Holográfico hiciera desaparecer la montaña entera, transformándola en una planicie repleta de laberintos en los que nadie quería perderse, como si se tratara de las huellas digitales de la yema gigantesca del dedo de un dios. Bermúdez y Sabina estaban más que seguros allí. ¿Qué más podían pedir?

En las primeras tres o cuatro semanas vivieron un verdadero idilio. Sí: aprendieron a quererse. Se paseaban por las calles tomados de la mano, la gente con la que se cruzaban les guiñaba un ojo en señal de amistad, iban a pescar, pescaban, compartían el pescado, siempre había alguno que traía una guitarra... Sabina había empezado a escribir un nuevo libro sobre las relaciones de pareja, *Cómo elegir tu pareja 2...* Bermúdez solía sentarse a la sombra de un banano a contarle –a Sabina– cómo era vivir en la República Argentina... Le hablaba de Seineldín, le describía el Paseo Alcorta, le contaba cosas que había leído en la revista *Gente...* Los ojos se le llenaban de lágrimas... Sabina, entonces, dejaba caer dulcemente su cabeza plana sobre el pecho de Bermúdez.

–Pobrecito, mi amor... –le decía.

Bermúdez seguía pensando en fugarse, en volver a casa, por supuesto. Pero los de Canal Rebelde no tenían una sola nave, tan pobres eran. El único satélite de succión que tenían era un modelo viejo y estaba averiado, si no él se hubiera metido adentro, lo hubiera programado –no era nada difícil, solamente había que apretar un botón– y se hubiera hecho llevar y escupir sobre la Tierra. Pero ese no era el único inconveniente. Ahora, además de todo, tenía que pensar en Sabina y en su hijo.

–¿Te vendrías a vivir conmigo allá? –le preguntó una tarde.

–Gustavo, yo lo tengo todo acá –dijo ella.

–¿Qué tenemos acá? ¡No tenemos nada, somos prófugos, si nos agarran nos matan...! ¡No tenemos nada, Sabina! ¿Qué vamos a hacer, vamos a vivir toda la vida en esta montaña...? ¡Ni siquiera sabemos si es una montaña real!

En ese sentido tenía razón. La montaña era como un efecto

especial barato, como un cromado de mala calidad.

–¿Vos me amás, Sabina?

–¡Claro!

–¿Y entonces qué te importa el lugar?

Solían tener este pequeño diálogo antes de acostarse.

Llegado a este punto, Sabina, porfiada, triste por tener que decir siempre que no, bajaba la vista. Pero dormían abrazados.

Yum Yum nació al día treinta de la llegada a Canal Rebelde. Era verdad lo que le había dicho Sabina acerca de la ecografía: Yum Yum tenía su mismo pelo, las mismas ojeras, las mismas orejas. Pero ¿cómo había nacido tan pronto? Sabina tuvo que explicárselo todo. Es más: a la semana de haber nacido Yum Yum tenía ya el cuerpo de un chico de cinco o seis años (y era bastante travieso).

–La vida cambia por razones que apenas conocemos todavía. En ciertos períodos envejecemos rápidamente, en otros lentamente. Por lo general, todos los procesos vitales se desarrollan en la infancia muy rápidamente, en la juventud menos rápidamente ya, y en la vejez con extraordinaria lentitud. Podemos contar la marcha del reloj de nuestra vida en pulsaciones: desde las 1.000 pulsaciones por minuto en los niños de pecho hasta las 2 pulsaciones por minuto en los adultos... ¿me seguís?

Una mañana Bermúdez bajó al arroyo de la mano con Yum Yum.

–¿Qué vamos a hacer ahí, papi? –le preguntó Yum Yum.

Tenía once días de vida, todo era nuevo para él.

–Pescar, tal vez nadar –le dijo Bermúdez.

Llegaron al arroyo.

–¿Eso qué es?

–Agua, hijo.

–¿Por qué corre, por qué fluye?

–...

–¿Qué es el Infinito?

–...

–¡Papi, floto, mirá! ¿Por qué floto?

–...

Yum Yum hacía la plancha. Bermúdez, sentado en la orilla a la sombra de un árbol, lo vigilaba.

Pero Yum Yum no era ningún estúpido. Flotaba haciendo la plancha en un remolino, para que la corriente no se lo llevara. Así que giraba en círculos, feliz, con los brazos y las piernas abiertos, ajeno a todo, incluso a sus propias preguntas, que hacía sólo por hacer.

De pronto Bermúdez oyó un ruido de pisadas, un ruido de ramas rotas a su espalda.

–¿Sabina? –dijo.

Las pisadas dejaron de oírse.

Bermúdez se levantó de un salto, asustado.

–¿Quién anda ahí?

Silencio.

–¿Quién es?

–Soy yo, soy Borges, soy Junichiro Tanizaki –oyó.

Se hizo otro silencio, mucho más largo que el anterior.

Después, el que había dicho ser Borges y Junichiro Tanizaki salió de la espesura.

Era Cabsha.

–¡Cabsha! –gritó Bermúdez.

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 | <input type="checkbox"/> 6 meses . . . \$ 46 |
| | <input type="checkbox"/> 12 meses . . \$ 90 |
| Resto de América | <input type="checkbox"/> 6 meses . . . \$ 57 |
| | <input type="checkbox"/> 12 meses . . \$ 110 |
| Resto del mundo | <input type="checkbox"/> 6 meses . . . \$ 66 |
| | <input type="checkbox"/> 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:

—Hola, Gustavo —dijo Cabsha.

Bermúdez no entendía nada.

—¿Sos realmente vos?

—Sí.

—Pero... pero...

—Me dieron por muerto —dijo Cabsha—. Hasta yo mismo me dí por muerto. Vení, sentate que te cuento...

Se sentaron.

Bermúdez estaba mudo. Y no podía dejar de mirarlo. Cabsha tenía el típico color caribe de los que vuelven a la vida. Su voz era tranquila, sus gestos eran tranquilos, con una tranquilidad suprema, como si ya no se calentara por nada. ¡Qué bien se lo veía!

—Me automediqué con hierbas y me curé. Durante qué se yo cuánto tiempo vagué por las calles desoladas. No sabía a dónde ir, no sabía qué hacer ni qué pensar...

Durante un instante Bermúdez le imitó la lentitud del pestañeo.

—¿Cómo está todo por allá? —preguntó después.

—¿Qué, no estás enterado?

Bermúdez negó en silencio con la cabeza.

—¡Orozco lo perdió todo! Cuando vos te fuiste la gente se pasó a lo del Padrino... en la frontera había una cola de varios kilómetros de largo... El Canal Orozco es un páramo ahora. ¡Ni uno quedó!

—Dios mío... —exclamó Bermúdez.

—Nunca se vió una cosa así. Las casas abandonadas... las calles vacías... ¡el silencio! Se rompió el equilibrio. Una tarde me lo crucé a Orozco por la calle. “Mirá vos qué mala suerte —pensé—, somos nada más que dos y nos venimos a encontrar. Espero que no esté armado”. Pero él no me vió. Lo seguí. Orozco estaba hecho bolsa, sucio, barbudo, con la mirada perdida... Se metió en un bar y se tomó de un trago una botella entera de whisky de utilería. Después salió, caminó unos metros más y se metió en un edificio cualquiera. Al rato abrió la ventana del quinto piso y empezó a tirar todo para abajo: sábanas, fotos, lámparas, muebles, alfombras, ropa... Cuando volvió a salir estaba desnudo. Se paró en mitad de la calle y se puso a gritar: “¡¡Y qué!! ¡¡Y qué!!”.

—Pobre Orozco...

—¿Pobre? Me pegó un balazo al lado del corazón, qué pobre. ¿Quién le habrá mandado sos anónimos?

—...

—¿Sabés dónde está Sabina?

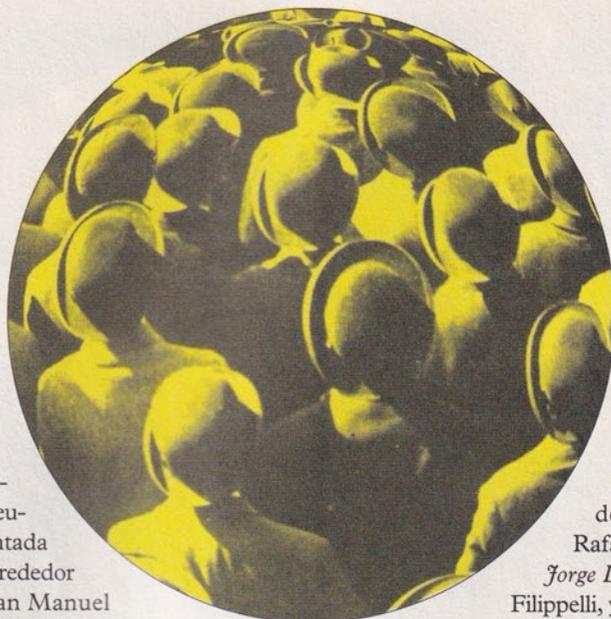
—...

—¿Y ese chico, quién es?

—...

Bermúdez nunca había hecho tantos puntos suspensivos como ese día. ●

* Sergio Bizzio nació en 1956. Ha publicado las novelas *El divino convertible*, *Infierno Albino*, *Son del África*, *Más allá del bien y lentamente*; las colecciones de poemas *Gran salón con Piano*, *Mínimo figurado* y *Paraguay*; las obras teatrales *La China*, *El Amor* (en colaboración con Daniel Guebel) y *Gravedad*. Es guionista de televisión.



El fin del arte

En el año 1957 la Universidad Nacional del Litoral organizó una Primera Reunión de Arte Contemporáneo, presentada por Francisco Urondo y organizada alrededor de las conferencias dictadas por Juan Manuel Borthogaray, Francisco Kröpfl, Juan Carlos Paz, Alberto Rodríguez Muñoz, Adolfo Prieto, Juan Carlos Portantiero, Tomás Eloy Martínez, Raúl Gustavo Aguirre y Edgar Bayley.

Cuarenta años más tarde, el cineasta Raúl Beceyro movilizó el aparato cultural de la misma Universidad para realizar una Tercera Reunión de Arte Contemporáneo con el doble propósito de ver qué cosas habían cambiado desde entonces y estudiar el estado actual del arte contemporáneo en diversas disciplinas. El primer objetivo fue cubierto con creces en las exposiciones de Adolfo Prieto y María Teresa Gramuglio. El primero, con "La literatura argentina y su público. De antiguas presunciones"; Gramuglio, con "La crítica de la literatura. Un desplazamiento". En ambos casos, se trató de revisar las enormes certezas que acompañaban los supuestos de la profesión cuarenta años atrás. D. G. Helder, por su parte, en "Poesía argentina contemporánea: una tesis" llevó adelante una evaluación de la poesía argentina que se está escribiendo ahora. Federico Monjeau y Omar Corrado, a su vez, interpretaron lo contemporáneo como lo concerniente a todo el siglo XX, o por lo menos a lo que va de las vanguardias históricas para acá. Gerardo Gandini decidió reflexionar acerca de los cambios en su propia música y en sus propios gustos, como indicadores de los cambios de la música y de los gustos de una época, de los sesenta en adelante. Los cineastas Rafael Filippelli y Raúl Beceyro, en sendos "Adiós al cine" proclamaron no sólo la imposibilidad de que un artista a la manera de John Ford o de Orson Wells logre librar una batalla igualitaria contra las presiones de la industria sino también la desaparición de la posibilidad de desarrollar un cine de autor. Los directores —y aquí incluyeron "todo el cine argentino", pero también a Coppola, Scorsese, los Coen— han abandonado toda pretensión artística para convertirse en meros reproductores de una serie de planos convencionales que hablan siempre de lo mismo y de la misma manera. Beatriz Sarlo, en su exposición "Imágenes", si bien no disintió con el diagnóstico, se animó a elaborar una hipótesis francamente optimista: "si no hay más cine como el que conocimos hasta ahora, seguramente habrá otras cosas hechas a partir de imágenes que me permitirán seguir pensando como me ha hecho pensar el cine hasta ahora". El mismo desplazamiento —del réquiem al optimismo— pudo observarse en las exposiciones de los arquitectos.

Una mesa redonda sobre teatro contemporáneo, con la participación de Francisco Javier, Ricardo Bartís y Rafael Bruza, la proyección de *Retratos 1*, de Jorge Lavelli y *Retrato de Juan José Saer*, de Filippelli, y lecturas de poemas de Marilyn Contardi, Aldo Oliva y Juana Bigozzi completaron el programa de esta estimulante reunión que contó con un deshilachado respaldo del público santafecino. ●

Martín Prieto

Poesía en la Ciudad de la Bandera

Entre el 7 y el 10 de octubre pasado se realizó en Rosario el V Festival de Poesía Latinoamericana, organizado por una Comisión integrada, casi en su totalidad, por poetas mujeres rosarinas (Graciela Ballestero, Gabriela De Cicco, Celia Fontán, Jorge Isaías, Florencia Lo Celso, Lidia Morales y Susana Valenti).

Participaron más de cincuenta poetas de América Latina y Argentina, provenientes, en este último caso, mayoritariamente del interior del país. El cierre estuvo a cargo de Juan Gelman, Premio Nacional de Poesía 1997. Se calcula que en los tres días que duró el Encuentro se acercaron al Centro Cultural Bernardino Rivadavia unas 3.000 personas.

Iniciativa parecida a la del Festival de Medellín, el Festival de Rosario es ya una referencia inequívoca, tanto a nivel nacional como continental. Realizado por primera vez en 1993, han participado en él, hasta ahora, Olga Orozco, Rodolfo Alonso, Roberto Juarroz, Francisco Madariaga, Hugo Padeletti, Leónidas Lamborghini (entre los argentinos) y Omar Lara, Marosa di Giorgio, Elvio Romero, Manuel Gaete, entre otros.

Esta vez, estuvieron Coral Bracho (México), Gilberto Mendonça Teles (Brasil), Verónica Jaffé (Venezuela), Humberto Ak'Abal (Guatemala), Rafael del Castillo Matamoros y Henry Luque Muñoz (Colombia), Jorge Meretta, Roberto Genta Dorado y Mauricio Rosencof (Uruguay), John Oliver Simon (Estados Unidos), Mauricio Redolés (Chile) y Lisette Clavelo (Cuba). Del lado argentino, Luisa Peluffo, Ricardo Herrera, Niní Bernardello, Jorge Boccanera, Carlos Juárez Aldazábal, Concepción Bertone, Juan E. González, Sonia Rabinovich, Susana Romano, María Cristina Santiago, Jorge Zunino son algunos de los nombres.

Las organizadoras tienen la intención de publicar una *Antología del Festival* como un compacto en formato video, utilizando las grabaciones realizadas durante los eventos. ●

María Negroni



Cuisine & Vins, No 153

El de Miguel Brascó tal vez sea uno de esos raros casos en los que, con el pretexto de despachar artículos periodísticos, se establecen verdaderos patrones de prosa. Fácilmente parodiabile, difícilmente repetible, el estilo Brascó responde a premisas muy simples. Suprime artículos, tache nexos, devenga un onomatopéyico coyuntural y no olvide: las frases, ante todo, son cortas. Si muy cortas, mejor. ¿Palabras favoritas? "Escabio", "onda", "picotear".

Quienes quieran experimentar por sí mismos esta prosa pueden hacerlo leyendo la revista *Cuisine & Vins*. En su 153ª edición se nos proponen, de la cepa Brascó, los pormenores de una *tournee* por los paradores de España y un cuento breve ("Eso no se hace, dijo miss Hillier") en el que se confirman nuestras sospechas: don Miguel anda mamándose con Old Mortality.

El Jabalí, No 7

Surgieron con el tiempo innumerables biografías y tratados acerca de Claude Debussy y su obra. Las de Léon Vallas, Paul Holmes y Wendy Thompson se cuentan, nos cuentan, entre las más prestigiosas. Tal vez sea pertinente señalar que muchos de estos trabajos están reñidos entre sí. Sin embargo, en todos ellos se habla, centralmente, del compositor impresionista que Debussy fue. Ninguno discute al impresionante escritor que no fue. Es una de las premisas de ambos géneros (biográfico y ensayístico) la de considerar a las personas por lo que terminaron siendo y no la de concretar, aunque sea en la intrascendencia del papel, lo que empezaron a ser.

El caso es que Debussy amaestró el idioma como domesticó la tímbrica. Prueba de ello son las cartas que intercambió con Pierre Louys —no menos hábil ni más perezoso en materia epistolar. Aquellos de mis lectores que no dispongan del volumen que reúne la correspondencia de Debussy pueden saborear una pequeña

fracción de ésta en la sección "Bulu-lú" de la revista *El Jabalí*, Número 7. Allí encontrarán una encantadora por demás historia de Madamas & Madamas. Del resto de la revista (apenas he comentado hasta ahora dos o tres de sus páginas), diré someramente que incluye una versión castellana de "Gerard Manley Hopkins". También leí una selección de poesías y poetas de hoy (Chirom, Ripoll y Dubinowski), una impresión bilingüe de Louise Glück (lo que equivale a decir una impresión y otra impresión), un poema de Mario Morales.

El Murciélago No 7

Es inminente la reaparición de la revista lacaniana *El Murciélago*. Recordamos (o informamos) que la publicación contó en algún momento con la dirección de Germán García, que la Fundación Descartes es el motor de ésta, que mantuvo una estrecha relación con el magazine francés *L'An*, que el último número (el sexto) data de 1994 y el primero de 1988.

Adriana Testa fue nuestro contacto con la revista y ella se encargó de

adelantarnos algunos de los temas que se van a tratar en este retorno. Habrá artículo de Luis E. Varela en el que se abrirá el histórico debate entre contextualistas y universalistas, esta vez desde la óptica del psicoanálisis —para los fanáticos que nunca faltan: de este tema también se ocupó *Punto de Vista* en su número 58. Habrá la publicación de las actas del Seminario de Estudios Analíticos (Germán García en el Centro Descartes) editadas y comentadas por Alicia Alonso. Marcelo Izaguirre comentará acerca de *Ernesto Sabato o la moral de los Argentinos*. No faltará una intervención de Ricardo Piglia sobre literatura, crítica y política.

El Murciélago nos orientará en esta oscuridad a partir de los primeros días de noviembre. En librerías y en los mejores kioscos.

Las 2001 Noches

Se presentó en Buenos Aires el número 8 de esta revista de poesías, aforismos, frescores. Editada por la escuela de poesía y psicoanálisis Grupo Cero, dirigida por Miguel O. Menassa, *Las 2001 noches* es una publicación formato tabloide que se distribuye en la Argentina y en distintos países de Europa. Cuarenta y cinco mil ejemplares fueron tirados de este número 8.

En la presentación se leyó la columna "Notas de Dirección" (escrita por Menassa), los Sonetos Medicinales de Alfafuete, poemas de Dámaso Alonso y Aleixandre, aforismos de Nietzsche, el poema que Menassa escribió en ocasión del 50 cumpleaños de Olga, su mujer y *obrero del amor*, en el que el autor recuerda su propia hermosura junto a la de su mujer, orgías (*amarte era amar a todo el universo*), una escena de impotencia a 7000 m. del mar, un exilio ¿poético?, todo esto con el propósito de revelarnos que "una mujer a los cincuenta años gana su libertad, se encuentra con su sexo, adora multitudes, desea con fervor un pedazo de historia".

Siendo una revista de entrega gratuita, a los lectores sólo nos queda agradecer sinceramente sin dejar de aplaudir. 🌐

Federico Fialayre

TOMO

RESTAURANT

COCINA ADA CONCARO

RESTAURANT TOMO I


CROWNE PLAZA*
PANAMERICANO
Buenos Aires

Carlos Pellegrini 521 EP t. 326 6698/ 6695

Los libros del mes

Ficción

La serpiente, César Aira	57
Máscaras, Leonardo Padura Fuentes	57
Seda, Alessandro Baricco	58
Chanchadas, Darriussecq	58
Caída libre, Joaquín Voltés	59

Ensayo

Ricardo Piglia y la Cultura de la Contravención, Nicolás Bratosevich	60
La intervención estadounidense en Centroamérica y Vietnam: semejanzas y diferencias, Noam Chomsky	60
Entre civilización y barbarie, Francine Masiello	61

Fotos

Buena Memoria, Marcelo Brodsky	62
--------------------------------------	----

Testimonio

Cuadernos de Lanzarote (1993-1995), José Saramago	63
Anatomía de la inquietud, Bruce Chatwin	63

Crítica del género

Órdenes presidenciales, Tom Clancy	65
Clones, Michael Marshall Smith	65
Neandertal, John Darnton	65
Mente cruel, John Sandford	65
Juan el Peregrino, Mika Waltari	66
Una conjura en Hispania, Lindsay Davis	66
Los hijos de las tinieblas, Wolf von Niebelschütz	66
Un traidor en la cancillería, P.C.Doherty	68
El ángel de la muerte, P.C.Doherty	68
El príncipe de las tinieblas, P.C.Doherty	68
Pietr el Letón, Georges Simenon	68
El difunto filántropo, Georges Simenon	68
El ahorcado de la iglesia, Georges Simenon	68
El tren de la noche, Martín Amis	68
Hot Line, Francesca Mazzucato	70
Camino de las pedrerías (Relatos eróticos), Marosa di Giorgio	70
Mi querida Cassandra, Correspondencia de Jane Austen	72
El mundo interior, las hermanas Brontë	72
Dardos de papel, Virginia Woolf	72
Hospital Británico, Héctor Viel Temperley	73
Crawl, Héctor Viel Temperley	73
Lo arcangélico, George Bataille	73
Lo que cuentan los onas, Miguel Angel Palermo	74
Cuentos y leyendas de Argentina y América, Paulina Martínez, Trabajo de autor y otros, Istvan	74
Cómo reconocer a un monstruo y otros, Gustavo Roldán	74





La serpiente

César Aira

Rosario, Beatriz Viterbo Editores, 1997, 160 págs.

Este libro aviva la leyenda de los manuscritos desempolvados: *La serpiente*, como casi todos los relatos de Aira, está fechado: 6 de noviembre de 1993. Unas vacaciones en familia (con Lilianna y los chicos) en Dinosaur City: un día de teatro, turismo y carnaval.

Lo reconocible de los textos de Aira es una mirada, un gesto. *La serpiente* es un recorrido que culmina con una revelación y nos permite entender esa manera de mirar. Los escritores, a menudo, extrañan el mundo, hacen de lo cotidiano exotismo. Aira no. Aira tiene una mirada continua, no se detiene ante nada,

convierte lo más extraño en habitual, elige no sobresaltarse, no hacerse preguntas frente a lo inexplicable. Tal vez por eso es capaz de decir: “De pronto una serpiente con patas apareció ante nosotros, abriéndose paso entre la gente. Pensé que sería una de esas promociones de yogurt, y hasta me hice el propósito de aceptar la muestra gratis, porque tenía la boca seca...”. Porque ante la sorpresa del lector, Aira (sí, César Aira, el autor, el narrador, el personaje) establece un rápido vínculo con lo ordinario: asocia la serpiente con patas a una promotora, seguramente del supermercado de Flores.

Es posible pensar la obra de Aira con dos vertientes: una aparentemente más seria y otra engañosa, hilarante. *La serpiente* se ubica en esa se-

gunda estirpe, la de *Los misterios de Rosario*, *Cómo me hice monja* y *Dante y Reina*. Lo cierto es que produce espasmos de risa y el engaño está en que esa risa despreocupada es inevitablemente interrumpida por la reflexión y la admiración más absoluta. Entre delirios que recuerdan la *Alicia* de Carroll y otros que confirman que Aira es pura prosa, intervenciones brillantes, hirientes, *serias* (“¿Cómo decir la verdad del carnaval?”), Aira no deja de sorprendernos con su capacidad de no sonreír mientras nosotros lloramos de risa: esa seriedad es su literatura. ●

Violeta Weinschelbaum

Máscaras

Leonardo Padura Fuentes

Barcelona, Tusquets (Colección Andanzas), 1997, 234 págs.

En el género policial los cadáveres son afectos a que se organicen sus *biografías*, extravagancia póstuma que investigadores solícitos se apresuran a ejecutar. *Máscaras* se diseña alrededor del cuerpo de Alexis Arayán, un travesti asesinado en los bosques de La Habana cuya historia se busca esclarecer.

El hallazgo del cadáver provoca la inmediata ironía de sargentos y policías: “Ya tenemos hasta travestis asesinados, casi somos un país desarrollado”. Frase sugestiva porque habla, también, de una búsqueda de la novela. El texto hace un guiño hacia el “primer mundo” al intervenir con sus hipótesis en el

debate académico sobre el travestismo. Pero el cuerpo travesti resulta ante todo —desde la perspectiva de Padura Fuentes— emblema del proceso cubano, clave privilegiada para comprender la modalidad que asumen allí los conflictos culturales y políticos, presentados a través de las transitadas postales de burocracias con libretas para provisiones, investigaciones internas, encubrimientos oficiales y falsas medallas.

Máscaras juega, en realidad, con una serie de variaciones alrededor del crimen de Arayán. La investigación policial desencadena un recorrido a través del campo literario cubano, atravesado por la imposición del realismo socialista como estética oficial y por las prácticas inquisitoriales de “parametrar” intelectuales (el caso Padilla resuena permanentemente en la novela). En este sentido, el texto propone una interlocución central con la pieza teatral *Electra* Garrigó (1941) del cuestionado Virgilio Piñera, un escritor de la revista *Orígenes*, y su interpretación generacional y familiar del conflicto cubano.

El cuerpo de Arayán condensa una serie de “víctimas” del *establishment* (hijo, católico, homosexual) y un mecanismo de resistencia a través del enmascaramiento.

La sobreescritura, sin embargo, devalúa la pretensión metafórica de una “máscara” que quiere cifrar, a la vez, el travestismo sexual, el camaleonismo político, el sentido místico-religioso de la transfiguración de Jesús e, incluso, el escritor frustrado que se esconde detrás del policía Mario Conde.

En definitiva, un crimen es sólo un crimen y no puede soportar decirlo todo. ●

Liliana Zuccotti

CENTRO DE ASISTENCIA PSICOANALÍTICA

Este Centro está integrado por psicoanalistas miembros adherentes de la FUNDACIÓN CENTRO PSICOANALÍTICO ARGENTINO que venimos trabajando juntos desde 1983. En nuestra atención de pacientes tenemos en cuenta la situación económica y ésta no es obstáculo, debido a que se resuelve con cada paciente caso por caso. Nuestro trabajo clínico está supervisado por los directivos de la Fundación, coordinado por Rogelio Fernández Couto. Consultorios en Capital y Pcia. de Bs. As. Solicitar entrevistas en secretaría todos los días de 15 a 22 en la sede de la Fundación.

DEPARTAMENTO
COMUNITARIO
DESCUPOADOS Y
JUBILADOS:
TRATAMIENTOS GRATUITOS

J.E. Uriburu 1345
(y Juncal)
1° y 4° Piso
(1114) Buenos Aires,
Argentina

Teléfonos:
822-4690 y
823-4941
Fax: 831-9911



Seda

Alessandro Baricco

Río de Janeiro, Rocco, 1997.

104 págs.

Traducción al portugués de

Elia Ferreira Edel

Bogotá, Norma, 1997, 126 págs.

Traducción al castellano de

Mario Jursich Durán

De todos los ciclos invisibles que suceden en la Naturaleza, el de la reproducción del gusano de seda debe ser uno de los más rigurosos y extraordinarios. Imaginando esa mutación (hilo-larva), se descubre una lógica asignable al canon vital: la existencia habría de "progresar" de la nadería a la repugnancia. Al cabo, sólo el tacto de la materia obtenida (la seda) es capaz de mitigar la aversión hacia su hacedor.

Seda, el último libro de Alessandro Baricco (*Castelli di rabbia* y *Oceano mare*, entre otros), es un riguroso y extraordinario tratado de la nadería y la repugnancia. "Riguroso y extraordinario" por su incommensurable belleza. "Tratado de la nadería y la repugnancia", porque se narra un deseo en progresión silenciosa, una inminencia, una carta sin firma escrita en ideogramas japoneses. El deseo progresará hasta la desesperación, la inminen-

cia quedará suspendida por la muerte, la carta devalará, a deshora, su inútil secreto.

En la solapa que la editorial carioca Rocco entrecomilla y firma, mientras que Norma anonimiza, Baricco dice: "Ésta no es una novela. Y tampoco un cuento. Ésta es una historia". Y advierte: "Se podría decir que es una historia de amor. Pero, si fuera sólo eso,

no valdría la pena contarla". En efecto, *Seda* cuenta cómo se cuenta una historia de amor: desde los márgenes del género (la novela, el cuento, el poema) propone territorios extrañados (el tiempo, la geografía, el lenguaje). En suma, cuenta un devenir que, traducido en palabras, deviene él mismo objeto del relato.

En cuanto a su estructura, el texto imita las formas del sueño: la descripción se concentra en el detalle perceptivo y hace proliferar su sustancia (colores, sensaciones táctiles, sonidos) mediante el desplazamiento. *Seda* es una historia —podríamos conjeturar— de insinuaciones. Se insinúa un argumento (la vida de Hervé Joncour). Luego, una expectativa (una larva, la pasión, el oro). Por último, una distancia (entre Francia y Japón). *Seda* no concluye ni prescribe. En cambio, alienta la lectura y uno espera, por cierto, que esa manera de estar no se atenúe o torne repugnancia.

Rigurosa y extraordinariamente, la lengua de Baric-

co describe (y pervierte) el tamaño de la belleza: sólo la lectura de la materia obtenida (el texto de *Seda*) es capaz de mitigar la aversión hacia cualquier forma cristalizada de escritura. ●

María Iribarren

Chanchadas

Marie Darrieussecq

Pongan una pluma entre los dedos de un chanco y entenderán por qué la que hoy se dispone a contar su historia confiesa alguna molestia para escribir. Desde el fondo del chiquero en el que sobrevive como la cerda que es actualmente, se acuerda de la niña que solía ser. Todavía bajo el *shock* de la sorpresa, revive las circunstancias de su metamorfosis con una aplicación metódica y un deber de sinceridad hacia el lector, cuya sensibilidad maneja con avisos reiterados. Muy joven y echada de su hogar por una madre poco digna de ese nombre, la joven de entonces se alegra el día en que consigue un puesto de vendedora de medio tiempo en una perfumería haciendo algunas concesiones. ¿Acaso las caricias del director no rinden culto a



FOTO: JOHN FOLEY/PALE

un cuerpo que siente cada día más atrayente, firme y rosado? Sus formas cada día más repletas y la especificidad de su encarnación le valen un éxito creciente entre la clientela, que pronto sólo será exclusivamente masculina, de un establecimiento en el que sus funciones evolucionan sorprendentemente. Poco a poco (y todo el arte está en dosificar la progresión) descubre en ella apetitos sexuales insospechados y nuevas atracciones alimenticias, masticando las flores de la plaza o deleitándose con las cáscaras de papa.

Conservando hasta el final una distancia más desconcertada que patética ante su destino (el lector deberá arreglárselas con las emociones), la joven constata, en su seno derecho, la aparición de una teta, primer atributo tangible de su futura condición porcina. La panoplia irá completándose. De atractiva, su diferencia pasa a ser molesta y la condena a perder el empleo y al novio. Honoré, atraído en un principio por la textura de ese cuerpo, no lo está tanto por el olor que éste empieza a despedir, rebelde a todo cosmético, y le ruega a su pareja que se vaya a gruñir a otra parte. Es el principio de un vagabundeo en una ciudad en la que no es agradable no tener un refugio. Y mucho menos cuando Edgar, el candidato del programa para "la vida sana", gana las elecciones gracias al poder que obtuvo con la reproducción en afiches de la efigie robada de nuestra heroína. Los *charters* siguen despegando, la confesión ya no es gratuita (pero todavía uno puede refugiarse en las criptas de las catedrales) y los comandos antiaborto reinan al servicio del orden moral. La chancha que quiere seguir siendo mujer lee Knut Ham-

sum en cuatro patas y se enamora de un hombre que prefiere ser lobo.

En el país de las metamorfosis literarias, encontramos algunas más apetitosas como *La femme changée en renard* de David Garnett. Logradas, comparten la misma fuerza de evidencia, pero la risueña Marie Darrieussecq sólo se permite la poesía en la muy bella finalidad de su primer libro. La cuestión no es creer, sino ser. Y somos hechizados por la falsa ingenuidad de esta parábola, atrapados por esa espiral depuradora con la que Perec describía los mecanismos en *W ou le souvenir d'enfance*; finalmente, caemos en la trampa de juegos de palabras que bajo su aparente facilidad son portadores de verdades que la literatura rara vez no muestra. Y, hay que decirlo, apestan. ●

Valérie Marin La Meslée

Caída libre

Joaquín Voltés

Barcelona, Mondadori, 1997.

192 págs.

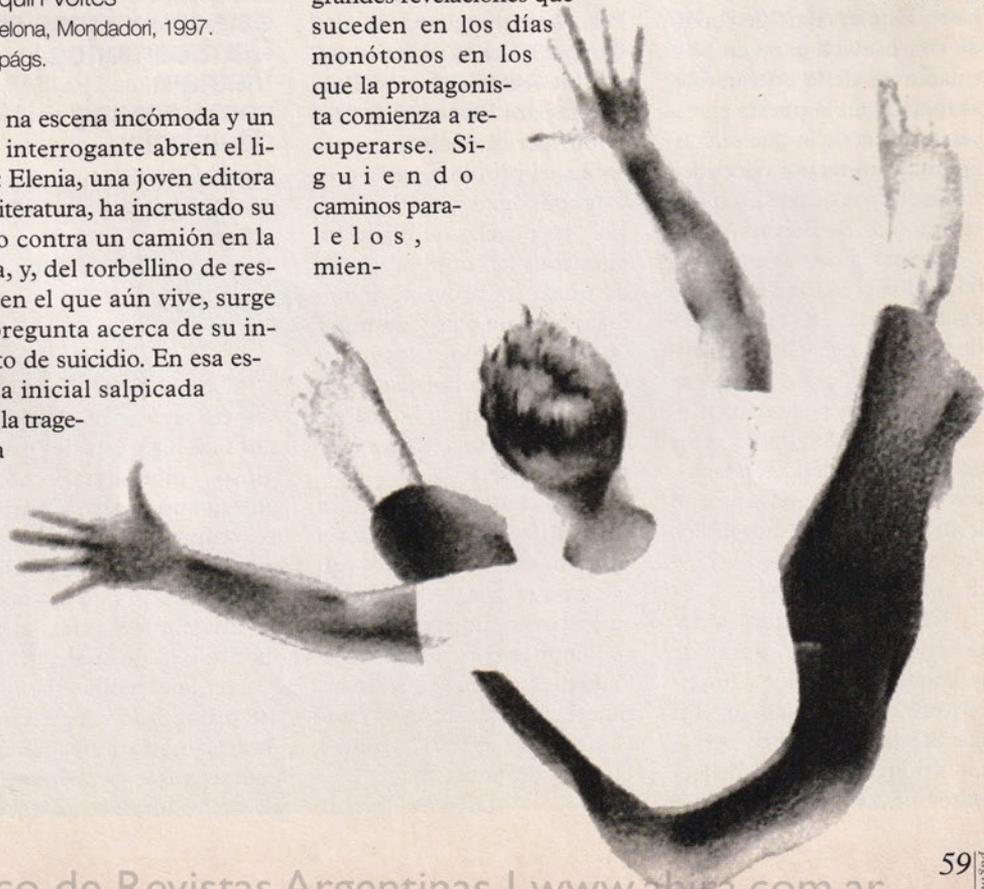
Ena escena incómoda y un interrogante abren el libro: Elenia, una joven editora de literatura, ha incrustado su auto contra un camión en la ruta, y, del torbellino de restos en el que aún vive, surge la pregunta acerca de su intento de suicidio. En esa escena inicial salpicada por la tragedia

se muestran algunas de las claves que luego irán guiando al lector a través de la historia: una relación equívoca entre la editora y su escritor predilecto —amigo de la infancia, amante y compañero de aventuras intelectuales y de las otras—, una búsqueda desesperada que los une y los separa, una serie de vivencias que constituyen un pasado común intenso y cercano. Cuando Elenia es trasladada a un hospital, el escritor la acompaña, y en esos días en los que el tiempo se divide entre el dolor físico y la administración de los medicamentos, se impondrá un severo análisis de la relación que los ha unido durante toda la vida y que sigue juntándolos ahora, cuando ella recorre los suburbios de la muerte. El tono preciso de la novela acompaña la lentitud con que transcurre el tiempo de la clínica, preparando el terreno para los pequeños acontecimientos y las grandes revelaciones que suceden en los días monótonos en los que la protagonista comienza a recuperarse. Siguiendo caminos paralelos, mien-

tras empieza la reconstrucción corporal de Selenia, el escritor va reconstruyendo oralmente, junto a la cama de ella, la relación que los une, una relación ferozmente vital, teñida con la fuerza de las pasiones oscuras y consolidada sobre las mismas carencias.

La destrucción mutua parece ser el único objetivo de esa pasión, y los dos involucrados buscan la aniquilación con el mismo fervor con que en otro momento buscaron el éxtasis. Siguiendo un camino forjado sobre avances y retrocesos, contando con una técnica sinuosa que observa una subjetividad sin grietas, el autor va desenvolviendo la trama mientras la historia transcurre, develando sus misterios a medida que el lector va adentrándose en el libro y permitiéndole explorar por sí mismo el esplendor y las sombras de una búsqueda que atraviesa el amor, pero que también recorre los abismos de la locura y la muerte. ●

Daniel Celis



Ricardo Piglia y la Cultura de la Contravención

Nicolás Bratosevich y Grupo de Estudio
Buenos Aires, Atuel, 1997.
334 págs.

El concienzudo trabajo de Bratosevich se inscribe en las formas de la escritura estética que no pierden de vista la referencialidad del caso. Primer pacto con el lector: se asistirá a la lectura de un recorrido que tiene como presupuesto retórico no borrar lo *entrañable*, porque esta crítica es una “forma espuria de la autobiografía”.

Renuncia, entonces, a la tercera persona (al viejo sueño teórico de desechar lecturas *autorizadas*) y opción por la primera persona, sin ceder a la opacidad de las barreras de una crítica efectista que se parece mucho a la búsqueda memor(iz)able de *esa* frase concisa, sonora y desarticulante. Esta opción “personal” de Bratosevich gana en postulaciones de lo *entrañable*, acaparada en la puesta en escena misma de lo que se configura como tal por necesidad misma de los decires, como el *Enamorado de Barthes*.

Definitivamente resguardada en los costados estéticos de la práctica, esta crítica puede ser comunicable en términos más unívocos, pero esa tarea le restará belleza: un modo de leer en Piglia, escritor de crítica y ficción, ciertos rasgos de la contemporaneidad latinoamericana, uno de los cuales es la *contravención* desde la literatura misma.

Trabajo organizado en doce artículos, con un punto de partida en el relato “Un encuentro en Saint Nazaire”, Piglia/Stevensen escriben/leen la tarea nunca extinguida de leer/escribir con guiños a un lec-

tor que debe construir detectivescamente el sentido disperso en una mirada hacia las zonas de la *otredad*.

Repetición, parodia, pastiche y homenaje a la práctica de la crítica y a la crítica de la crítica, a la teoría. Arlt, Macedonio y Borges. O Piglia diciendo en su ficción la teoría.

Piglia y el *viaje* en el entramado de dos relatos en *espejo*, su *ficción paranoica*: el relato montado alrededor de dos ítems: el sentimiento de amenaza, el delirio de su interpretación.

Modelo fractal, sinuosidad y repliegue; colección de hechos; crisis de la idea de libro como contorno delimitativo. Una estética cibernética: un modo de la posmodernidad. Y Bratosevich, despejando un sentido de esa palabra que da problemas mencionar. Intento atrevido éste de proponer ciertos resquicios de una posible posmodernidad-periférica como matriz de revulsiones y disconformidades. Pero hay resguardos: está siempre la vuelta al límite que impide leer disparates. Porque si para Bratosevich “escribir/leer es decir la propia época, el propio lugar”, si es “alguna forma de beligerancia”, las novelas de Piglia encuentran la “imposibilidad de trazar un proyecto inmediato para un país y un mundo donde el Poder, los poderes en vigencia imponen una desintegración de la que no es viable, aquí y ahora, dessembarazarse”.

La operatividad novelística de una poética de la historia “continúa reclamándonos respuestas, todavía y siempre, para atisbar lo futurible”. O para llenar la conciencia de lo “ausente”, sobre lo cual se inquiera. “Compulsión, entonces, hacia el policial”, género de culto del autor. ●

Diego DiVincenzo



La intervención estadounidense en Centroamérica y Vietnam: semejanzas y diferencias.

Noam Chomsky
Córdoba, Alción editora, 1996,
100 págs.
Traducción de Alex Bowden
y Magú Appella.

Si a usted siempre le pareció necesario estar enterado de las ideas del prestigioso intelectual norteamericano Noam Chomsky pero nunca se atrevió a preguntar, este libro le resultará ideal. A través de los textos de dos conferencias, la que da título al libro, de 1985, y “Lenguaje y libertad”, de 1970, podrá acceder a un verdadero panorama general, comprensible y coherente del proyecto intelectual del lin-

güista estadounidense en sus dos focos de interés: el análisis de la política mundial desde una perspectiva *radical* en el sentido más anglosajón del término y el estudio de las condiciones universales de posibilidad del lenguaje como capacidad propia y naturalmente humana.

En el primer texto, Chomsky, como si se tratara de uno de esos simpáticos árboles a los que nos ha acostumbrado la divulgación de sus modelos gramaticales, deriva de lo que él llama la “concepción geopolítica de la ‘Gran Área’” de los Estados Unidos toda su política respecto de los países del Tercer Mundo. Una política cuya hipocresía demuestra a través de las diferencias entre declaraciones y acciones efectivas y llamando la atención, a su vez, sobre la base que la sostiene: los intereses económicos multinacionales



del capital norteamericano. Hay que proteger las materias primas, aunque sea a costa del sometimiento y la represión de todo intento de autodeterminación de los pueblos en sus países productores.

En la segunda conferencia, Chomsky se encarga de mostrar complementariamente cómo esa voluntad de li-

bertad que tanto ha tratado de destruir el Departamento de Estado constituye la verdadera e inalienable esencia de la naturaleza humana. Resumiendo las lecturas de Descartes, Rousseau y Humboldt que ya había llevado a cabo en su *Lingüística cartesiana*, asegura que el descubrimiento del repertorio finito de reglas que permiten a la mente humana producir creativamente infinitas oraciones resulta sólo una muestra parcial de las capacidades del hombre para automejorarse y construir modos realmente libres de sociabilidad. Éste sería el contenido libertario e ilustrado de las aparentemente abstractas teorías lingüísticas de Chomsky.

Ahora lo sabe. Coméntelo y sus interlocutores no podrán evitar exclamar: “¡Qué barbaridad!”.

Marcelo Topuzian

Entre civilización y barbarie. Mujeres, Nación y Cultura literaria en la Argentina moderna

Francine Masiello

Rosario, Beatriz Viterbo, 1997.

312 págs.

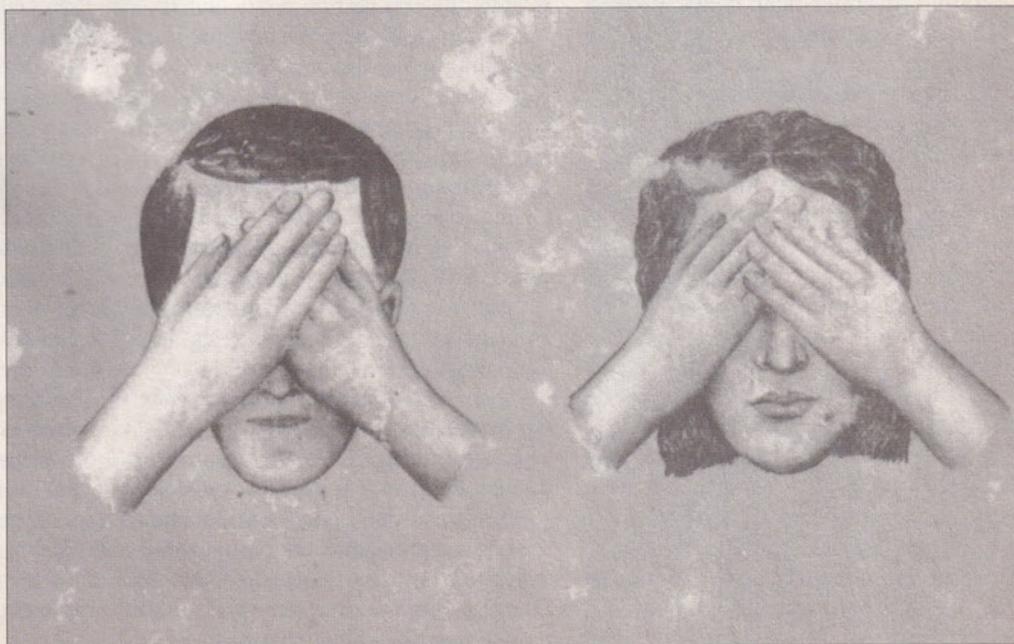
“D el mismo modo que las Madres de Plaza de Mayo no se aliaron con los partidos políticos ni con las exigencias tenaces de la domesticidad, la historia de las mujeres en la cultura argentina revela una voluntad de descifrar las falsas oposiciones, una suerte de repudio al programa de inteligibilidad instaurado por los dirigentes del Estado y los escritores consagrados”: se podría decir que en esta cita se resume no sólo el “programa” analítico de Masiello sino también los riesgos de una exploración “tópica” que parte del condicionamiento fundacional de una genealogía “desde el presente”, tan fuerte como inédita en la propia historia argentina como son las Madres de Plaza de Mayo. Este movimiento, si bien no impide una ex-

haustiva investigación textual sobre las relaciones entre la formación del Estado, la idea de Nación y las representaciones sociales de la mujer en la discursividad literaria, homogeneiza un proceso que reconocería matices, algunos de los cuales, como haber privilegiado el Estado en lugar de la sociedad civil, son advertidos por la autora en un epílogo que, desde ya, dificulta en parte la crítica porque se hace cargo de las observaciones realizadas durante los cinco años posteriores a la escritura del texto principal.

El riesgo de la generalización abarca tanto a “las mujeres” como a no advertir el funcionamiento más dinámico de las genealogías elegidas. Un ejemplo: el enunciado sobre las Madres es válido sólo si entendemos la “no alianza” con partidos políticos como el cambio permanente de alianzas en función de la lucha por los derechos humanos. El análisis de la “cultura política” (en términos de partidos e ideologías) necesitaría una mayor profundización. En cierta manera, Masiello

ratifica los trabajos en los cuales una mirada panorámica del campo utiliza conceptos y categorías que no se ponen en cuestionamiento. La extrapolación resulta más arbitraria cuando se realiza desde la ciencia política y la historia de las ideas y más fundamentada en el caso de la historia social de la literatura y de la cultura (esto último, sobre todo, en el período que mejor domina Masiello, al que dedica el tercer capítulo, “La modernidad y la restauración nacionalista”, aunque también mantiene allí sus polémicas observaciones acerca de la vanguardia, que la llevan a “aplanar” demasiado el clasismo de Victoria Ocampo). Finalmente, una observación acerca del concepto de cultura y literatura que maneja Masiello: si bien antologiza la serie desde ciertos acuerdos de valoración (estética o social), algunas ausencias resultan significativas. A modo de ejemplo, los folletines y las lecturas que de ellos se hicieron (el caso de Sarlo y su *Imperio de los sentimientos*).

Carlos Mangone



PINTURA DE DANIEL GARCÍA

Buena Memoria

Marcelo Brodsky

Buenos Aires, La Marca, 1997, 90 págs.

Marcelo y yo, además de ser vecinos, somos amigos. Nos visitamos. Nos prestamos cosas.

Tengo llave de su oficina y soy la única persona autorizada a dormir la siesta con los zapatos puestos en su sillón de 1200 dólares, a sacar sin avisar cualquier libro de fotografía de su biblioteca, a llevarme por tiempo indeterminado su teleobjetivo especial Nikon 300mm.1.2 y a tomar del whisky de una sola malta que trae cada vez que viaja y que tiene guardado en un escondrijo al que obviamente tengo acceso directo.

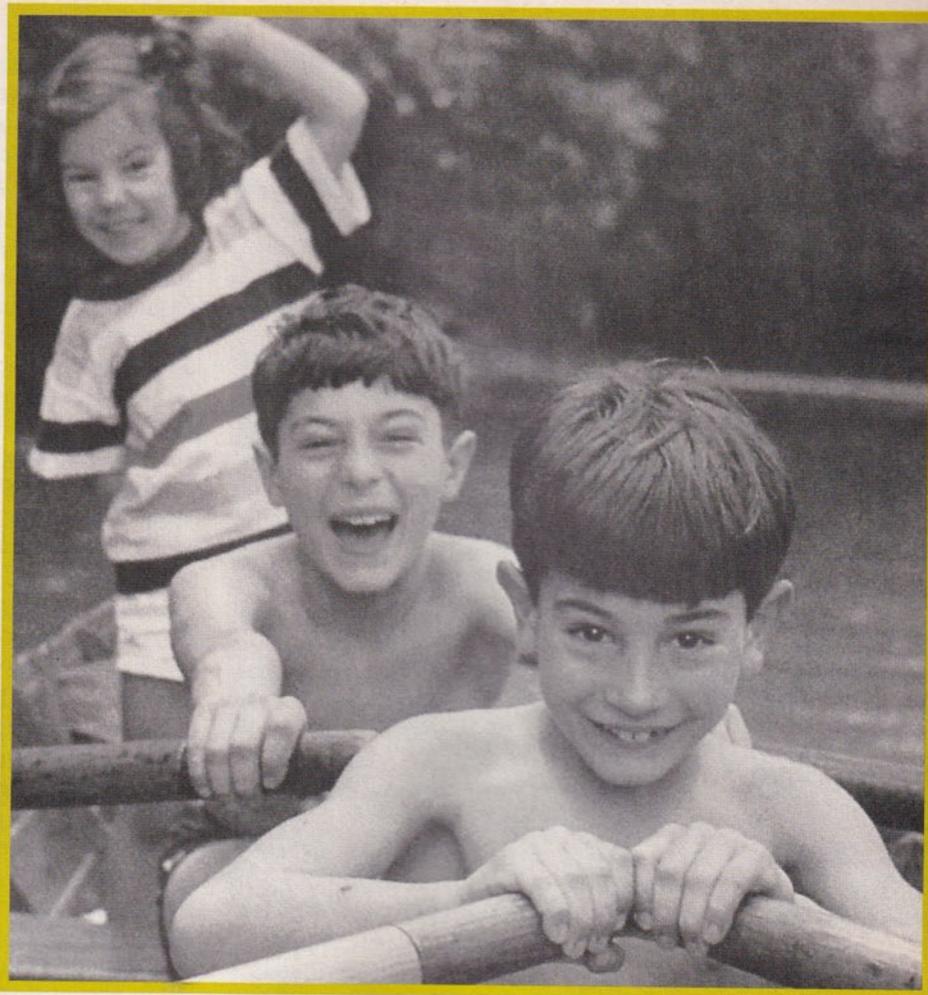
Ahora, cuando miro el libro terminado, me doy cuenta de que participé (en el medio de estas visitas) del proceso de realización desde la idea inicial hasta hoy, que ayudé a descargar las cajas que vinieron de la imprenta.

Durante todo este año, Marcelo pasaba horas revolviendo fotos tomadas en la adolescencia, se excitaba, armaba/desarmaaba carpetas especiales, me preguntaba qué me parecía tal o cual reencuadre y clasificaba las diapositivas amarillentas que sacó Pocho (el papá) en los viajes de vacaciones, en los cumpleaños y en las quintas los fines de semana.

Entonces, así, juntando las fotos nuevas con las viejas, contraponiendo los fotogramas de super-ochos con un fax de Gelman, descartando (por suerte...) las fotos más "artísticas", haciendo asados con los compañeros del colegio, Brodsky no paró hasta ver el libro impreso. Dice que tomó la decisión de seguir hasta el final después de un repentino llanto que se hizo incontenible cuando se puso a mirar el río mientras esperaba el verde de un semáforo, en la costanera, cerca de aeroparque. Después no lloró nunca más. Lo hizo y listo.

Esto de la prepotencia del trabajo es una frase hecha (tal vez cursi) pero para este caso no me cabe otra.

Salvo raras excepciones, las fotografías más interesantes, con más carga poética, son las que fueron tomadas porque sí, de recuerdo o sin otra pretensión más que el documento. El secreto para que emocionen es combinarlas con el paso del tiempo. Mirarlas



veinte, treinta, cuarenta años después...

Uno mira al chico que posa canchero con la camiseta de B.A. Rock, que es el mismo que esta vestido de mochilero en un balcón de Barrio Norte y que luego nos mira medio desganado, posando *négligé* con la camiseta con la cara del Che que se deja entrever debajo de la campera con flecos estilo *cherokee* (o *cheyene*) y que estaban tan de moda. Entonces vas entendiendo que el chico es Fernando, el hermano de Marcelo, que se divertía, que usaba el cabello de tal o cual manera.

Das vuelta las hojas y confirmás que Fernando murió. Que desapareció. Que lo mataron. Que lo ahogaron.

También está Martín, y en otras páginas hay otros y otros y otros.

Entonces cierro el libro porque no puedo más. Me invade la ausencia y el dolor.

Doy unas vueltas, y como siempre cuando me emociono, me paro un rato a mirar por la ventana que da a Coronel Díaz. La patria se representa en la esquina del *shopping*: chicas tristes de unifor-

me barato reparten papelitos que nadie les agarra. Un tráiler entorpece el tránsito promocionando puertas blindadas, una señora boliviana a quien casi pisan ofrece desde el suelo calzones colorados, los carteles con la cara de este muchacho Scioli que dice que vamos a ganar, a ganar, que vamos a ganar... También hay otro de cerveza que dice: "Quiero un gol, quiero un gol, yo también quiero un goool...". Son como fotos. Vamos Argentina todavía.

Vuelvo al libro y como siempre lo abro de atrás para adelante. Está la doble página del río marrón.

Mejor no digo nada. También hay un inmigrante y tres chicos que sonríen desde un bote.

Pienso para qué sirve todo. Me parece que exorcizar la bronca y el dolor con un gesto poético te hace mejor persona y un llena de cosas buenas el pecho y el corazón.

Con eso me conformo. Me voy convenciendo de que el libro me gusta. 📖

Marcos López

Cuadernos de Lanzarote (1993-1995)

José Saramago

Madrid, Alfaguara, 1997, 656 págs.
Traducción de F. Naval

Según Saramago, lo que mueve al lector es la secreta esperanza de llegar a descubrir la persona invisible pero omnipresente del autor: “El lector no lee la novela, lee al novelista”, nos dice casi al comienzo de estos diarios, y bien podría esa frase ser un modo de justificar todo el libro. Quienes coincidan con ella tal vez encontrarán cierto placer en conocer —con minuciosidad— varios aspectos de la personalidad del escritor portugués, básicamente en relación con otros muchos colegas: su recelo ante Tabucchi, sus diferencias con Bryce Echenique, su fastidio hacia Fernando Savater, su afecto por Jorge Amado, su amistad con García Márquez, su respetuosa simpatía hacia Eliseo Diego. Dichos lectores tendrán además la oportunidad de enterarse de los entretelones del Premio Nobel y de saber pormenores de la visita de Saramago a Buenos Aires, una ciudad en la que fue alojado en un hotel “de escaso gusto y ninguna comodidad” y donde almorzó con Bioy Casares, conversando en torno a su común desagrado por Octavio Paz. *Cuadernos de Lanzarote*, por otra parte, incluye fieles reproducciones de sus discursos emitidos en universidades y congresos. Asimismo, con intención de expresar su gratitud, el autor transcribe íntegramente algunas de las cartas que recibe. Una de Badajoz, por ejemplo, dice así: “él (Saramago), como mi Proust, como nuestro Cervantes...no se ha movido de mi biblioteca”. Como muchas de sus obras de estricta ficción, estas pági-

nas están salpicadas de sentencias, pensamientos fragmentarios, aforismos no siempre deslumbrantes: “No pudiendo saber qué es, *realmente*, la realidad, lo que vamos haciendo son meras lecturas de ella, ‘lecturas de lecturas’, infinitamente” (la bastardilla es de Saramago).

José Saramago se trasladó a la isla de Lanzarote en 1993, y escribió estos cuadernos —casi 700 páginas en un período de tres años— a partir de una suerte de juego que propuso su familia: “En enero todavía estaba acabándose la casa, mis cuñados María y Javier me trajeron de Arrecife un cuaderno de papel reciclado. Les parecía que yo debía escribir sobre mis días de Lanzarote”. El diario es un género que conlleva el desafío de arraigar el movimiento de escritura en el humilde transcurrir de los días y, en este sentido, es pertinente recordar que no todo gran novelista consigue hacer de un diario una gran obra literaria. ●

Florencia Abbate

Anatomía de la inquietud

Bruce Chatwin

Anaya & Mario Muchnik, 203 págs.
Traducción de Mario Muchnik

Los nómadas que andan por la tierra aman la literatura. La razones son de orden práctico. La literatura es la forma de expresión estética más portátil; la pobreza de sus requisitos permite que la actividad se lleve a cabo en casi cualquier ambiente. En el caso de Chatwin, esta posibilidad se convirtió en un atributo indispensable de la escritura, de modo que la imposibilidad de escribir en su propia casa es uno de los temas de estos textos dispersos,

coleccionados para comprender las teorías que subyacen a todos sus textos.

Así, es casi imprescindible leer sus textos sobre el nomadismo, esto es, su teoría de la vida nómada, su interpelación a la civilización desde esta perspectiva, la relación de los nómadas con la riqueza, con los objetos o con el arte y la experiencia en general, para comprender de qué se trata su libro *En la Patagonia*. Tanto como es fundamental leer sus artículos dedicados a su estudio del temperamento del coleccionista, sus manías, su obsesión territorial, su relación con el detalle y la propiedad privada, el origen de su novela *Utz*.

Como se trata de un hombre que escribe en el camino, es previsible que sus textos contengan el ascetismo de la prosa ligera y divertida de aquellos que no someten su escritura a las largas cavilaciones ni a la profundidad meticulosa del sedentario.

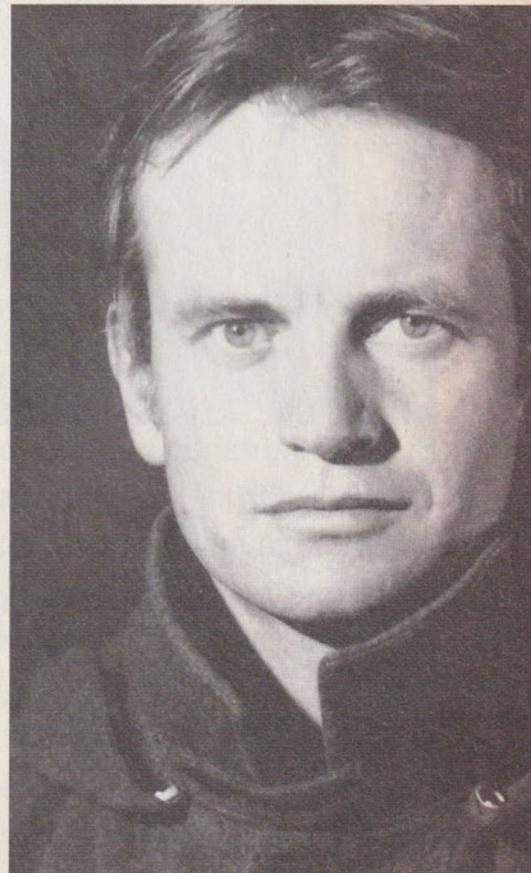
Chatwin tuvo una vida ejemplar. Ejemplar por imposible. Como vivía de viaje y había contraído *L'horreur du domicile*, esa enfermedad baudeleriana, viajó por el mundo para hacer de cualquier experiencia un objeto literario. Este libro es el testimonio de sus intereses y la curiosidad de sus afectos. Casi como si hubiera comprendido que nada en el mundo le es ajeno al oficio de escritor, se encarga de desarrollar una historia de la sensibilidad noma-

da desde el origen de la humanidad o puede opinar sobre los libros sobre los levantamientos anarquistas de la Patagonia escritos por Bayer o una última biografía de Stevenson que lo relaciona con el ambiente gótico y fantástico de Edimburgo.

En el origen de todas las narraciones hay un viaje. Las razones que da Chatwin son muchísimas: la nacionalidad, la naturaleza humana tal como la describe Pascal (“Nuestra naturaleza está en el movimiento”), la guerras, las religiones. Todo nos llama hacia otro lugar, hacia otro relato. La misma inquietud que lo hace viajar y contar a Chatwin estos relatos y textos maravillosos es esa pregunta que un viajero no se hace pero que imagina siempre: ¿Seré otro en el próximo lugar? ●

Ariel Schettini

FOTO: ROBERT MAPPLETHORPE



Crítica del género



Si una cultura sin géneros es hoy impensable es porque los géneros organizan la experiencia cotidiana (de las masas). Los géneros hacen que la vida funcione como un texto más o menos legible. La literatura, por supuesto, no puede ser indiferente a una hegemonía semejante. Habrá estéticas que desdeñen los rigores del género; habrá libros que, por el

contrario, pretendan convertirse en ejemplares obedientes de la regla, el hábito, la previsión. No hay actitudes que garanticen ni el éxito ni la calidad estética. La única certeza es que todo lo que literariamente importa sucede en relación con el género. Es por eso que ofrecemos, en este número, un panorama sobre los géneros y su relación con la literatura.

Best-sellers: el triunfo de Flaubert

Órdenes presidenciales

Tom Clancy

Buenos Aires, Sudamericana, 1997, 960 págs.

Traducción de Teresa Arjón

Clones

Michael Marshall Smith

Barcelona, Grijalbo-Mondadori, 1997, 420 págs.

Traducción de María Vidal

Neandertal

John Darnton

Buenos Aires, Planeta, 1997, 434 págs.

Traducción de Ana Juandó

Mente cruel

John Sandford

Barcelona, Grijalbo-Mondadori, 1997, 360 págs.

Traducción de María Antonieta Menini

Una primera constatación: los libros que aquí comentamos son enormes, no sólo por la cantidad de páginas, sino también por sus dimensiones físicas: 15.5 x 23 es el tamaño aproximado de todos ellos, lo que supera holgadamente la media habitual. Segunda constatación: estos libros tienen tantas y tan grandes páginas porque contienen muchas palabras. Son, pues, los pesos-pesados de la edición de libros y, también, de la escritura: el cemento y el subsuelo de toda la industria editorial (que no podría, ya más, prescindir de ellos) y, en última instancia, de la literatura. Una cultura, hay que decirlo, es poderosa, eficaz, dinámica, *si y solo si* produce una buena cantidad anual de *best-sellers* (¿adivinan cuál es esa cultura? ¡Bingo! La cultura norteamericana o, para no ser demasiado injustos, la cultura anglosajona). De lo que se deduce, necesariamente, que una literatura es poderosa, eficaz, dinámica, si aparece en un contexto cultural en el que la cantidad y calidad de *best-sellers* garantiza la existencia de un público.

¿Hay que defender el *best-seller*? Naturalmente, nuestra pobre defensa es, para estos titanes, innecesaria: se reproducen y sobreviven a todo el veneno de todas las academias de todo el mundo. Pero in-

sistamos en defender el *best-seller*: después de todo, son una fuente de trabajo; después de todo, traen a la lectura a millones de personas; después de todo, desatan la imaginación de las multitudes, y hasta producen efectos memorables como la memorable *Canto Castrato* de César Aira (eximio traductor de géneros).

La industria del libro lo sabe: puede, suele haber un abismo insalvable entre lo que se llama el *category fiction* (ficción de género, ficción categorial: novela sentimental, policial, etcétera) y el *literary fiction* (la literatura propiamente dicha, una ilusión de literatura "pura" o "alta"): el abismo del arte. Pero también es cierto que entre arte y no arte se establecen complicados vínculos y oscuras complicidades que vuelven ilusoria una mera exclusión; y también es cierto que el arte es hoy cada vez más imperceptible (¿innecesario?). Hay políticas que los escritores pueden desarrollar en relación con el género: la política de la obediencia, la política de la apariencia (aparentar ser otra cosa que un noble y riguroso producto del género: *El nombre de la rosa* de Umberto Eco), la política del disimulo mimético (simular ser una novela de género pero estar todo el tiempo en el borde mismo de otra cosa: *Mientras Inglaterra duerme*, de David Leavitt).

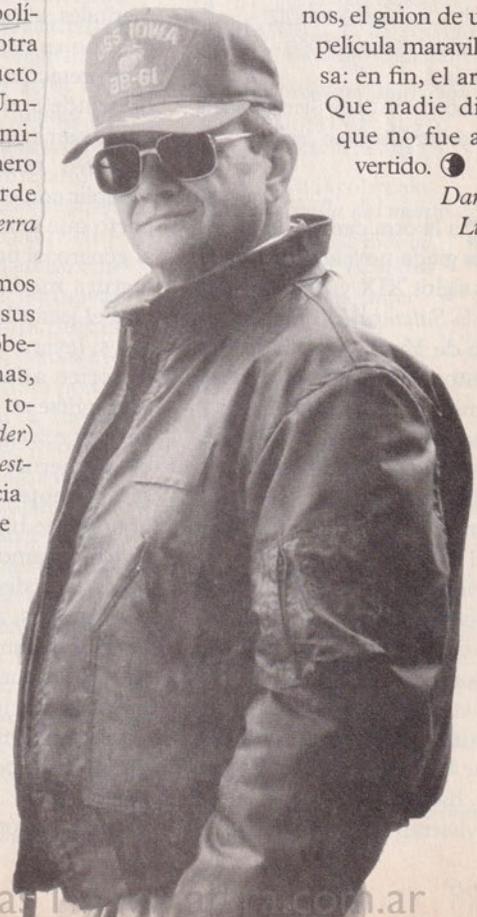
Los ejemplares que aquí comentamos son sencillos en sus aspiraciones y sus autores adscriben a la política de la obediencia: por el tamaño de sus páginas, por la proliferación narrativa y, sobre todo, por la lógica del asombro (*wonder*) que domina sus tramas. Todo, en un *best-seller*, es siempre asombroso y potencia la imaginación de un modo en que ninguna (¿otra?) literatura actual se atrevería a hacerlo. *Neandertal*, entre intrigas académicas y complotos políticos, cuenta el extraordinario hallazgo de unos homínidos que son una reliquia prehistórica o tal vez habitantes del Tercer Mundo. *Clones* podría comentarse también como un ejemplar de la ciencia ficción, si no fuera por la deliciosa y pícaro oveja Dolly que ayer

nomás sonreía en las portadas de los diarios. La trama trata de dotar al clon de una humanidad perdida a través de una peripecia que involucra la memoria y la familia del protagonista, pero también, oh sí, problemas de Estado. Ningún problema de Estado más acuciante que el que cuenta Tom Clancy (su foto, hay que decirlo, da miedo) en su *Órdenes presidenciales*: ha muerto el presidente de los Estados Unidos y la novela entera narra las peripecias de una sucesión complicada. Se podría, no sin razón, encontrar en el cultivo del *best-seller* el triunfo de *l'art pour l'art*. Pero no es cierto que los *best-sellers* no interroguen la realidad: como en *Día de la Independencia*, como en *Avión presidencial*, en todos ellos se teme (y se cuenta ese temor) que el Estado desaparezca. Se presupone, sin discusión, que el Estado, la Humanidad, la Naturaleza, etcétera, deben permanecer, aún con el carácter poco amigable que esas figuras suelen adquirir en la cultura actual (nada más humano, ya, que el *serial killer* vengador y loco de *Mente cruel*).

Pero incluso si no bastaran estas recurrencias imaginarias, estos pavores, para justificar la importancia de los *best-sellers*, habría que decir que, más tarde o más temprano, surgirá de entre esos pesos-pesados de la letra un nuevo

Flaubert o, por lo menos, el guion de una película maravillosa: en fin, el arte. Que nadie diga que no fue advertido. ☉

Daniel Link



Novela histórica: el pasado como ornamento

Juan el Peregrino

Mika Waltari
Barcelona, Grijalbo Mondadori,
1997, 476 págs.
Traducción de Pirkko Merja y Ramón Garriga Marqués.

Una conjura en Hispania. La VIII novela de Marco Didio Falco

Lindsay Davis
Barcelona, Edhasa, 1996,
478 págs.
Traducción de Hernán Sabaté

Los hijos de las tinieblas. Una fábula de las edades oscuras

Wolf von Niebelschütz
Barcelona, Edhasa, 1996,
624 págs.
Traducción de Oliver Strunk y Marta Fernández-Villanueva Jané.

Es la otra cara de la prestigiada novela histórica de los siglos XIX y XX. Tan lejos de la *Salambó* de Flaubert como de *Yo, el supremo* de Roa Bastos. Pero más cerca, seguramente, de las populares narraciones de Walter Scott, cuyos héroes hicieron estremecer a generaciones de lectores. Atravesada por las exigencias del mercado, es la *novela histórica ornamental*: libros que adornan bibliotecas, acontecimientos de la historia que adornan el relato. En ella, la Historia se convierte en un exótico telón de fondo en el que los personajes, sin embargo, hablan y se mueven como si vivieran en la actualidad. El

verosímil, no podría ser de otro modo, está sujeto a las leyes del género.

El pasado (el remoto pasado) no es acá alegoría del presente ni parábola de la historia, no es historicismo ni renovación de la ficción. Es, insisto, el adorno de la trama: de la historia menor, de la vida privada o de la configuración de un carácter. El pasado no es Historia, entonces, sino época. El pasado nos distancia del héroe en sus creencias y costumbres para acercarnos a él en sus sentimientos y pasiones. Novela de aventuras, de avatares políticos y sentimentales, el pasado, en ella, no se resiste a la interpretación porque prescinde *a priori* de cualquier teoría. Su objetivo radica en cumplir con el único pacto que le interesa al género: el pacto de lectura mediante el cual el lector hace como si leyera un texto histórico a cambio de sumergirse en otra época para revivirla a través de sus héroes de ficción. ¿Cómo entender, si no, la abundante bibliografía histórico-ornamental a la que las editoriales dedican colecciones íntegras, a la que los lectores entregan un tiempo que excede las cuatrocientas páginas, a la que los escritores sacrifican un probable nombre de autor en pos de una venta asegurada?

La colección Narrativas His-

tóricas de editorial Edhasa no defrauda: cumple todos los requisitos. Como objetos, sus libros son perdurables. Indiferente al mercado de compra-venta de usados —abastecido fundamentalmente de *best-sellers*— estos atractivos libros de tapa dura y buen papel

voraz). Así, imagino un estante adornado por los ocho libros de la serie de Marco Didio Falco, esa especie de detective romano que investiga misterios imperiales y que, por momentos, parece reírse de encarnar a un personaje histórico. En *Una conjura en Hispania* —octava novela de la serie creada por la inglesa Lindsey Davis— Falco vuelve a exhibir sus habilidades físicas y mentales para descubrir los complots de un grupo de aceiteros. La vuelta de tuer-



parecen hechos para ser guardados en las bibliotecas (después de una lectura

ca al género, acá, radica en el toque humorístico que este moderno detective le pone a la narración de sus aventuras, dando por resultado un héroe y una trama que recuerdan, por un lado, a las historietas de Astérix y, por otro, a algunas películas de Harrison Ford en las que se enreda en secretos de Estado.

Si Falco se ríe de la historia, el héroe de otro libro de la misma colección, el cortesano Barral, es víctima de ella. Amores y ambiciones de un pastor provenzal que llega a poseer su propio señorío, intrigas y desdichas que abarcan toda una vida son los temas que narra el alemán

Wolf von Niebelschütz en su novela *Los hijos de las timieblas. Una fábula de las edades oscuras*, escrita en 1959

y traducida al español recién a hora por primera vez.

El amor cortesano –sostenido por el deseo y la ausencia de posesión– resulta eficaz tanto para excitar a los lectores hartos de las satisfacciones fáciles de muchas novelas como para estimular la imaginación de aquellos que no se permitirían la explicitación de las pasiones. El amor cortesano –mediado por una es-

tética que parece de telenovela– posibilita la perversión tras los velos de la ingenuidad (excitación tranquilizadora si las hay). Y si para conocer el final de la historia de amor entre Barral y Judith hay que leer seiscientas páginas de desencuentros amorosos y luchas por el poder, la Historia no es un obstáculo (jaquel de las pesadas descripciones!) sino el remanso que le permite al lector reponerse –a la par del héroe– de tantos engaños, hijos ilegítimos, matrimonios frustrados, acusaciones falsas y crímenes.

En *Juan el peregrino* –novela del finlandés Milka Waltari escrita en los setenta– es uno de los grandes momentos de crisis en la Historia, la caída del Imperio Romano de Oriente, el marco para narrar la vida de este extraño héroe que se proclama tan insaciable en la búsqueda de conocimiento como insensible al amor (¡pese a ardorosas entregas que ocupan decenas de páginas ahistóricas!). La densidad de la confrontación de ideas, los detalles históricos y la complejidad de un entramado que debe derivar necesariamente en la caída de Constantinopla se equilibran, en la novela, con el protagonismo del impertérrito Juan, objeto del deseo de todas las mujeres que lo tiantan a su paso. La figura del peregrinaje, además, permite recorrer diferentes geografías a partir de las cuales el narrador protagonista contrasta Occidente y Oriente (sus modos de vida, sus creencias religiosas, sus políticas), descubriendo ambos mundos ante un lector dispuesto a la fascinación.

Sin embargo, en ocasiones el adorno deja de ser oropel y se muestra como autenticidad. Entonces se

plantea el interrogante: ¿se trata de excepciones dentro del género o de la configuración de una serie diferente? Basta pensar en ciertas novelas de Robert Graves y Anthony Burgess que cuestionan, desde el interior del género, su inclinación a la autocomplacencia; o si no, desde afuera del género, en las *Memorias de Adriano* de Marguerite Yourcenar que muestran cómo la Historia contada a través de la ficción puede ser apasionante aun sin hacer concesiones.

Una vez que Ivanhoe abandonó los folletines decimonónicos para exhibirse en la pantalla del Hollywood de los años dorados, una vez que se convirtió en Ben Hur y en Sansón, en Androcles y en Espartaco, la narración de su historia, para la literatura masiva, solo puede entregarse bajo la forma del ornamento. Bloque macizo preparado para pulirse con los mínimos gestos que lo caractericen, el emblema del personaje histórico es la cara del actor Victor Mature. De la opípara antigüedad romana a la ascética Edad Media, el itinerario de este rostro condensó tiempos y espacios que lo convirtieron, precisamente, en un emblema, del cual las narrativas históricas contemporáneas –las ornamentales, demás está aclarar– parecen no poder ni querer desligarse. La espectacularidad hollywoodense, que hizo resucitar a la épica con una faz mediática, no ha triunfado en vano. Es que el lenguaje cinematográfico modificó –también con esta orientación– el lenguaje de la literatura. Y le permitió compartir, como si fuera poco, un público que, tras devorar el pasado en los libros, lo colecciona en sus bibliotecas. ●

Alejandra Laera

NOVEDADES

Silvia Molloy
ACTO DE PRESENCIA
Echavarren - Kozler - Sefamí
compiladores
MEDUSARIO

João Gaspar Simões
VIDA Y OBRA DE FERNANDO PESSOA

Enrique Lihn
PORQUE ESCRIBÍ. ANTOLOGÍA POÉTICA

Augusto Monterroso
TRÍPTICO

Mildred Constantine
TINA MODOTTI: UNA VIDA FRÁGIL

Mark Platts - compilador
SIDA: APROXIMACIONES ÉTICAS

Martha Nussbaum y Amartya Sen - compiladores
LA CALIDAD DE VIDA

JOSÉ LUIS ROMERO
LA CRISIS DEL MUNDO BURGÜÉS

EL CICLO DE LA REVOLUCIÓN CONTEMPORÁNEA

LOS NOMBRES DEL PODER

DOMINGO F. SARMIENTO
por Natalio Botana

JUAN D. PERÓN
por Ricardo Sidicario

CARLOS PELLEGRINI
por Ezequiel Gallo

MARCELO T. DE ALVEAR
por Alejandro Cattaruzza

De próxima aparición
AGUSTÍN P. JUSTO
por Luciano de Privitellio

De la colección
A la orilla del viento...

Anthony Browne
WILLY EL MAGO

Istvan Banyai
ZOOM

Vivian French
LA SILLA FANTÁSTICA DE TILI MAGULI

Edson Gabriel García
EL DIARIO DE BILOCA

Anthony Horowitz
LA GRANJA GROOSHAM

Robert Swindells
ROLF Y ROSI

Geraldine McCaughrean
UNA SARTA DE MENTIRAS



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
Suipacha 617 - Tels. 322-0825 / 7262
Buenos Aires • Argentina

Policiales: las razones del crimen

Un traidor en la cancillería

P.C.Doherty

Barcelona, Edhasa, 1997, 216 págs

El ángel de la muerte

P.C.Doherty

Barcelona, Edhasa, 1997, 192 págs

El príncipe de las tinieblas

P.C.Doherty

Barcelona, Edhasa, 1997, 280 págs

Traducción de María Antonia Menini Pagés

Pietr el Letón

Georges Simenon

Barcelona, Tusquets, 1994, 216 págs

El difunto filántropo

Georges Simenon

Barcelona, Tusquets, 1994, 206 págs

El ahorcado de la iglesia

Georges Simenon

Barcelona, Tusquets, 1994, 188 págs

Traducción de Joaquín Jordá

El tren de la noche

Martin Amis

Buenos Aires, Emecé, 1997, 202 págs

Traducción de Eduardo Hojman

Que el género policial es frecuentado por editoriales y lectores es una verdad de a puño corroborada por este conjunto parcial de los lanzamientos al mercado de las últimas semanas. Que las ediciones suelen alojarse en la lista de los *best-sellers* es igualmente comprobable. Que los *best-sellers* tienden a repetir sus estructuras respetando las normas del género, sin producir conmociones en los lectores gozosos de presuntas rutinas, es una afirmación fácilmente compartible.

Pero es más difícil compartir la opinión de Todorov, quien dice que “quien quiere ‘embellecer’ la novela policial hace ‘literatura’, no novela policial. La novela policial por excelencia no es aquella que transgrede las reglas del género, sino la que se confor-

ma a ellas. (...) La mejor novela policial será aquella de la cual no haya nada que decir”. Este enmudecimiento del crítico es poco probable: la alegre diversidad de la literatura hace que en el proceso de rellenar las estructuras del género para escribir la novela, los autores exhiban imprevisibles variantes, es decir, apreciables y despreciables originalidades sobre las que el crítico se lanzará ávidamente.

Tenemos en los textos que estamos comentando un esquema que se muestra ortodoxo para el lector frecuente: la historia de una investigación que revela la historia de la comisión de un delito. Esto supone un investigador y un delincuente con intereses opuestos, actuando en un medio variable.

El medio elegido por Doherty para situar sus relatos es no habitual: la acción de las tres novelas ocurre en Inglaterra y Francia, hacia fines del siglo XIII. Las notas de solapa rescatan la “formación como historiador” del autor, lo que nos pondría en contacto con un subgénero histórico-policial. Las expectativas en este sentido son, sin embargo, frustradas, ya que la colocación histórica de los relatos se limita a dar un marco espacio-temporal que queda en la superficie de la trama, pero que no alcanza a conformar un *milieu* –conforme querría Balzac y quiso Lukács– del que los personajes emergieran como representativos de su época, como genuino fruto de su entorno social. Así, en el conjunto, lo histórico tiende a convertirse en mero marco o telón de fondo, exotismo que no deja de deparar sorpresas (tales como la de observarse las llagas en las manos de los criados que sirven las opíparas mesas reales o como la de ver al detective –un dignatario real inglés– defecando en una callejuela de Londres).

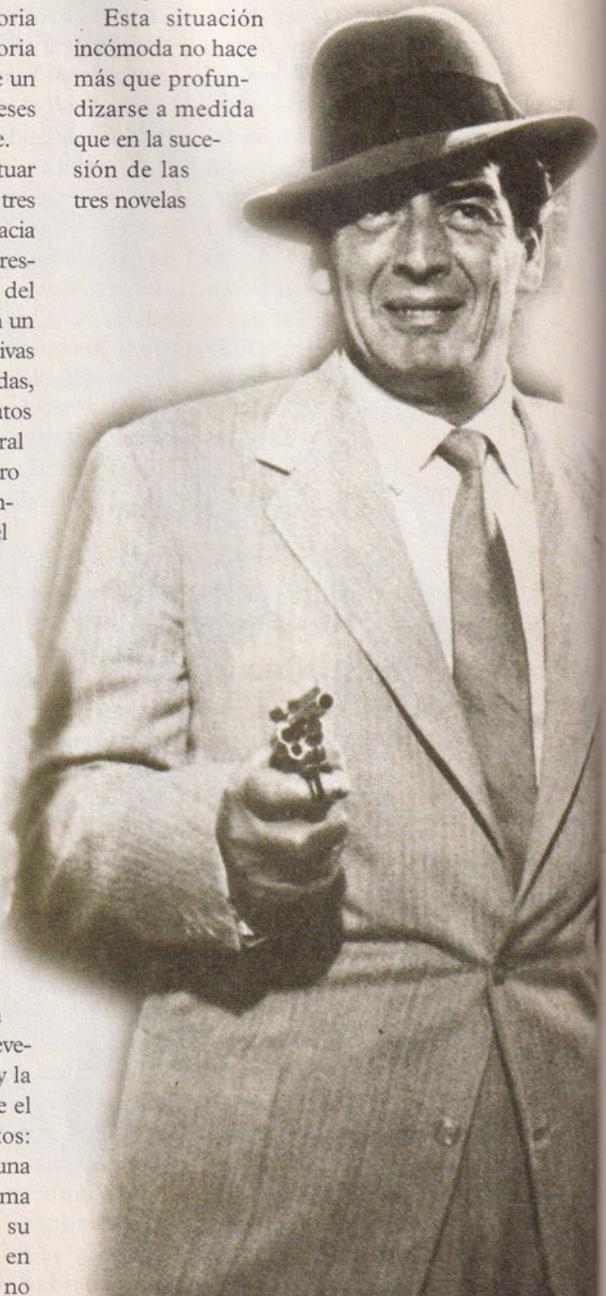
Pero a pesar de estos y otros detalles peculiares, antes que ser el fruto de su época o al menos acomodarse a ella, los personajes cometen anacronismos. Entre ellos hay uno que revela el desajuste entre el género policial y la época histórica en que se lo sitúa. Dice el detective, que es común a los tres relatos: “Si existe un problema, tiene que haber una solución”. Esta frase podría ser una norma de conducta del género (algo así como su Primer Mandamiento), pero colocada en boca de un personaje de la Edad Media no

es más que un anacronismo violento.

En efecto, la novela policial exige el dominio de la razón, un universo en el que, certeramente, cada pregunta tenga su respuesta, impropio para las creencias religiosas y mágicas de la remota Edad Media.

La composición anacrónica –fuera de lugar y de tiempo– del personaje detectivesco se derrama sobre todos los relatos, haciéndolos dudosamente verosímiles. Tramas no demasiado complejas –en las que la novela de aventuras parece reemplazar por momentos a la policial– completan la decepción que la hibridez de los relatos produce.

Esta situación incómoda no hace más que profundizarse a medida que en la sucesión de las tres novelas



nuestro detective-dignatario se va configurando como personaje, constituyendo finalmente un matrimonio en el que las relaciones maritales tienen un tufillo burgués más propio del siglo XX que del XIII.

La voluntad editorial quiere que una vez más sean presentados los valiosos relatos de Simenon. Una serie que ronda las ochenta novelas ha permitido desplegar la sabiduría detectivesca y humana del Inspector Maigret, de la Brigada de Homicidios de la policía parisina. Más que ubicarse o ser el fruto de su época, Maigret parece crearla: hay un París de Maigret: es un París antiguo, en el que ciertas pesadas barcas son todavía arrastradas por caballos en algunos tramos de los canales de la ciudad. Un París muy caluroso en el que Maigret transpira bajo sus ropas formales de policía oficial, en tanto bebe incontables vasos de cerveza. O muy frío, cuando el Inspector debe poner al rojo su estufa a carbón o ve humedecerse y hacerse inservibles los fósforos con los que desea encender su pipa, en las interminables vigilancias de los movimientos de los sospechosos, horas y horas parado, hasta parecer un objeto más del entorno ciudadano. Horas de espera que hacen más apetecibles los guisos de la Señora Maigret que, sin embargo, nunca podrá comer, retenido por las pausas y las urgencias de las investigaciones.

Maigret espera no sólo el paso en falso del delincuente: espera poder consubstanciarse con él, pensar como él, ser él, para descubrirlo. Esta compenetración le hace reconocer el lado humano del sospechoso. Tal vez por eso Maigret se reserva siempre un grado de libertad por sobre los reglamentos y las leyes: a veces, dejando que el asesino se precipite en la desmesura de su delito; otras, otorgándole una oportunidad para auto-castigarse, como en el caso de *Pietr el Letón*.

Oscar Wilde dijo que Balzac inventó el Siglo XIX: Simenon inventa un París, lo hace sólido y creíble, lo adorna con sus cafés, sus barrios lujosos o plebeyos y sus crímenes. Maigret emerge de ese París que nunca conoceremos sino a través de las novelas. Y emerge completo, desde la primera de ellas: esta *Pietr el Letón* que abriría el camino de la deleitosa y perversa serie. Las novelas de Simenon incorporan "lo literario", aquello que en el ensayo de Todorov era un plus que quitaba a los relatos su carácter de "mejores" dentro del género. Sin embargo,

para nosotros, hoy, no dejan de ser excelentes clásicos de la literatura policial.

La innovación "literaria" de Martin Amis incluye aspectos argumentales que no serán aquí revelados en aras de una elemental discreción que resguarde la tensión creciente que la novela genera a medida que se desarrolla. Pero también incluye aspectos compositivos: como la de esa policía dudosamente sexualizada -Mike- que narra una historia en la que intervino como investigadora, pero que la involucra también personalmente. Una policía que se muestra ostensiblemente formada por el medio policial al que pertenece, pero que también es, indudablemente, un complejo personaje de una dura ciudad norteamericana de los años 90. Aunque sea difícil establecer relaciones valorativas, hay entre ella y esa ciudad ficticia una correspondencia que evoca fuertemente la relación Maigret-París. Todo más cínico, más desgastado, menos idealizado y más grosero. Pero los mismos lazos que unen al argumento con el lugar en que se desarrolla y con el protagonista como fruto indudable de ese lugar y de esta época.

En el lenguaje de Mike, en sus exabruptos, en sus opiniones (que van mucho más allá del caso que la ocupa), en sus relaciones familiares, se revela, más que se esconde, una fuerte violencia que no la vuelve menos humana. No hay identificación posible con ella: no podemos quererla como Simenon nos enseñó a querer a Maigret, pe-

ro no por eso nos es indiferente u odiosa. Por el contrario, la complejidad de sus conductas y de sus opiniones nos enfrentan con problemas que son problemas de las sociedades desarrolladas de este final de siglo. La *empatía* del personaje con el medio ambiente en que se desenvuelve coloca a la novela de Amis en el punto opuesto al desajuste que se produce en las de Doherty. La novela policial, parece, tiene la posibilidad de dar cuenta -dentro de los límites mismos del género, con sus variantes "literarias" incluidas- de los últimos matices que se producen en la evolución del estado de cosas en las ciudades modernas, de lo que hace mérito principal. En el caso de Mike, es sobre todo la forma en que relata, la torpeza confesada con que lo hace, las elipsis, los saltos de registro y de tema, la inclusión de lo personal hasta llegar al límite del fluir de la conciencia -sin penetrar en él-, lo que produce no sólo el efecto de verosimilitud del personaje y de sus acciones sino también lo que da a la novela de Amis un efecto de proximidad tan fuerte entre el personaje y la ciudad que habita, y también la ciudad que habitamos.

Ese efecto de proximidad no es otra cosa que el "presente inacabado" de Bajtin: la zona de contacto máximo que la novela es capaz de tener con lo contemporáneo y con el futuro en gestación en este mismo presente. No hay que privar al subgénero policial de esta caracterización. ●

Oscar Calvelo

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Español y portugués: Diálogos

Escriben Haroldo de Campos, Francisco José López Alfonso, María Ángeles Álvarez Martínez, María Augusta da CostaVieira, María Teresa Celada, José Manuel Cuenca Toribio, Soledad Miranda García, Leopoldo Bernucci, María de la Concepción Piñero Valverde y Eva Valcárcel.

Director: Blas Matamoro.

Pedidos y correspondencia: Administración de Cuadernos Hispanoamericanos, Instituto de Cooperación Iberoamericana, Avda. de los Reyes Católicos 4, Ciudad Universitaria, 28040 Madrid, España, teléfono 583 8396.

Erotismo: el uso de los placeres

Hot Line (Historia de una obsesión)

Francesca Mazzucato
Barcelona, Tusquets, 1997.

Camino de las pedrerías (Relatos eróticos)

Marosa di Giorgio
Montevideo, Planeta, 1997.

Hot Line (Historia de una obsesión) es el número 103 de la colección La Sonrisa Vertical. A fines de lo setenta y

en pleno destape español, Luis García Berlanga (erudito en pornografía y realizador cinematográfico de obras maestras como *Plácido* y *Tamaño natural*) fundó esta colección

que tiene, entre otros méritos, el de sacar a los libros eróticos de las malas ediciones y de una circulación restringida y culposa. Los libros de Berlanga han reivindicado el género y, con sus tapas rosadas, han hecho más elegante la perversión hasta convertirla en una mezcla de buen gusto cultural y de franqueza sexual (marca de prestigio que no existe en la cultura del video porno). Al estar anclada en un género, La Sonrisa Vertical instaura un condicionamiento de las expectativas de lectura que puede medirse imaginariamente con sólo pensar los efectos que tendría, por ejemplo, la publicación de *El Proceso* de Kafka en

esta colección. En sus comienzos, el catálogo tuvo un carácter semi-arqueológico, al reeditar los clásicos (como la cantante alemana Schroeder-Devrient, Frank Harris, Pierre Louys, Georges Bataille o Frank Harris) y a los infaltables “anónimos”; desde el número 13 –con la creación del Premio La Sonrisa Vertical– se incluyeron autores contemporáneos seducidos por una jugosa suma de dinero que hizo que más de una pluma pusiese su ingenio al servicio de las posturas más audaces. Se trata de narrar según las demandas del género: un buen libro erótico debe excitar al lector, estar sazonado por escenas periódicas de encuentros sexuales en un clima verosímil, contener una que otra perversión y mencionar –rasgo no indispensable pero frecuente– los goces artísticos más refinados para mostrar que no sólo se piensa en *eso* (como sucede en las tediosas novelas eróticas de Vargas Llosa). Otra característica frecuente del género es sugerir que el escritor o la escritora han atravesado las mismas experiencias que sus personajes. En las solapas de *Hot Line*, se dice que su autora, Francesca Mazzucato, es licenciada en Letras y que trabajó, como Lorena, la protagonista, en una línea de teléfono erótico. La Sonrisa Vertical saca el máximo partido de esta superstición: alguien capaz de escribir sobre semejantes situaciones fue seguramente también capaz de experimentarlas. Y eso hasta puede avergonzar al escritor: el anonimato se garantiza en las bases del concurso y hay autores, como la ganadora de 1996, Irene González Frei, cuya identidad todavía no se conoce. A propósito de uno de los mejores libros de la colección (*Beacul*, del improbable S.G.Clo’zen), la solapa declara: “nos entristece no poder revelar ciertas paternidades que no dejarían de sorprender a más de un pudoroso admirador de esos autores consagrados”.

En fin, La Sonrisa Vertical sacó al género de la versión pragmática de los legendarios libros de Xaviera Hollander en la que la narración estaba en función de la proeza sexual y de la excitación de un fácil lector (mezcla de literatura erótica y de aventuras) y le propuso al género una doble prueba: goce erótico y goce estético. Y son pocos los que superan ambas.

DIARIO DE

POESÍA

Nº 43 / Primavera de 1997

- Dossier: Circe Maia • “Los tres estados” por J. R. Wilcock • Reportaje a George Steiner • Ensayo de W. H. Auden sobre “Alicia” • Nuevas versiones de Lewis Carroll • Ensayo de la “Literatura Poshlust” por Vladimir Nabokov • Poemas inéditos de Paul Celan
- Críticas • Concursos • Agenda •

Hot line tiene un tema que recuerda a la película *Chica 6* de Spike Lee y a *Vox*, la promocionada y decepcionante novela de Nicholson Baker. Una joven italiana trabaja en una *hot line* y narra, mezclados con los recuerdos de su infancia, los diálogos que traba con los clientes y la extraña relación que establece con uno de ellos, Gabriel. La novela pone en escena dos temas por excelencia del género: el pacto de excitarse con la palabra del otro y la transacción entre dinero y placer (este parece ser el *quid* de los videos y fotos porno en la sociedad mercantil: como empleados de un local de venta al público, los trabajadores deben fingir que gozan satisfaciendo al cliente). Sin embargo, Mazzucato apenas logra hacer algo con estas cosas. *Hot Line*, pese al misterio que le pretende atribuir

a los personajes (el padre, Gabriel, Luigi) y a la narradora, es tan frustrante como un llamado al número equivocado.

Camino de las pedrerías de Marosa de Giorgio tiene como subtítulo "relatos eróticos". Varias explicaciones son posibles. En cuestiones de géneros masivos, las editoriales suelen ponerle títulos a los libros, los corrigen (bajo el eufemismo del *editing*) y en algunos casos hasta llegan a escribirlos. Esta práctica, de la que pocos escritores se salvan, se ha generalizado en el mercado actual (quién no recuerda el escándalo de Fogwill a propósito de su novela *Una pálida historia de amor*). Si esta hipótesis es verdadera, la poetisa Marosa di Giorgio, quien desde hace varios años goza de un gran prestigio por su obra poética y por sus performances como lectora, no sería una excepción. Sin embargo, su anterior libro se titula *Misales, textos eróticos*, lo que me lleva a pensar que fue la escritora quien



quiso jugar con las expectativas del género para después producir un desvío. Porque *Camino de las pedrerías* no da lo que promete aunque dé otras cosas.

Desde el punto de vista del género, los relatos de Marosa di Giorgio están lejos de ser eróticos. Ya en su comienzo, la escritura se niega al realismo que exigen las situaciones eróticas en el género y se adentra en los terrenos de la fábula y del cuento infantil. Sin embargo, tampoco pervierte a la zorra y sus uvas ni somete a Caperucita Roja a los embates del lobo: *Camino de las pedrerías* busca un tono y un repertorio (el bosque y los animales) para desplegar una erótica del lenguaje. En poco más de setenta pequeños relatos, los animales y los hombres y mujeres de Marosa recorren una naturaleza que está en un estado de entrega permanente. Los lagartos copulan con las mujeres, los "murciélagos verdes" conviven con hongos rezongones,

los senos son frascos que guardan sorpresas, las vírgenes cuentan una y otra vez cómo dejaron de serlo. Y si las vírgenes repiten innumerables veces la historia de cómo se corta "el hilito", es porque una vez que lo hacen olvidan y, entonces, cada acto es una nueva iniciación. En un clima de irrealidad, las palabras son piedras preciosas que brillan en su rareza: "copas de kir", "apertura", "tonos cabalísticos", "flameantes gusanos de pedrería", "potiche", "corola marmoleada" o frases como "Amelia estaba parada entre las bromelias, el aloe, los rojos hibiscos".

En sus poemas en prosa hay algo que se vincula sutilmente con el erotismo: a diferencia de *Hot Line*, *Camino de las pedrerías* no se propone sugerir el misterio porque *es* el misterio: el del sueño y la palabra, el del sexo y la naturaleza. Lejos del género, cerca de Eros. ●

Gonzalo Aguilar

Cartas: mi mundo privado

Mi querida Cassandra

Correspondencia de Jane Austen.

Seleccionada y presentada por Penelope Hughes-Hallett
Barcelona, Odín Ediciones, 1994, 160 págs.

El mundo interior. Las hermanas Brontë en Haworth.

Su vida en cartas, diarios y otros escritos

Juliet Gardiner
Barcelona, Odín Ediciones, 1995, 160 págs.

Dardos de papel

Virginia Woolf. Selección y presentación de Frances Spalding

Barcelona, Odín Ediciones, 1994, 160 págs.
Traducción de Ana Lizón

Louis XVI había salido de cacería cierta mañana de 1789; al atardecer volvió a su casa y escribió en su diario: “No ha sucedido nada”. Ese día caía la Bastilla. “Supongo que has visto el cadáver. ¿Qué aspecto tiene?”, le preguntó Jane Austen a su hermana Cassandra, una veintena de años más tarde, en una carta a propósito del inminente funeral de su cuñada; pocas líneas abajo detallaba que se había reservado las “medias y la mitad del terciopelo” y la “disposición egoísta” de llevar “bombasí y crespón”. Estos dos retazos de atisbada familiaridad (Louis practicando el despiste; Jane, el morbo mundano) responden, quizás, a la pregunta de por qué se leen —y se editan y se comentan, previamente— las cartas o los diarios de personalidades públicas. ¿Hace falta decirlo? Por el valor estético de la intimidad, naturalmente; aunque, no menos, por pura fisgonería.

Las seis novelas de Jane Austen abundan en infinitos matices acerca de los matrimonios, los parques o los prejuicios de sus personajes; son libros divertidísimos en los que una pulcra ironía se desprende del drama, los hechos, el habla cotidiana. Jane defendía una obligación narrativa: respetar el desarrollo natural, verosímil, de la historia. No es sorpren-

dente, pues, que las suyas se narren desde una firme impersonalidad. Tampoco que el lector fetichista encuentre en ellas difícil asidero biográfico: ¿qué pensaba, quién era Jane Austen? Bien, he aquí las cartas (algunas, en realidad, las que sobrevivieron a la Troya que armó con ellas Cassandra). Aparentemente, Jane no entretenía sino menudencias: sombreros, convites, telas, tocados, fiestas, faetones... Los hombres, en fin, llegan a sus cartas con la misma impoluta *politesse* con que se marchan (valga una salvedad, razonada por Woolf: las quemadas por la sesuda Cassandra muy posiblemente hablaran de una menor inmaculación). Desde luego, Jane discurría sobre literatura; le gustaba entonces hinchar sus velas con el aliento de dos malignas señoritas: la vanidad y la avaricia. “La gente parece más dispuesta a pedir prestado y alabar el libro que a comprarlo...; pero, aunque me gustan las alabanzas como a todo el mundo, también me gusta lo que Edward llama *pewter* (guita, en *slang* mariner)” . “Soy demasiado vanidosa para desear convencerle de que sus alabanzas son superiores a su mérito.”

Las hermanas Brontë consideraron que Austen era un tanto desabrida; escribía Charlotte en 1850, luego de leer *Emma*: “lo que palpita de prisa y con fuerza, lo que la sangre recorre con ímpetu, esto lo ignora la señorita Austen” (se podría contraargumentar que *Villette* o *Wuthering Heights* desconocen toda la gama de las emociones intermedias). La lectura de los fragmentos de diarios y cartas de las hermanas, que nos propone Juliet Gardiner, testimonia que Charlotte, Emily y Anne tuvieron, de palpitaciones, más que su merecido. Eran feas, enfermizas y sociofóbicas; eran tres muchachas-genio que convivían con un padre chicato casi ciego, un hermano alcohólico y los fantasmas de su madre y sus dos hermanas muertas, en un páramo de Inglaterra. Imaginaban, para solazarse, sagas fantásticas situadas en Angria y Gondal, los “países del pensamiento” (algunos facsímiles de aquellos libros de mundos privados acompañan los comentarios de

Gardiner). Fueron institutrices ocasionales. La simpática Jane pecó de frívola; las Brontë, de ser más trágicas que trágicos franceses. Así, el ojo que uno pueda echar a la vida de estas últimas no se verá favorecido con recompensas muy distintas de las celebradas por las novelas: páramos, no hay cifra más justa del mundo interior de aquellas mortificadas señoritas.

Las cartas de Virginia Woolf son, sencillamente, deliciosas (también la edición, que ilustra los contenidos con gran variedad de fotografías y con pinturas de Vanessa Bell, Duncan Grant y demás artistas ligados a Bloomsbury). Escritas con un cuidado muy similar al que Virginia confiaba sus ficciones, gozan para nosotros de la ventaja de haber circulado en un ámbito cultural de por sí atrayente. Entre los destinatarios encontramos, por ejemplo, a T. S. Eliot, Lytton Strachey, Rupert Brooke, Vita Sackville-West, Roger Fry... Pero los papeles de Virginia —y esto prevalece por sobre el sabroso chusmerío— nos deparan también frases como ésta: “La dificultad de escribir cartas es... que hay que simplificar tanto, que uno no tiene el valor de hacer hincapié en las pequeñas catástrofes que nos son tan importantes, y esto obliga a asumir una especie de falsa personalidad...”. Quizás la cosa más íntima sea, después de todo, la literaria. ●

Martín Schifino

Poesía: la doble violencia

Lo arcangélico

Georges Bataille

Caracas, Fundarte, 1995, 68 págs.

Introducción y traducción de María Negroni

Crawl y Hospital Británico

Héctor Viel Temperley

Buenos Aires, Ediciones del Dock, 1997.

46 y 40 págs. respectivamente.

El azar editorial pone en mi mesa tres libros de poemas que leo en contigüidad: *Lo arcangélico* (1943), de Georges Bataille, en una cuidada traducción de María Negroni y en edición bilingüe y la esperada reedición de dos libros fundamentales de Héctor Viel Temperley: *Crawl* y *Hospital Británico* (1986). Libros ascéticos en su impresión, como las leyes del mercado disponen, que son pequeños tesoros casi arqueológicos. De todos modos, si el mercado de libros está cada vez más lejos de la poesía, aunque pequeñas editoriales como Nusud, La Marca, Bajo La Luna Nueva, Mate o el Dock le dediquen su esfuerzo no redituable, la producción poética en Argentina y Latinoamérica en general tiene una envidiable vitalidad. Pareciera que los jóvenes vuelven a encontrar en la poesía, como en épocas de la lejana vanguardia, un material dispuesto a dar curso a sus necesidades estéticas en tensión con una cultura mediática y digital. ¿De qué les provee la poesía: qué márgenes de velocidad, de mutación, de contactos con el cuerpo, de la tan vieja pero siempre viva experimentación?

Uno puede hablar de sensaciones, por ejemplo, cuando lee a Viel Temperley. El viento del mar golpeándonos la cara, el olor de la sal y la luz brillante sobre la arena lisisma: esa transparencia ventosa y límpida de una tarde soleada en Mar del Plata. Golpea con la precisión del recuerdo o de los sueños la visión del larguísimo espigón que cruza el poema como una brazada de ese nadador inalcanzable e incansable, perdiéndose en la orilla de cada verso: *Crawl*. Es ese "caos luminoso del campo visual" del que hablaba Freud, cuando cerramos los ojos y vemos imágenes de animales o pájaros, mariposas, peces en movimiento. Sucede así que los poemas de Viel, imprevisibles, no se parecen a nada. Y uno debe tenderse y dejarse atravesar por ellos como una ráfaga, un soplo de cuerpo espesándose y deshaciéndose espuma en alguna orilla. El agua contra el espigón golpea, trae imágenes sueltas, fragmentos de éxtasis: luz deslumbrante como la

desértica de las tres de la tarde sobre el mar; o extrema desolación en el detalle de la percepción atenta al lenguaje mudo de las cosas: "con humedad de tienda que vendía cigarrillos negros, revólveres baratos y cintas de colores para disfraces de Carnaval". Casi un clima artiano. ¿Qué lengua habla esa enumeración de objetos oscuros y húmedos? ¿Qué formas de la degradación? Uno ve una cueva abierta en el curso de un resplandor. (*Hospital Británico*). El mismo movimiento que despega ese nombre de la lista conocida de hospitales de Buenos Aires. Ahora es un cartel luminoso, el blanco de la hostia que lleva al éxtasis y al extremo del dolor, la "blanca pared nueva" que sirve de pantalla para ver las imágenes del pasado y recibir la arena de la playa en la boca. Esta poesía no se parece a nada, logra ese extremo del desamparo: para leerla hay que seguir las señales, las huellas escritas en la arena de la página o en el borde de las copas de unos eucaliptus...

Quedamos así colgados de ese vacío, sin aire, pero respirando: "aunque comulgé como un ahogado". Viel logra así un topos demudado: desierto africano cruzado con pampa, mar, hospital, y pequeños restos húmedos de ciudad. Un cuerpo herido y a la vez en cierre, una cabeza vendada que se abre a todas las herejías sagradas: Cristo madre, pubis de María, Santa Reina de los misterios del hacha. Nunca abandona, sin embargo, su arrebato místico hasta en el extremo del deseo de oler limón. Es por esa vía por la que puede entenderse con los poemas de Bataille que componen *Lo arcangélico*. Si los textos de Viel parecen escribirse sobre los avatares de una

luz deslumbradora comida por jirones de violencia, de odio ensangrentado, los de Bataille se escriben desde un foco ciego, donde "el sol no es más que la muerte". Como Trakl, como Pizarnik, como Artaud, se inscribe en la dinastía de los muertos que respiran en la escritura un soplo en avance del fin. Leer los poemas de Bataille es casi una experiencia de holocausto, arrasa y aniquila.

El español, que no puede seguir la musicalidad del francés, resulta aún más duro e inapelable, más un golpe sustentado en el vacío que el límite del cuerpo de Bataille llama en cada poema. Cuerpo ciego "reconciliado con la nada", parece contestar *avant la lettre* a la sentencia de muerte de Adorno: ¿Cómo escribir poemas después de Auschwitz? "El universo no es más que mi tumba", responden los poemas de *Lo arcangélico*, fulgurando desde el título el contacto con alguna zona que raspa esa sombra. ¿Cuáles serán las formas de lo místico cuando los filósofos posmetafísicos piensan hoy el retorno de la religión? Los textos de Viel Temperley nos hablan de una Resurrección *sui generis*, marcada al menos por una inversión: "mi cuerpo—con la Resurrección—entra en mi alma".

Bataille y Viel nos hablan en extremos límpidos de la experiencia del cuerpo que la historia del siglo ha puesto en primer plano: violencia de aniquilación y violencia de encarnizada sensación. ①

Delfina Muschietti



Infantiles: adaptar, iluminar, educar

Lo que cuentan los onas

Miguel Angel Palermo

Buenos Aires, Sudamericana, 1997, 61 págs.

Ilustraciones de María Rojas.

Cuentos y leyendas de Argentina y América

Paulina Martínez

Buenos Aires, Alfaguara, 1995 (1ª reimpresión, 1997), 76 págs.

Se dice que el arte del bardo, como el del artista de circo, era fruto de un riguroso entrenamiento que se transmitía de padres a hijos. La hazaña de memorizar *La Iliada* resulta impensable para nuestras cabezas moldeadas por la escritura y dadas al puro goce especulativo. Pero al bardo, se dice, allá por los tiempos en que no había escritura, le bastaba con escuchar una vez la historia y encerrarse un par de días a masticarla, a macerarla en el repertorio de fórmulas que atesoraba su memoria. De esa reclusión salía provisto de los versos que harían las delicias de su auditorio, al que lograba cautivar con la alternancia regular de los acentos y las intensidades, con efectos sonoros y silencios, con las metáforas y los epítetos acuñados a lo largo de generaciones. Sus historias eran memorables porque hablaban de seres excepcionales por su heroísmo, su crueldad o su monstruosidad y referían hechos de violencia y de sangre. Desde entonces, la narración oral ha sido consejo, advertencia, enseñanza imbricada en la trama de la experiencia, y el discurso del narrador se enuncia desde la sabiduría, con las modulaciones que dicta la astucia o con la gravedad que confiere la cercanía de la muerte.

Aunque, como vaticinaba Benjamin, el arte de narrar se haya perdido, las viejas historias permanecen. La escritura las ha fijado en distintas versiones, en general dirigidas a los niños. Desde siempre, la litera-

tura infantil se ha alimentado de la tradición oral, haciéndola perdurar en la memoria de las nuevas generaciones. La gama de las versiones va desde las que intentan recrear la cercanía y el contacto de la situación de comunicación oral hasta las que optan por preservar la distancia que imponen el rango elevado de algunos personajes o lo trascendente de su destino. El problema de cómo “traducir” la épica a los niños nos remite al clásico dilema de la adaptación, que se debate entre el respeto al género y la adecuación al destinatario.

El libro de Miguel Angel Palermo rescata del olvido mitos y leyendas de un pueblo extinguido, los onas. El autor elige para contarlos una distancia respetuosa con respecto a las historias que refiere y que se asume como un re-contar: “Para los onas, el creador del mundo fue Timáukel, el Ser Supremo. Timáukel, decían, siempre vivió y nunca va a morir”. Esta exterioridad autoriza la presencia de un narrador que busca acercar las historias a los niños actuales, sus lectores, guiándolos, a través de comentarios y observaciones, en la interpretación de los hechos que narra: “Pero ese mundo creado por Timáukel no era un mundo como el de ahora, sino muy diferente”. Esta función didáctica de la narración se da a través de exclamaciones, preguntas, comparaciones que remiten al presente, instaurando con el lector una comunicación con rasgos de oralidad; al mismo efecto contribuye la elección del voseo para el tratamiento entre los personajes. Este acercamiento al destinatario –que es afectivo, sin caer en lo chabacano– compensa la crudeza de algunas de las historias, como “Las mujeres tiranas”, hermosa y sangrienta alegoría del patriarcado que se rememora en el ritual de iniciación de los púberes.

El libro de Paulina Martínez, por su parte, es una recopilación de leyendas y cuentos folklóricos americanos narrados de acuerdo con los estereotipos de la narración oral tradicional: fórmulas de apertura



y cierre, repeticiones y encadenamientos, un narrador en tercera persona que se dibuja creando la ilusión de que las historias se cuentan solas. Quizás porque parte de una representación más amplia del destinatario que incluye a los adultos, la autora opta por el género y encuentra, en el anonimato del narrador oral y la repetición de



sino también representaciones diferentes del lector y del género, dando sustento a distintas poéticas.

Trabajo de autor, Quiero ganar este concurso, Zoológico y otros

Istvan

Buenos Aires, A-Z Editora, 1997.

Cómo reconocer a un monstruo, Para noches sin sueño, y otros

Gustavo Roldán

Buenos Aires, A-Z Editora, Serie del Tipito, 1997.

Los célebres grabados de Gustave Doré para los cuentos de Perrault no estaban destinados al público infantil. Dicen las malas lenguas que Perrault recopiló y adaptó al gusto de los cortesanos franceses de la época las narraciones orales que había escuchado de boca de la niñera de sus hijos. Cuando aún no existía literatura infantil en el sentido en que hoy la conocemos, la ilustración era parte de los libros para adultos. Los niños de clases populares accedían a la literatura que circulaba en las hojas volantes, impresas en papel rústico y profusamente ilustradas, que los buhoneros llevaban en sus bolsas mezcladas con cordeles y ungüentos. Como la mayoría no sabía leer, la lectura se hacía en voz alta, alrededor del fogón, en medio de silbatinas y aplausos, y era punto de partida para la conversación y el intercambio de experiencias. A medida que la alfabetización se fue extendiendo, la lectura oral fue cediendo lugar a la lectura silenciosa, individual, y las imágenes fueron abandonando los libros para adultos para refugiarse en los libros infantiles, hasta convertirse en un rasgo del género. Hoy casi no existen libros para niños sin ilustración. Las razones que explican este maridaje van desde lo comercial hasta lo psicológico y han llevado a especialistas y autores a cuestionar su conveniencia: la ilustración, sostienen algunos, impone una representación al niño, coartando su imaginación. Lo cierto es que, en las últimas décadas, multitud de artistas plásticos y gráficos han incursionado en el terreno de la ilustración de libros infantiles, contribuyendo, con sus planteos estéticos, a contrarrestar el imaginario naturalista que impone la TV. El libro, entonces, constituiría el primer vínculo de los chicos con lo

plástico. Pero el libro infantil es, además, un territorio en el que texto e imagen conviven, no siempre armoniosamente. Una forma de escapar a las tensiones que genera la superposición de interpretaciones distintas que escritor e ilustrador hacen de un mismo texto es crear el libro propio, fruto de una sola mano, como han hecho Istvan y Gustavo Roldán, conocidos ilustradores que han devenido escritores.

Istvan define su colección como “didáctica”: se explican a los más chicos algunos conceptos (colores, formas, números, opuestos). Desde este punto de vista, se inscribe en una larga tradición de libros infantiles. La originalidad de la propuesta radica en la relación que establecen texto e imagen: a diferencia del anclaje clásico, basado en la redundancia, aquí el vínculo es de complementación, como en el cómic, donde texto e imagen se necesitan mutuamente pero dicen cosas diferentes. Esa compenetración es el resultado de un proyecto gráfico, en el que cada libro fue pensado como totalidad, como objeto. La ilustración explora las posibilidades del *collage*, en el que se mezclan materiales y texturas: fotos, dibujos y técnicas plásticas (crayón, óleo, ténpera, acuarela), y se combina con el texto en el espacio de la página, siguiendo distintos trayectos que obligan incluso a girar el libro y ponerlo de cabeza. Didácticamente, la propuesta se sostiene en base a la premisa del placer: sin darse cuenta, jugando, los chicos van aprendiendo.

Por su parte, la Serie del tipito, como su nombre sugiere, se estructura a partir de este personaje, un monigote con galera que arrastra un patito de una cuerda. Tanto por el nombre como por la imagen que lo identifica, el tipito conjuga rasgos de niño y de adulto que se proyectan sobre el destinatario de la serie. Especie de instrucciones cortazarianas —por poéticas y absurdas—, enunciadas con la impersonalidad propia del género, que, unidas a la libertad de la imagen, provocan ese efecto de enrarecimiento, de desconcierto, que caracteriza la recepción estética. El texto se recorta sobre la página coloreada —“la página acuna el texto”— como un grafismo más. La continuidad de la imagen, el color, el espacio, al pasar de una página a otra, es una preocupación central para Gustavo Roldán, quien compara este trabajo con la composición de una sinfonía dominada por el “ritmo del hojeador”. ●

Maite Alvarado

las fórmulas ancestrales, en la recurrencia de las tramas y la austeridad de la expresión, un recurso que permite el distanciamiento poético a la vez que facilita la comprensión de las historias por parte de los más chicos.

La presencia o la ausencia del narrador definen no sólo modos distintos de narrar

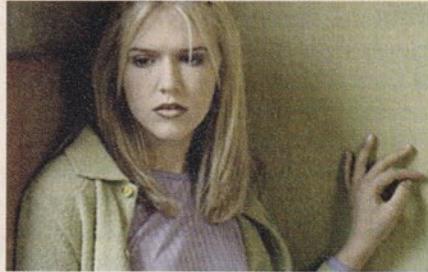
La Patagonia rebelde es ya un mito. Fue un libro y una película, hace tiempo, en la década del setenta, cuando todo parecía más fácil y cuando la muerte era una acechanza cierta para todo aquel que pretendiera hacer gala de alguna disidencia. Parte de la investigación de Osvaldo Bayer, su autor (entonces perseguido y exiliado), quedó inédita en la Argentina por razones que son demasiado obvias para comentarlas. Este cuarto tomo de *Los vengadores de la Patagonia trágica* fue publicado originalmente en Wuppertal, Alemania, en 1978. Vuelve hoy, pues, esta voz del pasado en edición "definitiva" (qué persistencia) de Planeta (Buenos Aires, 1997), como para demostrar que los tiempos pueden decretar preocupaciones nuevas, pero que el pasado, eso, resulta siempre la misma pesadilla. La contratapa se precipita, con poca fortuna, a señalar que el libro pone "punto y final a una colección cuya lectura se hace imprescindible". De acuerdo, hay que leer este libro de Osvaldo Bayer, pero no por eso: la historia no tiene punto ni final; es un proceso sin sujetos ni fines.

Hay gente que piensa que Savater escribe, y escribe un tipo de filosofía que encuentra cada día más adeptos. Pero también escribe literatura, de lo que da cuenta *Caronte* (y que conste que estos prefijos no remiten a su pensamiento) que muchos recordarán a partir de la edición de 1981. Alfabara (Madrid, 1997) reedita ahora esta novela en la esperanza de que (nuevos) lectores inteligentes puedan reflexionar sobre "las formas del mal en nuestro tiempo" a partir de un policial... no digamos culto, digamos *cultísimo*, y dejemos que el lector descubra qué puede entenderse, hoy, por esto.

El orgullo de ser argentino pasa muchas veces por banalidades tales como el mate, Borges, el tango, el barrio, Maradona y el cine de los años setenta (películas, sobre todo, como *La carpa del amor* o *Cantaniño*), las cosas simples de la vida. A veces, la dicha de ser argentino se convierte en una interrogación o una aventura. Es lo que se lee en la obra de Osvaldo Lamborghini, cuya prosa perfecta y automática sólo podría ser opacada por el brillo de las historias y los caracteres de una imaginación ilimitada. Hace tiempo comenzó la edición póstuma, de su obra completa. Vuelven a las librerías *Novelas y cuentos* y *Los tadeys* (Barcelona, Ediciones del Serbal): algunos de los fragmentos del primero ("La causa justa", "Matinales", los *Sebregondi*) integran ya la antología de la mejor prosa de todos los tiempos. La vasta epopeya que *Tadeys* intenta ser (o es, depende del punto de vista) no impresiona tanto aun cuando forma parte del mismo impulso erótico: "Me he pasado la vida hablando de los tadeys y todavía no logré ver ninguno. Lo mismo he gozado".

D.L.

Lolita en la punta de la lengua



Un nuevo nombre se agrega a la repercusión extraliteraria, estrafalaria de *Lolita*: el de Norman Podhoretz, quien mañana será el bendecido teólogo o el heresiarca sepultado y que aporta un argumento afanoso. El asunto salió a la palestra a causa de la *remake* de *Lolita* dirigida por Adrian Lynne. Dolores Haze, Lolita (Sue Lyon en el film de Kubrick) es ahora Dominique Swain; Humbert Humbert, narrador y agonista de la tragedia, Jeremy Irons (antes fue James Mason: un solo cuerpo culpable, dos voces con el *appeal* necesario). Cuesta trabajo creer que Lynne haya podido ponerse a la altura de las circunstancias..., pero las circunstancias dejan tanto que desear. Además, Dimitri Nabokov, heredero y albacea, ha ya pronunciado su dictamen: el film es óptimo, una obra maestra. Los problemas de censura, sin embargo, demoran su distribución; sólo los italianos anuncian el estreno.

En Inglaterra los tiempos no son propicios porque una ola de hipersensibilidad acerca del estupro y la pedofilia ha puesto en cuerda a los censores y a las amas de casa las ha dejado con los pelos de punta. No es para menos. Muchos recortes policiales —entre los que cabe contar como ápices el crimen de los Moors que Morrissey cantó hace unos años y ciertas actividades no literarias de Larry Durrell— distorsionan en vigencia alarmante, por sutil que haya sido, cualquier tratamiento del tema.

Podhoretz ha recorrido un largo camino hasta resumir la cuestión, y ha logrado hacer de la *nymphet* de Nabokov una heroína que puede provocar aún adicción. Si el rechazo moral que la novela solicitaba —y la imputación de pornografía adherida a él— fueron desplazados en su momento por el encanto, la gramática y el *non serviam* del arte (comparecieron los testigos, Graham Green, entre ellos), la condena que le reservan los nuevos conservadores es más negra, más atroz: *Lolita* debe ser prohibida *porque* es una obra de arte. La originalidad la vuelve más peligrosa que cualquier pornografía, al fin de cuentas rutinaria. Hay que estar precavidos: los artificios del demonio remedan a la perfección el arte de Dios.

Esta oposición conservadora no carece de atractivo. Para el arte, por lo menos. La salvedad honrosa que hacía Nabokov cuando trataba el tema —a él no le gustaban las niñas—, a la vez que contraía el problema a una minucia escolar (la diferencia entre narrador y autor), le imponía una anticuada

estabilidad. Pero de la ética y de la estética, como dijo alguien que me olvidé de apuntar, lo que más me interesa es su movimiento.

Kubrick había saltado la cuestión crucial para concentrar al espectador en la tragedia abstracta: su Lolita tenía los modales de la niña, no su edad. El film reflejaba además, por proximidad, la época. Sólida y competitiva carrocería automotriz, melosos *crooners* de voz agrietada por un acento inconfesable. Los pudores y principios de Charlotte Haze se avenían a la morrudez madura de Shelley Winters; el camaleonismo de Peter Sellers, haciendo las veces de un Clare Quilty más pertinaz, prefiguraba la indisciplina ontológica de *Dr. Strangelove*. Al mismo tiempo —y no porque estemos de vuelta de nada— cierto eticismo de *auteur* presentaba las credenciales que hacen de su *Lolita* una producción apta para todo público: asépticas elipsis, *chiaroscuro*, civil erotismo en blanco y negro. Las maravillosas, esbeltas, horizontales piernas perfectas de una Gue Lyin contrariada que soporte las recriminaciones virilmente modeladas de James Hason.

Es un triunfo acaso involuntario volver trémulos los límites entre literatura y arte con recursos que son exclusivamente literarios. En Inglaterra, *of all places*, donde el bucolismo decente nunca ha impedido el crimen escabroso, literarios eran también los sermones de Sir Lancelot Andrewes. Su habilidad retórica no difería demasiado de la de Nabokov. “Un canon reducido a la unidad por Dios mismo, dos testamentos, tres credos, cuatro concilios generales, cinco siglos”, escribía el primero para resumir la pasión de la actividad evangélica y eclesiástica; “cuatro rodillas, dos idiomas”, decía el otro para resumir su bilingüismo.

Quien quiera encontrar en Nabokov lujuria y salaridad estará muy mal equipado sin un menú o repertorio de *figurae dictionis* y *figurae sententiae*. El principal pecado de la novela consiste en la serie de alófonos que la inauguran: “*Lo-lee-ta: the tip of the tangle taking a trip of three steps down the palace to tap, at three, on the teeth*”.

Veremos (o quizá no veamos nada) cómo se las ha arreglado Lynne sin hacer caso omiso del requisito que convirtió a Lolita en un escándalo bizarro de la letra impresa: el hecho de que le llevara unos pocos cunpleaños de ventaja a Alicia. Y que con alteante sobriedad de *nymphet* no condescendiera al melodrama ni al sentimentalismo. ●

Luis Chitarroni



El aleph americano

Acerca de *Mason & Dixon*
de Thomas Pynchon

Mason & Dixon es una biografía extremadamente ficcionalizada del astrónomo y del agrimensor que prestaron sus nombres a la bifurcación de la cultura norteamericana. La obra de Thomas Pynchon apela a un minucioso examen de la relación entre cultura popular e historia; esta última novela es un prisma que refracta la línea canónica de la historia hacia el espectro multicolor de los sucesos de la cultura pop. La línea Mason-Dixon fue de las primeras divisorias de la sociedad norteamericana: delimitaba absolutamente todo, desde estados libres y esclavistas hasta las culturas industrial y agrícola, incluso gustos en música y comida. En esta novela, la Línea, o el Visto, como Mason y Dixon la llaman (pues esencialmente aporta un modo de mirar las cosas), prefigura gran parte del conflicto de la sociedad norteamericana, pero su creación provee una vista panorámica de los sueños y las pesadillas de aquellos que la crearon.

“ Toda historia ha de converger hacia la ópera al estilo italiano”, sugiere Pynchon. Pero “ la Historia no es Cronología”. La Historia está compuesta de mil historias, una vasta variedad de relatos necesaria para conectarnos con todo nuestro potencial. Es precisamente en este punto que los estudiosos de la cultura americana, particularmente los de la cultura popular, ayudan a cumplir un rol esencial, dado que forman “ parte del Deber Comunal de Recordar.”

La cultura popular serpentea por todas partes en Pynchon, como el papel higiénico sobre el zapato del gran escritor; es más importante para entender la historia que lo que tradicionalmente nos han enseñado a juzgar como notable. George Washington fuma porro con nuestros héroes y los intereses científicos de Ben Franklin alcanzan su mejor y más alto provecho en el escenario del show de cada noche. La ficción (“ The Ghastly Pop”) y la poesía (la “ Pennsylvaniad” de Timothy Tox) populares proveen una zona común para las vastas secciones transversales de personajes que se cruzan en incontables tabernas y cafeterías nortea-

mericanas e inglesas. Tanto los mitos urbanos (perros parlantes y espiritismo de feria) como los suburbanos (gigantescas tumbas de indios que afectan el campo magnético de la tierra) son la fábrica de esta ficción, y son, en cierto punto, aquello que Norteamérica representa.

Las simpatías de Pynchon son anti-históricas hasta tal punto que el estudio de la historia se percibe o bien como una excavación exhaustiva que permite un análisis definitivo del pasado o bien como un cómputo científico para reducir el pasado humano a una serie de fuerzas causales y sucesos predecibles. Si tal práctica fuera posible, Pynchon se le opondría. “ Quien reclama la Verdad, abandona la Verdad. La historia es empleada, o coaccionada, por Intereses que siempre demostrarán ser viles”. El historicismo estricto es un campo mortal, que contiene y, en última instancia, estrangula el pasado. Pero Pynchon es un pesimista esperanzado, que duda de nuestra habilidad para cometer el crimen perfecto. No alcanzan los días del almanaque, las coordenadas en nuestros mapas, el tiempo y el espacio para contener las maravillas a la barón Munchhausen con las que colma esta novela.

La cultura y la historia están hechas de las vidas de hombres promedio, para bien y para mal. *Mason & Dixon* recrea entrañablemente la perpetración de un crimen espiritual, la historia de dos hombres buenos que trazan una línea a través de una tierra virgen y así limitan su potencial. El Visto le inflige al mundo “ una Cicatriz geométrica”, un “ tajo de espada”, un “ conducto para el Mal”. En el “ irresponsable Adorno”, la Norteamérica anterior a Mason y Dixon es una tierra de patos mecánicos supersónicos, de un gigantesco Golem norteamericano, de peces y castores fantasma y de productos del tamaño del tallo de haba de Jack, y su accionar es el comienzo del fin para tales maravillas y misterios. Trazar líneas no sólo inicia guerras, también nos limita, “ reduciendo Posibilidades a Simplezas al servicio de los fines del Gobierno, - apropiándose las Tierras aledañas al ámbito de lo Sagrado, una por una, y entregándolas al mero Mundo mortal que es nuestro hogar, y nuestra desesperación”.

Mason y Dixon son concientes, casi desde un comienzo, de su complicidad en un propósito inmoral, y también saben que sus excusas (que son el catálogo de

las nuestras) no los eximen de nada. *Mason & Dixon* abunda en previsible con-fabulaciones paranoicas y pynchonescas que acaso expliquen nuestro mundo (los jesuitas conforman una tecnocracia cabalística, y la Compañía Británica de la India Oriental, un pulpo que estrangula económicamente al mundo) pero que, fundamentalmente, oscurecen la obvia verdad de que nosotros, las pequeñas figuras, absortos en nuestras propias vidas inocentes, somos los artífices de nuestra historia colectiva. ●

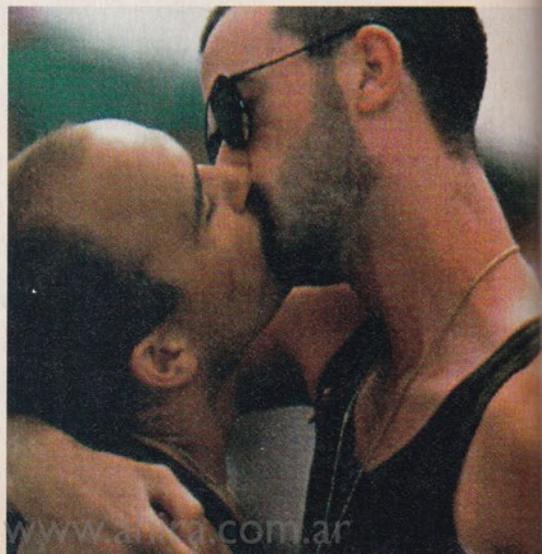
Mark Siegel

New
New



Sexo callejero

(Enviado especial) Sin estremecerse, aunque con discreta atención, New York observa los intentos de conservar su tradicional lugar de capital sexual. Dentro de un paisaje de ciudad limpia y segura destinado a los viejos y nuevos ricos y con



una comunidad gay muy orientada hacia la monogamia como estrategia de integración a la sociedad, SEX PANIC! sale de las penumbras urbanas para reclamar los derechos de quienes no se adecuan a los nuevos estándares de decencia pública. Tal batalla enfrenta tanto a la inmutable derecha norteamericana como a los más recientes gays "neocons", cuyas consignas principales son la monogamia y la privacidad del sexo. Tras los pasos de ACT UP, este grupo de activismo en política sexual formado por gays y lesbianas denuncia como "puritano" al sector gay aliado con los medios masivos, y reclama

los embates de la decencia neoliberal. Días antes, una manifestación convocada por el grupo tomó la legendaria Christopher Street —la calle de la revuelta de Stonewall— en defensa de los muelles, tradicional territorio de "yire" gay y de sexo anónimo. Un proyecto reciente, defendido por un funcionario gay, quiere reciclar los muelles para "limpiar" el sector y elevar —aún más, si fuera posible— los precios del área. Contra tal proyecto se manifestaron algunos nuevos rostros dentro del movimiento gay —principalmente los jóvenes latinos y negros, los sectores más pobres, que son quienes están siendo expulsados de la New York "limpia" y de la posibilidad de una sexualidad "más acá" de la identidad normalizada. ❶

Gabriel Giorgi

York York

¡Qué barbaridad!

Don DeLillo, una mañana, mientras toma su café, lee un artículo sobre el cuadragésimo aniversario del famoso partido en el que se enfrentaron los Giants y los Dodgers. Era fan de los Giants, lo recuerda. Por casualidad, consulta archivos y descubre que ese mismo 4 de octubre de 1951, explotaba la primera bomba atómica soviética. Era el principio de la Guerra Fría. Por eso, en su última novela, *Underworld* (Scribners, 1997), cuya traducción al español, se dice, sería inminentemente, mezcla personajes ficticios y reales, Frank Sinatra o Edgar J. Hoover... Para DeLillo la historia contemporánea es esencialmente la de los poderosos y los célebres. "Creo que algo cambió en la gente. Parece necesitar noticias cualesquiera, malas, sensacionales, acechantes. Parece ser que la información es la forma del relato de nuestro tiempo. Ya casi reemplazó a la novela, el diálogo, la familia...".

La televisión provoca en la gente "un sentimiento de apocalipsis que no tiene nada que ver con el milenarismo. Consumimos esa violencia como si compráramos productos que están hechos de imágenes, fabricados en masa como una mercancía. Eso es también la realidad. Nuestro único esfuerzo es el de tratar de diferenciar entre un tipo con un fusil y una coreografía de una película de violencia. Eso es lo único que podemos hacer. Todo sucede en la pantalla del televisor". (*New Yorker*) ❷



las modalidades de la agitación "in your face" como medio para disputar los territorios y las legislaciones del sexo en la ciudad.

SEX PANIC! —como el sugestivo nombre indica— busca abrir el espacio para una práctica política ligada a la académicamente exitosa *queer theory*: sus emblemas, en consecuencia, ya no serán la consolidación e integración de la comunidad gay bajo representaciones identitarias; más bien serán las prácticas diversas del sexo, las rutinas e imaginación sexual del cuerpo en la ciudad, los ejercicios que desbordan las normalizaciones del deseo serán los ítems de una agenda que sale del cruce entre política sexual y política urbana.

En un entorno agitadamente festivo, SEX PANIC! ofreció a fines de septiembre una mesa redonda en la New York University donde Michael Warner (profesor universitario, compilador de *Fear of a queer planet*, libro que se propone analizar las relaciones entre teoría *queer* y movimientos sociales) convocó a construir una política que defienda los mapas urbanos de la sexualidad pública contra



**Patrocina
magazín literario**

Organización de las Naciones Unidas para la educación, la ciencia y la cultura

Ann Radcliffe en la ciudad vampira

LA CIUDAD VAMPIRA O LA DESDICHA DE escribir historias de terror es un pequeño tesoro escondido en los suburbios de la literatura. Lo escribió Paul Féval (1817-1895), un curioso autor nacido en Rennes, que sabía apreciar el vicio inglés y extrajo de ese luminoso laberinto obras tan perturbadoras como *Los cuchillos de oro*, *Los trajes negros* o el best-seller *Los misterios de Londres*. Al final de su vida, una conversión religiosa lo llevó a la convicción de que debía eliminar de su obra cuanto detalle fuera incoherente con su nueva fe, y esa empresa improbable, sumada a algunos desastres financieros, le prodigó la locura.

De todos sus textos, *La ciudad vampira* es quizá el más feliz. Allí, Féval comete varias audacias. La primera produce vértigo: partiendo del argumento de *Los misterios de Udolpho*, la célebre novela gótica de Ann Radcliffe (1764-1823), narra un episodio pseudobiográfico de su autora que podría haberle servido a ésta de inspiración para la novela, es decir: invierte la secuencia lógica temporal según la cual la realidad antecede a la ficción para imaginar, a partir de la ficción, una supuesta realidad que habría servido para escribir la ficción y así sucesivamente. En un cuarto de espejos, Ann Radcliffe se vuelve así objeto de sus propias maquinaciones imaginarias.

La segunda agrega al hallazgo anterior la causticidad de la parodia. Toda la topografía de la gótica es concisamente corroida. Ann, “el heroísmo en persona”, se ve asediada por una tripulación de apariencias degradadas del Mal. Los vampiros, o gules, asumen formas ridículas: hay uno que es gallo, militar, abogado y serpiente a la vez. Otro, el jefe a quienes todos rinden pleitesía llamándolo “Amo y Soberano”, canta *ritornellos* en serbio a la vez que añora la flemma insustituible de Albión, “dulce reina del mundo”. Al mismo Sir Walther Scott, que incluyó a Ann Radcliffe en sus *Biografías de célebres novelistas*, se le im-



putan comentarios falaces sobre la caprichosa memoria y la propensión a distraerse de la escritora británica. No faltan, por fin, los ataúdes de hierro, los casos de despojos de identidad (como esa doncella que le roba el marido a una condesa, quitándole de noche los cabellos), los abusos testamentarios, los sentimientos resbaladizos, los castillos embrujados por la soledad y la luz de la luna.

Pero el mérito mayor de todos es la invención de una Ciudad Muerta, cuya descripción supera las expectativas más febles. Dice Féval: “En la salvaje campiña que bordea a Belgrado, existe una ciudad comúnmente ignorada”.

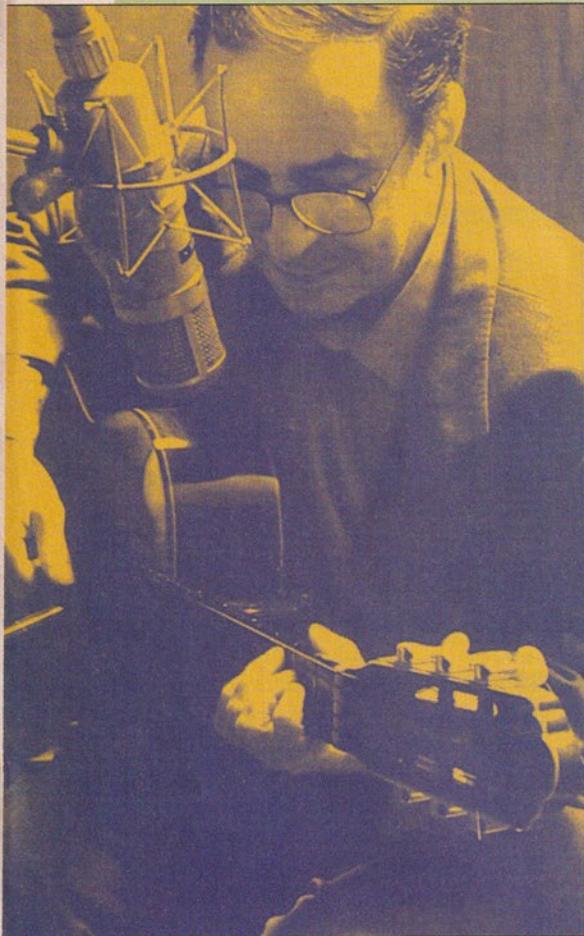
Esa ciudad tiene diversos nombres: algunos la llaman “Selene”, otros “Sepulcro”, “Colegio”, “la ciudad maldita”. Es una ciudad toda de duelo, soberbia, construida con jaspe negro y otros materiales de melancólica opulencia. Llena de anfiteatros, duomos, minaretes, jardines con flores pálidas y columnas sostenidas por tigresas en actitudes lascivas. Como si los diversos órdenes arquitectónicos se hubieran insertado unos en otros con salvaje fantasía, uniendo lo desmesurado con lo arcaico, lo frívolo con lo grandioso, lo espléndido con lo triste, hasta infundir espanto. En ese círculo fatal, en esa orgía de lo promiscuo, como en una gigantesca Babel, los seres que allí habitan, al mismo tiempo muertos y vivos, tan incapaces de reproducirse como de acceder a las ventajas de la muerte, tienen un refugio espléndido y siniestro, un asilo inviolable como la tumba.

Es a esta ciudad adonde llega –según el relato de Féval– Ann Radcliffe con la esquiva misión de inspirarse para poder después escribir *Los misterios de Udolpho*. Radcliffe hubiera apreciado la escena. La hubiera celebrado. Se sabe que amaba las costas de oscuridad y las fronteras de la falsa noche, donde es posible compartir los sueños con todos aquellos que no son inmunes a las magnificencias de las sombras.

María Negroni

Jão Gilberto

Voz y Guitarra
Teatro Opera
18 y 19 de octubre



Aquel postulado modernista que con austeridad ampulosa afirmaba que *menos es más* parece haber sido la base del programa estético de Jão Gilberto. Hoy, sin embargo, este axioma aparentemente se ha desplazado de la esfera artística a la lógica que sostiene su imagen. Jão Gilberto ha logrado mantener durante cuarenta años un repertorio limitado de canciones encantadoras pero parecidísimas entre sí sin introducir ningún cambio ni que, mediante pases de magia, la repetición se torne diferencia, apelando, precisamente, a esta ecuación milagrosa: economiza al máximo sus presentaciones, no tiene contacto con la prensa y sus apariciones públicas son contadas. De este modo, no sólo ha logrado mantener intacto el aura que lo rodea, sino

que además ha conseguido que sus conciertos sigan generando grandes expectativas pese a que nunca ofrezcan ninguna novedad.

Los dos recitales que Jão Gilberto ofreció en el Teatro Ópera fueron, desde luego, impecables, aunque por momentos el tan mentado minimalismo del más *cool* de los brasileños se pareciera mucho al desinterés. Pese a que la voz de Gilberto esté un poco cansada y haya evitado cuidadosamente las notas largas, sigue siendo un maestro en explotar al máximo cada uno de los matices que sus restringidos dominios esconden: su modo de trabajar el registro bajo, dejando que el aire pase sin vibrar por su garganta generando un soplido que envuelve la nota, es, por ejemplo, uno de sus rasgos característicos y el efecto que produce es incansablemente conmovedor. Su fraseo también fue, como siempre, desafiante: una elasticidad sumamente creativa que apura las frases o las obliga a reclinarse colgadas de cada uno de los tiempos. Dos elementos atentaron contra la integridad del concierto: la esmerada ineptitud de los sonidistas (tan sólo dos micrófonos y tantos y tan audibles acoples...) y la insistencia de Jão Gilberto en cantar, en ciertos temas, hasta cuatro veces el coro. Sin embargo, ni la edad, ni las fobias, ni las consolas de sonido lograron minar el rango único de Jão Gilberto: el de ser La Majestad Creadora de la *bossa nova*. ●

Hernán Díaz

Bowie juega en Ferro

En el marco del festival de rock organizado por la Rock & Pop que se realizará en Ferro el 7 de noviembre se presentarán numerosas bandas nacionales e importadas (ver programa detallado en nuestra agenda) con una estética *alternativa*. La figura más esperada es, sin dudas, David Bowie.

Bowie, es sabido, ha experimentado diferentes géneros a lo largo de su carrera. Sin ir más lejos, en 1996 pasó de una gira en los Estados Unidos con Nine Inch Nails hasta su show acústico en San Francisco junto a Neil Young y Pearl Jam. En Buenos Aires, presentará su último disco, *Earthling* (cuyo quinto corte es uno de los temas de la década), que ha construido un nuevo universo de fans y detractores. "La idea de

este nuevo disco, explica Bowie, es la de trabajar con procedimientos del baile: sobre una base grabada los músicos improvisan en vivo.

Se trata, sobre todo, de encontrar —como ya hacía yo en los años

'70— la combinación entre tecno e instrumentos reales, orgánicos. Eso es lo más

representativo de la manera en la que elijo trabajar. La combinación entre tecnología y escenario nos da una enorme libertad y mucha fuerza.

Empecé a entender eso con Big Audio Dynamite: hace algunos años, al escuchar dos o tres minutos de su show, pensé: 'esto es el futuro'. Lo que hago ahora es poner en práctica lo que en ese



Música hecha a mano

Morton Feldman (1926-1987)

Con motivo de los diez años de la muerte del compositor norteamericano Morton Feldman, el Centro de Estudios Avanzados en Música Contemporánea (CEAMC) organizó un concierto en su homenaje en el Instituto Goethe de Buenos Aires. La pianista argentina Helena Bugallo tocó una versión inolvidable de *Triadic memories* (1981), una de las obras más complejas e inquietantes que Feldman escribió para ese instrumento (en las disquerías de Buenos Aires puede conseguirse la excelente versión de Aki Takahashi, a quien Feldman dedicó esta obra). Antes del concierto, el compositor Mariano Etkin –uno de los músicos argentinos más refinados y quien mejor ha comprendido en nuestro país los alcances de la estética feldmaniana– leyó el texto que se transcribe a continuación. 🎧

Guillermo Saavedra

Morton Feldman decía que se podía vivir sin arte pero que no se podía vivir sin el mito acerca del arte. Uno de esos mitos supone que las obras tienen duraciones más naturales que otras, un poco a la manera en que Rameau y su época proponían como natural a la armonía tonal. Feldman compuso, en sus últimos años, obras de una duración desacostumbrada, entre ellas la que escucharemos esta noche. Esa duración muy extensa está alejada de cualquier pretensión de grandiosidad. Lo extenso aparece como atributo vinculado con los materiales pero no con una ritualidad. “El fabricante de mitos –decía Feldman– tiene éxito porque sabe que en el arte, como en la vida, necesitamos la ilusión del significado. Él estimula esa necesidad. Nos da un arte vinculado con sistemas filosóficos, un arte con una multiplicidad de referencias, de símbolos, un arte que simplifica las sutilezas del arte, que nos *alivia* del arte.”

Además de aventurarse en lo duracional, Feldman logró casi lo imposible: despojar a los instrumentos de los gestos, convenciones y giros adquiridos en su paso por la cultura occidental. Volvió así a convertirlos en instrumentos y a relacionarlos con el sonido, más acá de la música.

Es posible que su actividad como sastre pantalonero hasta bien entrada la década del setenta haya favorecido el desarrollo de su refinada sensibilidad por los detalles y hasta su interés por cierto tipo de alfombras orientales. “Mi música –decía Feldman– está hecha a mano: soy como un sastre. Hago los ojales a mano. El traje queda mejor.”

Si hay una música paradójicamente contemporánea y al mismo tiempo fuera de su época, es la de Feldman. Su mundo es esencialmente anti-mediático, anti-tecnológico y, por cierto, nada espectacular. En los diez años que han pasado desde la muerte de Feldman, éste ha dejado de ser, gracias a la grabación de casi todas sus obras, un compositor marginal. Su música –quizás haya que decir “felizmente”– no dejará de serlo. 🎧

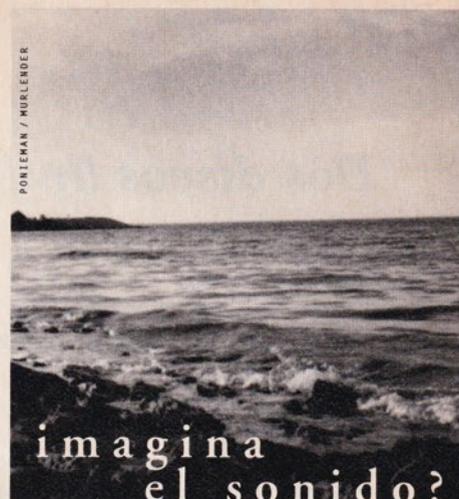
Mariano Etkin

momento supe que quería hacer”.

Algunas de las letras de este nuevo disco fueron construidas de manera casi azarosa. “Battle for Britain (The Letter)” está compuesta estrictamente a partir de *randoms* en la computadora. Lo mismo sucedió con “Looking for satellites” para la que Bowie confiesa haber elegido las palabras caprichosamente (“shampoo”, “TV”, “Boys Own”) y, sin embargo, afirma, “es lo más cercano a una canción espiritual que he escrito jamás”. Esta suerte de cadáveres exquisitos de los noventa se combinan con un nuevo sonido. Ese cambio en la estética de Bowie es el

que atrae nuevos fans y distrae a otros (los que preferían el Bowie sentimental) y hace que de este hombre de los ojos de colores se hable siempre. Están, por supuesto, los incondicionales, aquellos que ya pensaron con quién dejar a sus hijitos el viernes 7 para poder instalarse, bien temprano, entre las primeras filas de la cancha, y los más jóvenes, que deciden ir a Caballito para cubrir un bache histórico, generacional, en su listado de mitos populares. 🎧

Iman



PONTEMAN / MURLENDER

El río, el único río de la ciudad
que permite ver todo el horizonte,
es suyo y lo está esperando.

Y, oh casualidad,
es el mismo que calma
la mano del cocinero, del mozo
y de toda la gente de Happening
que trabaja para que usted disfrute
de una sabrosa comida
que puede pagar con Visa,
la mejor tarjeta internacional.

¿Imaginó el sonido?
Ahora imagine cómo serán
sus mediodías de negocios.



Happening

Lejos de la ciudad. Cerca suyo.



Costanera Norte Tel: 788-9198
Puerto Madero Tel: 319-8715

Dos discos lindos

Jean-Yves Thibaudet
Charles Dutoit (piano)
Orquesta Filarmónica de Montreal
Ravel: Concierto en sol, Concierto para la mano derecha
Honegger: Concertino
Françaix: Concertino
London, 1997

Si algo puede decirse del último disco de Jean-Yves Thibaudet es que se trata de un disco con clima: todo (desde la selección de las obras hasta los colores de la interpretación) contribuye a recrear el almohadado, volátil y maravilloso espíritu decadente de la música francesa de las primeras décadas del siglo. Thibaudet se pasea elegantemente por la cornisa de la voluptuosidad sin caer jamás en los excesos con que estas piezas tientan a sus intérpretes. Junto al Dutoit y a la orquesta sinfónica de Montreal, ofrece aquí una espléndida versión de los dos conciertos que Ravel compuso para piano y orquesta, el *Concierto en sol* y el *Concierto para la mano izquierda*, compuesto para Paul Wittgenstein, el hermano del huraño Ludwig, que había perdido su brazo derecho en la misma guerra en la que Ravel, enfundado en un uniforme en el que, según Stravinsky, se veía patético, condujo una ambulancia. Ravel ha recibido acusaciones diversas, que van desde el mote de neoclásico hasta el de explotador incansable del agotado sensualismo impresionista. Si el registro de Thibaudet tuviera que servir de evidencia en la corte, poco podría influir, desde luego, sobre las acusaciones formales, pero convencería con creces al jurado de la honestidad expresiva de esta música que hoy más de un crítico quiere releer en clave casi kitsch (léanse, sin ir más lejos, algunas de las frases desafortunadas del librito que acompaña el disco).

Además de los dos conciertos de Ravel, el disco contiene los *Concertinos* de Honegger y de Françaix, obras que tanto se parecen a mallarmeanas cajas de bombones. Las interpretaciones mantienen aquí su vaporoso y particular ambiente, y si la calidad de un ejecutante puede verse, ante todo, en aquellos pasajes en apariencia sencillos, sin recodos virtuosos ni volutas pirotécnicas tras las que ocultarse, la madurez —tanto técnica como sensible— de Thibaudet se hace evidente en momentos como el *Lento* del *Concertino* de Françaix. El balance entre el pianista y la orquesta hábilmente conducida por Dutoit es perfecto, tanto que atenta, afortunadamente, contra la concepción del solista como estrella.

Si bien la idea de que ésta es música ligera tiene un punto de verdad, Thibaudet toma la palabra en su sentido de fluidez y no en el de despreocupación: música ligera, sí, fluida, pero no por eso menos profunda.



Ravel tocando el piano, 1911. Dibujo de Achille Ouvre



Fritz Wunderlich's Last Concert
Fritz Wunderlich, Tenor
Hubert Giesen, piano
Myto Records, 1997.

Nadie ha cantado el *Dichterliebe*, ciclo de canciones de Schumann sobre poemas de Heine, como el tenor Fritz Wunderlich. Si el *Lied* condensa, en cierta medida, el espíritu romántico, en Wunderlich reencarnó, de algún modo, aquel personaje arquetípico protagonista de los textos de la mayoría de los *Lieder*, forma que Thomas Mann definió alguna vez como *folklore artificial*. El bueno de Fritz podría haber sido el protagonista de cualquier *Lied*: fue sensible, expresivo, adepto al vino, apasionado cazador, y encontró la muerte muy joven, a los 35 años. Sin embargo, esta semejanza no deja de ser superficial: es un mero reflejo alegórico del compromiso que Wunderlich contrae con las canciones que conforman el *Dichterliebe*. Wunderlich *entra* en la obra y su interpretación se convierte en una parte de ella. Hoy se suma a su breve pero heterogénea discografía —que va de Mozart a Berg y que está editada en forma *Integra* por Deutsche Grammophon— un registro que resplandece con el aura de la distancia definitiva que impone la muerte. Se trata de la grabación de su último concierto, ofrecido en Stuttgart trece días antes de morir. Las severas limitaciones del *master* (algunos ruidos, distorsiones) no logran opacar la voz bruñida y liviana de Wunderlich que aquí se muestra más elocuente en su delicado énfasis e, incluso, si esto fuera posible, más vigoroso que en versiones anteriores. ①

Hernán Díaz

Cosas de varones

Che

Jon Lee Anderson
Buenos Aires, Emecé, 1997, 784 págs.
Traducción de Daniel Zadunaisky

Hasta la victoria, siempre (1997)

Dirección: Juan Carlos Desanzo. Guión: Martín Salinas.
Elenco: Alfredo Vasco.

Reloj Swatch Modelo "To Che",

Edición limitada de 8.000 piezas para su comercialización en Cuba.

El romanticismo es para las chicas la espera trémula y los labios entreabiertos, esperando el néctar del amado. Para los varones es el exotismo, el viaje, la nación, el dolor, *the struggle of life*, esos aburrimientos.

Nunca entendí del todo lo del Che y lo del heroísmo revolucionario. Una amiga de mi madre lo conoció en Punta del Este y siempre contaba que, mientras los otros revolucionarios iban con boina verde a las fiestas, él aparecía con boina colorada. Tan *chic*, eso es indudable. La biografía de mi amigo (¡ay!, y nada más que eso) Jon Lee Anderson confirma esta anécdota teñida de maledicencia. El joven Ernesto, el futuro Che, desde chico hizo de su *look* todo un tema de conversación. *Che, una vida revolucionaria* es una biografía seria y responsable. Como siempre, Jon cayó en la trampa de la sobreinterpretación: desde el comienzo, lee en todas las experiencias del niño y el joven Ernesto la marca del destino. Pero una puede leer también otra cosa (la frivolidad mundana, el vacío de sentido) e imaginar el resto (la lucha de clases, la historia, el vendaval del azar político). ¿Cuándo empieza la vida del Che? Yo lo sé porque leí con cuidado el libro de Jon, que transcribe sus diarios: "... La muerte de este motociclista no tiene el impacto para llegar a las terminaciones nerviosas de las multitudes, pero el conocimiento de que un hombre va en busca del peligro sin la más vaga de las intenciones heroicas que dan lugar a un hecho público y puede morir sin testigos en una curva en el camino, hace pensar que este aventurero desconocido estaba poseído por un vago 'fervor' suicida", escrito por un *rugbier* (adoro a los *rugbiers*, y también a los surfistas) vein-



teaño. Eso es un pensamiento de varones: no el horror de la muerte, sino el desdén por la muerte no heroica, no *fashion*. Con pensamientos así cualquier chico está destinado a encarnar un mito de varones: el arrojo, la libertad, la entereza, los deportes de alto riesgo (el ímpetu revolucionario, pero domesticado) y el arma (grande, preferentemente). Un buen muchacho californiano como Jon no podía sino impresionarse por esa vida ejemplar que sublima el cuerpo del hombre. Podemos perdonarle sus psicologismos: después de todo está hablando de sí mismo y del género masculino, y del mundo de las ideas, y de la alegría de un mundo mejor, casi como si estuviera enamorado y eso es bárbaro. ¿Cómo no enamorarse del biografiado si el biografiado es el Che?

La película de Desanzo no viene del amor sino más bien del cálculo, como la estampilla. De hecho, yo tuve la impresión de estar mirando una estampilla móvil (y desgraciadamente, parlante). Los diálogos son inverosímiles como sólo pueden ser inverosímiles los diálogos de los próceres argentinos en sus peores momentos. Si ni siquiera Antonio Banderas pudo prestarle con éxito el cuerpo al Comandante Guevara (por un exceso, tal vez, de fotogenia y hormonas, de labios y latinidad), hay que pensar que por algo eso es así. El Che, Cristo, Marilyn, James Dean (¡ahhh!), Evita: siempre es el mismo problema. Los mitos no encuentran cuerpos adecuados. Por eso es mejor no casarse nunca con un mito ni con nadie que tenga vocación de serlo.

Lo que queda de los héroes es la marca (la edición de la biografía de Jon es espléndida precisamente en el uso austero de la iconografía popular).

Precisamente la marca Che es nuestro presente. He descubierto que andar con un libro (cualquier libro) de Guevara en la mano es un afrodisíaco para los hombres (¡cuidado en los trenes nocturnos!). Ni imaginarme quiero lo que puede suceder si usara ese reloj divino que sacó Swatch y que me recomendó mi amiga Mariela. Como sólo se vende en Cuba, a los \$ 50.- que cuesta habría que sumar el costo del pasaje. No es una gran inversión si alguien verdaderamente *ama* la marca Che y todo lo que significa (que sigo sin entender del todo), porque como decía siempre mi recordado amigo Octavio, "Todo lo que se hace con amor en algún momento da dinero".

Marita Chambers

Te llevo bajo mi piel

O Brasil tatuado e outros mundos

Toni Marques

Río de Janeiro, Rocco, 1997,
246 págs.

*"O meu único fracasso /
está na tatuagem do meu braço."*
Nelson Cavaquinho

El tatuaje —como la vida— tiene un único soporte: el cuerpo. Sobre él, la aguja y el pigmento repiten lo que saben: identificar y narrar.

O Brasil tatuado e outros mundos propone una genealogía del tatuaje a partir de estudios etnográficos, relatos de viajeros, documentos médicos y criminales y entrevistas con tatuados y tatuadores.

Un libro sobre el tatuaje empieza, siempre, con las ilustraciones. Seis páginas a todo color con fotos de entrecasa

documentan el trabajo hace un momento realizado (pieza única, el tatuador pierde su obra apenas la termina y ésta permanece en la foto, que él mismo toma una vez concluida la faena, que es todo lo que le queda). Si el porno está alucinado por el detalle y encuentra sus límites en la superficie de la piel, la fotografía de tatuajes va más allá: alcanza el poro del cuerpo, lo penetra. El *close-up* del diseño, la voluntad de una exhibición casi científica del objeto, lleva al descontextualismo: igual que en el porno, el cuerpo crece, se fragmenta y resulta imposible reconocer, a veces, de qué parte se trata.

En cualquier caso, lo que se ve es piel y, sobre ella, un escorpión, un koala, una mujer alada, un samurai a punto de cortar un dragón a la mitad, un pez con torso de hombre y cabeza de león, la cara de De Niro, un yin-yang, la cara de De Niro en *Taxi driver*, un tucán, la cara de De Niro en *Cape fear*, un diseño tribal, un dibujo de Escher, el casco de Ayrton Senna, Jack Nicholson en *El resplandor*, el escudo de Gremio, un retrato de familia, una virgen, el Che. Falta, sí, la iconografía noventista (el código de barras, el número de DNI); también a Toni se le escapan los subgéneros (*peircing, jail art*). Finalmente, la foto del hombre más tatuado del Brasil según la edición local del libro Guinness y una representante de las *atomic ladies* —mujeres altamente tatuadas durante los años 40 y 50. Como el "efecto kalkito", el acto esconde la instantánea conquista de la identidad: tatuado, ahora yo soy yo.

El libro tiene perlas: la tarjeta personal desde la que, a princi-

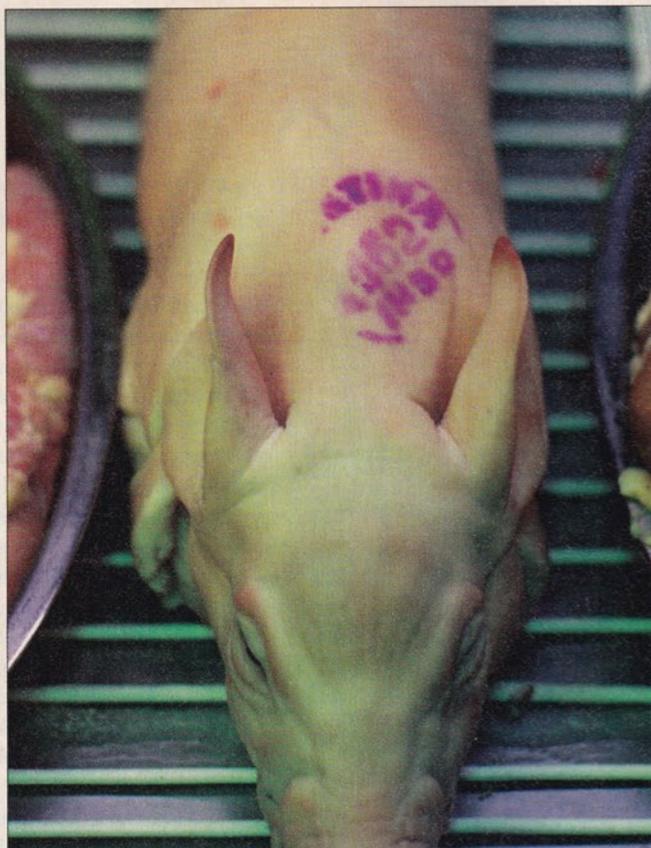


FOTO LAURA KOVENSKY

pios de siglo, el así llamado "profesor" Percy Waters, "tatuador científico", intentaba legitimar su uso: "El tatuaje expresa más los sentimientos que cualquier otra cosa. Es más fascinante que la alta joyería y no puede perderse ni robarse. Es un recuerdo que podemos mantener en vida y retener después de muerto; una identificación segura en caso de necesidad o accidente. El tatuaje vino para quedarse en todas las clases sociales. Diez reyes de Europa están tatuados y también casi todos los miembros de las familias reales de ambos sexos".

En su recorrido, la estadística sirve al escritor y periodista Toni Marques para confirmar que al tope del *ranking* de los presos más tatuados están los marineros. Para determinar el lugar del tatuaje

en la criminología, el autor, en cambio, no tarda en citar a José Ignacio de Carvalho (?), quien tras analizar varios estudios carcelarios de Europa sentencia: "Nos indivíduos normais só sao encontradas tatuagens no braço ou no peito, mas nos criminosos elas se encontram em várias partes do corpo, o que prova sua insensibilidade", para concluir unas líneas más adelante: "Nao existe relação aparente entre a tatuagem, a degeneração e a locura". (En la Argentina, hasta 1989, en la revisión médica para ingresar al servicio militar obligatorio el tatuado marchaba directo al gabinete psicológico).

En el momento de poner el cuerpo, las costumbres son muchas y diversas. En Tailandia el ritual exige recitar cánticos durante la operación; según una antigua tradición japonesa, el artesano coloca, debajo de la mujer que va a tatuarse, a un muchacho, aprendiz del oficio, a efectos de terciar con el sufrimiento.

Por último, está también la anécdota del enamorado que llevaba el nombre de su amada. "NORMA", se leía en sus bíceps. Pero un día —como ocurre en el amor— Norma lo dejó. Poco le sirvieron entonces los consejos de la medicina alternativa que "prescrevia leite de mulher virgem e carne verde em aplicação tópica"; nada podía remover el dolor de sus dos brazos. Desesperado, él comenzó a picarse, apenas unos pinchazos y... *voilà*: la imperecedera NORMA devino ANORMAL. He aquí —en una palabra— el valor de la reescritura. A fin de cuentas, todos estamos marcados. ●

Hernán La Greca

SIN ESCUELA NO HAY CULTURA

El miércoles 5 de noviembre a las 18 hs. magazín literario regalará a los maestros 1000 colecciones de la revista como apoyo a la escuela pública.

Están todos invitados a acompañarnos a la carpa.



FOTO LAURA KOVENSKY

KENZO

CRÉATIONS
POUR UN MONDE
PLUS BEAU.

KENZO♂

Patio Bullrich
Buenos Aires