

Grandes Líneas

I E C H

C

NORA CATELLI, CRÍTICA LITERARIA

“Situarse entre la retórica y la historia de la literatura”

MARTÍN PRIETO

Nora Catelli nació en Rosario hace 51 años y hace 23 que vive en Barcelona, donde es profesora de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universidad y donde desarrolló una intensa actividad editorial y escribió y publicó *El espacio autobiográfico* (1992) y *El tabaco que fumaba Plinio*, un libro sobre la traducción en colaboración con Marietta Gargatagli, que acaba de poner en circulación Ediciones del Serbal.

—¿Cuándo te fuiste de Rosario?

Me fui en noviembre de 1975, escapando de las tres A; estuvimos con mi marido escondidos en Buenos Aires un mes; nos queríamos ir a México, pero no conseguimos visa, así que terminamos en Barcelona.

—¿Qué hacías aquí?

Antes de irme trabajaba en la Facultad de Filosofía, en una cátedra que se llamaba “Métodos de la Investigación Literaria” con María Teresa Gramuglio, que era la titular. Nosotros empezamos a estudiar en el 64, en la universidad de Eduardo Prieto, de Ramón Alcalde y de otros grandes profesores e intelectuales, universidad que, dicho sea de paso, nosotros entonces impugnábamos por enciclopedista y que hoy me parece una especie de Arcadia, ¿no? Después vino el gran renunciamiento del 66, cuando Onganía, y nosotros, que éramos estudiantes, seguimos en la universidad, pero simultáneamente comenzamos a asistir a los cursos que se armaban en el Centro de Estudios de Filosofía y Letras que quedaba en calle Córdoba y donde daban clases todos los profesores que se habían ido de la universidad pero que estaban todavía en el país. En el 70 se planteó un movimiento dentro de la universidad, ya que nosotros pensábamos que los renunciados del 66 y pese a lo legítimo de esa renuncia, les habían entregado la universidad a la reacción, y por eso se planteó un movimiento para recuperar los espacios en las cátedras; en ese marco fue que nosotros empezamos a trabajar allí. Así que ese fue nuestro ingreso a la Universidad.

—¿Cómo fue profesionalmente la experiencia del exilio?

—Bueno, era muy confusa la situación en España en ese entonces, Franco se acababa de morir, nosotros no conocíamos a nadie... Yo empecé como secretaria en una empresa de sulfato de aluminio, después empecé a dar clases de inglés y más tarde pude empezar a trabajar en editoriales; es decir



“En los 60 impugnábamos la universidad por enciclopedista; hoy aquello parece Arcadia, ¿no?”

que yo vuelvo a la literatura haciendo un trabajo que nunca hubiera podido hacer aquí... Y es interesante porque este trabajo editorial —haciendo traducciones, ediciones, correcciones, todo lo que se te ocurra—, me permitió continuar con la actividad literaria y fue esto a su vez lo que me permitió, muchos años después, volver a la universidad...

—¿Qué diferencias encontrás entre la universidad argentina y la española?

—Las diferencias entre la universidad argentina y la española son muchas y radicales. En la base de los estudios literarios de la universidad española se encuentra siempre una concepción historicista y positivista de la literatura; esa es la gran tradición, que es inamovible y que es por otra parte la

gran tradición de los estudios literarios del siglo XIX. Es decir, se deja de lado lo teológico, lo neoteológico, lo tomista y lo neotomista, pero la historia positivista de la literatura se sigue considerando como algo inamovible... Por lo tanto, todas las disciplinas que se aproximan a la literatura desde otro punto de vista, lo que ahora se llama teoría de la literatura y antes crítica literaria, todo eso no existe, o existe apenas y desde hace muy pocos años en la universidad española. Esta cerrazón es enorme y produce la imposibilidad de reflexionar acerca de la literatura como hecho.

—¿Y la universidad argentina?

—La universidad argentina es, en cambio, mucho más permeable a las modas y esto, que no siempre es bueno, sí lo es en esta oportu-

nidad. Yo pertenezco por historia personal, cronológica, al momento en que se cuestionó la historia de la literatura como disciplina base de los estudios literarios; y nosotros la cuestionábamos, precisamente, por su enciclopedismo, por su secuencia única como ingreso a la literatura.

Ahora pienso que el problema tal vez no sea tanto la historia de la literatura como método de investigación y enseñanza, sino que si la historia literaria se convierte sólo en un instrumento para buscar un dato o precisar un período, y eso no se vuelve a convertir en objeto de estudio, se vuelve un dato irrelevante y, al mismo tiempo, un dato ideológico; si no se reflexiona sobre cómo se constituyó un modelo, sino directamente sobre el modelo, se le quita toda proble-

maticidad al modo de construcción: eso es ideología pura.

—¿Este es un problema propio de la historia de la literatura o de sus malos usos?

No. Todos los usos de la historia de la literatura son malos, pero el problema es que si uno prescindiera de la historia de la literatura y de ciertas precisiones que tienen que ver con la historia de la literatura, como cambios de estilo, cambios de mentalidades, períodos, termina convirtiendo el texto, la obra, en la caja de resonancia de ciertos recursos de la retórica universal: un repertorio de la retórica universal. Se vuelve a la retórica concebida a la manera del preceptismo: es una preceptiva.

—¿Y entonces?

—Creo entonces que la literatura tiene dos modos de ▶ pág. 8

DESTRUCCIÓN Y RENACIMIENTO

El mirador Barcelona

Una completa evolución del arte performativo, desde los cuarenta a los setenta, y desde Lucio Fontana hasta Marta Minujin, se expone en Barcelona hasta enero



arte y acción
Entre la performance y el objeto, 1949-1979

Afiche de la exposición, realizado sobre una obra de Günter Brus

EDGARDO DOBRY

La exposición "Arte y acción. Entre la performance y el objeto" muestra la evolución del arte performativo desde sus primeras manifestaciones, a finales de los años cuarenta, hasta sus expresiones más depuradas, a finales de los setenta. La utilización del término performance, que proviene del ámbito musical y teatral, en el que significa "actuar" o "interpretar", manifiesta el intento de incluir en el arte pictórico justamente aquello que no le es dado por sus características intrínsecas: la temporalidad, lo efímero, lo destinado a no perdurar. Y, en fin, la aniqui-

En Fontana la pintura se afirma en un terreno que no le pertenece y niega el que le es propio

lación del concepto de obra como resultado de un proceso creativo: en el "arte-acción", proceso y obra se identifican, son lo mismo.

A partir de esta intersección, y en el momento en que la cultura occidental empieza despertarse —pero sin asomo de optimismo— del estupor de la apocalíptica Segunda Guerra Mundial, los pioneros de este arte quisieron destruir las reglas tradicionales de la pintura. La denominada Escuela de Nueva York, el grupo Gutai en Japón y el Destruction Art Symposium (Simposio sobre la Destrucción en el Arte) en Europa coinciden en búsquedas semejantes. Son contemporáneos de la náusea existencialista y herederos del automatismo surrealista. Las dos pri-

meras obras de la muestra son elocuentes en este sentido: un "Concetto spaziale" del rosarino-milanés Lucio Fontana y una drip painting (pintura de goteo) de Jackson Pollok, ambas de 1949. La obra de Fontana es una tela agujereada en la que la pintura se afirma en un terreno que no le pertenece (la tercera dimensión, dada por las rebabas de los agujeros en la tela) y niega otro que le es consustancial (el de la misma pintura, ya que la tela no ha sido rozada por ningún pincel). Agujeros, hendiduras, ausencia de color: en estos cortes hechos en la tela como una piel estirada aparecen metafóricamente los cuerpos mutilados que ha dejado la guerra. En los años siguientes, los herederos de Fontana, de Pollock, de Shimamoto irán convirtiendo al mismo cuerpo del artista o de los modelos en el objeto pictórico: así, por ejemplo, las "antropometras" de Yves Klein, en las que los modelos embadurnados de pintura azul se restregaban contra la tela, o el impresionante Kazuo Shiraga, uno de los popes del Gutai, quien, a mediados de los años cincuenta, luchaba desesperadamente contra una montaña de barro, bajo la atenta mirada de las cámaras de foto y cine, dejando en el suelo las empastadas huellas de su combate; o la "acción autopictórica" de Günter Brus (una de ellas es el cartel de la exposición, que ilustra esta nota), en la que el rostro del artista queda viviseccionado por una raya negra que se continúa en la tela. Para no hablar de Piero Manzoni, quien en los años sesenta empezó a vender en sus happenings conservas de 30 gramos "mierda de artista" (de sus propios excrementos) en latitas como de

atún, parodia del ya extendido fetichismo que daba un desmadrado valor a cualquier papelito que hubiera sido rozado por la mano del genio, desde Rembrandt a Picasso. Este recorrido por el cuerpo como materia artística va a dar en las acciones de Hermann Nitsch, un alemán que ha dormido más de una noche en el calabozo por sus escandalosas performances; éstas son una especie de parodia del ritual eucarístico en las que baldazos de sangre de cerdo son arrojados sobre unos modelos crucificados, o se pegan vísceras de animales recién sacrificados sobre el pubis desnudo de sus extasiados colaboradores.

El otro umbral de la exposición es la pintura "Number 1" de Jackson Pollok, un intrincado laberinto de líneas de colores. Junto a la tela se proyecta una película muda de Hans Namuth que documenta la realización de estas famosas drip paintings. La película muestra algunos de los aspectos esenciales del arte-acción: la abolición definitiva del caballete (las telas se colocan en el suelo, y el artista camina, casi baila, alrededor y encima de ellas), la improvisación y la arbitrariedad de la obra (un Pollok cada vez más agitado va goteando líneas con un pincel que casi nunca toca la tela directamente), la pintura como plasmación material de una acción física, veloz y crispada. Hay un detalle curioso, sin embargo: el mismo comisario de la obra, Paul Schimmel, admite que Pollok improvisaba en realidad menos de lo que parece: retocaba sus cuadros para "armonizar" su composición. Una especie de concesión a la enemiga "belleza"; ¿acaso los surrealistas no maquillaban también sus escritos "automáticos", pilar ideológico del movimiento?

En cualquier caso, hay sólo un paso desde las pinturas de Pollok a las famosas performances realizadas en la embajada de Estados Unidos en París, en 1961, en las que Robert Rauschenberg incorporaba a la tabla un reloj despertador que marcaba el límite de tiempo de que disponía para realizar la obra. En aquellas mismas

reuniones Niki de Saint-Paul hizo que un experto tirador disparase sobre unas bolsas llenas de pintura clavadas a una tabla de madera. Y, en fin, están también en esta muestra los cuadros visiblemente "pollockianos" que el japonés Akira Kanayama realizó en 1957 con un autito a control remoto, al que adosaba bolsas de pintura que se iban vaciando mientras el juguete recorría la tela en todas las direcciones.

Hay una especie de cortocircuito entre lo efímero y lo infinitamente reproducible en esas acciones que sólo perduran gracias a las fotos y los videos. Y hay una visible explosión de toda idea de arte su-

Minujin es presentada como "una pionera de los happenings en todo el mundo"

blime en esta asunción de la basura como único testimonio de la experiencia actual: en una vitrina, un montón de papeles y botellas de plástico muestran lo que se barrió (de hecho, la obra se titula Ausfegen, barrer) después de una concentración organizada por Joseph Beuys en una plaza de Berlín el Día del Trabajo Comunista de 1972. Y en "One Year" —obra del catálogo del grupo Fluxus, distribuido por correo— George Maciunas monta en varias columnas los envases de la comida que consumió a lo largo de un año: frascos de queso fresco, tetra-bricks de leche...

No falta en la exposición la documentación fotográfica de las acciones de Marta Minujin, presentada en los rótulos como "una pionera de los happenings tanto en su Argentina natal como en todo el mundo, desde principios de los sesenta": un obelisco de pan dulces que después fueron repartidos entre el público (insólita mezcla de performance y beneficencia), y "Matress-House", una serie de happenings que tuvieron lugar en París, en 1962, en los que Minujin se envolvía en colchones para convertirse en escultura viviente.

LAS ARMAS DEL ENEMIGO

De la confusión entre obra y espectador hasta el más economicista concepto de "pieza única"

Hay algo inquietante en esto que vemos hoy en un museo de arte contemporáneo. Junto a una pieza de Yoko Ono titulada que consiste en una tabla de madera de la que cuelga un martillo y en la que el visitante podía agarrar un clavo de un vaso adyacente y clavarlo en el bastidor, hay un letrero que dice: "por favor, ahora no toque la obra". Igual sucede con "Base mágica", de Piero Manzoni, un pedestal con dos huellas de pies en la parte superior, al que el espectador podía montarse para convertirse él mismo en la obra de arte, pero a la que ahora se prohíbe tocar. La proximidad, casi la confusión entre artista y espectador, uno de las principa-

les proclamas del arte performativo, es inaceptable ahora, cuando la "pieza única" ha adquirido un valor de mercado que sólo le permite ser exhibida como una joya en una vitrina. El espectador de la exposición tiene la sensación de que la acción ha muerto, y de que el museo, gestiona la sublimidad del arte, incluso del de aquellos que quisieron arrancar definitivamente sus obras del ámbito museístico. Erigidas en objetos costosos estas obras han ganado su ingreso al canon de lo artísticamente válido, pero han perdido la batalla de su gesto subversivo. Son algo así como las armas del enemigo exhibidas tras la victoria final.



ARTE Y ACCIÓN

Entre la performance y el objeto, 1949-1979
Comisario: Paul Schimmel
Organiza: Museo de Arte Contemporáneo de Los Angeles

En el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona hasta el 6 de enero de 1999

COLUMNA

I E C H

De punta Proyectiles

En la línea de Scorsese, Bresson y Fassbinder, llega el argentino Gaspar Noé. Su película, sin embargo, recuerda climas de Antonio Berni y de Armando Bó

REINALDO LADDAGA

Escritor y ensayista
Desde Nueva York

Un signo de las dificultades que el cine auténticamente independiente tiene estos días para encontrar un sitio de exhibición regular en esta ciudad es el hecho de que aquellos de nosotros que queríamos ver la primera película de Gaspar Noé, *Solo contra todos*, tuviéramos que apurarnos a comprar una entrada para alguna de las únicas dos proyecciones suyas en el Festival de Cine de New York. Y eso a pesar de que la película, recientemente, ha ganado el premio de la competición de jóvenes directores que se desarrolla en Cannes durante el Festival, de que ha ganado otro premio en Sitges, y de que la crítica publicada en los medios de New York ha sido invariablemente elogiosa (en un diario se la llamaba "la película más perturbadora de la década"). De hecho, no recuerdo ninguna película de estos últimos meses que la crítica haya celebrado tan unánimemente. Pero ¿quién es Gaspar Noé? Es el hijo del conocido pintor argentino Luis Felipe Noé, que nació, en Argentina, a comienzos de los 60, aunque creció y se formó en el cine en Francia, donde produjo su escasa obra, que consiste básicamente en dos trabajos: un cortometraje, *Carne* y *Solo contra todos* que es, en consecuencia, una película francesa, realizada en Francia (durante cuatro años, con un presupuesto diminuto), pero tan impregnada de informaciones argentinas, desde encuadres que recuerdan a ciertas pinturas de Antonio Berni hasta alusiones per-

manentes al cine de Isabel Sarli y Armando Bó, que no me parece desatinado considerarla también una película, como solía decirse, "nacional".

¿En qué consiste el atractivo de *Solo contra todos*? La historia es muy simple. Un ex carnicero viudo, parisino, va a la cárcel por una agresión apresurada cometida en venganza de la supuesta violación de su joven y en apariencia catatónica hija adolescente, y pierde, por eso, su trabajo. Vuelve a casarse, se muda a una ciudad de provincias donde ensaya diversos empleos, pero la vida se le hace insoportable, y se fuga de su casa, después de destrozar a su nueva mujer a puñetazos. Portando un revólver y furioso, regresa a París (a un suburbio de París que en todo se parece a los suburbios, por ejemplo, de Rosario), con la vaga esperanza de conseguir un trabajo y recomponer su vida. Lo que sigue es una secuencia de triviales desgracias, de peleas y rechazos que culminan en una escena entre abyecta y estúpida, que involucra a su hija, y que no voy a narrar, confiando, como confío, en que más tarde o más temprano la película se exhiba en Argentina.

La película de Noé no es únicamente un notable sistema de imágenes, sino también un notable sistema de sonidos. La voz monótona y sin tonalidad del protagonista posee una cualidad casi hipnótica. Pero lo inquietante del asunto es que hipnótica es aquí la repetición de los más repulsivos lugares comunes del odio racista y sexista. Es como si la cabeza de este protagonista estuviera, desde el comienzo hasta el final de su patética aventura, a punto de estallar por la presión de los estereotipos.

El montaje sonoro de *Solo contra todos* es espléndido, pero me-

nos quizás que una manera particular de colocar la cámara que determina la tonalidad de la película. El tono de *Solo contra todos*, en efecto, me parece estar dado en gran medida por un movimiento repetido de la cámara. Casi siempre, al final de cada escena, ella realiza un movimiento nervioso, agitado, brusco, acompañado, en la banda de sonido, por un ruido súbito, un crash. Ese movimiento es, en general, un zoom, un acercamiento muy rápido y tembloroso, vacilante, que proyecta algún detalle de la escena (la cabeza de un personaje, una mano que se cripa, el rincón de un cuarto en un hotel de los suburbios) al primer plano. Este primer plano sorpresivo vira, de inmediato, al negro, antes de haberse estabilizado, y la escena termina. El efecto de este movimiento es un poco el de un foco de luz encendiéndose o una alarma comenzando a sonar en un cuarto en que se ha entrado secretamente. La cámara no deja en toda la película de proyectarse bruscamente hacia esos detalles que se proyectan, así, constantemente hacia nosotros, sus espectadores, como langostas en dirección al cristal del parabrisas de un auto proyectado en una ruta.

La cámara de Gaspar Noé es singularmente sádica. Singularmente feroz, sobresaltada. Pero eso es, en este caso, particularmente adecuado, porque los polos del sobresalto y la ferocidad, de la parálisis aterrada y la crispación violenta, son los polos entre los que oscila, como un péndulo, la vida afectiva del personaje central. Esa oscilación es muy rápida y no conoce estados intermedios. El rostro de Philippe Hahon, el actor francés que lo encarna, a la vez pétreo y muy plástico, registra esa oscilación como un dispositivo de pre-

cisión, y la cámara fija sus signos visibles un poco como los alfileres fijan los insectos en la colección de un entomólogo.

La cámara de Gaspar Noé es tan sobresaltada y tan feroz como el de la forma gráfica que la película cita: las revistas de casos policiales. Las cosas son proyectadas hacia nosotros como los cuerpos mutilados se proyectan en las revistas de casos policiales. De ahí, quizás, una cierta sensación de incomodidad que se produce al verla en público: esta historia de un ex carnicero exasperado, que se mueve por su historia como una especie de proyectil a punto todo el tiempo de impactar, parece haber sido hecha para ser mostrada en lugares ocultos. Un componente central de la experiencia de esta película es la impresión de encontrarse, mientras dura, en presencia de un secreto que no se hubiera debido conocer: experiencia de encontrarse en una especie de privacidad clandestina.

Un lugar común de la crítica sobre *Solo contra todos* es el de que la película es una sucesora de *Taxi Driver*, de Martin Scorsese. Sin duda lo es. El prestigioso crítico Jacob Hoberman, del *Village Voice*, se ha referido, en relación a ella, al director francés Robert Bresson. La referencia es también atinada. Se ha hablado, acertadamente, de la relación de *Solo contra todos* con las películas de juventud de Rainer Maria Fassbinder. Agregaría, por mi parte, a esa lista el nombre del poco conocido entre nosotros director brasileño Julio Bressane. Que no sea absurdo mencionar estos nombres (estos altos momentos modernos de la voluntad de verdad en el cine) a continuación del de Gaspar Noé no es el menor elogio que puede hacerse de su película.

ONIROKITSCH. WALTER BENJAMIN Y EL SURREALISMO

BEATRIZ VIGNOLI

La obra de Walter Benjamin, filósofo alemán de la primera mitad de este siglo (heterodoxo de la Escuela de Frankfurt, de origen judío), ha suscitado en la inteligencia de la segunda mitad del siglo veinte un interés apasionado. Cabe preguntarse si acaso su escritura no ha terminado convirtiéndose en la "escritura sagrada" que Benjamin le atribuía a su admirado Friedrich Hölderlin, aunque en el caso de Benjamin lo sagrado de la escritura no estaría dado por un origen alto e inapelable, sino por el carácter inagotable de su interpretación. La sensación es la de estar ante un gran misterio que no ha terminado todavía de develarse, y que cuando lo haga será más que un signo o un sentido: será un encantamiento para el despertar de la conciencia material e histórica de lo real. Esta promesa de una "iluminación profana" acecha en el fondo de la escri-

tura benjaminiana como algo que estuviera vivo con la atracción irresistible del mito. En este sentido puede decirse de Benjamin, con mucha más razón de sus contemporáneos surrealistas a quienes él tanto admiraba, que es un romántico tardío que contiene en sí la posibilidad de una superación dialéctica efectiva del idealismo filosófico del romanticismo. La desidealización de los sueños que emprende Benjamin en sus ensayos sobre el surrealismo de 1925 y 1929 apunta en esta dirección.

Estructura y contenido establecen en Benjamin una dialéctica de mimesis que trasvasa las fuerzas de su pensamiento a través de interminables planos de sentido cada vez más literales y reales, igual que en los sueños y en los mitos y en las actuaciones neuróticas, sólo que con un grado filosófico de autoconciencia. Su gran texto inconcluso *Obra de los pasajes* aspiraba a una especie de objetividad límite, que fuese en sí misma praxis revolucionaria. Ricardo Ibarlucía estudia y traduce esta obra

desde 1991, y viene trabajando desde hace varios años en el primero de los artículos de Benjamin sobre el surrealismo. Ibarlucía dio a conocer parte de su trabajo en un congreso organizado por el Instituto Goethe. En 1993 publicó su traducción de *Traumkitsch* en *Punto de Vista*. Su libro *Onirokitsch*, que incluye esta traducción, seguida del texto original, reescribe detalladamente aquella ponencia, enriqueciéndola con el resultado de nuevos trabajos académicos, entre ellos sus investigaciones en Berlín en 1994.

Ibarlucía se encuentra entonces perfectamente a la altura de su empresa. En su nuevo libro, asume explícitamente y actúa, por así decirlo, el concepto benjaminiano de Ähnlichen ("mimesis", en la versión de H.A. Murena; "semejanza", según Jesús Aguirre). Como traductor, Ibarlucía se reescribe y corrige incesantemente, dando la impresión de hallarse cada vez más cerca de los criterios formulados por Benjamin en "La tarea del traductor" (1921): el título *Oniro-*

kitsch, con toda su chocante y violenta extrañeza, traduce más benjaminianamente *Traumkitsch* que "el kitsch del sueño", su versión de 1993. Como crítico, su trabajo "es como la llegada imprevista del tercero, el astrólogo, a la conjunción de dos astros que busca ser aprehendida en un instante" (Walter Benjamin, 1933). Como poeta, sigue las nevaduras vivas de las intuiciones que el filósofo alemán extrae de los hallazgos fulgurantes de la vanguardia surrealista francesa; y como filósofo, prolonga el crecimiento de estas nevaduras en círculos ampliados de autoconciencia, arrojando luz sobre aspectos tales como la transparencia entre proliferación onírica e hiperinflación económica. La precisión y delicadeza de su trabajo de cirujano asemejan éste al del héroe romántico y alquimista del mito de la época técnica, el doctor Frankenstein, vuelta de tuerca materialista del príncipe de la Bella Durmiente con el que Benjamin -según sugiere Ricardo Ibarlucía- se habría identificado.

Ricardo Ibarlucía
Onirokitsch
Walter Benjamin y el surrealismo

DE RICARDO IBARLUCÍA

El autor estudia y traduce por primera vez al castellano un singular texto de Walter Benjamin de 1925 sobre los sueños y el surrealismo

Manantial
Buenos Aires, 1998
127 páginas

LITERATURA ARGENTINA

I E C H

La Central Roberto Arlt

Entre lo alto y lo bajo, entre lo sublime y lo bizarro la opción hoy en día parece cantada. No ocurría lo mismo cuando se publicó "Los siete locos"

ANALÍA CAPDEVILA

Como si no hubiera pasado el tiempo, en el prólogo a las novelas completas de Arlt reeditadas este año por Losada, David Viñas retoma la vieja polémica que en un doble frente la revista *Contorno* —de la que fue codirector junto con su hermano Ismael— había mantenido a mediados de los años 50 a propósito del novelista argentino. Polémica por la consagración de la figura de Arlt y por el sentido político de su obra, mantenida contra los comunistas y la izquierda tradicional por un lado, y por el otro contra la derecha pseudoliberal representada por la revista *Sur* y el suplemento cultural de *La Nación*. Un enemigo de dos caras que Viñas construyó con perseverancia y que desde entonces funciona como una suerte de referente cien por cien negativo, verdadero disparador de sus posiciones, tanto en materia de literatura como de política.

La perspectiva histórica de Viñas en ese prólogo se quiere clara y sobre todo se quiere justa para consigo mismo. El número especial de *Contorno* dedicado a Arlt en mayo de 1954 significó para él "una verdadera mutación en la crítica" en tanto planteó la posibilidad de considerar a este escritor como "un novelista emblemático", contrapuesto al "populismo filantrópico" de Boedo así como al "academicismo más convencional impregnado de un formalismo banalizado" típico del grupo *Sur*, heredero, según a Viñas le resulta evidente, del martinfierrismo. Lo que viene después, desde *Sexo y traición en Roberto Arlt* de Oscar Masotta, editado en 1965, hasta el libro de Carlos Correa *Arlt literato*, escrito entre 1977 y 1984, o el más reciente de Horacio González, *Arlt Política y locura*, de 1996 son, para Viñas, sólo "la puesta al día de *Contorno*".

No es el momento ni el lugar para evaluar el margen de justicia histórica que tolera esta última afirmación; lo que sí habría que señalar es que ciertamente *Contorno* instaló en torno a Arlt una serie de cuestiones que aún hoy tienen cierta vigencia, y entre las que es posible señalar el problema del sentido político de la literatura, el vínculo entre moral y escritura y la posibilidad de definir qué se entiende por estilo y qué relación mantiene éste con el gusto. Sobre este último punto no es exagerado afirmar que a varias décadas de su canonización como "el primer escritor moderno de la literatura argentina", y a juzgar por los últimos libros que sobre él se han publicado, Arlt sigue siendo para muchos la ocasión del ejercicio de una verdadera crítica del gusto.

Una crítica de la que se podría señalar como momento importante el antes citado libro de Masotta, en cuya segunda parte el autor se pelea con el comunista Raúl Larra por su actitud condescendiente para con el autor de *El juguete rabioso*, siempre dispuesto a perdonarle sus errores. Otro tanto podría decirse de los artículos del escritor y crítico Ricardo Piglia, quien veinte años después de aquel mítico número de *Contorno* reproduce en parte los argumentos de David Viñas dirigiendo su ataque, esta vez contra José Bianco, durante muchos años secretario de redacción de *Sur* y representante, según a Piglia le resulta evidente, de la derecha elitista, cuyo esteticismo reaccionario se convierte para el autor en incompetencia cuando de evaluar la obra de Roberto Arlt se trata. Algo de culposa complacencia por un lado y de revocación y condena por el otro, dos expresiones de la misma incompreensión frente a una literatura que desde el principio se presenta como "dudosa" en materia de gusto literario.



Arlt, el primer escritor moderno de la literatura argentina

Esta última apreciación es sentida como evidencia por Julio Cortázar, quien en el prólogo a las *Obras completas* de Arlt editadas a principios de los 80 por Carlos Lolhe contabiliza, además de las carencias en materia de idioma —léase errores de ortografía o mal uso de la sintaxis—, "una incertidumbre en materia de gusto y de niveles estéticos". Faltas que convierten a Arlt en un escritor ele-

mental, "condenado a debatirse frente a opciones folletinescas o recursos sensibleros o cursis que sólo la increíble fuerza de sus temas vuelve tolerables".

Por cierto, el tema fue planteado por el mismo Arlt en más de una oportunidad. Explícitamente, en el tantas veces citado prólogo a *Los lanzallamas*, donde comenzaba por declarar sus propias limitaciones con una humildad impos-

TRISTE GOLONDRINA MACHO, AMOR DEL BUENO Y MUY SEÑOR MÍO

NORA AVARO

Este libro reúne tres piezas teatrales de Manuel Puig inéditas hasta hoy y nunca representadas. Dos comedias musicales ambientadas en México en las que las líneas de diálogo funcionan como soporte y contrapunto de las canciones: los boleros de José Alfredo Jiménez en *Amor del bueno* (escrita en 1975) y los tangos en ritmo de bolero de *Muy señor mío* (escrita en 1974); y *Triste golondrina macho*, obra publicada por primera vez en 1988 y en italiano, cuya acción se desarrolla a comienzos del siglo XIX en una cabaña solitaria que recrea la atmósfera de los cuentos.

Las tres obras ponen en escena la preferencia por ciertas formas populares que es característica de las novelas de Puig. Estas formas aparecen, en *Muy señor mío* y en *Amor del bueno*, en los versos de las canciones de amor y en el funcionamiento de la gramática cerrada del folletín sentimental y de

espionaje aplicado a la comedia musical; y en *Triste golondrina macho* en la presencia de esos personajes femeninos cercados por el estereotipo: mujeres solas, hermanas rivales, buenas y malas, que esperan la llegada del hombre verdadero, el verdadero príncipe azul.

Las piezas musicales de ambiente mexicano desarrollan, sin distancia paródica, motivos amorosos propios de la novela rosa o el radioteatro pero bajo el imperio de la canción romántica. Se trata de un romanticismo más o menos cursi o "bochornoso" que por un lado fija la acción y por otro inventa espacios de sentido para que los personajes puedan cantar sus penas y sus alegrías. Todos los diálogos están al servicio de las letras de boleros o tangos, y las escenas, construidas para acompañar las historias que cuentan las canciones y que se identifican en un punto, siempre crucial, con los sentimientos de los personajes. Esta coincidencia entre personaje y cantante está en la base de la cons-

trucción de las comedias musicales. Por otro lado, *Triste golondrina macho* monta sus secuencias apelando a ciertos motivos de los cuentos infantiles más crueles. No sólo la puesta en escena de sus ámbitos típicos, sino también la presencia de los fantasmas y la niña indefensa y enamorada, víctima de las elucubraciones de los malvados. En este marco, Puig volverá a uno de los interrogantes predilectos de sus personajes femeninos: ¿cuáles son las estrategias más eficaces para seducir y retener al hombre amado?

Sin embargo, y aunque retomen ciertos temas propios de sus relatos e incluso apelen al uso de las formas populares, no hay en ninguna de estas piezas esa perfecta complacencia en la banalidad que caracteriza su literatura. Quizá este abandono se deba a una exigencia de la puesta teatral. Las líneas de diálogo que construyen las escenas nada tienen que ver con el acabado arte de la conversación que distingue las novelas de Puig.

El contrapunto de parlamentos que dirige las obras está pautado por el ritmo monocorde de la réplica. La réplica conduce no sólo la marcha de las historias sino también la inclusión de las canciones en las piezas mexicanas y los apartes de los muertos en *Triste golondrina macho*. Sobre el escenario no hay tiempo para trivialidades y cada palabra tiene suficiente peso e importancia. Muy lejos de la falta de rumbo y la feliz contingencia que rige las charlas baladés, los diálogos de estas obras respetan las convenciones más tradicionales del género.

Poco hay aquí del inconfundible arte de Manuel Puig. Porque la inmensa distancia que separa *Amor del bueno* de *Cae la noche tropical* es la misma que existe entre la sabiduría de las conversaciones más domésticas y fútiles (tal como Puig supo magistralmente transmitirla) y la redacción con oficio de cualquier diálogo de cualquier escena de cualquiera de estas tres obras de teatro.



DE MANUEL PUIG

Tres obras de teatro del autor de *Boquitas pintadas* en el marco de un vasto plan: poner en circulación toda su obra inédita, que incluye guiones de cine

Beatriz Viterbo Editora
Rosario, 1998
222 páginas

LITERATURA ARGENTINA

I E C H

tada que encubría en verdad la desmesurada soberbia del escritor iletrado, para pasar luego a asumir su autodefensa contra los ataques recibidos: la falta de estilo y el mal gusto. Implícitamente, en la dedicatoria de su libro de cuentos *El jorobadito* escrita para su esposa Carmen Antenucci, donde se lee: "Me hubiera agradado ofrecerte una novela amable como una nube sonrosada, pero quizá nunca escribiré obra semejante. De allí que te dedique este libro, trabajado por calles oscuras y parajes taciturnos, en contacto con gente terreste, triste y somnolienta. Te ruego lo recibas como prueba del grande amor que te tengo. No repares en sus palabras duras. Los seres humanos son más parecidos a monstruos chapoteando en las tinieblas que a los luminosos ángeles de las historias antiguas. Por eso no encontrarás aquí doradas palabras mentirosas, ni verás asomar el pie de plata de la felicidad, pero tú, que eres comprensiva y tan amiga mía, recíbelo como recibiste mis otros libros, escritos bajo tu mirada pensativa".

Apelando a la retórica del todo convencional propia del género de las dedicatorias, Arlt propone aquí una oposición algo maniquea en la que se corresponden término a término belleza y mentira ("las doradas palabras mentirosas"), y por simple derivación, verdad y fealdad ("las palabras duras", por eso verdaderas). Como si quisiera concluir que la realidad —y nadie discute lo que Adolfo Prieto llamó alguna vez su "voluntad de realismo"— para parecer más real, debiera tender hacia lo feo. Quien además lea los relatos que componen el volumen dedicado —cuentos como "El jorobadito", "Las fieras" o "Esther Primavera"— no discutirá que el feísmo o la vulgaridad, que se expresa tanto en las situaciones descriptas como en el uso de un lenguaje grosero se convierten en poder expresivo, en

potencia de estilo, por decirlo de algún modo.

Con todo, esa tentación por lo negro, ese gusto por lo bajo constituye sólo uno de los aspectos de esa potencia, que se revela en el horizonte de la tendencia contraria, porque en muchos momentos Arlt aspira a expresar "la sublime belleza". Sólo que lo hace desde la convención literaria, esto es, a partir del uso de procedimientos retóricos primarios tales como la aliteración, la metáfora cristalizada o del empleo de arcaísmos o hispanismos que identifica con un nivel de lengua elevado. Su escritura se llena entonces de formas falsamente cultas que a veces devienen cursis, pero que no dejan por eso de producir extraños efectos de estilo.

Y es que en uno y otro lado, ya sea que se precipite con furor hacia lo bajo o que intente elevarse hacia lo sublime, Arlt lleva las cosas hasta sus límites extremos. Una fuerza superior parece apoderarse de su escritura, tanto cuando describe los prostíbulos de la ciudad canalla como cuando imagina a través de sus personajes los avatares de la vida limpia, ésa que para siempre se esconde detrás de las cortinas de las mansiones de Barrio Norte. Siempre hay algo más, un exabrupto, un detalle de la descripción sobre el que recae toda la fuerza de evocación de la imagen.

No es justo inferir entonces, como lo hace Cortázar, una incertidumbre en materia de gusto o el desconocimiento de los niveles estéticos. Por el contrario, Arlt parece estar muy atento de los límites que separan el "buen gusto" del "mal gusto". Tanto que sin cesar los transgrede, pasa de un margen al otro, se sirve de ellos para poder decir siempre algo más, disponiendo su literatura hacia una suerte de "exceso expresivo". Y es allí, en esa experiencia con los límites, donde se relativizan los va-



La obra del autor de "Los siete locos" sigue en el centro de la escena

lores —la literatura, el arte en general, parecen tener esa virtud.

La obra de Arlt, el problema del valor de una obra como la de Arlt reside, entre otras cosas, en haber sido la ocasión de plantear esa relatividad —y consecuentemente el carácter en cierto modo arbitrario— de los valores en materia literaria. La buena literatura quedó definitivamente separada del "buen gusto" o del "buen decir", lo que, increíblemente, todavía hoy, no es poco decir.

Aún cuando es evidente que asistimos a la consagración de lo bajo o de lo menor como el supremo valor a partir del cual juzgar las

obras literarias (según se desprende del dictamen de la academia, pero también, por ejemplo, del sorprendente respaldo dado en este mismo suplemento por Juana Bignozzi a la obra de Santiago Vega). Habría que preguntarse tal vez si una inversión tal, que no hace más que cambiar un signo negativo por uno positivo, no le hace perder algo de su poder de fractura, de su facultad de subvertir lo establecido.

Es cierto, entre lo alto y lo bajo, entre lo sublime y lo bizarro la opción hoy en día parece cantada. No ocurría lo mismo, en tiempos de Roberto Arlt.

ASÍ ESCRIBÍA

"Un diccionario de lugares comunes"

"Filósofo: —No se trata de la gramática. Eso es ingenuo. De lo que se trata, es de algo más importante como modificación.

"Filólogo: —¿Se refiere a la estética del lenguaje?

"Filósofo: —Cuando un hombre habla el idioma de su pasión, de su desorden, de su odio o de su iniquidad, involuntariamente hace estilo. Cuando hace estilo, agravia, también involuntariamente, la falta de estilo de los otros hombres. ¿Por qué el estilo es un agravio? Porque debajo del léxico, como decía usted, se encuentra determinado edificio espiritual o psicológico. La mayoría de los hombres llevan en su interior monstruosas arquitecturas de juicios, construidas con ladrillos amasados de barro de lugares comunes, y la grosera fabrica en la cual habita intelectualmente, se le antoja lujoso palacio. Cuando otro hombre, cuyo idioma no está ensamblado de lugares comunes les expresa realidades espirituales o psicológicas diferentes a las que ellos están acostumbrados a reverenciar, se les antoja que están escuchando un labrador de injurias; y entonces, odian atrocemente al hombre que por no expresarse con frases hechas, ofende sus convicciones con la fortaleza del estilo." Aguafuerte de 1941, publicada en el diario *El Mundo*.

LA TROMPETA DE MIMBRE

OSCAR TABORDA

Hay dos tópicos reincidentes cuando se comenta cualquier libro de César Aira. El primero resalta el hecho de que sus textos por lo general están fechados. El segundo —contiguo a la mudez— da cuenta de la absoluta admiración que dichos textos generan.

En *La trompeta de mimbre* hay material suficiente como para revalidar ambos lugares comunes: es tal el efecto de realidad de esas indicaciones temporales puestas al pie de sus escritos que su sola confrontación provoca una admiración incluso de orden cuantitativo. En poco más de dos meses, según se desprende de las mismas, Aira escribió y condensó —hizo la maqueta provisoria, multiplicó, no ejemplificó— algo que podría llamarse un Evangelio —y lo distribuyó en una docena de relatos intachables.

Van desde el 9 de junio al 21 de agosto del año 1995. Están orde-

nados cronológicamente y pueden verse como un Diario: una novela cuyo hilo argumental está sostenido por la voz narrativa, el "Aira" de 46 años, nacido en Coronel Prin-

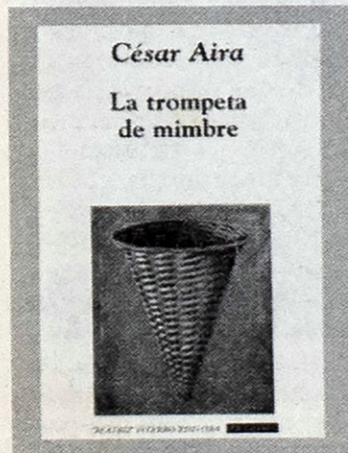
Aquí hay suficiente material como para revalidar todo lo que se dice de la obra de Aira

gles y casado con Liliana. Pero cuya constitución simbólica —alguien que dice estar "entregado a la máquina de frases y párrafos que me mueve y que soy"— es la de una cabeza de laboratorio. Un cerebro confinado en un gran frasco de vidrio a la manera del cine bizarro, desde donde registra y define, día a día, sin interrupción, obcecadamente, con los materiales que tiene a su alcance, una variedad milagrosa de ideas, procedimientos y digresiones. En esa vigilia sin párpados hay lugar para pensar acerca de la fantasía erótica, la impro-

visación y un enigma del cubismo; para recordar lecturas perdidas: una de Mandrake el Mago, otra sobre un tic de psicólogos y una última y por demás emotiva de la que sólo vuelve el detalle de una indicación de tono crepuscular; para imaginarse ser un espía en una obra de teatro y destacar los inconvenientes de la falta de privacidad; para experimentar todo lo impenetrable que es lo real y deducir la superioridad evidente del Mal sobre el Bien; para hablar sobre el cine argentino y el montaje; para agradecer a la literatura y ensayar luego sobre la prostitución; para narrar con humor el episodio de un contestador automático ultraterreno y establecer un vínculo obligatorio entre periodismo cultural y plagio; para pedir por el loto perfecto; para hacer un catálogo chino de los distintos tipos de libro; para presentar un unitario televisivo con dos personajes inmóviles —el doctor Moñito y el Capitán Clavo— mirándose a los ojos frente a cámara durante una

hora; para decir que repentinamente domina el latín y que el teatro de sombras de Java es bastante portátil; para recordar, en el grotesco y conmovedor último relato —durante "la infancia de la Argentina"—, el encuentro fugaz y atónico, ocurrido en algún punto del Gran Buenos Aires, de las dos muñecas que Evita mandara hacer para que la reemplazaran en los actos peronistas. El efecto que produce todo este material, teniendo en cuenta la naturaleza de la voz enfrascada en su jugo borboteante, podría ser el de la percepción entre fascinada y aprensiva que genera la actividad de un monstruo, estimulante y marginal, rey de un submundo.

Sin embargo, lo de Aira va más allá. La consecuencia de su razonamiento y creatividad no es sólo la de ser visto como un fantasma a la manera del Chesterton que supo divulgar Borges. También, como un derivado, le permite representar el papel de un escritor vital y extrañamente optimista.



DE CÉSAR AIRA

Un grupo de relatos escritos entre junio y agosto de 1995 en los que el autor de "La liebre" vuelve a poner en escena todo su talento de narrador

Beatriz Viterbo Editora
Rosario, 1998
159 páginas

TeVé

Recomendaciones. Una selección de los mejores programas por cable para disfrutar en la comodidad del hogar. **Programación.** Los dos canales abiertos de Rosario más los tres abiertos de Buenos Aires. **Superdestacados.** Elegidos de visión ineludible

POR CABLE

CINE

08.00
Compadres. Con Jack Lemmon, Walter Matthau, Paula Prentiss y Klaus Kinsky (TNT)

13.15
Eclipse de sol. Con Libertad Lamarque, Jorge Rigaud y Angelina Pagano (SPACE)

14.00
Guarda el cambio. Con William Petersen, Lolita Davidovich, David Warner y Raquel Ticotin (TNT)

16.30
Sólo los valientes. Con Frank Sinatra y Clint Walker (SPACE)

Rasputín. Con Alan Rickman, greta Scacchi, Ian McKellen, David Warner, John Wood y James Frain. El filme narra los últimos y dramáticos días del imperio ruso (HBO)

20.00
Doctor Hollywood. Con Michael Fox, Julie Warner, Bridget Fonda y Barnard Hughes Comedia (TNT)

22.00
Inocencia robada. Con Tracey Gold, Thomas Calabro y Bess Armstrong. El filme esta basado en hechos reales de la vida de Stacey Sapp (SPACE)

00.00
Familia de espías. Con Powers Boothe, Graham Beckel y Leslie Ann Warren, suspenso, espionaje y acción (TNT)

DEPORTES

7.00
Deportes acuáticos. (FOX SPORTS)

7.30
Totalmente en forma. Entrenamiento, dietas y todos los cuidados para el cuerpo (ESPN)

08.00
Sports center (ESPN)

10.00
Simplemente fútbol (FOX SPORTS)

12.00
Futbol de Chile. (FOX SPORTS)

20.00
Goles. Todos los goles del futbol español (ESPN)

22.00
Básquet de la NBA. Los Angeles Lakers contra Atlanta Hawks (en vivo) (ESPN)

SERIES

08.00
Perfectos extraños (SONY)

11.00
Baywatch (SONY)

13.30
Taxi (UNISERIES)

16.00
Party of five (SONY)

17.30
La isla de Gilligan (UNISERIES)

18.30
Tres por tres (WARNER)

19.00
La niñera (SONY)

21.00
Luisa & Clark: las nuevas aventuras de Superman (WARNER)

22.00
Felicity (SONY)

INFANTILES

09.00
Beast War (MAGIC KIDS)

11.00
Alf (BIG CHANNEL)

13.00
Las aventuras de Silvestre y Piolín (CARTOON NETWORK)

14.00
Animales asombrosos (DISCOVERY KIDS)

18.00
Sailor Moon (MAGIC KIDS)

19.00
Castillo fantasma (FOX KIDS)

21.00
La isla del tesoro (BIG CHANNEL)

21.30
La vaca y el pollito (CARTOON NETWORK)

DOCUMENTALES

09.00
Vida silvestre (ANIMAL PLANET)

15.00
Caminos sin fronteras: West Palm Beach (PEOPLE + ARTS)

17.30
Rolando ando, episodio II (PEOPLE + ARTS)

19.00
La naturaleza de las cosas (MUNDO OLE)

20.00
Biografías: Julia Child. Un vivo encuentro con la famosa chef de televisión y experta en cocina francesa.

Huellas de su vida, desde su privilegiada infancia, hasta su carrera en la cocina, la que comenzó en el Cordon Bleu a los 35 años. (MUNDO OLE)

22.00
Planeta Animal (ANIMAL PLANET)

ARTE Y CULTURA

10.00
La cocina italiana de Biba (DISCOVERY CHANNEL)

11.00
Viajando por Europa: Bélgica y Luxemburgo (PEOPLE + ARTS)

12.00
Misterios ancestrales (MUNDO OLE)

18.00
Celebrity profile (ENTERTAINMENT)

20.00
Tiempo modernos (PEOPLE + ARTS)

22.00
Orígenes (DISCOVERY CHANNEL)

MUSICALES

11.00
Los veinte primeros (TELEMUSICA)

14.00
Informe 21 (MUSIC 21)

18.00
Videos (MTV)

20.00
Video compacto. Informe (TELEMUSICA)

20.30
Ultra sound: hair are they now (MTV)

21.00

Video y film (MUSIC 21)

TV ABIERTA

CANAL 5

11.00
Supermatch

12.00
Telefé noticias

13.00
Muñeca Brava

14.00
El show del Chavo

15.00
Tal para cual

15.30
Señoras sin señores

16.00
La niñera

17.00
El zorro

18.00
Chiquititas

19.00
Telefé noticias II

20.00
Susana Giménez

21.00
Verano del 98

22.00
ER emergencias

24.00
El equipo de primera

00.30
Meditación para la pausa del día

CANAL 3

10.30
La hora Warner

11.30
Carlos Argüiñano

12.00
De 12 a 14

14.00
Mirada de mujer

15.00
Como vos y yo

16.00
Magazine

17.00
La familia Ingalls

18.00
Luz María

19.00
La nocturna

20.00
Telenoche

21.00
Ricos y famosos

22.00
Gasoleros

23.00
verdad / Consecuencia

00.00
Block & Roll

00.30
Pausa para el diálogo

AMÉRICA 2

07.00 Buenos Días América, con la conducción de Guillermo Andino

09.00 Movetel con Cramen Barbieri

12.00 América Noticias

13.00 Rumores del espectáculo

14.00 Contra reloj

15.00 Señora, telenovela con Julieta Egurrol

16.00 Yo me quiero casar...y usted?

17.00 Amor y Moria

18.00 Gente que busca gente

19.00 América Noticias

20.00 Insólito TV

21.00 América Noticias

22.00 Caiga quien caiga, con Mario Pergolini

23.30 El rayo

00.00 Cierre de transmisión

ATC

07.00 Educación a distancia.

08.00 Vivir mejor

09.00 Dale Lita

10.00 Siete Días

12.00 Las Tres Marias

13.00 Telegaceta

14.00 Práctika

15.00 Buenas tardes, salud

16.00 Ellas y ellos

17.00 El Club de la flaca

18.00 Tardes en pijamas

19.00 Verebó TV

20.00 Telegaceta

21.00 D.N.I

22.00 Folclore todo el año,

23.00 Primero lo nuestro

00.00 Telegaceta

00.30 Educación a distancia.

01.00 Gente de mi país, con Luis "Chochi" Guzmán

02.30 Cierre de transmisión

CANAL 9

10.00 Educación a distancia

11.00 Tom y Jerry

11.30 Gato Dumas cocinero

12.00 24 horas

13.00 Mirtha Legrand

14.30 Indiscreciones

16.00 Hablemos claro, con Lia Salgado

17.00 Preciosa

18.00 Gemelos

19.00 Camila

20.00 24 Horas

21.00 Ricos y famosos

22.00 Platea Vip (cine): Un voto para morir de Harry Longstreet, con Julianne Phillips y Richard Grieco.

00.00 Sunset Beach (serie)

Los imperdibles

TARANTELLA (HBO) 18.30



Con aroma a albahaca

Género: Drama

La interesante actriz Mira Sorvino es la protagonista de esta historia que vuelve sobre el tema de olvidar los orígenes y sus consecuencias. La película narra los difíciles momentos que tiene que vivir una mujer que debe enfrentarse con su pasado a partir de la muerte de la madre. Ella viaja al lugar donde pasó la infancia junto a su familia, todos de origen italiano, y se encuentra con un mundo al que había olvidado. Su madre le deja una casa que encierra los objetos y las vivencias que marcaron sus primeros años. A partir de este hecho ella se replantea la vida.

EL ESPEJO TIENE DOS CARAS (HBO) 14.15

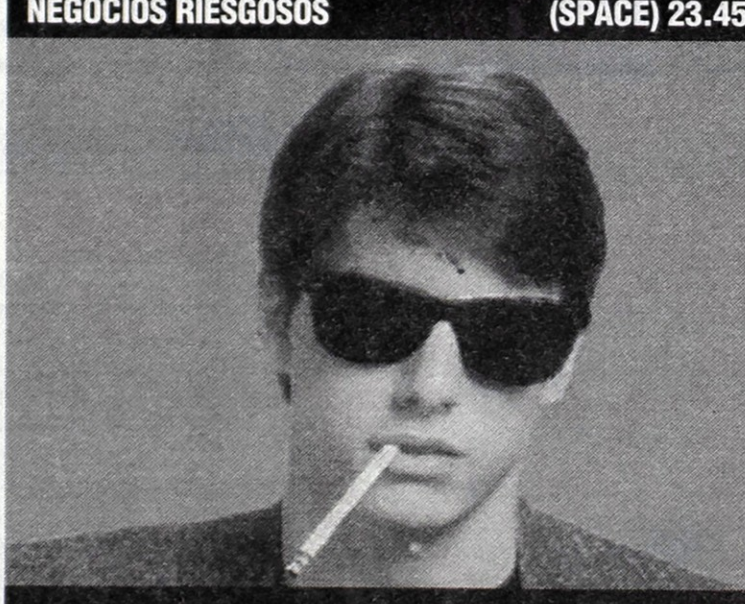


No tan bella pero inteligente

Género: Comedia romántica

Una comedia con toques dramáticos escrita protagonizada y dirigida por Barbra Streissand, en la que la popular actriz y cantante despliega todo su encanto para transformarse de una acartonada profesora de literatura en una mujer muy sexy. Condicionada por la fuerte presencia de una madre judía (excelente Lauren Bacall) que puso todas sus energías en su hija menor y dejó un poco de lado a la mayor que siempre se consideró el patito feo, este rol le brinda a Streissand la posibilidad de volver con un papel a su medida, rodeada de un importante elenco.

NEGOCIOS RIESGOSOS (SPACE) 23.45



No juegues con extraños

Género: Comedia policial

Un muy joven Tom Cruise es el protagonista de esta entretenida comedia con toques policiales que el astro de *Top Gun* protagonizó junto a la también joven Rebecca de Mornay. El filme narra las aventuras algo peligrosas en las que se involucra un joven perteneciente a una familia adinerada a partir de que sus padres emprenden un viaje y él se queda solo en una imponente mansión, que será el escenario de sus "travesuras". Pero lo que empieza como un juego termina involucrándolo en situaciones comprometidas de las que deberá zafar antes de que regresen sus padres.

...viene de tapa

NORA CATELLI, CRÍTICA LITERARIA

► aproximación: uno histórico y uno retórico. Toda teoría termina en una teoría de la retórica, y toda historia de la literatura termina en un relativismo constante. Creo que hay que tener suficiente inteligencia como para saber moverse entre esos límites, que son estrechos y asfixiantes.

—En el libro sobre la traducción ustedes dicen que “los españoles no tradujeron las lenguas indígenas al castellano sino que tradujeron el castellano a las lenguas indígenas. Esa curiosa inversión tuvo enormes consecuencias y se perdió prácticamente para siempre el contenido propio de las culturas americanas”. ¿Cómo fue ese proceso?

—Hay que formularse una pregunta: ¿cuándo una traducción logra su objetivo? Hasta el siglo XIX, la respuesta era: cuando borra la presencia física del texto original. Cuando explota los recursos de la lengua propia de modo tal de hacer desaparecer la otra, que es lo que hace, por ejemplo, Garcilaso, que se apropia y explota de los recursos de la lengua poética italiana en castellano. Ahora, en cambio, pensamos que restituimos el sentido o nos aproximamos más al sentido si podemos disfrutar la presencia del texto traducido: por eso tienen tanto prestigio las ediciones bilingües. En la tradición clásica, no existe esa reverencia por el texto original. Al costado de esta tradición clásica, uno puede comprobar que en las traducciones americanas, donde se hizo ese proceso inverso que señalabas vos, siempre los textos aparecen como físicamente bilingües. Una de las razones posibles acerca de esta particularidad es que el mundo americano y el español eran mundos duplicados, que no se tocaban. ¿Y por qué no se tocaban? Porque los españoles dudaban de que esa otra lengua, que se percibía como exótica, rara, extraña, tuviera verdaderamente algo que ver con el sentido. Los jesuitas armaron



DANIEL DAPARI

“La literatura latinoamericana solo existe como desideratum”

gramáticas, pero siempre se desconfía de que ese corpus tenga que ver verdaderamente con el sentido: desde luego, se descuenta que no tiene nada que ver con la literatura ni con ningún tipo de experiencia estética. Por el contrario, si uno rastrea todo este extenso período de la literatura americana, se encuentra todo el tiempo con textos bilingües: textos compulsivamente bilingües, a contrapelo de

lo que indicaban la época y la tradición.

—En cuanto al presente: ¿tu mirada desde España de la literatura latinoamericana te permite distinguir aquí una literatura continental, o lo que hay es una asociación de literaturas nacionales?

—La literatura latinoamericana como corpus no existe desde el siglo XIX; existen cortes de comunidades y de intereses, como por

PRIMER PLANO

“A Rosario no, pero tal vez sí a Victoria”

Nora Catelli se fue de Rosario hace 23 años y tuvo vueltas esporádicas a su ciudad. Catelli recuerda todavía, como si fuese la delantera de un equipo campeón, los nombres que formaban su grupo de referencia inmediato cuando vivía aquí: “Graciela D’Angelo, Arturo Firpo, Marietta Gargataglia y Mariacha Giani”. D’Angelo y Gargataglia viven ahora en Barcelona, Firpo en Rosario y Giani murió hace unos años, entonces, no, no se puede volver al hogar porque el hogar, de hecho, no existe. “Algunas mañanas —dice ahora Catelli— me despierto antes del amanecer, en la casa de mi hermana, que queda frente al río y miro eso que pasa con el sol, con el agua y con el horizonte y pienso de verdad que el universo tuvo origen ahí enfrente, en las islas”. Lé pregunto entonces si volvería a vivir a Rosario alguna vez. Se sonríe. “No. A Rosario no. Pero a Victoria sí, seguramente, alguna vez”.

ejemplo el Modernismo. Por lo tanto, en el mejor de los casos, la literatura latinoamericana como tal sería un desideratum; y en el peor, un proyecto editorial. Mientras tanto, yo creo que las lenguas literarias se abastecen y buscan sus criterios de excelencia en su propia tradición nacional. La excelencia de la literatura argentina sólo se puede medir dentro de la tradición de la literatura argentina.



Sergio Cueto

Escritor

Que los libros tengan relación con la vida resulta evidente.Cuál sea la esencia de esa relación permanece oscuro. Que unos libros sean mejores que otros parece indiscutible.Cuál sea la medida de esa evaluación es constante motivo de disputa. Interrogarse por el mejor libro de una vida supone, en consecuencia, detenerse en la trivialidad más enigmática. ¿Qué dice ese título tan obvio como opaco? ¿Pregunta por ese libro que mi vida, por otro lado inconclusa (¿qué vida no lo está?), ha juzgado como el mejor —es decir, no como uno que sobresale entre otros, sino como aquél que, único, los ha borrado a todos?

¿Es la vida la que dictamina en este caso? Si es así, ¿no estaremos en condiciones de afirmar que los libros, que todos los libros, no se leen si no que se viven? ¿O será que

los libros, ciertos libros, tienen el extraño poder de convertir a una vida cualquiera, una cierta vida, en lectura, de manera tal que vivir y leer serán de allí en adelante indiscernibles?

El mejor de los libros, ¿será precisamente aquél capaz de transformar a la vida de ese modo, alzarla más allá de sí misma hasta convertirla no ya en juez sino en la presencia incontestable de la justicia? En ese caso, ¿no pregunta propiamente el título por aquel libro que mejor le ha hecho a una vida, que la ha llevado a lo mejor de ella misma, ese punto en la que sólo se la reconoce por un libro, por la lectura de un libro? ¿Y no es una vida tal la que el libro aguarda, la que guardaba desde siempre entre sus páginas quietas? ¿No convendría preguntarse, pues, no ya por el mejor libro sino por la mejor vida de cierto libro? ¿O diremos que ambas no son más que una sola, inseparable pregunta?

El libro de una vida, la vida de un libro, sí. Pero cuántos libros en una vida, cuántas vidas en un libro. Más, cuántos libros en un li-

bro, cuántas vidas, tal vez, en una vida. ¿Qué libro, en el libro, es el mejor de mi vida?, ¿en cuál ha encontrado ella lo mejor de sí, su vida mejor, aquella que no le pertenece.

¿Y cuál es la prueba, la única, de la justicia de ese juicio? ¿No tendremos que admitir que la única prueba es lo improbable, la imposibilidad de probar? Por eso hay escritura. Alguien ve florecer la rosa; no le basta con verla; tiene que llamar a otro y decirle: “Mira, florece”, o simplemente: “Mira, la rosa”. Pero al otro tampoco le es suficiente con atender a lo que el primero le enseña y llama a un tercero: “Mira la rosa en esta palabra, ¡cómo florece!”. La vida es este florecimiento que ninguna vida retiene y la vida siempre tiene que volver a dar, porque es solamente un regalo.

Claro, uno quiere regalar la música y sólo regala un disco, regalar un poema y apenas regala un libro. Aquellos libros que mi vida todavía no regala tienen los nombres de Franz Kafka, Thomas Stearn Eliot y Alberto Girri.

Yo,

Contesta hoy:
Gabriela De Cicco



—Si el pasado pudiese condensarse en un sólo libro ¿cuál sería?

—No sería en un libro sino en este haiku de Basho: “Este camino/ ya nadie lo recorre salvo el crepúsculo”.

—¿Cuál es el libro que refleja o interpreta las coordenadas del presente?

—Intuyo que *La edad dorada*, el libro que está escribiendo Diana Bellesi en este presente, es el libro que más lo refleja e interpela.

—¿Cómo es, si es que fue escrito, o cómo deberá ser el libro del futuro?

—Desearía que tuviera la cadencia de un mantra, que despertara conciencia, que no fuera sexista, que aullara como un rock, que rumiara como un blues, que noqueara como quería Arlt. Partes de ese libro ya lo han escrito Adrienne Rich, Muriel Rukeyser, Diana Bellesi, y también Melissa Etheridge, Indigo Girls, Ferron.

—¿Cuál es tu modelo de escritor?

—Mi modelo de escritora o escritor es el de alguien que se juega con lo que escribe; alguien que se interesa por lo que pasa a su alrededor y lo integra a su producción; alguien que es irreverente e irónico/a: a las antes mencionadas sumales Lispector, Seferis, Mirta Rosenberg, Aldo Oliva, Ursula K. Le Guin, Audre Lorde, Susana Thénon.

—¿Cuál es tu modelo de estilo?

—En las rockeras que surgieron en la década del ochenta en los EE.UU., encontré un estilo que me cautivó. Y quisiera poder lograr expresarme como ellas pero en un poema, y escrito en argentino. Son directas, no apelan a las metáforas, y con un lenguaje completamente coloquial hacen los más bellos poemas líricos, dando cuenta en ellos de cuál es la situación actual de las mujeres: violencia, discriminación, acción política, el amor entre mujeres. Algo de esto ya lo trabajaron algunas poetas argentinas contemporáneas, pero en las del Norte hay una vuelta de tuerca que me interesa poder llegar a desentrañar y hacer mía. Por otro lado, dos poetas de mi generación: Andrea Gutiérrez y Gabriela Saccone me han dado pie para volver a mi escritura de otro forma.

Gabriela De Cicco nació en 1965 en Rosario. Su último libro se llama *Diario de estos días*. Conduce el programa radial “Con el agua al cuello”.