

Año 5
Nº 11
M.d.P

DISTRIBUCIÓN
GRATUITA

SíRcO



DRAGON
BALL Z

DOS
FILMS
DE
ALLEN

UN
MISTERIO
ALEMÁN

FAT'S
FERNÁNDEZ

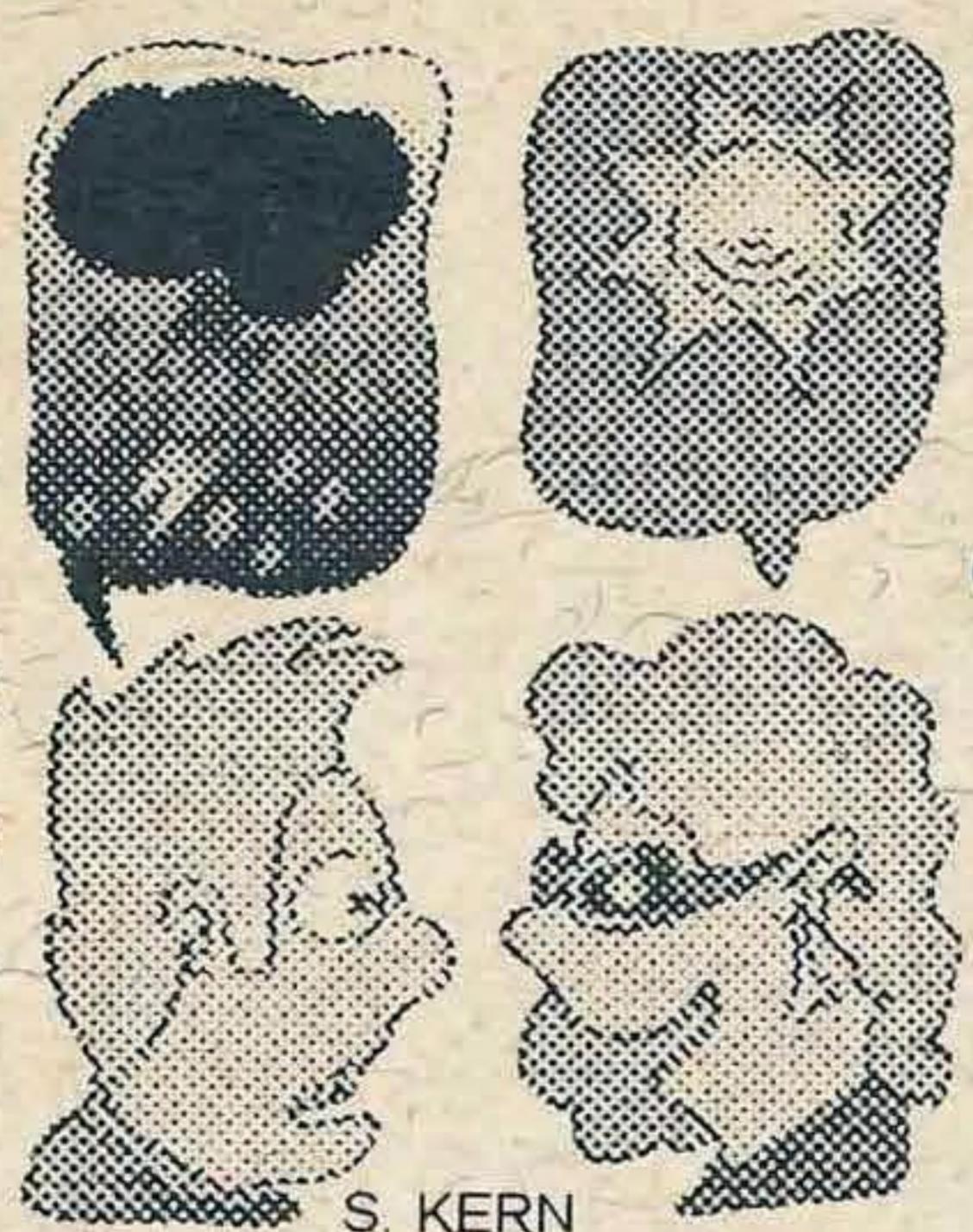
IMAGINARIA



editorial

La revista que tenés en tus manos en este instante falta de plata tiene el poder de la criptonita: nos ha sufrido múltiples mutaciones con el paso del tiempo. Como todo mutante, está casi siempre del lado de los "malos" y nunca se rinde.

El problema es que la cultura (comercialmente) siempre huele a "malo" y, entonces, la probar que, después de todo, las únicas armas secretas son el trabajo y la insistencia.



S. KERN

sumario

El misterio de Kaspar Hauser, por Osvaldo Aguirre / 1

REPORTAJE: Roberto Fats Fernández: el pensamiento sonoro, por Sebastián Oliver / 5

La fiesta inolvidable, por José Miccio / 7

GALERÍA: Un movimiento hacia el sur, por Daniel Baino / 10

POESÍA: Hotel de Frontera, por Fabiola Aldana / 12

Quietudes orientales, por Ana Porrúa / 13

FICCIÓN: En el país de la Magia, por Henri Michaux / 15

Una aparente eternidad, por Alfonso Mallo / 17

Avisos Clasificados / 20

Sirc0 recibe y agradece correspondencia, colaboraciones, notas, libros, revistas, cuentos y poemas y se compromete a leer todo lo recibido, ya sea por correo o e-mail, pero no a publicarlo ni a mantener correspondencia al respecto.



S. KERN



Staff

Año 5 - Número 11 - Octubre/Diciembre - 1998

dirección

Ana Porrúa
Fabiola Aldana
Alfonso Mallo

Romina García
Luis Mendiola
Sebastián Oliver
Bárbara Gasalla
Diego Menegazzi

Osvaldo Aguirre
Elvio E. Gandolfo

colaboradores especiales

José Miccio
Daniel Baino

colaboran en este número

Tinta China

asesor técnico

Alberto Chimento

Logo: sobre un dibujo de Scott E. Kim / Fotomontaje: Patricio Cabrera

Mosquil
Sergio Kern
Max Cachimba
Adriana Bocchino

Guido 2362
(7600) Mar del Plata

aldanamallo@arnet.com.ar
amporrua@mdp.edu.ar

Gráfica Del Plata
San Juan y 3 de Febrero
Tel.: 73-1161/75-6674

e-mail

impresión

EL MISTERIO DE Kaspar Hauser

Quién fue Kaspar Hauser, de dónde vino y por qué resultó asesinado son las preguntas básicas de un enigma que todavía permanece sin resolución. La búsqueda de historiadores como Hermann Pies o Johannes Meyer ha precisado numerosas circunstancias del misterio, sin clausurar los interrogantes centrales. Al margen del problema de la identidad, el caso se constituyó en motivo de fascinación para el arte moderno y en inspiración de obras maestras como el poema "Canción de Kaspar Hauser", de Georg Trakl, o el film *El enigma de Kaspar Hauser* (*Jeder für sich un Gott gegen Alle*, 1974), de Werner Herzog.

El origen del misterio se remonta al 26 de julio de 1828, cuando Kaspar Hauser fue abandonado en la ciudad de Nuremberg. Se supo entonces que había pasado su vida encerrado en una

mazmorra, alimentado a pan blanco y agua, y que carecía de las nociones elementales de sociabilidad; su aguda inteligencia y sensibilidad hacían un extraño contraste con un desarrollo trastornado por el aislamiento.

"No tiene concepto del tiempo; no conoció a nadie; no vio la luz del sol ni el brillo de la luna; no escuchó voz humana, ni cantos de aves, ni gritos de animales, ni ruidos de pasos", escribió el alcalde Jakob Binder en la proclama en que dio cuenta del caso. El joven se convirtió en motivo de curiosidad general y en el tema de numerosos artículos de prensa, dedicados a la investigación de sus orígenes. Se propusieron al respecto diversas hipótesis; la

más popular sostuvo que se trataba del heredero del trono de Baden. El enigmático asesinato de Kaspar Hauser, en 1833, reavivó la conmoción y multiplicó las pesquisas, que en la actualidad suman unos 3 mil libros y 16 mil ensayos. Pero aún se desconoce la respuesta para "el caso policial más hermoso de la historia", en términos de Golo Mann, uno de los muchos escritores subyugados por la leyenda.

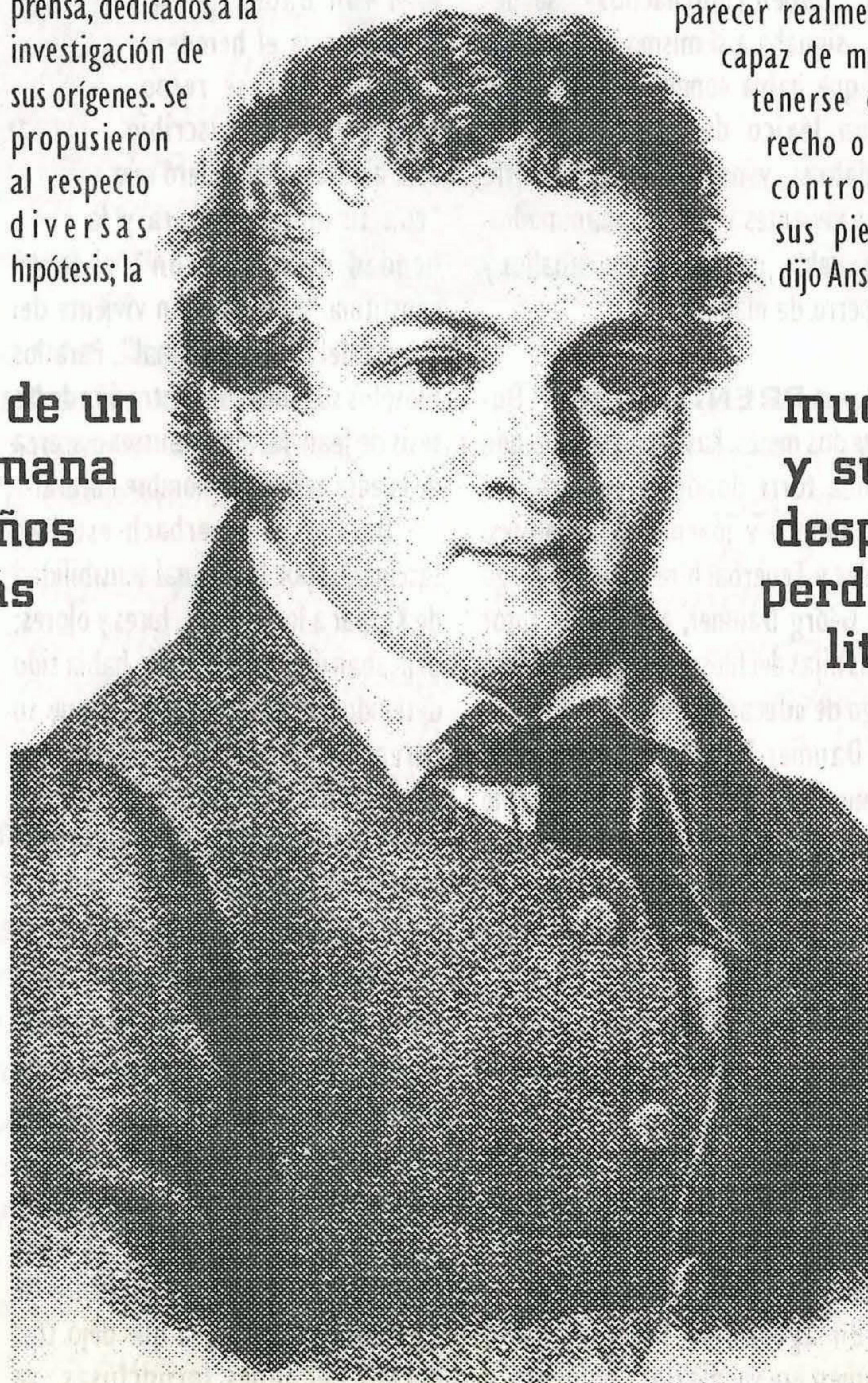
SONIDOS DE LA MEMORIA / "Vestía como un campesino y llevaba una carta en la mano; trataba de caminar sin parecer realmente capaz de mantenerse derecho o de controlar sus pies", dijo Anselm

von Feuerbach, presidente de la Corte de Apelaciones de Ansbach, al relatar la aparición de Hauser en Nuremberg. La carta estaba dirigida al capitán del escuadrón de caballería de la ciudad. Un hombre que sólo se identificaba como un "pobre jornalero" contaba allí que había recibido al muchacho, recién nacido, el 7 de octubre de 1812, y que tras haberlo criado en secreto lo entregaba como sirviente, por carecer de medios para su mantención.

Funcionarios policiales le preguntaron quién era, qué quería, de dónde venía, pero el joven demostró que no comprendía sus palabras. Sólo repitió, una y otra vez, en dialecto bávaro, la frase "quiero ser un jinete, como lo fue mi padre". Esas palabras "no tenían sentido para él; eran sonidos que había memorizado y que repetía en forma mecánica", advirtió Feuerbach. Para asombro de todos,

La aparición de un
pequeña aldea alemana
asesinato, unos años
los misterios más
historia. La
han encargado de
manera,
versiones de un
que puso en
monarquía como
de la

por
Osvaldo
Aguirre



muchacho en una
y su inexplicable
después, generó uno de
perdurables de la
literatura y el cine se
ofrecer, a su
incontables
verdadero enigma
jaque tanto a la
a la sociedad
época.

● RETRATO CONTEMPORÁNEO DE KASPAR HAUSER



cuento se le dio papel y lápiz, escribió con caracteres prolijos el nombre Kaspar Hauser.

Al dar a conocer el hecho, el alcalde Jakob Binder sostuvo que el joven podía pertenecer a una familia noble, ya que pese a su retraso mostraba signos de una inteligencia extraña. Había permanecido toda su vida encerrado en un lugar que no podía ubicar, vigilado siempre por un hombre cuyos datos desconocía y que, sin darle motivos, finalmente lo había llevado a "la gran ciudad". Por otra parte, indicó Binder, "lo que surgió de su declaración fue que carecía de conceptos sobre los seres humanos y los animales". Con la palabra *buben* (muchachos) "se designaba a sí mismo y al hombre que había conocido"; manejaba un léxico de unas cincuenta palabras, y no diferenciaba entre seres vivientes y objetos inanimados. En su celda jugaba con dos caballos y un perro de madera.

EL APRENDIZAJE / Durante dos meses, Kaspar estuvo alojado en una torre donde se encerraba a vagabundos y jóvenes delincuentes. Binder y Feuerbach resolvieron luego que Georg Daumer, profesor y tutor de las hijas del filósofo Hegel, se hiciera cargo de educar al chico.

Daumer le enseñó a hablar, a dibujar -lo que hizo con notable gracia-, a tocar el piano. Además estimuló su interrogación por el pasado, lo que llevó a Kaspar a escribir su autobiografía. Muy pronto evidenció la posesión de una singular inteligencia y sensibilidad: podía leer en la más completa oscuridad, "sentía" la presencia de personas a las que no veía y su estado de ánimo era extraordinariamente sensible a los ruidos y las luces brillantes.

En agosto de 1828, escribió Daumer en su diario, "comenzó a

expresarse con bastante fluidez y de una manera que podía ser comprendida, (...) comenzó a diferenciar las bromas de los asuntos serios y el humor se convirtió en parte de sus manifestaciones y respuestas". Diversos testimonios recogidos en la época dan cuenta de que quienes trataron a Hauser "quedaron impresionados con su naturaleza amable y su extraordinaria capacidad para decir cosas profundas con palabras simples".

La opinión popular se dividió. Algunos lo consideraban un idiota, o bien un mentiroso; para otros, era el hijo de Stephanie de Beauharnais y el gran duque Karl von Baden, y en consecuencia el heredero del trono de ese reino. Feuerbach, que suscribió esta hipótesis, consideró que "con su inocencia pura y la bondad de su corazón", el joven constituía "la refutación viviente del dogma del pecado original". Para los filósofos suponía una ilustración de las tesis de Jean-Jacques Rousseau acerca de la educación del "hombre natural".

Daumer y Feuerbach estaban fascinados por la inusual sensibilidad de Kaspar a los sonidos, luces y olores; pensaban que su desarrollo había sido detenido a edad temprana, y que su tarea consistía en poner en movimiento su desarrollo natural. A la vez, temían "afectar" la pureza del niño que admiraban en él.

Como contrapartida de tales progresos, se destacó cierta extrañeza hacia las mujeres y una especie de disposición asexual. Y cuando tomó conciencia de quién era, Hauser experimentó una especie de crisis. La historia de su vida le resultó extraña e incomprendible, como lo era para quienes lo rodeaban. La escritura de su autobiografía, de la que dejó tres breves versiones inconclusas, se

caracteriza por el intento de explicarse a sí mismo los años de su infancia. No obstante, los textos trasuntan una oscuridad impenetrable: no avanzan más allá del recuerdo de la rutina que cumplía en el encierro, como si el autor tratara un pasado ajeno.

PRÍNCIPE DEGOLLADO / A principios de octubre de 1829, dos desconocidos se presentaron en la casa de Daumer y revisaron los papeles de Hauser. Días después, el 10 de octubre, un hombre vestido de negro intentó degollar al célebre huésped. El joven sobrevivió al ataque, pero rápidamente se convenció de que moriría asesinado. Al parecer, el agresor fue el mismo "pobre jornalero" que lo condujo a Nuremberg. "Quiere matarme porque seguramente teme que recuerde lo que me pasó", dijo Kaspar.

Por la misma fecha, atraído por la difusión del caso, llegó a Nuremberg Philip Henry, conde de Stanhope. El investigador Johannes Mayer, uno de los especialistas en el tema, indicó que Stanhope estaba vinculado con la casa

de Baden. Su interés en Kaspar, dice Mayer, tenía que ver con la suerte política de las familias nobles de Alemania y Austria, que veían en el joven a un potencial aliado o bien a un enemigo. Stanhope habría aprovechado esta circunstancia para planear la "perdición" de Hauser.

El príncipe de Baden nació en octubre de 1812. La fecha coincide con la entrega de Kaspar al jornalero que lo crió. La historia oficial dice que el príncipe murió pocos días después. Según rumores de la época que se mantienen hasta hoy, la condesa Louise von Hochberg, segunda esposa del fundador de la dinastía, Karl Friedrich von Baden

● DIBUJO DE KASPAR HAUSER DEL ARMA CON QUE INTENTARON MATARLO, EL 17 DE OCTUBRE DE 1829

(padre de Karl von Baden), sustituyó al niño por otro agonizante, para favorecer a su hijo Leopold, que asumió el trono en 1830.

La fecha del primer atentado coincide con otro acontecimiento gravitante en la historia: la separación de Daumer, forzada por los problemas de salud que afrontaba el profesor. Entre mayo de 1830 y noviembre de

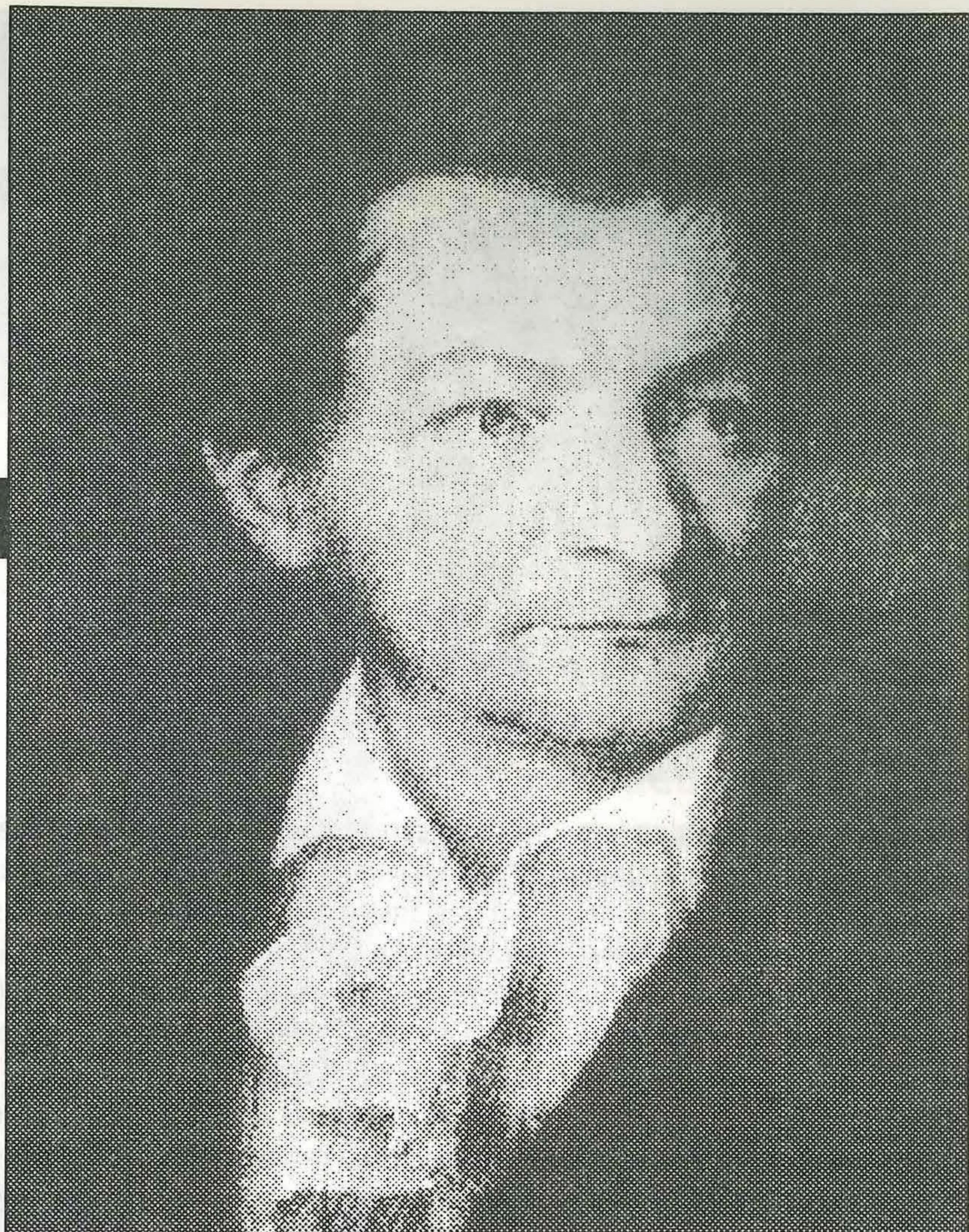
1831, Kaspar permaneció bajo la tutela de Gottlieb von Tucher. Luego, Stanhope anunció públicamente que quería obtener su adopción para llevarlo a su castillo de Kent. Una vez que logró su guarda, en diciembre de 1831, mandó que lo trasladaran

El rastro de un sueño

Uno de los últimos procedimientos para establecer la identidad de Kaspar Hauser se realizó en noviembre de 1996, cuando dos institutos forenses de Ansbach iniciaron una investigación de ADN. Con tal fin, compararon sangre supuestamente hallada en un calzoncillo de Hauser con los genes de dos mujeres de la dinastía Baden, que aún viven. El experimento tuvo resultado negativo, por lo que se anunció que el famoso huérfano no era el príncipe de Baden. Tal conclusión, en realidad, no tiene nada de novedosa, ya que viene siendo afirmada prácticamente desde el origen de la historia, a través de otros documentos supuestamente definitorios, y difícilmente convenza a quienes sostienen la hipótesis contraria.

El lugar donde permaneció encerrado Hauser constituye otro misterio aún no develado. En 1924, la novelista Klara Hofer encontró en una casa de Schloss Pilsach, cerca de Nuremberg, un calabozo secreto, que según se dijo correspondía con bastante detalle a la descripción dada por Kaspar de su celda; además allí se halló el armazón de una ventana de hierro, "casi similar" a un dibujo realizado por el joven. El 13 de marzo de 1982, cuando nuevos propietarios hacían refacciones en el lugar, se proclamó el descubrimiento de un caballo de madera, que habría pertenecido a Hauser.

Tales hallazgos no lograron tampoco resolver la cuestión. Otros presuntos indicios han sido deducidos de los sueños de Kaspar



● ANSELM VON FEUERBACH, EL JUEZ

Hauser, que quedaron registrados gracias a la preocupación de Georg Daumer. En 1829, dibujó un escudo de armas que había visto en un sueño. Según se estableció, correspondía al blasón del castillo de Beuggen, cerca de la ciudad de Basel. En otras de sus ensueños, Kaspar describió a una mujer a la que instantáneamente reconoció como su madre, y que lo llamaba por el nombre de Gottfried.

En su hermoso film sobre la leyenda, Werner Herzog recreó algunos de esos sueños. En uno, Kaspar da cuenta de una visión del océano y de una montaña, por la que suben hombres y mujeres y en cuya cima está la muerte. En otro, relata la travesía de una larga caravana por el desierto. El guía de la expedición es un viejo ciego, que pierde el rumbo y luego alcanza a llegar a una ciudad, "donde comienza la verdadera historia, aunque no sé cuál".



a Ansbach, donde lo puso al cuidado del profesor Johan Meyer. Comenzó así un período al que Feuerbach llamó "el segundo encarcelamiento de Kaspar Hauser". Meyer lo sometió a un régimen rígido, se empeñó en enseñarle latín y convertirlo en un piadoso cristiano.

El 14 de diciembre de 1833, Kaspar fue citado por un desconocido en un parque de las afueras de Ansbach, con el pretexto de que se le revelaría el secreto de su origen. Se trataba de una trampa: Hauser fue acuchillado, y murió tres días después. "Cansado, muy cansado, aún tengo que hacer un largo viaje", dijo, antes de expirar. Nunca se identificó al asesino, pese a que el rey Ludwig, de Bavaria, ofreció una recompensa.

DEL ENIGMA AL ARTE/ Los motivos del interés del caso son diversos, y además se renuevan con la profusión de investigaciones tanto artísticas como científicas. Entre otros muchos, por ejemplo, el psiquiatra Alexandre Mitscherlich postuló en 1950 un "síndrome Kaspar Hauser" a fin de describir un tipo de alteraciones en el desarrollo inducido por el aislamiento prolongado.

La búsqueda histórica en torno al caso tiene su referencia principal en la tarea de Hermann Pies, que

recolectó documentos claves, y se asemeja a la persecución de un sueño.

Para el arte, no se trata solamente de narrar el caso, de aportar elementos para resolver los enigmas que todavía plantea, sino también de explorar sus significados. Paul Verlaine trató de recrear el interrogante central del personaje: "¿Nací demasiado tem-

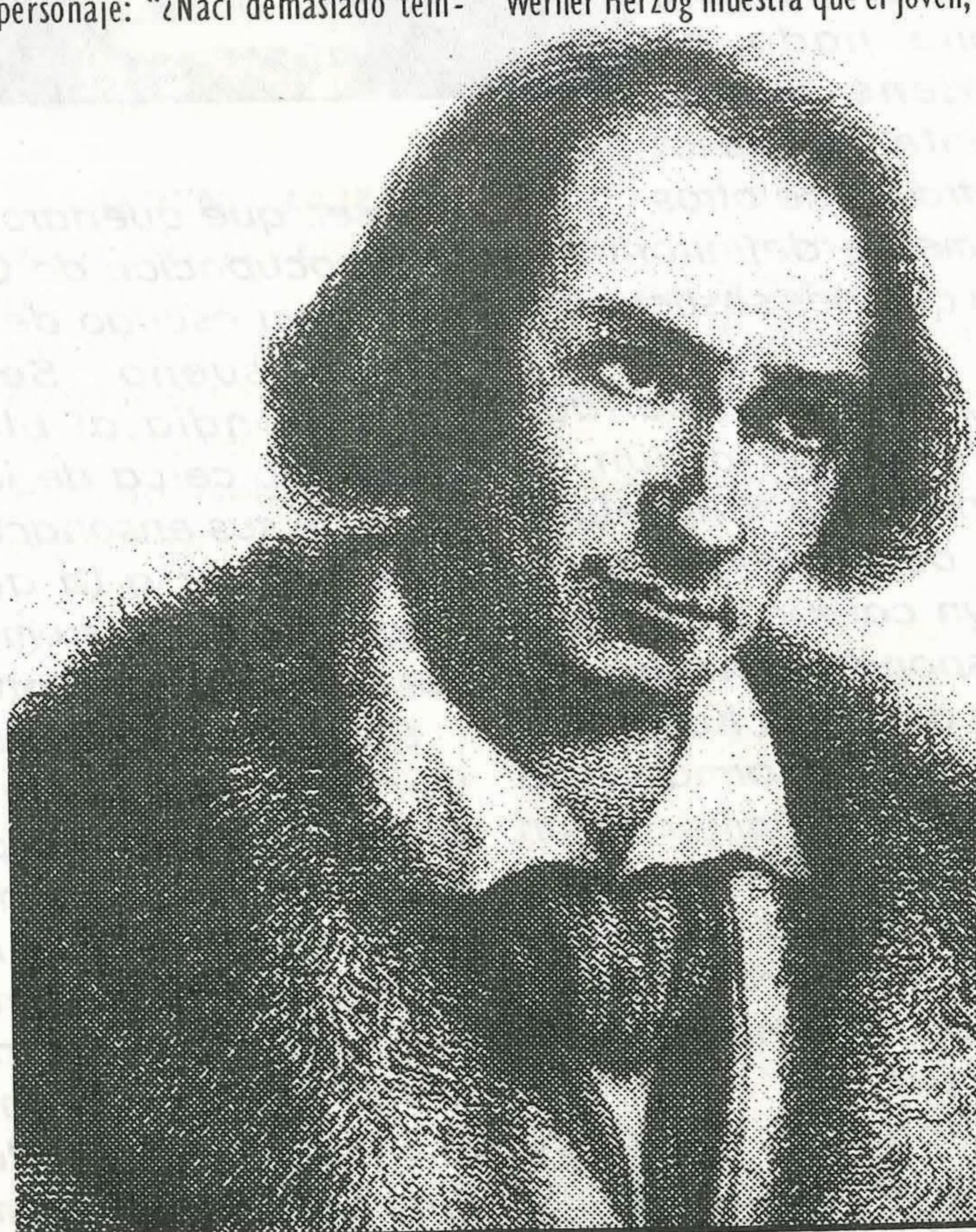
prano o demasiado tarde?/ ¿Qué es lo que hago en este mundo?" Las mismas preguntas resuenan en "Wooden horse", canción incluida en *Solitude Standing* (1987), donde Suzanne Vega da voz al personaje para que narre su historia.

En *El enigma de Kaspar Hauser*, Werner Herzog muestra que el joven,

incomprendido por sus contemporáneos, fue una víctima de los aparatos médicos y legales. La extrañeza de Kaspar ante los requerimientos de la ley, la religión y la cultura se constituye en un indicio del carácter artificial y arbitrario de las convenciones de la civilización.

En una línea similar Peter Handke sostuvo, en el drama *Kaspar Hauser* (1967), que la socialización del joven supuso una forma de tortura y de destrucción personal; invirtiendo el razonamiento de Feuerbach, planteó que el "alma" de Kaspar fue asesinada cuando se lo sacó de su soledad para integrarlo a la sociedad. Kaspar Hauser ha inspirado también a Rainer Maria Rilke, Jakob Wassermann y Hugo von Hoffmansthal.

No obstante, ninguna interpretación ha cerrado los interrogantes elementales de la historia. En ese sentido, hoy se sabe tanto de Kaspar Hauser como aquellos ciudadanos de Nuremberg que observaron en mayo de 1828 sus primeros pasos por el mundo.



● GEORG FRIEDRICH DAUMER

ROBERTO FERNÁNDEZ:

Con 61 años cumplidos, Fat's Fernández, para un músico es como "el alma, el amplificador", grandes momentos de la contemporánea, con sus protagonistas e

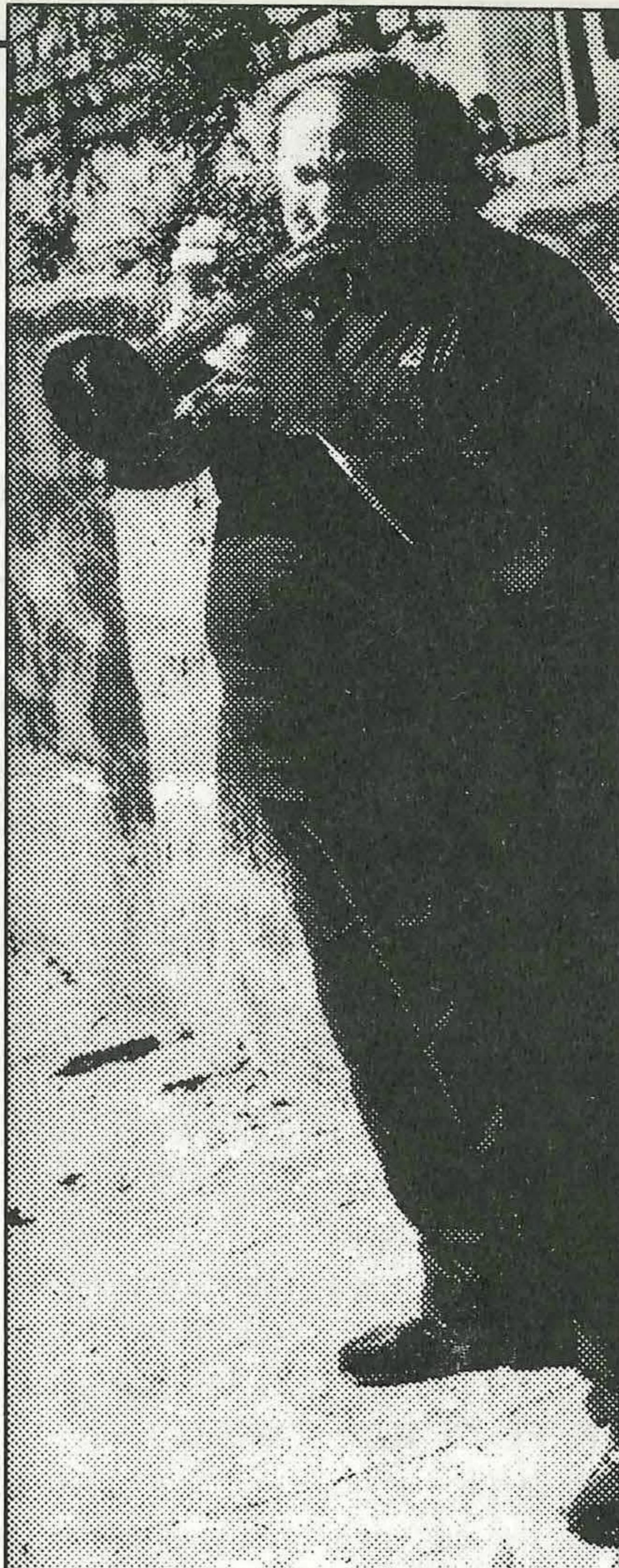
"Lo que digo es que toquen a su modo. No lo que el público quiere sino lo que a Uds. les sale de su interior, y dejen que la audiencia entienda lo que hacen, aunque para eso necesite quince o veinte años".

Thelonius Monk

Nacido en el barrio porteño de La Boca el 7 de junio de 1937 (*"fui anotado el día 10, no sé por qué"*), Roberto Fat's Fernández es hoy uno de los grandes músicos argentinos. Ha tocado, literalmente, con todo el mundo, y no sólo jazz, aunque tenga un fuerte vínculo con el género. Formó parte del famoso quinteto del Gato

Barbieri, tocó con el creador del soul, Ray Charles, y con el padre de la bossa nova, João Gilberto. Fue apodado cariñosamente "Fat's" ("Gordito") por el trompetista Roy Eldridge, su padrino musical, "Mr. Chaps" ("Sr. Labios") por Dizzy Gillespie, y "El hombre del sonido de oro" por Freddy Hubbard. Participa en cuanta propuesta musical haya, como la "Montecarlo Jazz Ensamble", una agrupación ideada, entre otros, por María Gabriela Epumer (ex Viudas e Hijas y guitarra de Charly García) con fines benéficos, y es constantemente invitado por sus colegas de todo el mundo.

Al pensarse como músico inmerso



el pensamiento sonoro

el trompetista Roberto quien el instrumento de parlante del alma y el ha transitado por los música popular compartiendo escenario innovadores.

en un medio sumamente competitivo y variado, que muchas veces establece fronteras difíciles de franquear, Fat's indica que *"sé que por ahí puede haber recelos, alguien que diga 'yo esto no lo tocaría jamás', pero creo que es una minoría. En mi caso particular, no soy un músico aislado del resto. Me he relacionado y me relaciono con mucha gente que proviene del rock, por ejemplo. Spinetta es uno de mis favoritos, o Litto Nebbia, de quien soy además muy amigo. Me gusta la gente que está abierta a lo nuevo, no a la novedad, que busca incorporar elementos disímiles en beneficio de su propio desarrollo estilístico"*.

Esta misma necesidad parece guiar su concepción de la música, como un lugar para la multiplicidad de géneros, para la diversidad. Asimismo, la búsqueda del estilo, esa presencia que fundamentalmente

consiste en decir "lo mismo, pero diferente" cada vez, Fat's la resume en el sonido de su trompeta. *"Están los que imitan, los que 'suenan a...' y los que tienen un estilo propio, que es lo más difícil de lograr. Cuando hago jazz, sé que estoy haciendo jazz argentino, porque en mi sonido está la sensibilidad del tango o del folklore, elementos que sé que son propios de mi país y que de alguna manera están en contacto con el resto del mundo"*. Esta especie de pensamiento sonoro (en el que la honestidad es la nota sensible) rescata una cuestión fundamental, la fidelidad a sí mismo, que no implica la repetición pasiva de las mismas fórmulas, sino la búsqueda constante de un universo propio de formas musicales originales. La fusión de una ética y la búsqueda de una mayor calidad le han valido el reconocimiento de sus pares mundiales, con quienes ha tenido oportunidad de tocar.

En una oportunidad, el compo-

por
Sebastián



sitor John Cage expresó que "un autor conoce su obra como un leñador encuentra ante la misma obra como se encontraría en el bosque ante una planta que nunca había visto." La música que sale de la trompeta de Fat's diluye esa idea de lo desconocido en beneficio de un estado de suspensión. Si se buscaran analogías, podría decirse que la calidad de su sonido deriva de un romanticismo propio de Chet Baker y de una cadencia melódica del primer Roy Eldridge, donde tiempo y espacio se vuelven servidores dóciles del pulso, del ritmo corporal.

LA BANDITA DE LA ESCUELA /

A pesar de haber forjado su extensa carrera fundamentalmente en el jazz, género del que se han nutrido todos los grandes músicos y compositores contemporáneos, Fat's aclara, en primer lugar, su condición de músico a secas: "Yo he elegido la música, no el jazz. El jazz sólo fue una consecuencia." Y rememorando cuenta sobre cómo comenzó a relacionarse con la música. "Empecé tocando en la bandita de la escuela. Tocábamos oberturas, algunos tangos, algunos temas folklóricos, el Himno Nacional, por supuesto. Luego formé parte de una orquesta característica de la época, donde tocábamos también todo tipo de música, hasta que conocí, en un campeonato que ganó Boca Juniors hace muchos años, a un clarinetista que estaba con toda la



● DIZZY GILLESPIE

hinchada festejando. Entonces fui a buscar mi corneta y me puse a tocar con él, y así empezó todo: él estaba en un grupo de jazz y me invitó a ir a ensayar, y ahí empecé a tocar jazz."

DISCOS EN EL CORAZÓN /

A la hora de hablar de sus maestros, Fernández reconoce, en su mayoría, a trompetistas y compositores provenientes del jazz, a los que considera inevitables. "La columna vertebral de la trompeta en el jazz es Louis Armstrong, después está el gran Roy Eldridge, con quien yo tuve mi primer trabajo en Nueva York; después

está Dizzy Gillespie, y luego Miles Davis. Armstrong nos enseñó a todos la forma no sólo de expresión de la música sino la forma rítmica, marcó la rítmica en el jazz. Luego, la síntesis de Armstrong, a través de Roy y Dizzy, fue Miles Davis."

Más de una vez se ha indicado que los músicos de jazz, desde sus comienzos, siempre han acudido al registro discográfico, sinónimo de fuente de sabiduría. Sobre esto, Fat's indica que además de ser necesario surge una cuestión de compromiso y de pasión. "Cuando vos estás comprometido con algo, verdadera-

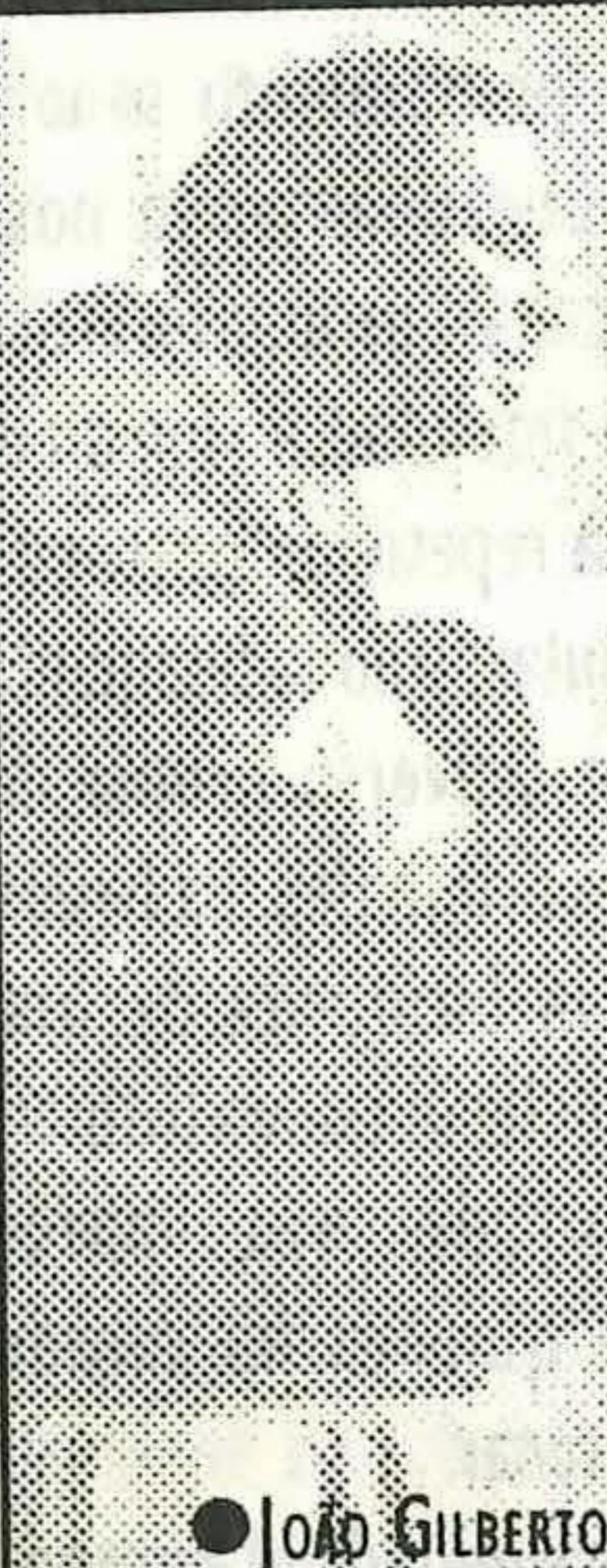
mente comprometido, le dedicás tu vida, no solamente tiempo. El compromiso y el esfuerzo, más allá del talento que puedas tener, son las consecuencias. La gente que me rodea y que está en esto de la música conmigo ha establecido esta relación con la profesión. Lo que yo les pido a mis alumnos es esto, y que no escuchen tantos discos diferentes de golpe, que agarren un disco y lo escuchen hasta que lo tengan en el corazón; porque si escuchan esto, lo otro, aquello, después se marean y no saben qué es lo que tienen que tocar, y así no podés disfrutar lo que escuchás ni lo que hacés. Mirá, en nuestra época la púa salía del otro lado del disco, de tanto que lo escuchábamos. Nos reuníamos cuatro o cinco músicos y lo escuchábamos días enteros hasta que lo teníamos. Esos también eran nuestros maestros, los discos."



● LOUIS ARMSTRONG

CON JOÃO EN BACHÍN

"Con João Gilberto nos hicimos muy amigos. Me acuerdo de una vez, él estaba en Buenos Aires, y a la salida de un restaurante, llamado Bachín, al que íbamos a comer en la esquina de Montevideo y Sarmiento, João se sentaba en el cordón de la vereda y tocaba para nosotros. Es una divina persona, y uno de los músicos más influyentes de este siglo. De João hay miles de anécdotas. Te cuento una contada por el mismo Tom Jobim. Hay un tema de él que canta Gilberto, en el que el fraseo principal del cuarteto de cuerdas se lo cantó Gilberto para que lo escribiera. Eso habla de su genialidad. Además, Gilberto fue el creador de todo el pastel ése de la bossa nova, y le gustaba muchísimo Chet Baker. **"**



● JOÃO GILBERTO

LA FIESTA INOLVIDABLE

"Y ya llegamos al final de nuestra historia", dice Djuna, la voz que se encarga de narrar *Todos dicen te quiero*, "le dije a Skyar que alguien debía hacer una película de ella. Y ella dijo: 'Mejor que sea un musical o nadie lo va a creer'". La misma Djuna afirma en el principio del film: "Seré franca.

Las dos últimas Woody Allen, *quiero* y *Los Harry*, insisten obsesiones del neoyorquino. Los del cine la literatura las claves de su

No somos la típica familia de las comedias musicales". Estas dos frases resumen la película de Allen: la reformulación de los tópicos del género y la sapiencia de que hay cosas que sólo pueden contarse en, desde él. El procedimiento es análogo al que el mismo Allen llevó a cabo en sus últimas películas. Releer, reelaborar, revisar la tradición fílmica americana desde sus géneros paradigmáticos —el cine

de gángsters en *Disparos sobre Broadway*, el policial en *Misterioso asesinato en Manhattan*— hasta sus grandes nombres de culto —el drama familiar en la vertiente Casavettes en *Maridos y esposas*— constituyen una

la puesta en escena. Esta tendencia suele dar lugar a una ciudad irreal, inmóvil como una tarjeta postal, que funciona como fondo donde se insertan los números musicales, estallidos de un mundo onírico y

el color no ocupa un lugar preponderante y es reemplazado por una puesta no naturalista pero tampoco de fuertes cromatismos.

Sabemos que Woody ama a Nueva York y, según parece, también ama a Venecia y a París. Por eso no necesita más que elegir uno de sus lugares y



constante en la producción "noventista" de Woody.

Una de las marcas distintivas del musical americano "de ciudad" de la época dorada de Hollywood es el uso del color como elemento primordial en el que se basa un gran porcentaje de

autónomos de ese fondo absoluta y deliberadamente artificial, que encuentra su culminación estética en *Brindis de amor* de Vincent Minelli. Esta relación entre fondo y coreografía no está presente en *Todos dicen...*, quizás sea por eso que el trabajo con

películas de *Todos dicen te secretos de* en algunas de las director géneros clásicos contemporáneo y aparecen como modo de filmar.

poner en marcha la cámara sin sumar tropos a las imágenes registradas porque, parece decirnos, nada puede hacerlas más bellas de lo que son, nada puede agregarse a unas ciudades que lo tienen todo. En ese orden de cosas, la organización del plano y la elección del encuadre se revelan como la forma de expresión primaria de Allen, la forma en que el cineasta mira y registra las ciudades, a la vez que deja en ellas la huella estilística de un haber mostrado así y no de otra manera. La arquitectura edilicia y natural urbana, el paisaje, no es telón de fondo sino elemento constitutivo de la acción, interactúa con los personajes, tiene su propio ritmo y poesía. Cada baile, cada

por José
Miccio



canción no dan forma a una coreografía independiente del paisaje, no se proyectan sobre él, inaugurando así una reciprocidad celebratoria: cuando un personaje baila, toda la ciudad parece hacerlo y cuando la ciudad ocupa la pantalla, cualquier hombre que transita por ella puede ponerse a bailar.

La forma en que Allen filma las tres ciudades en que se desarrolla su película —planos fijos que registran el movimiento interno, suaves travellings que acarician los edificios, los árboles, la gente— acaba por sumergir al espectador en una atmósfera de ensueño, de cine musical: alegre, mágica y graciosa. La armonía exacerbada funda la posibilidad de una transformación radical de los espacios propios de la disonancia. Así, un hospital se transforma en una gran pista de bailes y acrobacias, en un lugar donde los rengos dejan sus muletas, los médicos su bisturí y los locos sus chalecos de fuerza. Tal es el aire que respira la película que hasta los muertos regresan de sus tumbas para tomar la ciudad por asalto y convertir las lágrimas del velorio en música y movimiento.

LAS CIUDADES Y SU GENTE / Esta armonía entre la ciudad y los personajes constituye un punto esencial del film. Los claroscuros son internos a cada uno de los miembros de la familia en que la historia de la película se centra: la imposibilidad de encontrar un amor duradero, las diferentes escenas de la vida conyugal, la conciencia de la finitud de la vida, la ausencia de dios (Allen no abandona a Bergman). Sin embargo, estos momentos son superados, se los abandona rápidamente para ir en busca de otros. Todo problema se resuelve hacia el lado de la luz.

Las oportunidades que Woody da a cada uno de sus personajes parecen ser infinitas, ninguno puede estar mucho tiempo triste o desanimado porque, como suele suceder en el género, todo es razón para bailar y



cantar. Y cuando esto termina, la vida vuelve a empezar en el gesto facial del que acaba de concluir la canción (el musical es inconcebible sin ese gesto). No es casual que sea una fiesta poblada de máscaras de los hermanos Marx la encargada de cerrar la película. Ya en Manhattan, Ike (Woody Allen) rescataba a Groucho como una de las razones por las que vale la pena vivir, y en *Hanna y sus hermanas* el hipocondríaco personaje interpretado por su autor encontraba un placer de la existencia viendo *Sopa de Ganso*, la obra maestra de los geniales cómicos americanos. La escena final de *Todos*



dicen... resume, entonces, el vitalismo que recorre toda la película y que termina definiéndola como la más optimista de la filmografía de Allen. En los rostros falseados de Groucho, Chico y Harpo se leen dos cosas que, parece decirnos el film, son la misma cosa: el placer de estar vivo y el placer de hacer y ver cine.

EL GRAN FABULADOR / En la escena final de *Maridos y esposas*, Gabe, el personaje de Allen, confiesa al entrevistador en off que atraviesa toda la película, haber cambiado de proyecto novelístico, dejando de lado la tendencia autobiográfica del primero en favor de una escritura más política. Los literatos que pueblan la filmografía de Woody no pueden deshacerse de su vida personal en el momento de la escritura. Harry lleva en la última obra de Allen este problema al paroxismo. En perfecta correspondencia con la esquizofrenia de su personaje, la estética de *Los secretos de Harry* convierte en cifra explícita de su historia el nervioso trabajo de cortes sobre el plano. La pantalla muestra, entonces, una sucesión de planos tajeados por ese escalpelo llamado moviola y una relación de identidad entre este procedimiento y el estado psíquico de Harry y la organización narrativa de la película.

Contrariamente a lo que el título elegido por la distribuidora argentina refiere, Harry no tiene secretos. Aún más: esa imposibilidad de ocultar su vida, sea silenciando o disfrazando sus diversas contingencias, es la que funda la anécdota del film. Si, por un lado, el secreto es en sí mismo una paradoja —existe en tanto enuncia— y, por el otro, supone una condición —que ese enunciado no se repita— Harry sufre, al elegir su escritura como depositaria de su vida, la tradición de aquello que, al circular socialmente, acaba por desprenderse violentamente de su relación con el origen. Todo secreto supone un tú que debe guardar la palabra, cercar las vías de acceso a ella

y proteger al yo que lo ha confesado, redactado o inventado. El secreto funda la ética del psicoanálisis como institución. Harry elige y erige su escritura como una relación de transferencia paralela al tratamiento profesional que, como siempre en las películas de Woody, no queda bien parado. El problema del Harry del film de Allen es, entonces, que postula su literatura como el tú encargado de protegerlo. Esa decisión es la que termina por alejar de él a todas sus relaciones. Odiado por la mayoría de las personas que han formado (parte de) su vida, Harry se encuentra asediado por las ficciones creadas por su pluma, ficciones que acaban por borrar la referencia real en la que se basan. La película muestra, entonces, la emergencia de esos tú a los que el escritor confió sus secretos como las únicas presencias en su vida que pueden sentir por él algo más que repulsión.

A medida que la historia del film avanza, atravesada por las historias que Harry escribe, Allen inaugura un juego pirandelliano donde los personajes cobran progresiva autonomía de su autor hasta llegar a invertir completamente la relación canónica entre el que crea y sus criaturas. Los relatos que la película muestra, todos y cada uno de ellos en base a episodios sucedidos realmente y a sujetos concretos, terminan por invadir a Harry. El desopilante cuento que abre el film provoca la reacción de la hermana de su ex esposa, herida por la nada velada referencia a sus experiencias personales. Los dos planos de la película —el “real” de Harry y el “ficticio” de sus relatos— se presentan aquí en relación íntima pero aún

perfectamente discernibles: la ficción autobiográfica provoca la disputa real. De la vida a la escritura y de la escritura a la vida. A medida que la película avance, los dos planos tenderán a invadirse o, mejor dicho, la ficción, invadida una y otra vez, contraatacará a la vida del escritor y se inmischuirá en ella.

Estos cruces entre la realidad y la ficción enmarcan el viaje que Harry emprende como último intento de reconciliación con el mundo de los hombres. En este orden de cosas, el viaje retoma su significación mítica a través de la parodia de dos obras que hacen de esa experiencia su anécdota estructural y narrativa: *Cuando huye el día*, de Ingmar Bergman, y *La divina comedia*, de Dante. El antihéroe Harry debe sortear en su travesía distintas pruebas intermedias antes de llegar al final de su camino: las pruebas de su pasado y de su

mundo actual. Si el profesor interpretado por Victor Sjostrom en la película de Bergman viaja a la ciudad de Lund para recibir el título de doctor “honoris causa” y en su camino logra reconciliarse con todo su pasado, Allen envía a Harry a su colegio de la infancia a recibir un homenaje por su trayectoria como escritor, pero en su recorrido se encarga de depositar su pasado en los distintos niveles del infierno dantesco. La escena del averno, una de las más extravagantes del cine de Allen, muestra el descenso en ascensor de Harry hacia los dominios de Satán. Su padre está en lo más hondo del hogar de los condenados, el novio de su ex amante es el propio diablo... Como el poeta italiano, Harry y también Allen se adjudican el papel de juez. Uno de los últimos comportamientos lo ocupan los periodistas. La voz de la locutora que informa al visitante sobre la distribución de los segmentos infernales

anuncia: “No hay más vacantes”. Woody juega también, como lo ha hecho siempre, con su vida personal, ingresando en sus ficciones destellos de una autofilmografía paródica.

UNA FIESTA SORPRESA /

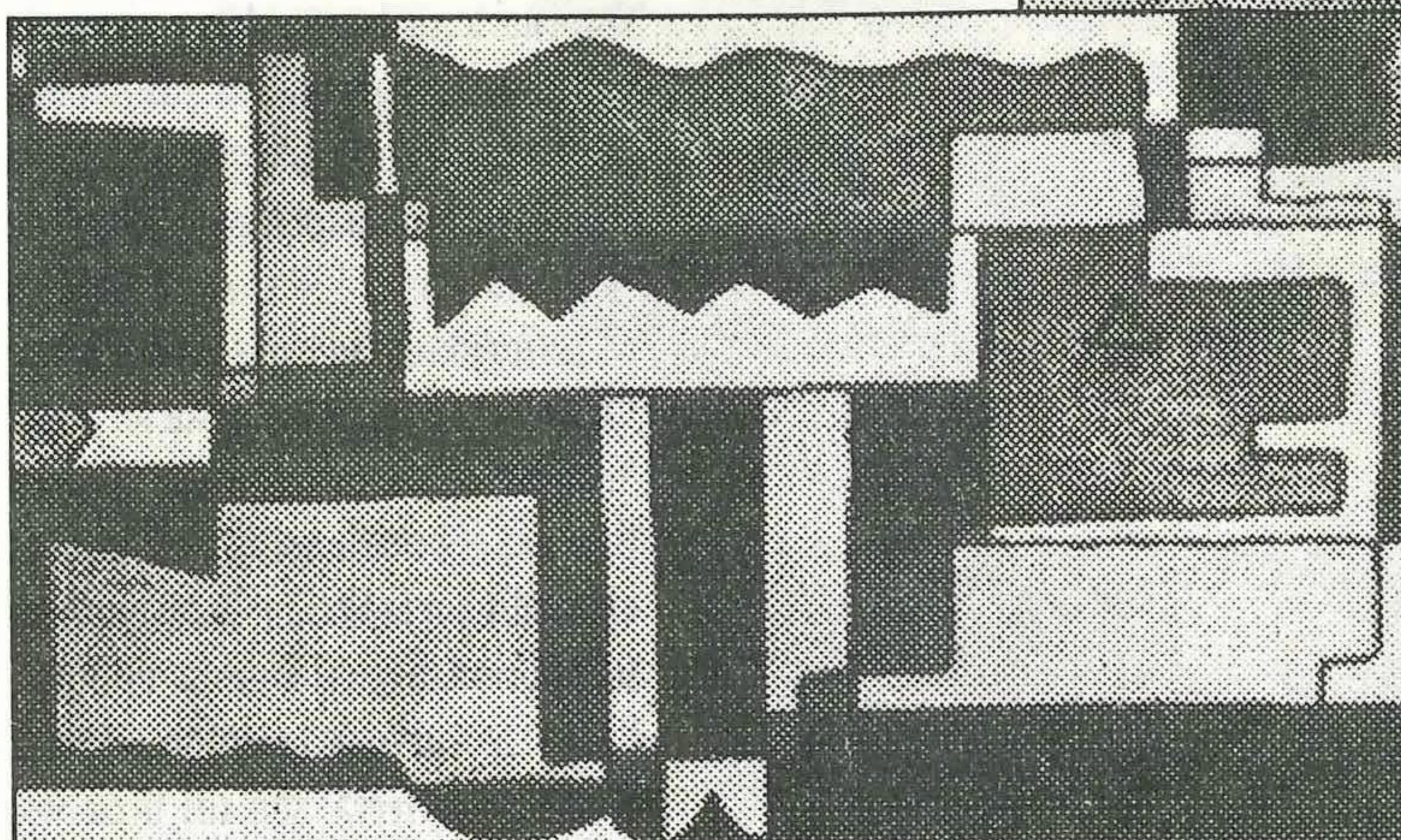
Viaje extraño, por cierto, el de Harry. Sus aliados son una prostituta negra (a la que alquila), su pequeño hijo (al que secuestra) y su único amigo fiel (el que muere en el camino). Al llegar al colegio, Harry es detenido por llevar marihuana, un cadáver y un niño secuestrado en su auto. Fracasado, una vez más, su intento de reconciliación con su vida, Harry retorna a su hogar. Allen cierra la película con una escena formidable que concluye con una lógica impecable e implacable la paulatina invasión de la ficción a la vida, referida con anterioridad. Sus personajes han organizado para él una fiesta sorpresa. Si en *Todos dicen te quiero* la fiesta final era el brindis por la vida, aquí es el brindis por la ficción. Todos sonríen, se emocionan y celebran a su autor. La invasión deviene inversión. Y es una inversión perfecta: son sus ficciones, a las que él ha dado existencia, las que dan ahora vida a su autor. El doble sentido en que puede leerse esta escena revela la sutileza y la maestría de un artista maduro y autoconsciente: por un lado, la felicidad negada por la vida (y por el mismo Harry) es otorgada por su obra y, por el otro, esa misma felicidad emerge como la despedida final de sus relaciones personales—reales. Al final, ese tú, imposible guardián de los secretos de Harry, acaba, invirtiendo la situación inicial del film, por protegerlo de la vida. Y el viaje, por revelarse nietzscheano, al confirmar que el mundo o, mejor dicho, un mundo, el del escritor Harry, se ha convertido en fábula. Y, por último, las fiestas que pueblan la obra de Allen, por confirmar que, en realidad, es el cine mismo de este pequeño gran neoyorquino una de las celebraciones más placenteras de la cinematografía actual.

KINEMA
1ERA. VIDEOTECA
DEDICADA AL GRAN CINE
CINE DE AUTOR / CLÁSICOS / MUSICALES
/ DOCUMENTALES / CINE MODERNO Y
REVISTAS DE CINE
MORENO 2788 - MdP

JOAQUÍN TORRES

GARCÍA

MOVIMIENTO HACIA EL SUR



● COMPOSICIÓN CON FORMA ANIMAL (1944)

Joaquín Torres García nació en Uruguay, en 1874, de padre catalán y madre uruguaya. Abandonó ese país con su familia en 1891, cuando tenía diecisiete años. Durante los treinta años siguientes vivió en Cataluña (España).

Su arte fue influido por la obra de Steinlen y Tolouse-Lautrec; en esa época absorbió el espíritu de la cultura clásica mediterránea. Su pintura, de inspiración clásica, coincidió con los ideales del noucentrisme, movimiento basado en el nacionalismo catalán.

por
Daniel
Baino

Ya en 1920, se sintió aislado respecto del ambiente artístico de Barcelona y, desanimado, decidió radicarse en Nueva York, también en compañía de su familia, con la intención de fabricar unos juguetes de madera que había inventado en escala industrial pero no tuvo éxito.

Luego de pasar por Italia, se radicó en París, hacia 1926, donde se relacionó con gran número de intelectuales, artistas y marchands, integrándose a círculos de vanguardia. Una de sus amistades más importantes fue la que tuvo con Luis Fernández, quien lo impulsó hacia la posibilidad de organizar la estructura de una obra con relaciones determinadas por la sección áurea (es decir, la llamada "divina proporción"), lo que sería de importancia fundamental para su trabajo futuro.

En 1929, conoció a Michel Seuphor

y a partir de ese momento comenzó su vinculación con miembros del círculo de éste, como Jean Arp, Piet Mondrian, Adya y Otto van Rees, Luigi Russolo, Sophie Taeber y Georges Vantorgeloo. También conoció a Jacques Lipchitz, y se reencontró con Joan Miró, a quien había frecuentado en Barcelona, junto con Pablo Picasso y Julio González.

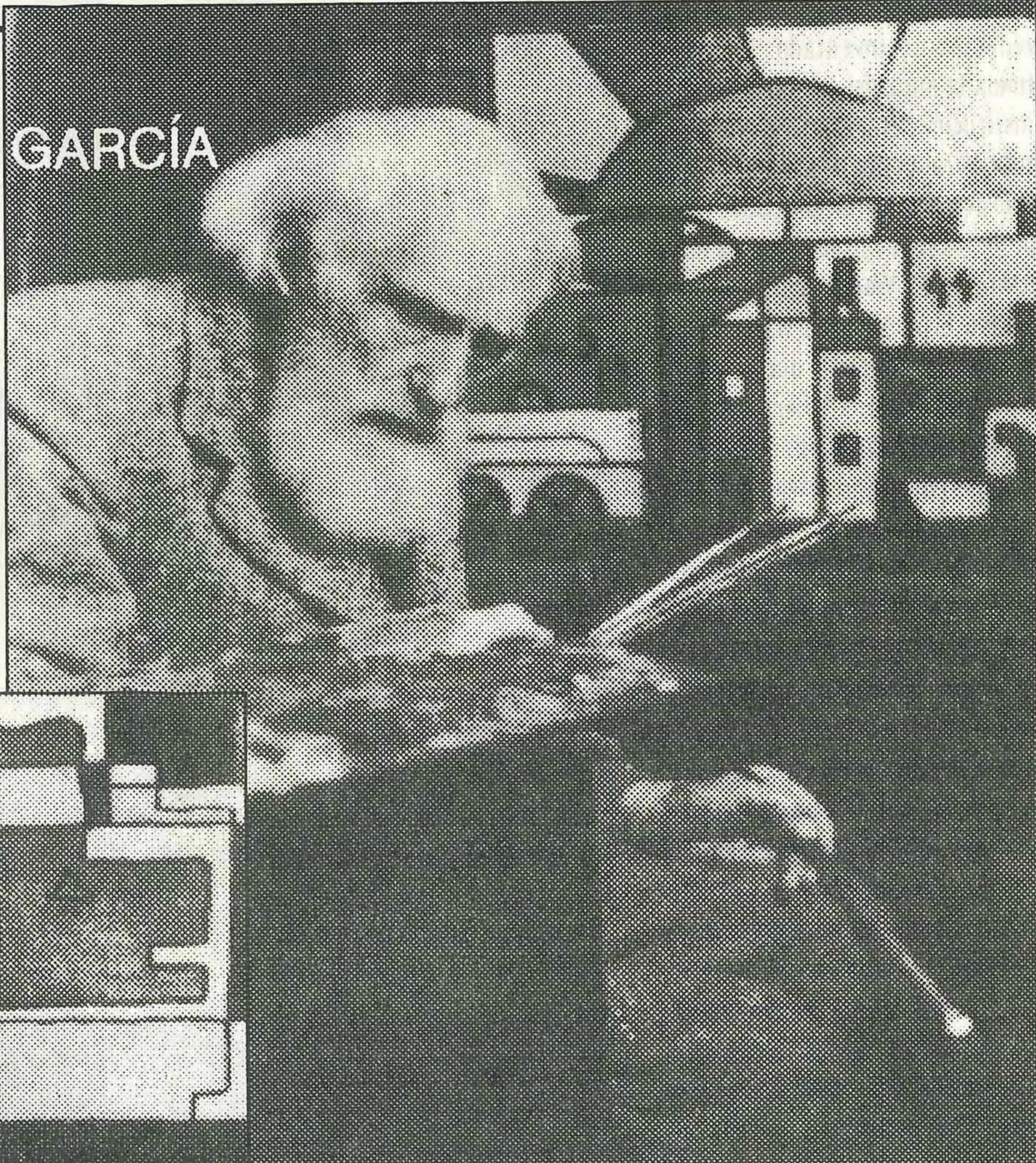
El ambiente artístico de París, en el que fue influido por diferentes movimientos modernistas y por las culturas llamadas "primitivas", llevó a que Torres García experimentara con nuevas formas de trabajo que consistieron, fundamentalmente, en la revisión de algunos temas formales, como las obras con contornos y colores asociados, y con estructuras lineales, que fueron la base de su producción en los años siguientes. Dio cada vez más importancia a las estructuras

● JOAQUÍN TORRES GARCÍA, EN 1944

verticales y horizontales, en las que introdujo algo que diferenciaría su pintura de la de los otros constructivistas: la determinación de las relaciones lineales en la sección áurea.

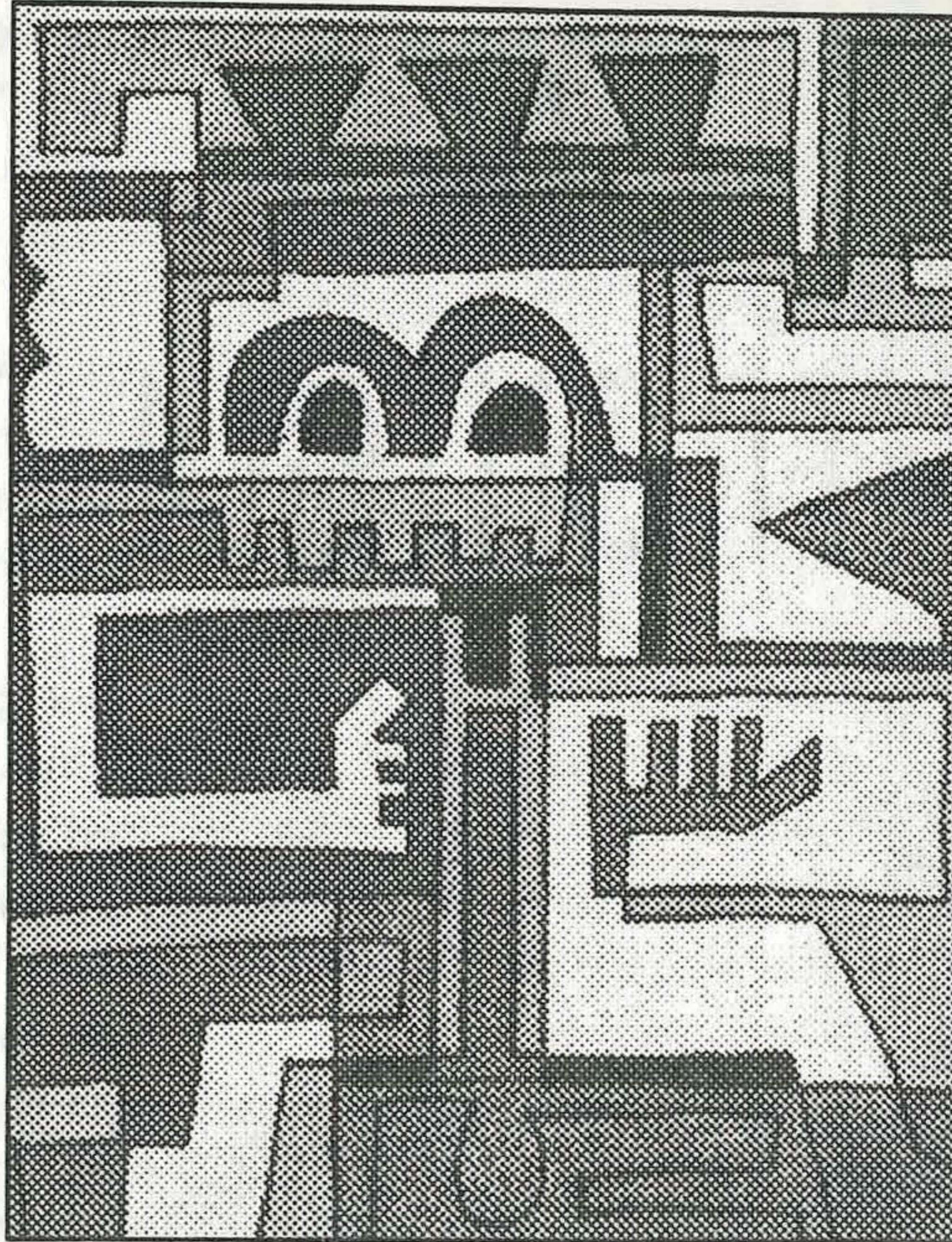
De los movimientos modernistas, el cubismo y el neoplásticismo fueron los más importantes para Torres García. Para romper el aislamiento y la desventaja de los constructivistas en relación a los surrealistas, el pintor uruguayo fundó el grupo al que llamó constructivistas.

En diciembre de 1929, el grupo constructivista "Cercle et Carré" fue fundado a iniciativa de Torres García, en estrecha colaboración con Seuphor. Al año siguiente, el grupo tenía casi ochenta miembros, algunos de los cuales habían pertenecido a De Stijl, al dadaísmo, al constructivismo y otros venían de la tradición cubista, del

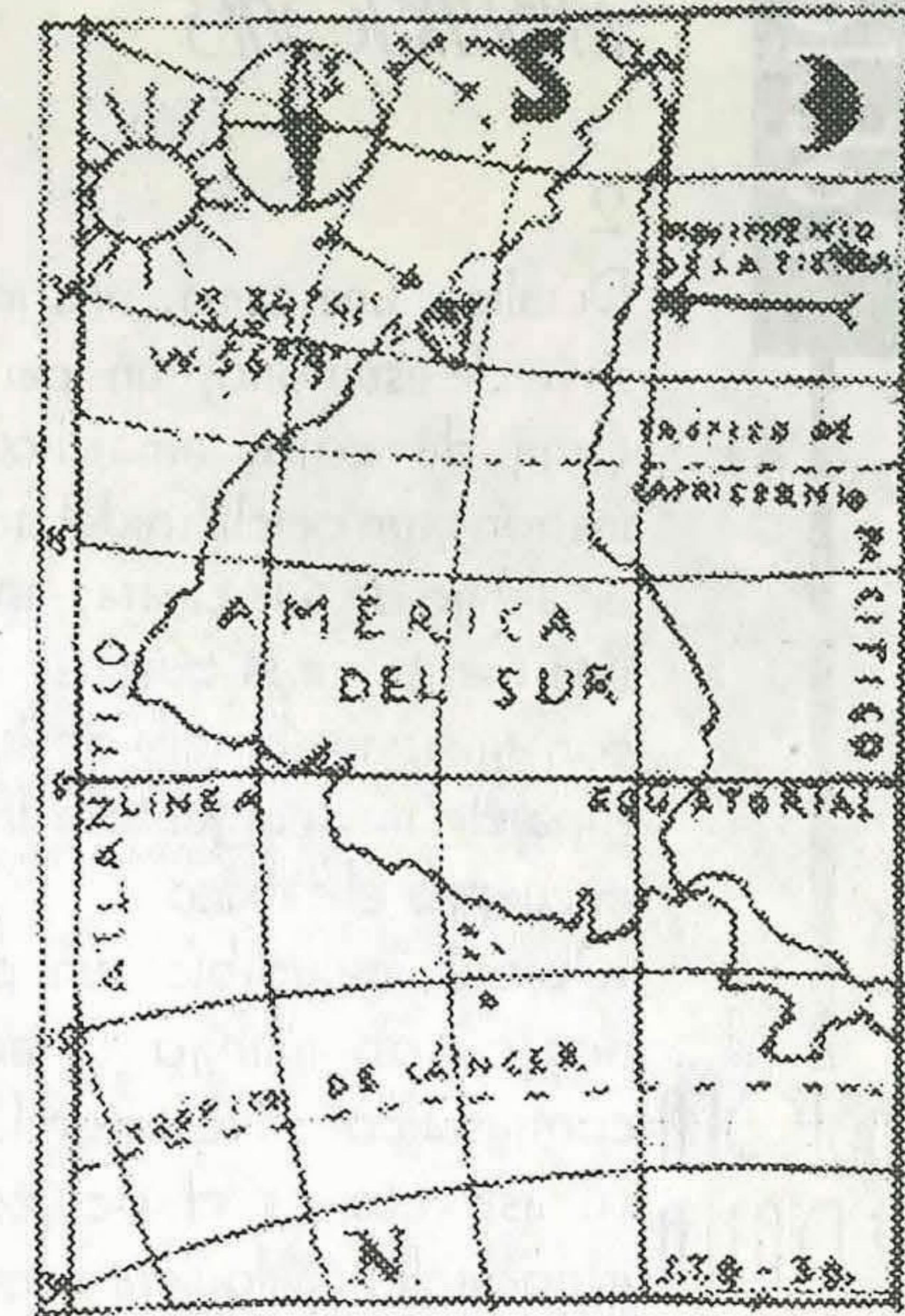




● GRAFISMO MÁGICO (1938)



● FORMAS ANIMISTAS (1933)



● DIBUJO EN TINTA (1-5-1936)

La inversión

*En febrero de 1935, ya en Montevideo, Torres García publicó *La Escuela del Sur*, su primer manifiesto latinoamericano, en el que formulaba la premisa que posibilitaría la creación de un movimiento artístico autónomo en América Latina: la inversión del continente sudamericano, con su extremo más meridional señalando hacia el norte. Torres García, entonces, dijo: "He dicho *Escuela del Sur* porque en realidad, nuestro norte es el sur. No debe haber norte para nosotros, sino por oposición a nuestro sur".*

taller Léger y de movimientos como Bauhaus, el Segundo Futurismo y el grupo polaco "A.R.".

Como grupo, publicaron tres revistas en 1930 y desarrollaron una exposición compuesta por ciento treinta obras de cuarenta y seis artistas. A mediados de ese mismo año, Torres García se había desvinculado de esa corriente y, haciendo una síntesis de elementos del cubismo, el neoplasticismo y, en cierta medida, del surrealismo, con elementos de su obra anterior, creó un nuevo movimiento: el universalismo constructivo.

Del cubismo, destacó el papel central que en él tenía lo geométrico; del neoplasticismo, la importancia dada a la estructura y, del surrealismo, la espontaneidad como elemento artístico.

La estructura de verticales y horizontales y un uso de la sección

áurea eran elementos de la obra anterior de Torres García, mientras que el llamado "molinete" era un elemento nuevo, de importancia fundamental en el universalismo constructivo.

El objetivo del plástico era lograr un equilibrio asimétrico en las estructuras de sus obras, para lo que usó el molinete como forma creativa. El planteo del universalismo constructivo que Torres García compuso intentó interpretar las imágenes de un orden totalizador, la expresión plástica de una unidad superior: el orden cósmico.

La crisis económica mundial lo obligó a dejar París y, tras un breve paso por Madrid, retornó a Uruguay en 1934. Radicado en Montevideo, luego de cuarenta y tres años de ausencia, al año siguiente de su llegada, fundó la Asociación de Arte Constructivo (AAC) y sólo un año

después, comenzó a publicar la revista Círculo y cuadrado (que fue presentada como la segunda época de Cercle et Carré).

Uno de los objetivos de la AAC era el estudio de las culturas precolombinas y Torres García integró figuras relacionadas con ellas, pero no las imitó directamente en sus obras de universalismo constructivo de 1938 y 1939.

En 1944, fundó el Taller Torres García (TTG) con el propósito de influir en la formación de una nueva generación de artistas. La obra más importante de los miembros del Taller fue la realización de veintisiete murales en el Pabellón Martirené del Hospital Saint Bois. Al año siguiente, el Taller Torres García comenzó a publicar la revista Removedor, que se transformaría en un órgano para la difusión de las ideas del universalismo

constructivo.

Torres García murió en 1949, a los setenta y cinco años de edad. La actividad pedagógica del plástico fue mantenida por algunos de los miembros del Taller hasta 1962. Como un legado imborrable, el universalismo constructivo de Joaquín Torres García, transformado en núcleo de la llamada Escuela del Sur, formaría parte de uno de los movimientos más importantes de América Latina.

DANIEL BAINO NACIÓ
EN MAR DEL PLATA, EN
1964. ES ARTISTA
PLÁSTICO.

HABITACIONES

2

Detalles: una cama, una mesa que sirve de escritorio, un par de sillas (una de color amarillo y otra marrón), un perchero del que cuelga un abrigo de tela barata, un cuadro, una mesita en la que hay una jarra con agua, una botella de licor y una pipa de madera junto a la cual se encuentra el tabaco.

Objeto inclaudible: un paraguas negro con mango tallado que contrasta con el resto de las cosas, su aspecto es el del equívoco irreparable, cualquiera pensaría que llegó a la vida del hombre como efecto del azar. Ni siquiera cabe la posibilidad de pensar en un regalo, sino que al ver el paraguas se lo imagina olvidado en algún sillón del cual el hombre lo ha tomado con la profunda convicción de que es de su propiedad.

FABIOLA ALDANA

PASOS

1

Ella entra con ruidos leves.
Lo primero que se ve son las piernas
delgadas en la suavidad de unas medias de seda.
Si fueran animales, sus pies serían cachorros todavía ciegos,
perdidos en el suelo del mundo.

SATURNO

5

El hombre mira el paraguas
trata de recordar dónde lo compró
ella entre sueños dice *estambul*,
él responde que nunca estuvo allí.
La mujer vuelve a hablar y dice *saturno*.
Su cuerpo agitado
es una hoja humedecida y arrugada
sobre la cual sólo puede leerse: *saturno, estambul*.

HOTEL
DE
FRONTERA

(para A.M.)

TRENES

5

La nieve junto a los rieles,
apacible párpado caído,
se acumula monótona en su extensión.
El tren se desplaza sobre vías trazadas en un
/mapa

que reproduce milímetro a milímetro
la irregularidad del paisaje.
Bastaría, por ejemplo, con marcar una cruz
para detener en un gesto el verde de aquel
/árbol

que golpeó la ventana.

Una vez,
en un bar,
el hombre dibujó su vida,
cada línea representaba un destino,
no había nieve dormida
en el ojo afiebrado
del hombre que señalaba entradas,
/calles estrechas, puertas por abrir.

COSAS

3

La mujer y la red: las especies menores, luego
de pasar por diferentes etapas llegan a la madurez:
de huevo a larva y de larva a ninfa. Para la mujer,
este hecho natural era una verdad concisa. Ella
primero había sido un huevo informe, luego una
larva tibia y finalmente una ninfa, eso era todo.
Dada la brevedad del proceso, su condición era
más salvaje, menos descriptible, de ahí su lugar
de valor en la serie, su giro hacia la textura del
sueño, su mutación en divinidad fluvial que simula
estar detenida en la red.

PASAJES

2

sellos, formas, números, colores, fechas, horarios, texturas, filigranas,
contornos, huellas, lugares, nombres, espacios, letras, firmas, agujeros,
rayas, cortes: la precisión de lo que permanece detenido en un trozo de
papel hiere el orgullo del azar, agazapado en los bordes.

• Estos poemas pertenecen al libro inédito HOTEL DE FRONTERA.

QUIETUDES ORIENTALES

Los dibujos animados japoneses, al menos los que llegan hasta estas latitudes, imponen una sucesión infinita de un solo rostro, de una sola figura. El hijo de Gokú (en Dragon Ball Z) es idéntico a su padre de niño, Gokú y Vegeta (uno de sus enemigos) también lo son. Es más, todos recuerdan a Meteoro y podría verse una prehistoria de esta imagen en Astro Boy, de Osamu Tezuka, ya en la década del '50. Fue justamente este dibujante el que impuso como marca de estilo los ojos enormes y redondos que reaparecen en los diseños de Toriyama (el creador de Dragon Ball que abandonó la serie en 1995, reiniciada luego por los estudios Bird) y en los de las Sailor Moon o las recientes Guerreras Mágicas.

El ejercicio es el del calco y las transformaciones son mínimas: los cuerpos jóvenes siempre están

dibujados a partir de líneas delgadas y ascendentes; con piernas larguísimas, cinturas y caderas diminutas, continúan al movimiento hacia arriba en los cabellos casi punks de representaciones planas (que parecen remedar y multiplicar los jopos de Astro Boy) o en las coronas con aspecto de yelmos angulosos. En el caso de las chicas, las superficies puntiagudas desaparecen y se generalizan las representaciones más

curvas, de bucles o cabellos que, a modo de cintas con ondulaciones, flotan en el aire, rompen la ley de gravedad.

El efecto es el de cristalización del diseño y tiene un correlato muy fuerte en el tipo de animación de los dibujos que privilegia formas de la inmovilidad: primeros planos excesivos y reiterados, congelamiento de la imagen en la instancia de un gesto, movimientos cortados que no se

adecuan ni a la hipérbole de la caricatura, ni al naturalismo o la reproducción mimética del movimiento real como los dibujos de Walt Disney. Si en éstos el movimiento involucra todas las partes del cuerpo armónicamente, en los anime japoneses la acción de caminar suele representarse de manera desagregada, el torso queda rígido y las piernas se doblan por sus articulaciones como las de un muñeco.

**Los dibujos
japoneses, desde
están instalados
de televisión.
seguidores saben
a sus
cercaos, las
la manera de
tinta, y esa
teatral**

por Ana



● DRAGON BALL Z

**SUSPENDIDOS EN EL
AIRE /** Cuando las Sailor o las Guerreras se transforman, cuando adquieren el poder que las caracteriza -luna, fuego, agua, etc.- la imagen se detiene: quedan suspendidas en el aire, con las manos cruzadas a la altura de los ojos o el pecho. Lo mismo sucede en los momentos de mayor acción, en los inicios de las luchas de Los

**animados
hace décadas,
en las pantallas
Muchos de sus
cuánto les deben
antecesores más
historietas: quizá
andar, el trazo de
extraña y casi
inmovilidad.**

● ASTRO BOY



● CABALLEROS DEL ZODÍACO

caballeros del Zodíaco o Dragon Ball.

Así como la diferencia en las figuras se desplaza de lo central a lo accesorio (a las ropas, las armaduras, pero sobre todo a los colores), el movimiento suele desplazarse de la figura al fondo: círculos (concéntricos, expansivos), líneas como rayos que salen de las extremidades del cuerpo del héroe, o sencillamente líneas de tinta, aquellas que estamos acostumbrados a ver en las historietas, y que dan cuenta tanto de la velocidad con la que se desplaza un sujeto o un objeto, como del avance de un puño. El movimiento está puesto afuera, mediante marcas que son propias del dibujo y no de la animación (al menos de la norteamericana, que es la que ha formado el gusto en este país); esta última supone un registro -boceto a boceto- de todo el proceso y no de una parte de él.

Por momentos puede pensarse en una falta de desarrollo técnico, pero esto sería una falacia hablando de los japoneses. Trajano Bermúdez (ver PARA LEER) habla del teatro kabuki como una manifestación artística en la que también puede verificarse una concepción diferente del movimiento. Hay, de hecho, en este tipo de representación teatral una valoración de los silencios corporales y una codificación exacerbada de las figuras y los gestos que a través de los siglos transmiten

el mismo significado. Un signo corporal envía necesariamente hacia ciertas zonas del sentido (e inclusive hacia ciertos relatos) sin necesidad de que se apegue a la realidad. Esta es, también, una de las razones de la extrañeza del cine de Kurosawa, en donde el dramatismo suele traducirse en gestos excesivos y la acción al modo occidental no tiene cabida.

MANGAS / Pero más allá o más acá de ciertas codificaciones culturales del movimiento que mantienen sistemas muy antiguos, los dibujos animados japoneses deben pensarse en relación con el manga, con la historieta. Las series que se exportan masivamente provienen del mundo del comic. En el país oriental, el consumo de mangas -que recubren subgéneros variadísimos- alcanza como piso normal los 500 mil ejemplares por número, mientras que las más famosas suben a 6 millones por entrega (además, cada número tiene el formato de un libro y su cantidad de páginas oscila entre las 200 y las 1.000). Trajano Bermúdez cuenta que uno de los últimos éxitos japoneses, Crayon Shin-Chan, "ha vendido ya más de 10 millones

de copias de sus tomos desde su debut en 1990". Yoshihito Usui, su autor, tiene sólo 35 años.

El manga invade, es un género tan masivo que no deja de imponer sus marcas. Su pasaje al anime puede leerse casi como un pasaje literal, no sólo porque las figuras y las historias estén desarrolladas previamen-

te en el primero, sino porque hay una especie de encadenamiento de cuadro a cuadro. Como se dijo, es común la representación de un proceso sin que se cubra el recorrido intermedio: en la lucha, por ejemplo, el personaje suele aparecer congelado en el momento del salto en el espacio y luego parado en forma rígida o detenido en una posición de karate en el suelo, a

kilómetros de distancia del punto original. Pero también el modo de estructurar las distintas acciones de un episodio pareciera tener la marca del género. Se pasa de un episodio al otro sin mantener la linealidad o creando una linealidad fragmentada.

Pareciera que lo que importa para los japoneses es que la historieta pueda verse en la pantalla. La animación, de este modo, podría pensarse como una práctica secundaria que no incorpora desarrollos propios, que repite en forma casi idéntica su origen y que se hace acreedora de un público ya consolidado y entrenadísimo en ciertas formas de lectura que no varían.

● PARA LEER:

- Mangavisión. Guía del tebeo japonés, de Trajano Bermúdez. Barcelona: Glénat, 1995.
- "Kaboom! Crash! Eyyaagh!", de Martín Pérez, en Página/30, Bs. As., Nro. 65, diciembre 1995.



● Super Moon

EN EL PAÍS DE LA MAGIA

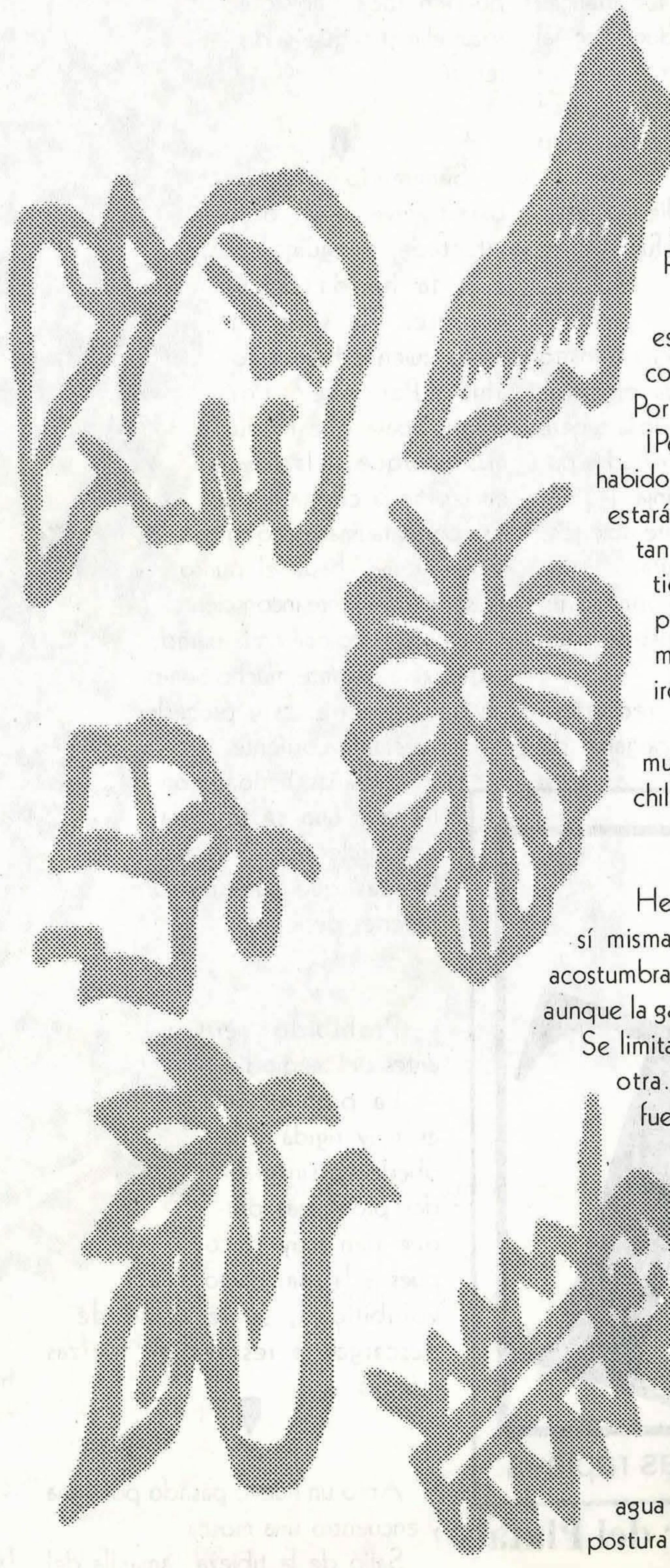
HENRI
MICHAUX

Henri Michaux nació en Namur, Bélgica, en 1899 y murió en París en 1984. Los múltiples viajes realizados por Michaux, tanto por Asia como por América del Sur, determinaron una particular concepción de su obra, tanto pictórica como literaria. Caracterizado por una constante búsqueda y sentido experimental, uno de los modos en que orientó su trabajo fue mediante el uso de mescalina, a partir de lo que realizó diversas interpretaciones de sus propios sueños e imágenes interiores y alucinadoras.

Para Michaux, sus viajes eran "una provocación para crear personajes a los que transfería la carga, para gozar o para sufrir, de las personas y de las cosas extranjeras y hostiles."

En otros lugares (publicado en castellano por Alianza, en 1983, traducido por Julia Escobar) es un libro que incluye "Viaje a la Gran Garabaña" (1936), "Aquí Podema" (1946) y "En el país de la Magia" (1941), de donde fueron extraídos estos fragmentos. Estos textos constituyen viajes imaginarios sobre los que el autor dijo: "Mis países imaginarios son para mí como 'estados tapones' para no tener que soportar la realidad."

Esta necesidad de escape estético, como lúcidamente advierte Michaux en el prólogo del libro, termina por transformarse en un imposible: "También traduce al mundo quien pretende escapar de él. ¿Quién podría escapar? No hay salida."



El país de la Magia está rodeado de islotes minúsculos: son boyas. En cada una de ellas hay un muerto. Este cinturón de boyas protege al país de la Magia, sirve de centinela para sus habitantes y les avisa cuando se acerca algún extraño.

Sólo hay que desviarse de ellas y mantenerlas alejadas...

Se ve la jaula, se escucha el aleteo. Se percibe el inconfundible ruido del pico afilándose contra los barrotes. Pero ni un solo pájaro.

En una de estas jaulas vacías escuché el mayor griterío de cotorras que he oído en mi vida. Por supuesto no veía ni una.

¡Pero qué ruido! Como si hubiera habido tres o cuatro docenas: "...¿No estarán muy apretadas en esta jaula tan pequeña?", pregunté automáticamente pero dándole a mí pregunta, conforme me oía a mí mismo formularla, un matiz irónico.

"Sí..., me contestó su dueño muy serio, por eso no paran de chillar. Les gustaría tener más sitio".

He visto el agua que se impide a sí misma correr. Si el agua está bien acostumbrada, si es tu agua, no se derrama aunque la garrafa se rompa en mil pedazos.

Se limita a esperar a que la pongan en otra. No intenta derramarse por fuera.

¿Es la fuerza del mago la que actúa?

Sí y no, aparentemente no, pues el mago puede no estar al tanto de la ruptura de la garrafa ni de las dificultades que tiene el agua para mantenerse en su sitio.

Pero no debe hacer esperar el agua demasiado tiempo porque esta postura le resulta poco confortable y

penosa y, sin llegar exactamente a perderse, podría derramarse.

Naturalmente, el agua tiene que ser la tuya, no un agua de hace cinco minutos, un agua recién cambiada. Esta última se derramaría en seguida. ¿Qué podría retenerla?



En este país, a los malhechores, cuando les cogen en flagrante delito, les arrancan la cara en el acto. El mago verdugo llega al punto.

Hay que tener una fuerza de voluntad increíble para despegar un rostro acostumbrado a su hombre.

Poco a poco, la cara va cediendo, sale.

El verdugo duplica sus esfuerzos, se concentra, respira hondo.

Finalmente la arranca.

Si la operación está bien hecha el rostro se desprende. La frente, los ojos, las mejillas, toda la parte delantera de la cabeza quedan como si hubieran sido borrados por no se sabe qué corrosiva esponja.

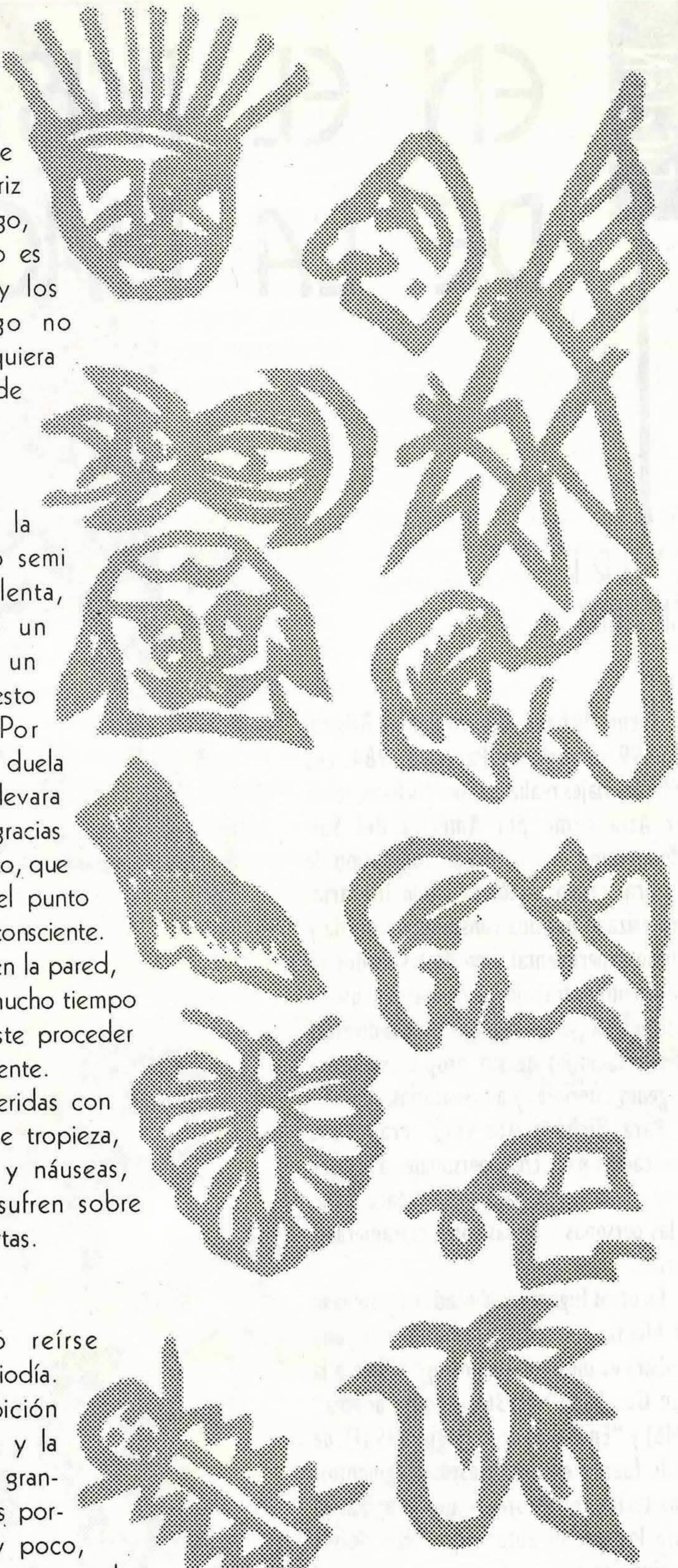
De los poros, generosamente abiertos, surge una sangre espesa y oscura.

Al día siguiente se ha conformado un enorme y redondo coágulo costoso que sólo inspira espanto.

Quien ha visto uno lo recordará siempre. Sus pesadillas se encargarán de

recordárselo.

Si la operación no está bien hecha y el malhechor es muy robusto, sólo se le consigue arrancar la nariz y los ojos. Ya es algo, pues el arrancamiento es puramente mágico y los dedos del verdugo no pueden tocar, ni siquiera rozar el rostro que ha de retirar.



Sangrando sobre la pared, viva, roja, o semi infectada, sanguinolenta, está la herida de un hombre. Ha sido un mago quien la ha puesto ahí. ¿Por qué? Por ascensis, para que le duela más; porque si la llevara encima se la curaría gracias a su poder taumatúrgico, que le es natural, hasta el punto de serle totalmente inconsciente.

Pero si la coloca en la pared, la conserva durante mucho tiempo sin que se cierre. Este proceder resulta bastante corriente.

Extrañas heridas con las que uno se tropieza, con malestar y náuseas, heridas que sufren sobre paredes desiertas.

↓
Prohibido reírse antes del mediodía.

La prohibición es muy rígida y la obedecen sin grandes problemas porque ríen muy poco, pues a la risa, como a la volubilidad, se le acusa de descargar la reserva de fuerzas mágicas.

huevo no coagulado, frotó a duras penas sus alas y salió volando fatigosamente.

Alguien debió gastarme esa broma.

↓
Tengo que mencionarlo aquí?
↓
¿Es esto algo digno de ser llamado Magia?

Abro un huevo pasado por agua y encuentro una mosca.

Salió de la tibiaza amarilla del

UNA APARENTE ETERNIDAD

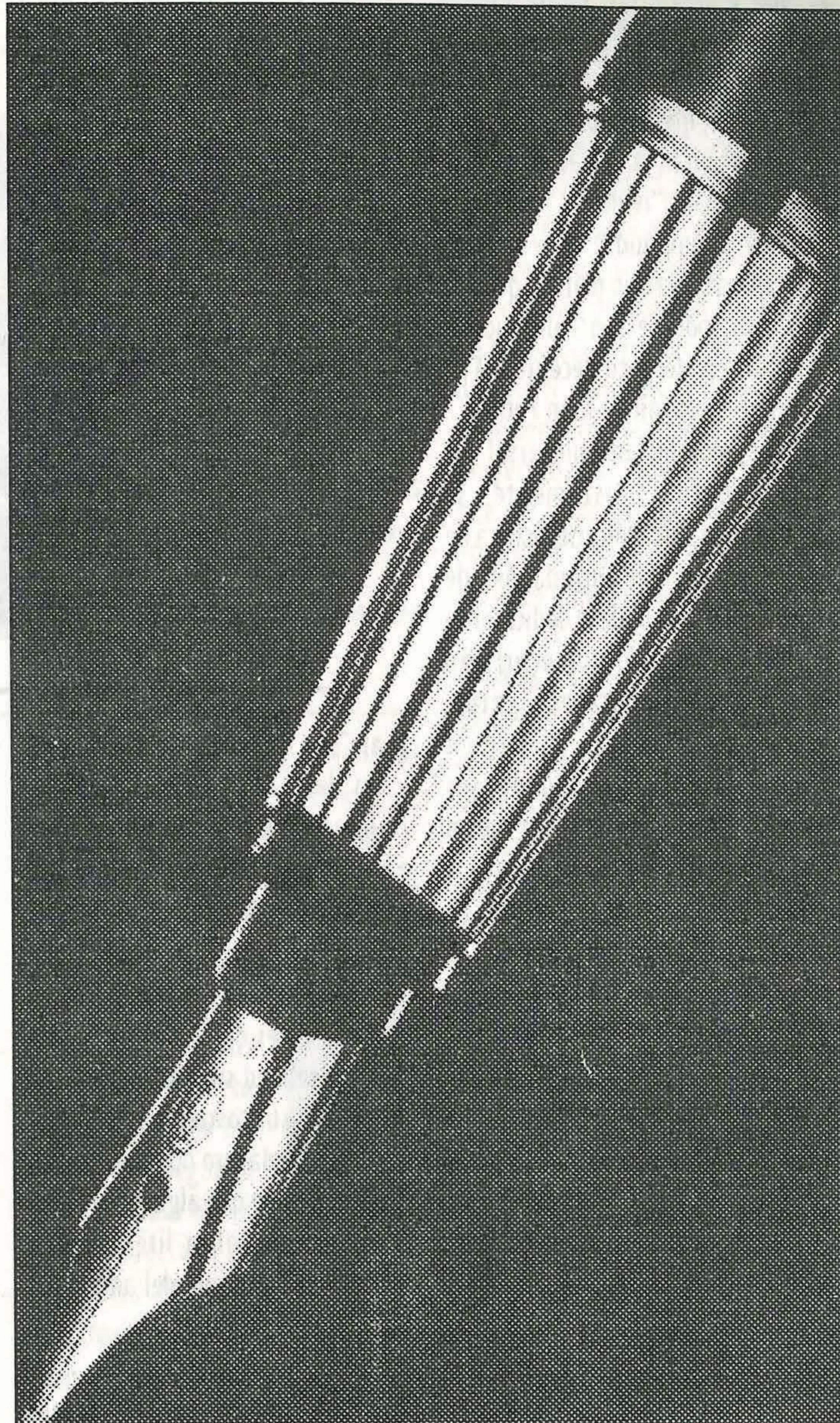
Las dedicatorias, parecen género autónomo, utilizadas por escritores en la literatura. De manera oblicua, unas aparecen al ciertos textos y presencia de queda, por amor, atrapado

"No se puede regalar lenguaje (¿cómo hacerlo pasar de una mano a otra?), pero se lo puede dedicar, puesto que el otro es un pequeño dios."

Barthes

Quien escribe, ¿dedica a otro el producto de su escritura o el momento exacto e irreproducible en el que decide sentarse a escribir? ¿Dedica la novela, el cuento, el poema una vez que lo escribió o intenta que el amor, el cariño invadan el tiempo que demoró en hacerlo? La dedicatoria, por su brevedad, exige una capacidad determinada que, a veces, las palabras

por
Alfonso



por sí solas parecen no tener: la densidad y la fuerza que demandan esas pocas letras al principio de un texto intentan atrapar algo más de lo que son capaces de soportar. Como una cifra o un mensaje secreto suelen esconder significados que sólo son comprensibles por quienes están involucrados en la escritura que se dedica, y entonces despliegan su oscuridad hacia los "otros" lectores, es decir, los verdaderos lectores. Pero no siempre ocurre eso y, por el

contrario, son muchas las dedicatorias que, por la razón que fuere, han pasado a formar parte del imaginario, de esos selectos y caprichosos fragmentos de la literatura que son susceptibles de ser recordados para siempre, muchas veces con prescindencia del extenso o breve texto que los "soporta".

Aun ganadas al olvido que genera la multiplicidad de lo leído, esas dedicatorias parecen indicar que lo que invade cierto proceso creativo,

si bien no conformar un han sido innumerables historia de la Generalmente de transversal, cortas frases comienzo de determinan la alguien que prepotencia del para siempre.

cierta particular disposición de tiempos y espacios necesarios para escribir cualquier cosa, es un vuelo rasante de otros sentimientos a los que se les ha negado, de alguna manera, la entrada al texto que figura sólo un poco más abajo. Si generalmente es el amor el que se cifra en una dedicatoria (al menos así parece ocurrir la mayoría de las veces), ocurre también que su significado se expande y diversifica hacia otros sentimientos más o menos nobles: el cariño hacia los amigos o la familia (entre los primeros), el simple reconocimiento a quien "hizo esta obra posible", es decir, el que puso la plata (entre los segundos).

En la literatura, entonces, siempre ha habido lugar para todo tipo de dedicatorias que, ganándose un espacio casi propio, han pasado a conformar un cuerpo casi infinito de brevísimos textos que no pocas veces borran las fronteras entre lo que el canon considera literario y aquellos subterfugios "menores" del asunto, un

poco al margen pero dotados de una densidad que más de una pretendida gran obra envidiaría.

AMOR A VERONA /

Aproximadamente en el año 87 a.C. (hay bastantes dudas al respecto), desembarcó de una mujer sobre el suelo de Verona quien sería uno de los más grandes poetas latinos y del que se han salvado (en el sentido material y literal de la palabra) gran cantidad de textos poéticos: Cayo Valerio Catulo. Perteneciente a una rica familia de la época, el joven Catulo se enamoró de una mujer casada llamada Clodia, que por artilugios de la métrica se transformó, en los más memorables de sus poemas, en la bella Lesbia. En cierto sentido, esta circunstancia marca la aparición de la "literatura" en Catulo y, tal vez un poco gracias a la excelente traducción de Ernesto Cardenal, los mejores poemas de entre los ciento dieciséis que llegaron hasta hoy tengan como tópico central las desventuras vividas por culpa de aquella mujer.

Más allá de que casi todas las compilaciones de los versos de Catulo, antes o después del "primer" poema ("Vivamos, Lesbia mía, y amémonos..."), hacen figurar la dedicatoria a su amigo e historiador Cornelio Nepote, la vida de Catulo

(como la de casi todos sus contemporáneos) está sumamente presente en la escritura y no precisamente por la abundancia de referencias a quien dedica el libro, sino por otras muy distintas. Ciertas liberadas costumbres sexuales y amatorias, tanto propias como de eventuales amantes, construyen un panorama poético desbordante, que no obvia el insulto, la provocación ni la apelación directa a circunstancias "reales" ("Os daré a probar y os impondré mi virilidad, Aurelio bardaje y Furio marica, que por mis versos, porque son voluptuosos, me habéis creído poco decente", XVI, según la traducción de Joan Petit).

Esa especie de fama universal que rodea a Catulo, justamente, se sustenta en la violación sistemática de lo que parece ser, de entrada, uno de los principios básicos de la dedicatoria. Contrariamente a lo que ocurre en casos más contemporáneos, Catulo transforma su producción, su escritura en un "objeto" que puede ser regalado, obsequiado, a la vez que el amor que supuestamente lo sustenta es el tema principal de su poética. La dedicatoria explícita a Nepote de sus versos, como totalidad, pasa a convertirse en un dato extraño y por completo olvidable y, a la inversa, los poemas que apelan directamente a Lesbia asumen un primer plano que

invade, por amor, por persistencia y por sufrimiento, todo el resto de su escritura.

Como si la dedicatoria real se transformara en una excusa pueril, Catulo parece querer trascender los alcances de la escritura y, si es cierto que no se puede "regalar len-

El jorobadito



● ROBERTO ARLT

guaje", ha logrado, gracias al tiempo y las desventuras de la historia, transformar la dedicatoria por amor en una aparente eternidad que escapa a los límites de la simple poesía amorosa. Una mujer bella, que vivió durante la primera centuria antes del año cero, pasó a la inmortalidad sin que importaran demasiado sus costumbres de mujer fácil ni su verdadero nombre, gracias a que el tiempo que alguien dedicó a construir una obra literaria fue puesto en el presente del amor, que siempre es un bello regalo.

LADRIDOS NOCTURNOS /

Una mujer tocaba el violín en un pequeño cuarto de Madrid, mientras un hombre permanecía en la cama casi todo el día: de tanto leer acostado, la piel del codo se fue desgastando hasta generar una especie de herida crónica. Esa mujer, Dorotea Muhr, tiene el raro privilegio de haber recibido una de las dedicatorias más memorables que, por su secreto significado y una densa concentración intraducible, ha sido estudiada y forma parte, a esta altura, de esos mínimos fragmentos

de literatura que fueron ganados al olvido.

Juan Carlos Onetti dedicó a su última mujer (con quien convivió desde 1955) el cuento "La cara de la desgracia", publicado en una revista de Montevideo en 1960, con una sencilla frase: Para Dorotea Muhr — Ignorado perro de la dicha. Lo primero que llama la atención es que, de toda su producción cuentística, sólo cinco de treinta y siete cuentos llevan dedicatorias. El único que no cae en la simpleza de las iniciales (otra forma de la dedicatoria que también esconde un secreto pero nominal, de identidad) es "La cara de la desgracia", que parece reivindicar un amor que duró casi cuarenta años y que, a la vez, recupera un cuento anterior del cual "La cara de la desgracia" es una suerte de reescritura, "La larga historia". Al dedicar el cuento y remitir a uno publicado diecisésis años antes, Onetti asume al que tal vez fuera el gran amor de su vida ampliándolo en el tiempo, inundando otras relaciones y otras circunstancias con Dorotea Muhr, el violín y la constancia de Dolly, cuyo amor invade el presente.

"Nadie tiene por qué entender. Ella alude a nuestro mundo secreto, el que



● DOROTEA MUHR Y ONETTI

“A mi esposa Carmen Antinucci

Me hubiera agrado ofrecerte una novela amable como una nube sonrosada, pero quizás nunca escribiré obra semejante.

De allí que te dedique este libro, trabajando por calles oscuras y parajes taciturnos, en contacto con gente terrestre, triste y somnolienta.

Te ruego lo recibas como una 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. Tu agrado será mi mejor premio. ■■

perte, ece a Juan y a mí. Mucha gente me ha preguntado qué significaba. Yo no puedo decirlo. No sé o no quiero. Alude a nuestras claves secretas, las más recónditas e intransmisibles", dijo Dolly en un reportaje que le realizó María Esther Gilio en 1966. Con ese secreto nunca develado, Onetti logró que su voz, su presencia, incluso su cuerpo en la cama durante los últimos años de su vida, pasaran a formar parte de su literatura, de su concepción del mundo. A la vez que él se incluye (eludiendo el habitual procedimiento para hacerlo: disfrazarse de personaje), introduce violentamente, en una especie de ladrido desgarrado que suena en medio de la noche, la presencia de la mujer que ama, desarmando también el pequeño espacio generalmente otorgado a la dedicatoria y llevando toda su escritura a un presente que es lo más parecido que pueda imaginarse a la felicidad.

REGALO DE SORDIDEZ / Otra de las dedicatorias que resistieron al paso del tiempo y los best seller, se debe a un escritor del que poco y nada se ha sabido en los últimos

años: J. D. Salinger. Resistiéndose también a los cánones habituales e intrascendentes del pequeño género, Salinger transformó una dedicatoria en título, y ese título, como otros igualmente poéticos, forma parte de una estética tanto o más imponente, en cierto sentido, que la de las dedicatorias. Según la tal vez un tanto caprichosa traducción de Elena Ríos del libro *Nine Stories*, existe un título que dice "Linda boquita y verdes mis ojos" y otro que pasa a formar con éste (considerado sólo como título) una especie de serie: "Para Esmé, con amor y sordidez" (escualidez, sería otra traducción posible).

La sorpresa ante la particular y casi "anormal" conversación de una niña que pide un cuento "sordido"

do y conmovedor" al soldado que se considera un escritor profesional, termina generando una locura en el personaje que sólo se hace explicable desde la dedicatoria, desde ese título que abandona su carácter de tal para transformarse en otra cosa que tampoco es, exactamente, una frase hecha. Salinger, como los anteriores, vuelve a violentar las reglas nunca dichas del género: lo transforma en un modo de armar las historias, encabezando textos de los que las dedicatorias forman parte, mediante una concisión y rispidez similares a las de Onetti pero con la diferencia que esas pequeñas frases al principio se proyectan, en un lento devenir en el que no importan las circunstancias especiales que lo hacen variar, en un perfecto e imperecedero final.

PANTUFLAS BORDADAS /

A veces la literatura, una obra completa, se transforma en dedicatoria; otras, simples secretos compartidos en el presente de un texto que inunda lo anterior y lo que vino después se hacen carne en una frase



● ONETTI

memorable; y otras, el regalo, la dedicatoria en sí misma constituye una forma de pensar la escritura, un modelo para construir y narrar historias que suelen desembocar en la locura, el desvarío o en el amor intransmisible sólo con palabras.

De todas formas, si la dedicatoria puede llegar a convertirse en un género, más por prepotencia e indisimulable existencia que porque existan "dedicadores profesionales" como hay poetas o narradores, es casi seguro que su razón de ser no puede, en ningún caso, desligarse de ciertas circunstancias. Algunas veces, tienen que ver con la biografía del que escribe, con los hechos mínimos y chismosos que se cuentan como al pasar y nunca se develan del todo. Otras veces, se hace difícil determinar el límite exacto entre lo que se dedica y lo que se regala o escribe, como si no fuera posible separar una cosa de otra, la literatura de la vida. Y otras, pensar en alguien, escribirle a alguien hace que la escritura se haga real, que se vayan relacionando hechos y personajes hasta que algo queda, por ejemplo, un cuento.

"Es pues por una fatalidad de la escritura misma que no se puede decir de un texto que es amoroso, sino solamente, como máximo, que ha sido hecho 'amorosamente', como un pastel o una pantufla bordada", dice Roland Barthes reclamando para la dedicatoria un espacio restringido, casi mínimo. La literatura, más allá de las teorías y de la imposibilidad del regalo que supone el lenguaje, necesita indisimulablemente de un tiempo en el que va tomando forma y se construye, y es el amor el que suele interferir en ese período, haciendo que todo cambie y transformando la escritura en un regalo que, sin serlo, se le parece bastante. □

● PARA LEER:

- *Construcción de la noche. La vida de J. C. Onetti*, de Ma. E. Gilio y Carlos M. Domínguez. Bs. As.: Planeta, 1993.

**Todo lo que Ud.
siempre quiso saber...**

CLASIFICADOS



EDUCACIÓN

GEOGRAFÍA. Preparo alumnos. Clases individuales ☎ 75-2712.

LENGUA Y LITERATURA. Clases particulares y grupales. Prof. universitaria. ☎ 79-5140.



MÚSICA

CLASES DE GUITARRA. Blues y rock. Método de audioperceptiva. A domicilio ☎ 91-3424.

LIVERPOOL RECORDS. Galería Rivadavia - Local 27 (Rivadavia 2680) ☎ 068-817476.

LUDOTECAS ARTÍSTICAS, para niños de 3 a 5 años. En "Musikas", Olavarría 2524 ☎ (023) 51-1237.



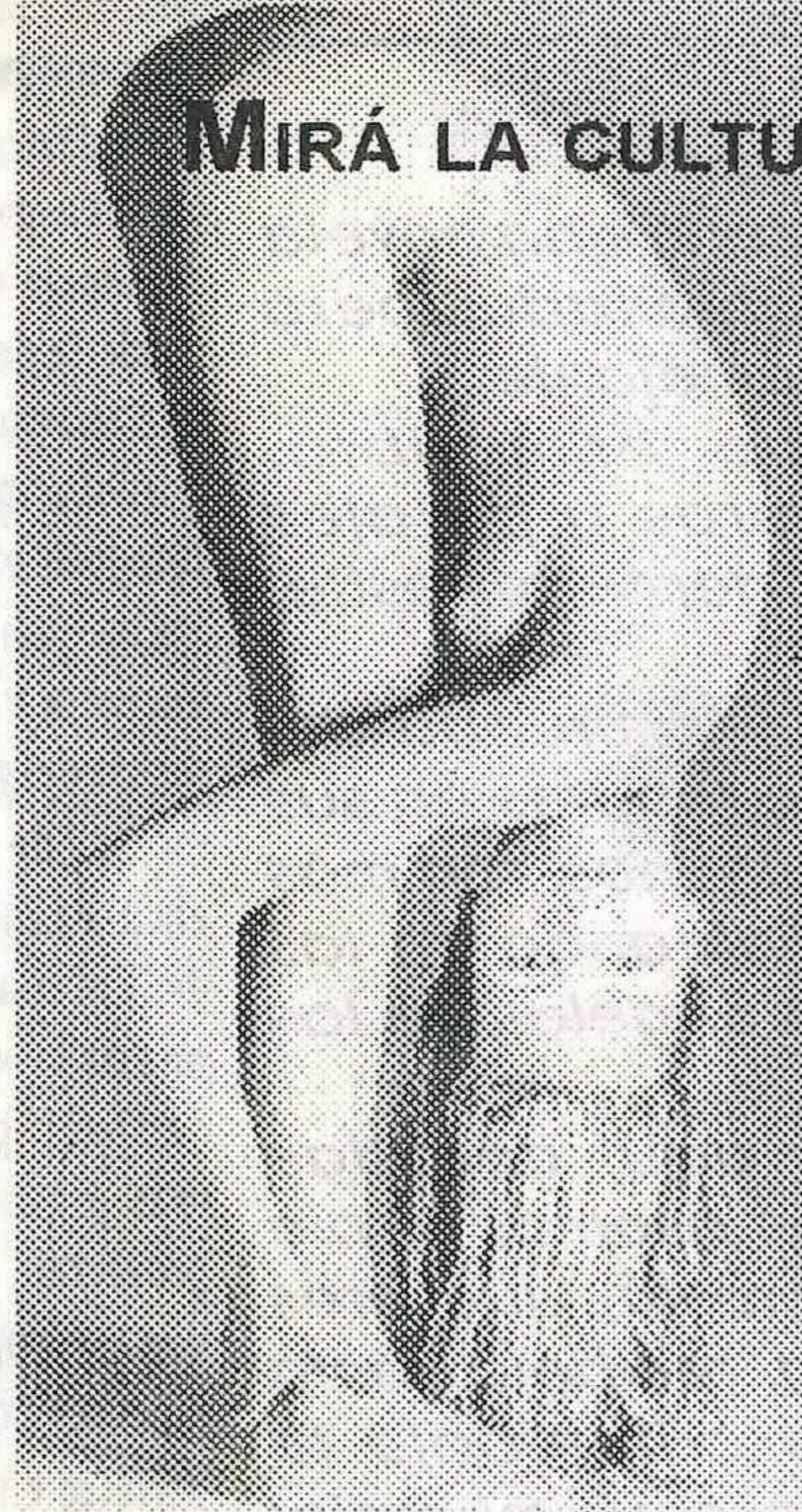
SERVICIOS

CALCOMANÍAS / SERIGRAFÍA. Todo tipo de impresiones serigráficas. Guillermo Donzelli ☎ 79-5140.

ABOGADA. Graciela Vico. Jujuy 1820 - Entrepiso 1 ☎ 73-4877 / 066-274554

ENFERMERÍA INTEGRAL. A domicilio las 24 horas. Todas las obras sociales ☎ 81-7221 / 066-275088.

PINTOR. Trabajos integrales de calidad. ☎ 75-7165.



MIRÁ LA CULTURA DESDE OTRO LADO

V DE VIAN

[Revista culturalmente incorrecta]

Literatura - Fotografía - Cine
Sexo - Televisión - Mitos
Tendencias - Artes Plásticas
Personajes

Suscribite y recibíla
donde vos quieras

953 - 4476

fotografía & diseño

patrício cabrera

prensa • congresos
gráfica • convenciones
publicidad • presentaciones
tel/fax (023) 91-8077
fotoydes@lacapitalnet.com.ar

**a vos te
interesa
que
muchos
sepan
lo que
hacés**

¿Pensaste en poner tu aviso, a muy bajo costo, en la única revista cultural de Mar del Plata, y que además es de distribución gratuita?

LLAMÁ **73-0550**
72-4334

SIRCO

NÚMEROS AIRASADOS

en
“kinema”
moreno 2788

(todavía quedan algunos ejemplares de Paredón)





BEATRIZ VITERBO EDITORIA

**TESIS - ENSAYOS/
ESTUDIOS
CULTURALES/
FICCIONES / TEATRO**

EN MAR DEL PLATA

72-4334

IMPORTANTES DESCUENTOS

NOVEDADES:

MANUEL PUIG: Triste golondrina macho / Amor del bueno / Muy señor mío

DIANA SORENSEN: El Facundo y la construcción de la cultura argentina

*ALBERTO GIORDANO y MA.
CELIA VÁZQUEZ (COMP.): Las operaciones de la crítica*

PAOLA CORTÉS ROCCA y MARTÍN KOHAN: Imágenes de vida, relatos de muerte. Eva Perón: cuerpo y política

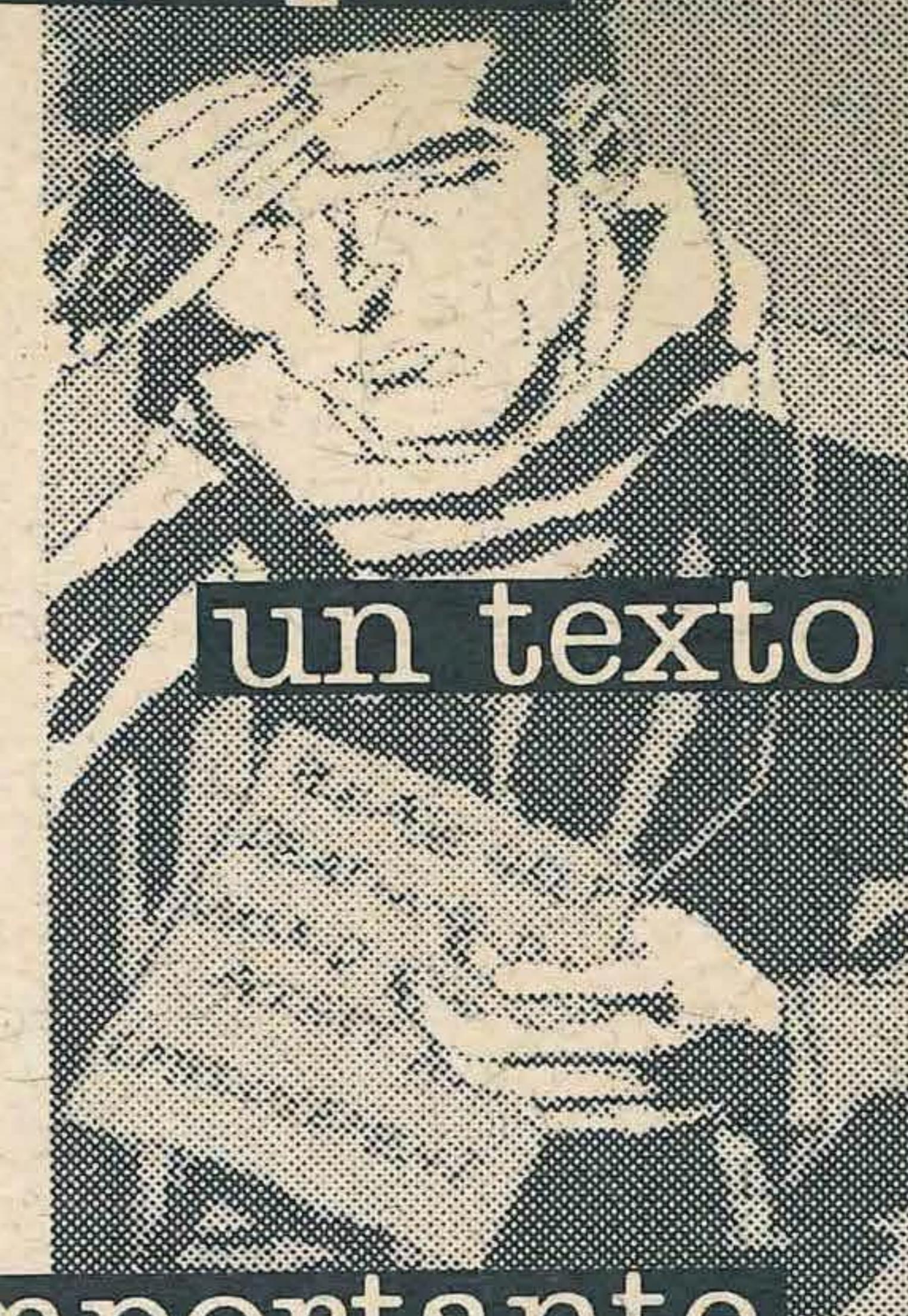
SAN LORENZO 817 8° A

(2000) ROSARIO

e-mail:

beatrizviterbo@arnet.com.ar

Siempre

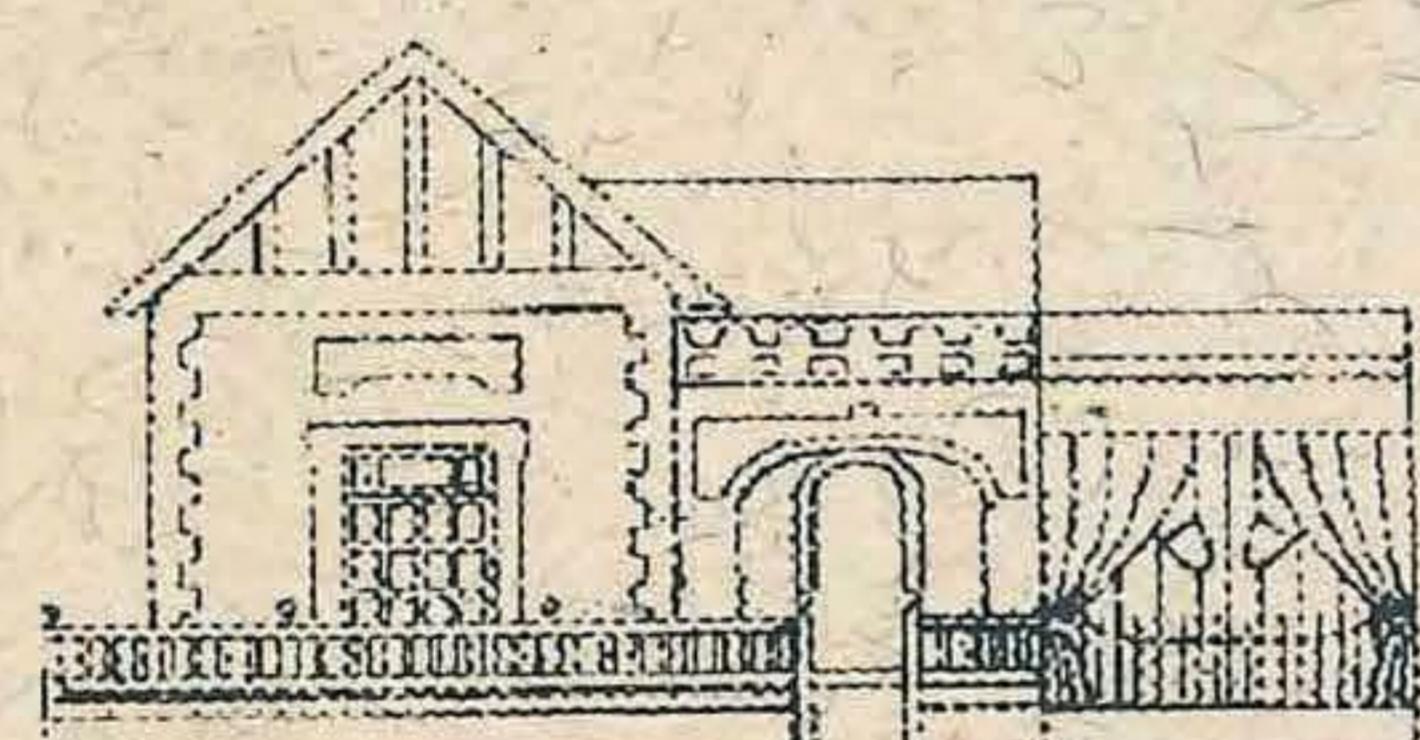


importante

- corrección de estilo
- redacción
- diagramación
- supervisión de ediciones

(023) 73-0550

aldanamallo@arnet.com.ar



CENTRO CULTURAL JULIO CORTÁZAR

CASA TOMADA

**(72 HORAS DE ARTE VIVO)
MAR DEL PLATA TAMPOCO DUERME**

18, 19 Y 20 DE DICIEMBRE

En el cierre: Festival en vivo de bandas marplatenses, zapadas y mucho más.

AUSPICIAN

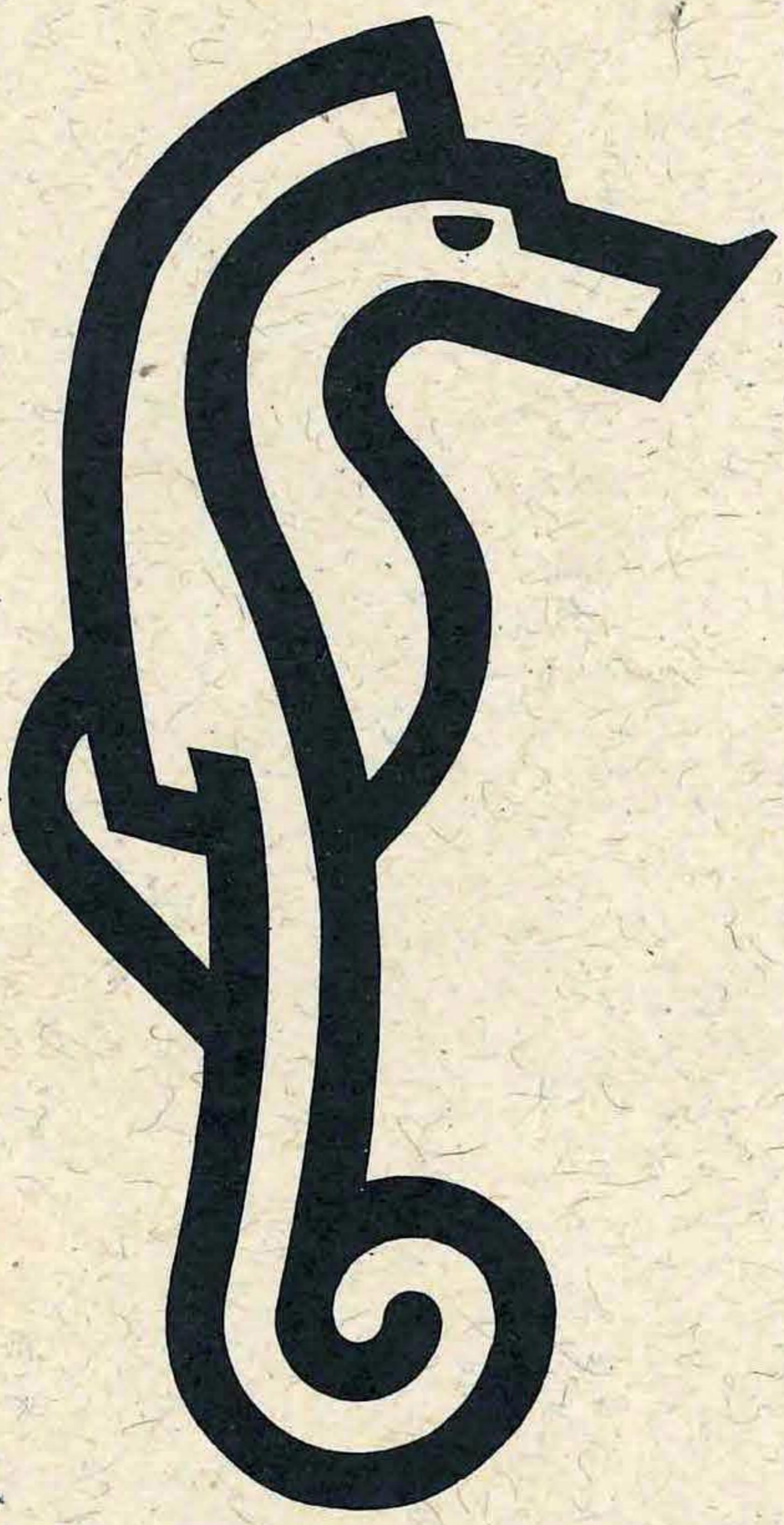


**CAFE
BAR**

El Centro Cultural Julio Cortázar, atento a la necesidad de nuevas e innovadoras formas que hacen al hecho cultural, creó, basándose en exitosas experiencias realizadas en distintas capitales del mundo, la mega muestra taller CASA TOMADA II (72 Horas de Arte Vivo). Allí se darán cita artistas de todas las disciplinas clásicas y experimentales, de todas las edades, amateurs y profesionales.

Sabiendo de antemano lo enriquecedoras que son las coincidencias y los intercambios de diversa índole que estos encuentros generan y el carácter festivo que adoptan, brindamos por el éxito de éste y otros emprendimientos que lleven el espíritu de confraternizar y promover la semilla del hecho artístico.

*Carlos Owens y Julio Kiss
ORGANIZADORES*



**ESTABLECIMIENTOS GRAFICOS
DEL PLATA**

**SAN JUAN Esq. 3 DE FEBRERO,
Tel/FAX: 73-1161 / 75-6674**