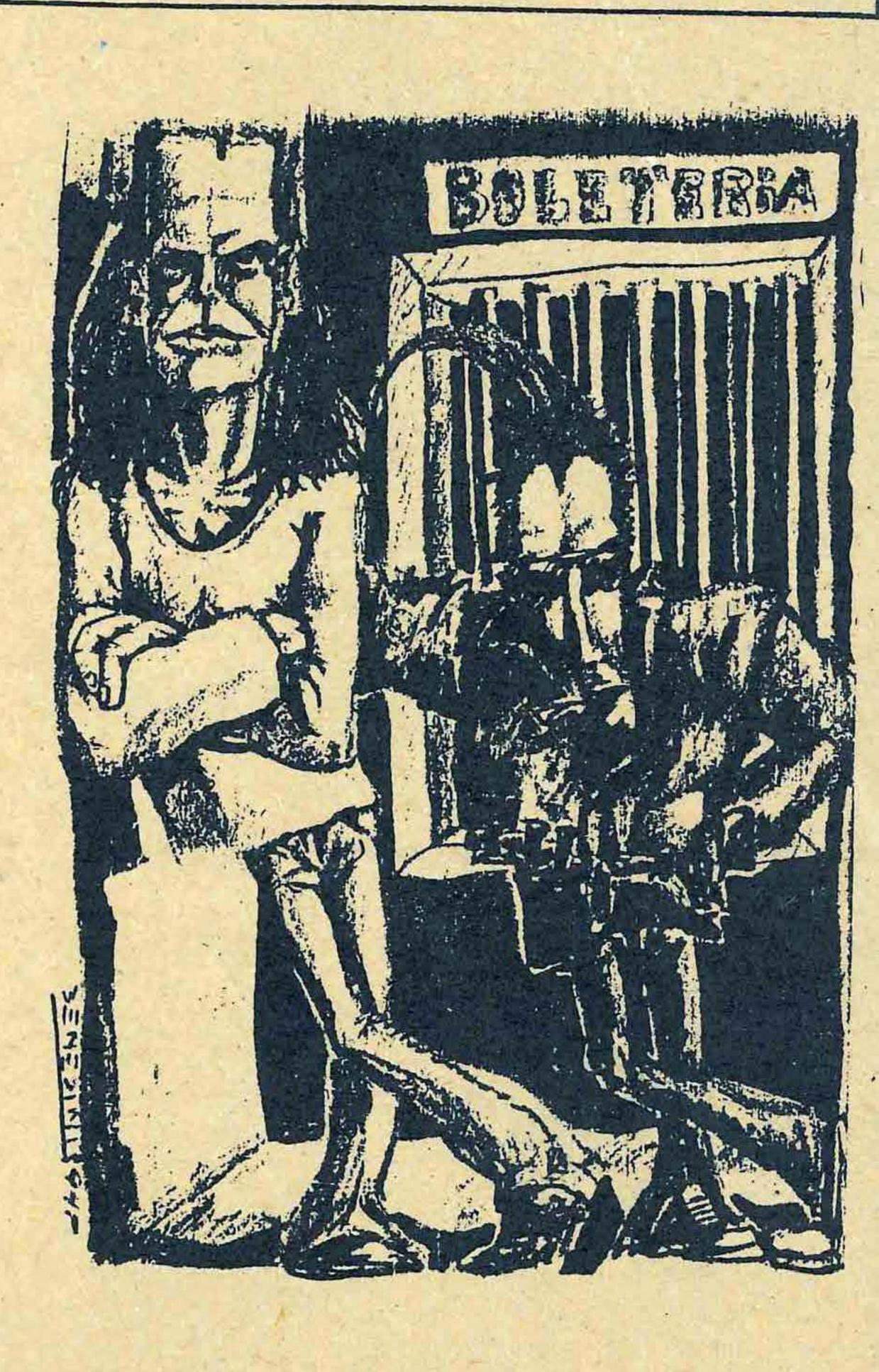
# Y DESPUES

mejor hablar de ciertas cosas

Número 5





# Religiones para armar

dossier crítica literaria

J. G. Ballard Laurie Anderson

Traducir cine (Miguel Wald)

## INDICE



Religiones para armar. por Laura Iribarren 1

Y de laburo...? (..cómo andamos)

I. Papelitos de colores.

por Christian Herbach

II. Las manchas del tigre.

por Pablo Bonomo

5

"Traducir cine es una tarea de francotirador" Reportaje a Miguel Wald por María del Carmen De Luca 9

¿Qué crítica?
por Osvaldo Aguirre
Literatura, crítica, ficción: escrituras.
por Elisa Calabrese
"Todo es verbal, nada es real"
por Miguel Dalmaroni
¿Qué significa hacer crítica?
por Adriana Bocchino
Dos hombres bajo el paraguas
(sin contar al poeta).
por Alfonso Mallo

14

J. G. Ballard: Instantáneas urbanas. (la ciudad, sus formas y sus cuerpos) por Ana Porrúa. 27

María del Carmen Colombo

33

Laurie Anderson: la fea con las joyas. Escuchen los latidos de mi corazón. por Elisa Mastropasqua La fea y sus joyas. por Fabiola Aldana

34

Libros y revistas.

40

## STAFF

Dirección Fabián Iriarte Ana Porrúa Fabiola Aldana Laura Iribarren

Colaboradores: Ma. del Carmen De Luca Sebastián Oliver Romina García

Colaborador Especial: Osvaldo Aguirre

Colaboran en éste número:
Adriana Bocchino
Elisa Calabrese
Christian Herbach
Pablo Bonomo
Elisa Mastropasqua
Alfonso Mallo

Diagramación: Asunción Grasso Marina Porrúa (Tapa).

CORRESPONDENCIA: Millán 967 5° B 7600 Mar del Plata

Suscripción dos números, \$8 más gastos de envío. Giro postal a nombre de Ana Porrúa.



..."Uno trata de no dejarse atrapar en la pringosa red de las supersticiones, pero estos son tiempos pegajosos, oscuros y la superstición lo va impregnando todo..."

LuisaValenzuela

uién alguna vez no encendió un sahumerio?, quizás lo haya hecho ingenuamente, sin recitar ninguna plegaria, sin pensar que cada fragancia tiene una propiedad específica capaz de producir una influencia cósmica favorable, o un efecto afrodisíaco, como según dicen parece tenerlo el sándalo. Un acto tan simple y cotidiano como encender un sahumerio puede ser un pequeño e íntimo ritual para obtener un bienestar momentáneo, con fines cercanos a la meditación, una práctica muy predicada por lo se dio en llamar la New Age ytoda suparafemalia esotérica ypseudo orientalista. Algo parecido podríamos decir sobre las velas, aunque su procedencia está más emparentada con

los ritos afrobrasileños, el chamanismo, la hechice-

illos objetos dotados de un extraño fetichismo religioso, medíadores de milagros, que se nos
ofrecen listos para el consumo en
la vida diaria. Objetos que a su
vez promueven rituales privados,
domésticos, y que nos aseguran
una absoluta eficacia en la concreción de nuestros defectos y
necesidades, incluso de nuestras
más bajas pasiones.

Una reflexión sobre aque-

ría popular y la liturgia católica. Referente a las prácticas de algunas ramas del rito Umbanda las velas ocupan un papel primordial, hay un color de vela para cada santo o para cada dios. También en la magia popular o magia blanca hay velas de todo tipo y formas, pero lo principal es el color: las rojas sirven para el amor, las azules para el retorno de un ser querido, todas deben ser elaboradas con cera natural. Pueden tener la forma característica de las velas, o bien las hay moldeadas como la conocida parejita para hacer ligamientos en asuntos de amor: el hombrecito y la mujercita de cera deben consumirse juntos hasta desaparecer, derretidos por el fuego como símbolo de la pasión.

## LA INDUSTRIA DEL MILAGRO

..." y no creas que soy una vieja bruja, sino una mujer que quiere que vuelvas a esta casa, que ya no me importa de mis hijos ni de mi marido, por eso todas esas virgencitas, esos santitos, por eso las velas ardiendo en la noche..., para que el milagro se cumpla y vuelvas a esta casa..."

Luis Gusman, de El Frasquito

Talismanes, amuletos, maleficios, beneficios, milagritos, ferramentas, collares de extraña procedencia, tarots, biorritmos, cartas natales, profetas vivientes, iluminados, libros de autoayuda, sahumerios, horóscopos, velas, etc. Todos estos elementos forman un verdadero mercado esotérico donde se hace palpable un verdadero sincretismo religioso o pseudo religioso, donde encontramos desde manifestaciones de devoción popular hasta hinduismo con representantes como Sai Baba o Indra Devi.

Todo parece apuntar a lo mismo: la realización de un deseo inmediato en el área de lo individual: salud, éxito, amor, dinero o la búsqueda desesperada de un nirvana privado, personal, instantáneo, un nirvana de living. Podríamos decir que no se puede hablar de religión sino de rituales, donde el medio que sería la ceremonia es inherente al fin que sobreviene mágicamente. El ritual colectivo se transforma en individual.

A diferencia de las religiones judeo-cristianas, especialmente de la católica, donde la tendencia a la liturgia, al ritual organizado es más fuerte -aunque el fin último de este rito no sea la petición sino la rememoración de la última cena de Cristo-, en este tipo de prácticas lindantes con el fetichismo popular se toman iconos de la iglesia católica, pero con el fin de obtener una solución a una necesidad concreta mediante una ceremonia mágica. Entonces estamos en presencia de un uso utilitario de la religión, ya no didáctico, ya no rememorativo. Uso utilitario que se torna individual y en donde entra en juego la eficacia de los ritos, generándose una dialéctica religiosa de mercado.

En definitiva se utilizan estos medios para intentar mediante soluciones sobrenaturales escapar a las limitaciones propias inherentes a la existencia: muerte, enfermedad, vejez, anteponiendo a estas: poder, vitalidad, opulencia.

# LOS CAZAFANTASMAS

Una raza extraña, a veces grotescamente arquetípica, brujos con berretines de científicos, a veces lindantes con la charlatenería, un poco charlatanes, un poco literatos, artifices de leyendas inverosímiles, pero siempre dispuestos a cuestionar una realidad aparente: son los parapsicólogos; sea como sea parecen ser necesarios. Especialmente en estos tiempos cuando la objetividad y la ciencia parecen estar en bancarrota e inspirar risa más que respeto. Entonces estamos en presencia de un tiempo oscuro donde todo vale: tanto las soluciones naturales como las sobrenaturales. Entonces encontramos curiosos avisos clasificados en los diarios donde un señor o una señora aseguran poder hacer un "trabajo", o bien deshacerlo, limpiar un negocio o una casa de malas influencias, devolverle la armonía familiar. Algunos aseguran ver resultados concretos a los quince días, otros dicen leer el futuro de diversas formas: tarots, runas, borra de café, etc. Otros aseguran curar el cáncer, el sida.

# "CREO FERVIENTEMENTE PORQUE LO HE VISTO".

- Reportaje a Ana María Cattáneo, parapsicóloga
- residente en Mar Del Plata y propietaria de la
- santería Payé, un verdadero shopping esóterico.

# -Hablanos de tu labor como parapsicóloga

-Ante todo soy tarotista. Tiro el tarot egipcio y el europeo: el francés, el italiano, el vasco, el español. Todos son derivados del tarot egipcio. Yo hago un estudio con las cartas y te digo lo que te está pasando y lo que te va a pasar. De ahí en más sabemos si vos estás con malas energías o no y si necesitás ayuda. Entonces ahí otermina mitrabajo o comienza otro trabajo, que es ponerte en positivo si estas con energía negativa o abrirte los caminos. Además tengo un negocio y vendo velas y gemas para terapias diversas.

## -¿Esto se acerca más a la medicina, no?

-Sí, son terapias alternativas.
Tenemos aromaterapia también,
que es otra terapia alternativa.
Además tenemos velas pero esto
entra en el terreno de las mancias,
de la ceromancia.

## -¿Todo este sincretismo, esta mezcla de cosas tiene que ver con la New Age?

- Tiene mucho que ver con la New Age que es la nueva era. Yo pienso que la New Age estuvo en la antigüedad y después el hombre mismo la fue dejando de lado porque se fue volcando hacia la tecnología, entonces la New Age es una vuelta a nuestros principios.

## -Hablanos un poco del Umbanda, de este tipo de religiones

-Se divide en siete líneas o ramas, porque algunos dicen que son más, pero las más conocidas son siete. Nosotros vendemos productos para esta gente que está en religión y utiliza estos productos: aceites, ferramentas, e imágenes que son representativas de sus santos.

## -¿De dónde proceden estas líneas?

-Algunas descienden de los indios caboclos, otras de los africanos propiamente dichos.

## TOCA MADERA

Nada tienes que temer al mal tiempo buena cara la constitución te ampara, la justicia te defiende, la policía te guarda, el sindicato te apoya, el sistema te respalda, y los pajaritos cantan y las nubes se levantan

cruza los dedos, toca madera no pases por debajo de esa escalera Evita al trece y al gato negro no te levantes con el pie izquierdo.

Vigila el horóscopo y el biorritmo ni se te ocurra vestirte de amarillo y si a pesar de todo la vida te cuelga el "no hay billetes" recuerda que pisar mierda trae buena suerte.

Que también hacen la siesta los árbitros y los jueces con tu olivo y tu paloma camina por la maroma entre el amor y la muerte. Y ajústate los machos, respira hondo, traga saliva, toma carrera, abre la puerta, sal a la calle, cruza los dedos, toca madera.

Joan Manuel Serrat,



THE RESIDENCE OF THE PARTY OF T

-¿Cuál es la rama del Umbanda que más se practica en la Argentina

y en qué consiste el rito?

-Nación. Ellos utilizan velas de distintos tipos, imágenes que están relacionadas con los santos católicos porque cuando los negros llegaron al Brasil querían hacer sus rituales y como tenían que esconderse cada santo católico representa una divinidad de ellos. Entonces cada santo tiene su color de vela y su ofrenda. Las ofrendas consisten en comida. Ellos les cocinan a los santos, les ofrendan la comida. Después les piden trabajo o uniones de pareja, les prenden sus velas junto con la comida y los santos le conceden lo que les hayan pedido.

## - ¿Esto se llama magia blanca?

- -Sí, Nación es la parte blanca porque todo lo que sea kimbanda es la parte roja y negra.
- -La parte negra está un poco relacionada con la ilegalidad. Te parece que la relación del Umbanda con lo ilegal es un poco una leyenda infundada por los medios?
- -Sí, exactamente, y te digo una cosa, se utilizan velas negras para curar la salud o sea que es un poco relativo eso.

-Lo de las velas en qué consiste?, se les da color con tintes especiales?

-La vela es pura, es blanca y se le da color; cada color tiene un significado distinto y un santo distinto y se le dan varios aceites, aromas...

#### -¿Esos son los fluidos?

- -No, los fluidos sirven para lavar casas, para atraer personas y el amor.
- -¿Existe una lucha entre la magia negra y la magia blanca, entre el kimbanda y el Nación?
- -En definitiva es una lucha, porque a mí me viene una persona con un trabajo de magia negra, y si yo no conozco la magia negra no se lo puedo quitar, o sea la conozco para poder quitarla no para hacerla porque no condice conmigo.
- -¿Por qué creés en todas estas cosas?
- -Creo fervientemente porque lo he visto.





Un Proyecto Pedagógico Interdisciplinario con utilización de recursos informáticos de última generación

BACHILLER CON ORIENTACION EN INFORMATICA

Curso de nivelación - Ingreso 1996 Abierta la inscripción de 1º a 5º año

UN AMBITO DE LIBERTAD PARA LA CREACION Y EL APRENDIZAJE

Hipólito irigoyen 2847 - Tel. (023) 94-6048 - Mar del Plata



MARISCOS Y ENSALADAS ESPECIALES

CENTRO COMERCIAL DEL PUERTO WAR a DELLA PLATA A

Archivo Histórico de Revistas Argentinas

# AGUAFUERTES CRIOILAS

# y de laburo ...? (...Cómo andamos)

## I. Papelitos de colores

Por Christian Herbach

Buenos Aires, invierno de 1995

Conviene que aclaremos algo de antemano: una cosa es hablar en una crónica, de la desocupación en términos muy abstractos, llenos de cifras, con cierto aire de distancia; y otra muy distinta es hablar desde el centro del epicentro o punto neurálgico de la situación individual, es decir, del lado tortuoso del mostrador, del lado del tipo que cada día debe salir munido de la sección Clasificados del diario del día, "buscando ese mango que te haga morfar..."

Dos de esos sujetos buscadores éramos nosotros dos cuando decidimos encarar esta tarea, si se quiere catártica, de escribir sobre el complicado trabajo de conseguir un ídem.

En los interines de tener que afeitamos prolijamente, vestir las mejores galas laborales, trepar colectivos diversos, llegar a horario para lograr un impuntual puesto 68 en una fila de desempleados que saben, al igual que uno, que la demanda es exageradamente mayor que la oferta, y que esta oferta es, por decir lo menos, draconiana.

El signo de los tiempos, en cuanto a propuestas de empleo, parece ser el de la explotación, disimulada en el interlineado de cualquier contrato laboral... (Salve, oh Cavallum. Laburanturi te salutant!...)

Lo más loco de todo este fenómeno, es que la gente, sabiendo y estando dispuesta a aceptar cualquier condición por parte de un futuro empleador, queriendo tener la posibilidad de un mínimo respiro monetario, no encuentra esa precaria salida laboral, aunque haya podido visitar, muy metódicamente, la mayor cantidad de avisos probables en un día en que el viento sopla a su favor.

Pero vayamos a los hechos:

Es muy temprana y fría, esta mañana de mediados de Junio, para empezar una vez más con esa rutina de ya no menos de sesenta días, de ir a interminables colas y no encontrar un trabajo medianamente digno, que te de algo de plata, para dejarte llevar por algún motivo medianamente placentero. Hay tantos y tan variados motivos, como millones de personas que no encuentran trabajo (nada menos que 2.200.000, me rijo confiadamente en la cifra oficial) y otro millón y medio en calidad de subocupados, términos que si lo desglosamos un poco querría decir algo así como: 1-gente que trabaja haciendo changas y además busca trabajo para tener una cierta seguridad; 2-gente que ya se resignó con esas changas y ya no puede o no quiere intentar encontrar un trabajo.

Como pueden darse cuenta somos demasiados los implicados en este tipo de complicación tan fundamental. Tantos motivos y nadie para trabajar.

Al Toti por ejemplo, la situación lo tiene al borde del colapso; ya no sabe qué pensar. Lo único seguro que tiene son 33 papelitos, de los más variados colores, que contienen un número y una fecha. Por suerte mi amigo Toti es muy ordenado y dice tenerlos muy bien guardados en su mesa de luz.

No podíamos creer el Mopri y yo esta situación tan absurda de papelitos. Pensábamos, injustamente, que esta historia podía ser producto de las cervezas que acostumbramos a tomar para contar nuestras peripecias diarias en pos de un laburo.

-Che! esto no es ningún invento! - argumentaba el Toti.

Nosotros tan sólo escuchábamos atentamente.

-Esto me viene pasado desde hace unos quince días. El método es el mismo desde que no tengo laburo. Me levanto muy temprano, la afeitada es rigurosa y el saco y la corbata me esperan después del baño. El arito de la oreja, más un par de anillos, lo dejé de usar para no presentarme tan informalmente a mis potenciales empleadores. Luego de eso, el diario bajo el brazo, con la previa selección de tres posibles laburos para ofrecer mis aptitudes. Lo demás ya lo saben, colas interminables que avanzan muy lentamente. Al menos, antes, al llegar te encontrabas con un señor que te seleccionaba, te hacía llenar una solicitud o simplemente te comunicaba un "no" por miles de razones. Ahora, me toca mi primer papelito de color amarillo con el número 132 y con fecha para presentarme dentro de un mes, más o menos a la misma hora. Quedé tan asombrado que la inercia me llevó a guardar el papelito en mi billetera. Continuando mi periplo en el respectivo colectivo llego al segundo laburo que tenía marcado previamente. La misma cola interminable y por ahí una cara ya conocida de la cola anterior. Pienso si él también tiene guardado el papelito en la billetera. A diferencia del lugar anterior, aquí estodo más rápido. En lugar de un señor es una chica bastante simpática y muy hermosa que te trata como a un señor, para dar paso a mi segundo papelito, esta vez de color azul y con el número 72 para presentarme en quince días. "Me voy acercando" le comento, y ella me contesta que este nuevo sistema de preselección es para una mejor calificación de "nuestro futuro personal".

El Toti para terminar saca su billetera y nos muestra los últimos tres que le quedaban por guardar en la mesa de luz. El Mopri y yo nos quedamos mirando.

#### Christian Herbach:

(Santiago de Chile, 1966). Asistente Social y fotógrafo.

Actualmente participa en los talleres de periodismo de

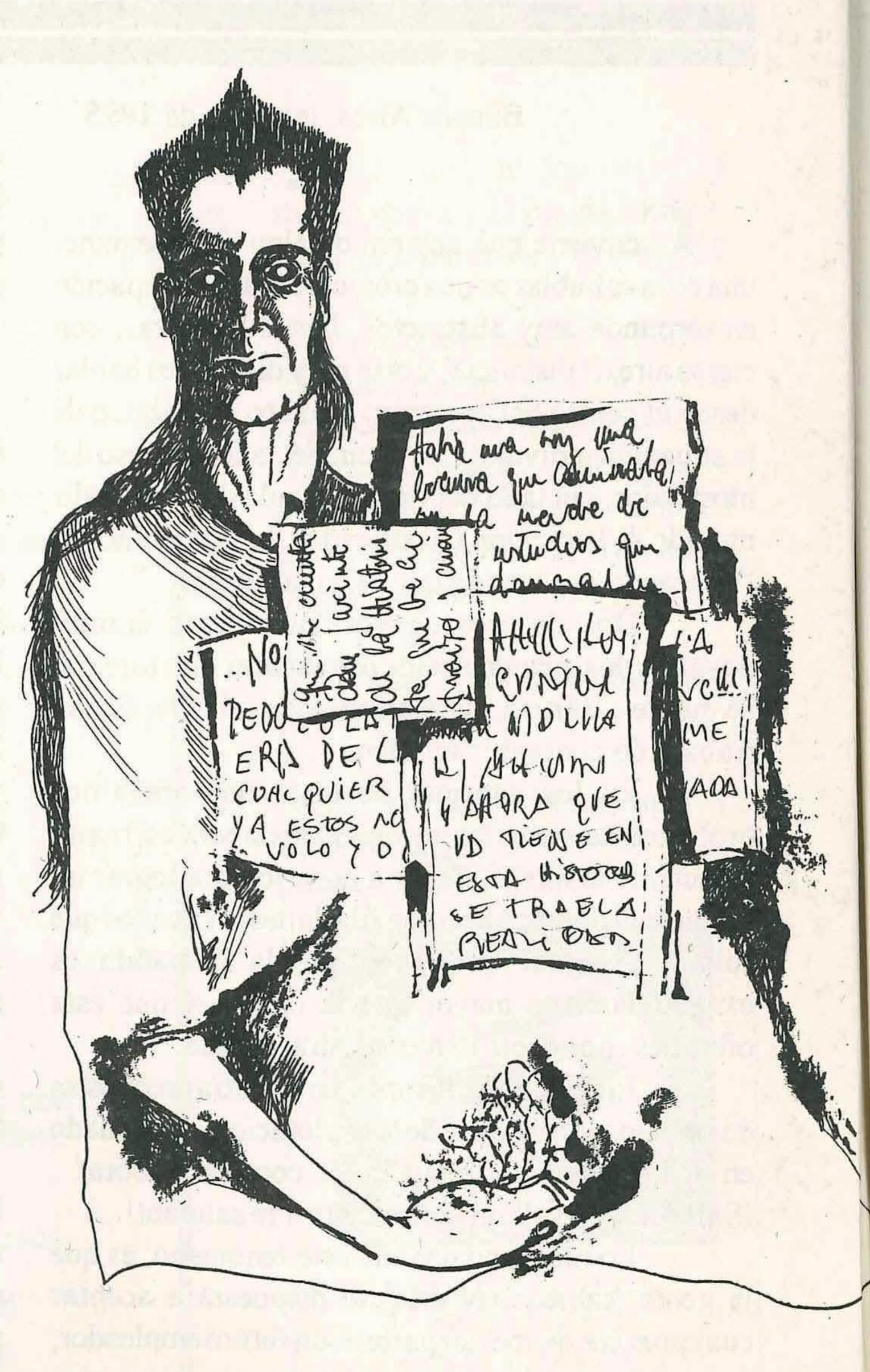
Fernando Almirón. Ha colaborado en el suplemento "Sí"

de Clarín y publicó, junto a

Gustavo Bombini, la nota

"Luca no ha muerto, Luca está acá", en Paredón y

después, Nro 4.



## II. Las manchas del tigre

Por Pablo D. Bonomo

Palermo, Julio 1995.

Como ser dificil, siempre lo fue... Conseguir trabajo, digo. Pero desde la tan mentada (mentida) "Revolución productiva" para acá, si no está más jodido que de costumbre, como que le venimos pegando en el palo...

Confieso que venía bien, que últimamente no me podía quejar...casi. Estaba laburando, con una especie de cuñado, de electricista -el electricista, en realidad, era él-, de asistente, más bien...En negro, pero sacando buena plata.

Pero, para la época de las últimas elecciones, hubo un gran "Parate". Prácticamente de un día para el etro, se cortó el chorro, no hubo más laburo -ni para ese momento ni para más adelante- y, por ende o a consecuencia de ello, ni hablar de la guita...

Quedé, como se suele decir, "colgado-de-la-palmera" y obligado a encontrar cualquier trabajo medianamente redituable (al decir esto, pienso en un "piso" de 450 \$, Mínimo) que se publique en los Clarín Clasificados. Así, formando un poco parte de este nuevo (?) 18,6 % de desocupados, terminé recorriendo distintos avisos; a veces solo, otras con amigos que están en la misma que yo...

Debo aclarar, antes que nada, que mi experiencia previa -laboral, se entiende-fue, en su mayor parte, como cobrador de una cobertura médica. Consecuentemente, son los anuncios que más persigo...Algunos ejemplos recientes: 1-El cartelito decía: Jóvenes entre 20-30 años, sexo masculino; para atención cartera de clientes. Distribuidora panificadora "Piruchitas". Presentarse tal día a tal hora...Fui, era para cobrarle a los almaceneros en una zona de Lomas de Zamora, 300 mangos más comisiones...El tipo, un viejo grasoso y sudado, aunque estábamos en plano julio, quiso ser simpático: "Claro pibe, que si vos te matás laburando... Si vemos que vos cubris tu cartera y te sobra tiempo (?), o sea...Si podés ir haciendo otras cobranzas, además de las de tu cartera -que te damos nosotros-, te podés llevar unos pesitos extra..." (??????). Pregunté,

sabiendo desde el vamos que se trataba de un "negrero", cuál sería el horario que debería cumplir..."Full-time..." deletreó en impecabilísimo inglés. Pregunté cada cuánto podía presentarme en la Empresa (quedaba en San Martín, yo vivo en Palermo), me dijo que todos los días; ese me pareció un momento tan oportuno como cualquier otro, para levantar el culo de la silla en la que había estado sentado escuchándolo. Dije: Bueno, gracias...-y dándole un apretón de manos-. Buen día...-Y me volví a casa.

Siguiendo con el mambo cobranzas: 2- Mi vieja, tanto o más preocupada que yo porque consiga un laburo me mostró, un domingo cualquiera, el letrero: Importante Empresa Solicita Cobrador con experiencia (ese soy yo -pensé-). Resida en Capital (sigo siendo yo...). Sexo masculino (sin duda, yo). Edad 40-45 años...Ahí dudé, no tengo 40 pirulos, mucho menos 45...Se lo hice notar a mi madre pero ella, no se si por instinto maternal o porque ya le estaba empezando a romper las pelotas el hecho de que cada semana le saqueara la heladera, logró al fin persuadirme de que el aviso se refería al LIMITE de edad y no al segmento de cinco años que yo suponía...Al lunes siguiente, me presenté: Era a partir de las 9 AM, estuve allí a las 9 menos veinte y...sólo había seis tipos antes que yo!!!...Se hicieron las nueve, las nueve y media...A las diez menos cuarto empezamos a subir a la oficina parà que nos entrevistaran; la mayoría eran típicos 40-45 años, con la -también típica- traza del cobrador experto. Cuando entré en la oficina, lo primero que me dijo la recepcionista, fue que debía cortarme el pelo, cosa que yo ya sabía. Lo segundo que me dijo fue que el trabajo era "Excluyente" para señores de 40 a 45 años y que me lo decía, para que no perdiera mi tiempo allí, cuando ella estaba tan ocupada atendiendo a los 40-45 masculinos que se le iban amontonando en el recibidor...

3- Esta estuvo un poquito mejor: Era un lunes a eso de las once de la matina; a pesar de haberme despertado con una torturante resaca, me sentía de un mesurado buen humor; incluso con ganas de recortarme la espesa barba de invierno que venía usando, hasta dejarla igual al bigote con cuadradito que gastaba Frank Zappa... El día anterior, de nuevo un domingo, había pre-seleccionado un recorte para presentarme esa mañana, y había también confeccionado un Curriculum Vitae, no demasiado mentiroso, en la computadora de mi hermana... Una vez más para cobrador, en Medrano 522 (el Club Almagro, en esta ocasión). De 10 a 14 hs. y de 17 a 20 hs... Lunes y Martes... de entrada nomás, me cayó en gracia, quizá por esa libertad de poder presentarme tanto el lunes como el martes o, por ahí, por esos horarios "piadosos" de 10 a 14 o, en el peor de los casos, de 5 a 8 de la noche... Para como suelen ser, por lo general, mis lunes, era casi perfecto...

Era un gran salón que se utilizaba normalmente para hacer bailes, conferencias y ese tipo de cosas. Había una larga hilera de sillas, dispuestas en U, que daba la vuelta a todo el salón. Los aspirantes a cobradores llegábamos y nos íbamos sentando en las últimas sillas de la fila, e íbamos pasando -en grupos de a dos o de a tres- a unas mesitas cercanas a la entrada, donde un cobrador y una cobradora nos iban atendiendo, recibiendo los curriculums y respondiendo todas las variantes de preguntas bobas y sin fundamente que pudiéramos pergeñar...Mientras esperaba mi turno llegó Ariel, un amigo mío, y se montó en su silla del fondo sin notar mi presencia; lo llamé y colándose sin disimulo en la fila, detrás de mí, empezamos a charlar comparando notas sobre el maldito mercado laboral...En este tenor: -Está todo estancado, muerto... decía Ariel, luego de los saludos y de las averiguaciones sobre los amigos comunes -Fijate que el otro día, me presento en un local de Once donde necesitaban un vendedor de ropa...Y vos sabés que yo estaba encargado de todo el manejo comercial de aquella fábrica en Floresta...- lo escuchaba respetuosa, terapéuticamente.

Arielito se estaba desahogando: Buenos, el tipito pretendía pagarme 400 pesos más
las comisiones; a mí -decía- 400 pesos no me sirven
ni "pa' tapar aujeros"... Encima, se veía que el gil no
tenía ni idea de lo que significa Manejo Comercial.
Como que iba a terminar por "armarle" el negocito
al turro ese por 450 pesos, te imaginás? -peguntó
retóricamente- es una joda...-concluyó.

-Y...está todo así...Gracias a la bendita Flexibilización laboral todo el mundo trata de

meterte el dedo en el culo...Los explotadores están en pleno festín...-declamé; él se rió un tanto amargamente. Le terminé contando mis intentos anteriores por conseguir un empleo y él compartió conmigo algunas de sus odiseas de Rubro 11, 12 y 13...Bastante divertido al fin y al cabo, por aquello de reir para no llorar...

Mellegó, al fin, el turno para que me atendiera la cobradora del Club Almagro, junto con otro candidato... Sobre la escasa mesita que ocupaba ya se le habían agrupado unos cincuenta curriculums, con fotografías algunos, de posibles cobradores.

Nos explicó que "LOS" puestos en oferta eran no sólo para ese club sino para otros tres clubes más -Racing entre ellos nos aclaró- y dos empresas de servicios... Unos diez o doce cobradores por zona, para seis zonas distintas en Capital y que habría una primera Conurbano. Explicó selección "muy fría" -dijo- en base a computadoras, separando primero a los candidatos por zona de residencia y luego por experiencias previas...En cuestión de diez o doce días tendrían los resultados y se comunicaran por teléfono con cada uno de los interesados. (Ya pasaron más de treinta sin que haya tenido novedad alguna). Tanto el otro flaco como yo quisimos saber cosas elementales como: -De cuánta plata estamos hablando?, Qué empresa es la que nos contrataria?, Tendriamos algún tipo de Protección Médica?, Nos pagaran algo en concepto de viáticos o refrigerio?, Tenés algo que hacer esta noche?...y demás. Al parecer, la pobre chica tenía como única función el recabar datos sobre posibles "siervos" en ciernes, dando algún que otro "sí" o "no" como reembolsopor nuestra hora y cuarto de "amansadora" y nuestra visible falta de información sobre lo que ella llamaba "Nuestra" Empresa...

Total, que me fui de allí con las manos tan vacías como las había llevado y con una nueva desilusión laboral para las esperanzas de mi progenitora...Pero, como dice el refrán: "Qué le hace una mancha más al tigre?..."

Pablo D. Bonomo: (Buenos Aires, 1968). Desocupado, subsisto dando clases de inglés, a veces, y haciendo alguna que otra changa en el rubro electricidad. Instalaciones...ese tipo de cosas...Este es mi debut en cuanto a la escritura.

# **'**C'

# iguel Wald

Reportaje

María del Carmen

De Luca

Las escrituras de la parte baja de la pantalla son todo un misterio; sabemos bastante poco sobre las personas que las hacen y sobre las características y los inconvenientes de este trabajo. Sin embargo, la mayor parte de la gente, no podría ver películas sin estos intermediarios. Paredón charló, en Buenos Aires, con "el traidor" que nos explicó las pasiones del oficio, sus obsesiones, sus miserias y sus trucos.

# "Traducir cine es una tarea de francotirador"

- Miguel, contanos cómo te iniciás en la traducción de cine -En realidad empecé por casualidad; un alumno mío de inglés pone una distribuidora -año 1985- y me pregunta: te interesaría traducir películas?, le contesto: Si se paga bien, no demanda demasiado tiempo y no es mucho laburo, sí. De esto hace diez años y llevo más de 200 películas traducidas.

# -Es más fácil traducir cine que traducir literatura?

-De última, una traducción absoluta es imposible, sería como traducir una cultura en otra. Y esto no se puede hacer, porque las culturas van a seguir siendo diferentes. Una traducción va a perder siempre determinadas cosas; necesariamente, sea una traducción de cine o la mejor traducción de las que Bueno, una traducción de las que

yo hago esas pierden menos. Como el contenido es mucho más importante que la forma, probablemente casi no se pierda nada si la traducción está bien hecha. Pero en una traducción literaria siempre se va a perder, porque la forma, el sencillo hecho de que yo hable de la ciudad felizen Argentina, cuando yo lotraduzco al inglés o al francés, ya lo perdí. Cuando yo hablo de Mardel también.

## -Qué cosas aparecen en la taducción de cine?

-Hace 10 años que hago traducción de cine, y me produce un placer y un odio permanentes, en cada película. Empecemos por los títulos. Cuando vino Shangai Surprise, Sorpresa en Shangai, el distribuidor dijo: "No, le vamos a poner un título más comercial, si la protagonista es Madonna, pongámosle un título que tenga a

edon

Madonna". Se llamó Las aventuras de Madonna, no la vio ni el loro, por más que estaba Madonna y Madonna en su apogeo, la música era de George Harrison. Los distribuidores ponen los títulos por lo que ellos creen que es más comercial, pero el título original suele ser mejor y forma parte de la película. Cien años de soledad no se puede llamar de otra forma. Un caso raro es el de Las alas del deseo, que se estrenó con dos títulos simultáneamente. La película era coproducción francoalemana, y el título con el que se estrenó en Francia, que era uno de los países productores, fue Las alas del deseo. El título con el que se estrenó en Alemania y en otros países fue El cielo sobre Berlín, que también es una maravilla de título. Los dos están muy bien, los dos se los puso el autor, Wenders y Peter Handke.

## -Dónde se distribuyen tus traducciones?

-Las traducciones que yo hago se van a usar tanto en Argentina, como en Chile y Uruguay y tal vez también en Paraguay. Entonces si una persona dice ashole, tal vez la mejor traducción sería "boludo", "pelotudo", o algo así. Pero esa traducción sirve si esa película se va a distribuir sólo en Argentina, porque ya no sirve en Chile. Es el eterno tema de la traducción de los insultos: recurrís a un regionalismo, porque los insultos son regionales siempre, salvo casos excepcionales, tipo "hijo de puta" que no tenés ningún inconveniente en ponerlo. En todo el castellano funciona igual y, en general, en todos los idiomas del mundo es más o menos parecido. Creo que en sueco no, porque en sueco los insultos principales, los más graves, son con la religión y no con el sexo. Pero bueno, en la mayoría de los idiomas del mundo no hay problema con un "hijo de puta", pero sí con un "boludo".

# -Qué películas tradujiste con gusto?

-Me tocó traducir Ram de Kurosawa, que es Shakespeare (King Lear). Esa es la mejor traducción que hice en mi vida, de la cual no conservo copia. La traducción no es la que se puede ver en video, porque los subtitulados en video se hacen de otra traducción por cuestiones técnicas: tenés menos espacio que en cine, por lo cual hay que traducir peor que en . cine. La mala calidad además tiene que ver con que traduce cualquiera y se paga muy mal. Yo no traduzco para video porque me pagan la quinta parte de lo que me pagan en cine, por el mismo laburo.

## -Cómo fue la experiencia de traducir 'Orlando'?

-Orlando fue todo un tema. Yo no había leido la novela y cuando me dijeron que iba a traducir la película me compré la novela de Virginia Woolf en inglés. Pero después decidí no leerla, porque si la leía la visión de La literatura me iba a condicionar para traducir cine. Porque en principio el discurso oral en el cine es sólo uno de sus integrantes; el cine es una forma de arte que combina toda otra serie de cosas, cosa que la literatura no hace. la literatura es un bloque de palabras. El cine no; el bloque de palabras es lo de menos, o es una parte y sólo una parte.

# KINEMA KINEMA

El Cine de Ayer, Hoy y Siempre!

## VENTA Y ALQUILER DE VIDEOS

CINE DE AUTOR\*CLASICOS\*MUSICALES\*CINE MUDO DOCUMENTALES\*REVISTAS DE CINE

Precios especiales por Abono

Apertura de Local en MDP. MORENO 2788

## -Qué problemas te preocupan en la traducción de cine?

-Por ejemplo, la preocupación tiene más que ver con la pregunta "entra en este espacio?" que con "cuál es la mejor traducción posible?". Tengo que decirlo en 4 palabras. La mejor traducción posible sería en 7?...No me da, porque el espectador no la va a poder leer, o porque, si el espectador tiene tiempo de leerla porque está la cantidad suficiente de tiempo en pantalla, de lo que no va a tener tiempo es de ver la imagen. Entonces esa traducción no le va a servir.

## -Cuál es la mejor traducción de cine?

-No es la mejor hecha, sino la que entra en tiempo y la que le da tiempo al espectador para que lea la traducción y pueda elevar su mirada a la imagen. Además el traductor de cine tiene que ser conciente de lo que se pierde, perdés un cacho de pantalla en donde van a estar los subtítulos. A vos no se te ocurre pensar en La Mona Lisa, con un texto "La Mona Lisa" escrito adentro del cuadro. Los textos que dicen los actores ensucian el cuadro; el director o el director de fotografía no pensaron el cuadro para que el espectador lo viera tapado, y aparecentapados. Además, en la obra, el tiempo de visión de una imagen es un tiempo determinado, ponele 10 segundos; si vos de esos 10 segundos tenés que dedicarle 4 a leer el texto que alguien está diciendo y que a su vez escuchás, ya tu tiempo de visión de la imagen es de 6... Y perdés más todavía,

porque suponete esto: que la toma en la que yo estoy hablando ahora sea un primer plano o un plano general de nosotros hablando. Mientras el espectador ve toda esta habitación tiene que dedicarle tiempo (y el foco por supuesto está puesto, en mí, o en vos, o en nosotros) al centro de la imagen que somos nosotros y a esas dos líneas de diálogo que están escritas abajo de la pantalla. Tiene que alterar su forma de ver la película, subir y bajar. Subir a ver la imagen cuando el director jamás pensó que el tipo iba a tener que empezar a ver la imagen por abajo o terminar de ver la imagen por abajo. No le interesaba (al director) esa parte de abajo, o sí le interesaba y está tachada con subtítulos. Todo esto lo tiene que pensar un traductor para subtitulado conciente.

Además pasa otra cosa con esto de la extensión de lo dicho: se dicen 10 palabras en el idioma original y eso se puede traducir con una palabra en castellano. Pero qué te pasa a vos cuando un tipo te habla en chino, dice un montón de cosas, y abajo el subtitulador te puso 4 palabras. Vos qué pensás?

## -...que me están estafando

-Me están afanando traducción. Y tal vez la mejor traducción sea esa de una palabra. Pero el traductor tiene que saber que aunque esa sea la mejor, va a tener que poner una más larga, porque si no el espectador se va a desconcentrar pensando en que lo están estafando.

-El traductor pasa inadvertido casi siempre, pero el traductor de cine es el más invisible. Qué satisfacciones tenés?

-Son satisfacciones exclusivamente mías y las más pelotudas que te

#### INSTITUTO DEL PROFESORADO DE ARTE

Carreras terciarias oficiales

Prof. danzas tradicionales
Prof. danzas clásicas y contemporánea
Prof. de música
Maestro de teatro

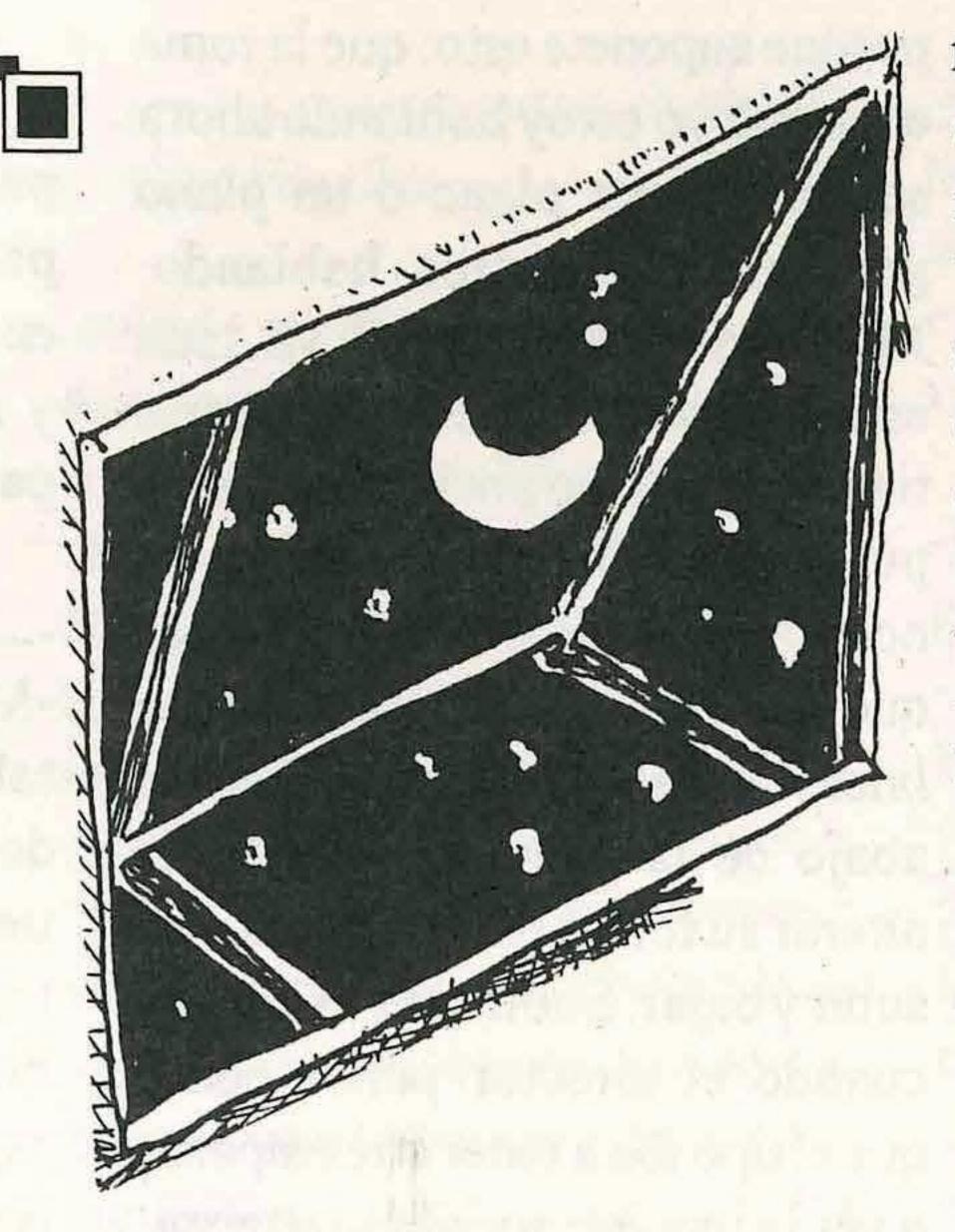
Diagonal Alberdi 2428 Tel: 95-6079

Atención: 17:30 a 22:30 horas

Archivo Histórico de Revistas Argentinas



puedas imaginar. Un caso es el trabajo con una película que se dio el añopasado, El último renegado. Era una película muy mala, una de cowboys mediocre, con Mickey Rourke haciendo de malo; una cosa muy cuadrada, muy de género. A mí el género cowboy me gustó desde chico, de cuando iba con mi viejo a ver las de John Wayne. Cuando traduje esa película la traduje como una película normal, por suerte en esta casotenía el video. Mientras la iba viendo me iba dando cuenta de todo el vocabulario cristalizado que tenemos en castellano para determinados géneros, básicamen-



te cowboys, policías y detectives: hay cosas que no podés decir de otra manera en estos géneros. Podés llegar a decir "comisario" pero en realidad es "sherif" o "marshall", y no hay otra; y el "ayudante" no es el ayudante sino el "alguacil". Tuve que corregir toda mi traducción, adaptarla a todo lo que es el vocabulario establecido de una película de cowboys. Sacar el revólver de la cintura es "desenfundar" y no hay otro verbo. Si yo hubiese puesto "saca tu arma" está mal, es "desenfunda" para mítraducir esta película fue una gran satisfacción. Ahí yo hice literatura...no, no hice literatura hice discurso de muy alto nivel. Fue una película mediocre, pero a mí me dio mucho placer. Otra fue una película neozelandesa, El poder y la furia. Me parece que hice una buena traducción, podría haberla hecho mejor pero no tuve tiempo.

En general yono veo las películas,

no tengo los videos, con lo cual corro riesgos...Por ejemplo, "Give it to me"; en inglés el pronombre "it", se refiera tanto a "la" como a "lo". Con lo cual "Give it to me" se puede traducir como dámelo o dámela. Cómo setraduce si vos no sabés a qué se refiere? Qué hace el traductor? Dice "Dame eso", como para zafar y ese "eso" puede ser tanto masculino como femenino. A veces a los traductores se les escapa. En Orlando, en la mitad de la película hay un texto que dice: "El mismo cuerpo, con la misma persona, sólo que diferente sexo". Y ahí yo supe que todo lo que había hecho hasta ahí Orlando tenía un sexo y todo lo que tenía que hacer desde ahí, tendría otro.

-Cuál es el mercado para traducir películas en Argentina?

-El 70% de las traducciones vienen hechas por las grandes compañías de Estados Unidos, la Warner Brothers, Disney, Columbia Pictures, Paramount. Las hacen gente que ellos tienen en Los Angeles y van copias a toda Latinoamérica. Entonces qué pasa?...Pasa que cuando se estrenó Roger Rabbit los primeros 15 minutos yo estaba extrañadísimo porque hablaban de los "bujos". Yo, por deformación profesional, leo todos los subtitulados y pensaba: qué es esto? Bujos?. Después deduje algo y la seguí viendo, "Bujo" es la traducción ·literal de "toons". "Toons" es la abreviatura de cartoons. Es lo que nosotros llamaríamos los dibujitos. Nosotros diríamos los "dibu". Qué absurda la traducción esa de "bujo"!; y resulta que quedó bastante institucionalizado en el ambiente del cine decir si un tipo es un aparato, es un bujo. Pero en Puerto Rico se dice los "bujos": el traductor en Estados Unidos probablemente era un o una puertorriqueño/a que le puso su palabra natural.

-Hablabas de tu traducción de westerns. Hay forma de hacer ese tipo de traducción si no tenés una historia personal con el cine?

-Puede ser. No sé. Lo que hace falta es tener sentido común. Y después entender la técnica. Si uno va a ser talentoso o no, depende de otra cosa. Eso uno ya no lo maneja, y, además, se va a notar muy poco.

-Cómo te sentís estando tan afuera...sin reconocimiento?

-Sí, estamos muy mal reconocidos los traductores, incorrectamente. Barthes dice que la traducción es otra obra, y es otra obra. Borges dice que todo lector es un traductor. Y quién tradujo el Ulises?... Nadie lo sabe. Y el traductor es fundamental.

Yo se que soy digno como traductor, que hago productos correctos -mejores o peores lo juzgarán otros- que tienen un piso de corrección, porque yo sé que manejo el castellano y el inglés muy bien. Puedo cometer errores, pero mis errores van a ser muy poquitos, sobre todo si los comparamos con otros. Yo siempre me acuerdo de Jauretche, que decía que ser nacionalista es ver todo el mundo pero con ojos argentinos. Yo diría, nonos queda más remedio

mpromine tennethies by a

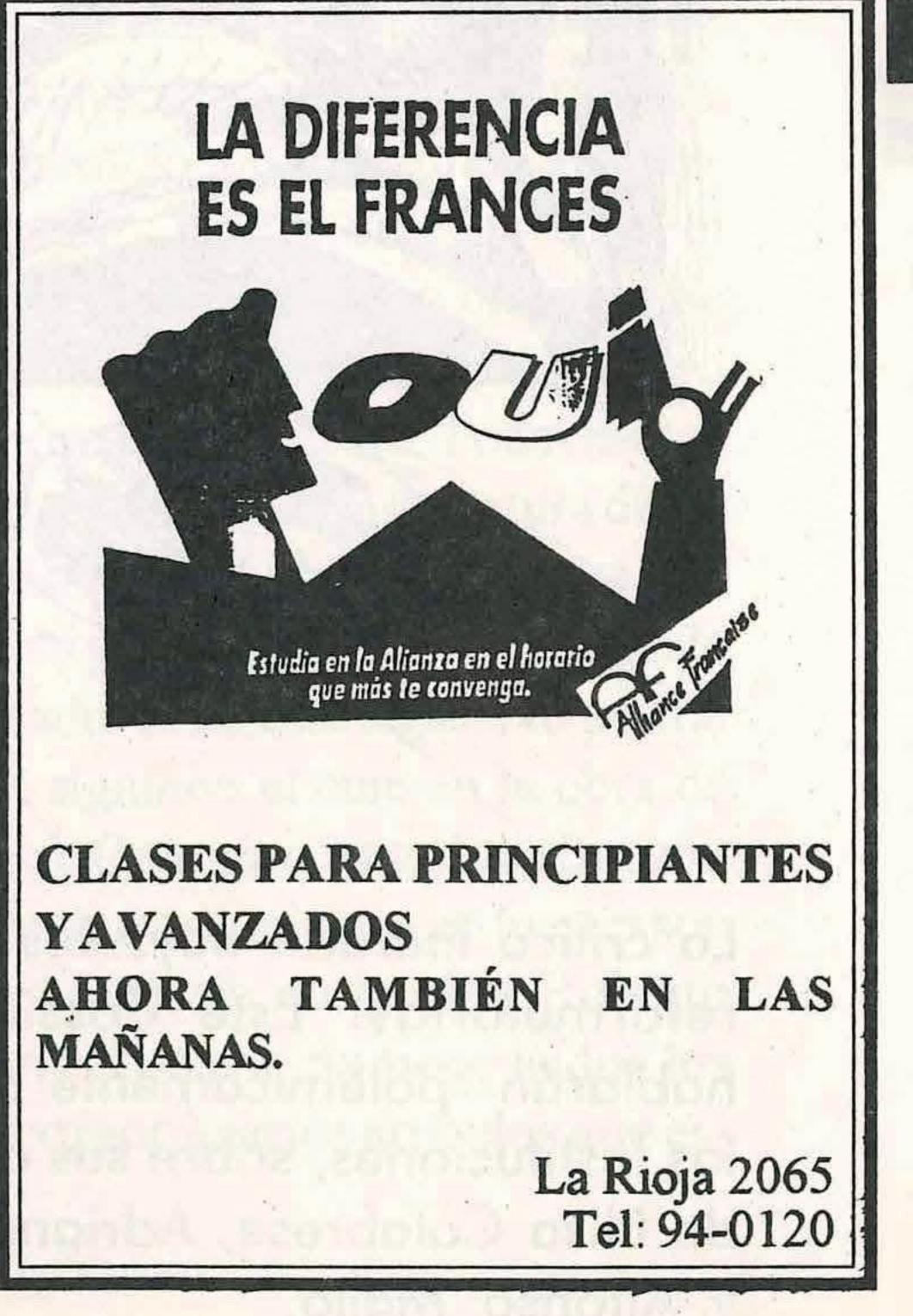
que verlo con ojos argentinos, con qué otros ojos, de qué otra manera puedo leer yo algo. Y como traductores, nuestra traducción siempre va a ser argentina, aunque queramos hacerla neutra.

### -Es una tarea solitaria?

-Tarea de francontirador y tarea de mierda. Y tarea linda para aquellos a los que, de alguna manera, lo que nos gusta es trabajar culturalmente. Y yo sé que con esto también estoy haciendo un aporte cultural.

\*Miguel Wald es licenciado en Letras. Comenzó su actual oficio como traductor de libros técnicos y de divulgación para Gedisa y Celtia. Actualmente traduce textos sobre educación para Aique y sobre todo, películas para cine. Trabaja también como docente en la escuela media, en Buenos Aires y escribe en diversos medios. Es secretario de redacción de la revista Idiomanía, en la que despliega su columna "El traidor".







La crítica literaria hoy: ¿es una práctica válida?, ¿para qué sirve?, ¿es necesario reformularla?. Este dossier recorta algunas versiones sobre la crítica, que hablarán -polémicamente creemos- sobre sus relaciones de amor y desamor con las instituciones, sobre sus códigos, sobre sus lectores, etc. Las notas están a cargo de Elisa Calabrese, Adriana Bocchino, Osvaldo Aguirre, Miguel Angel Dalmaroni y Alfonso Mallo.



a crítica académica presupone que habla o escribe en un nivel complejo -por encima del periodismo. Suele desentenderse de la necesidad de informar o de situar históricamente a su objeto, para abstraer un texto y flagelarlo con su aparato teórico. La impresión de complejidad se produce como efecto de la terminología empleada, inaccesible para el no iniciado y que exige un cierto período de asimilación. Se trata de un simulacro, donde la confusión de ideas y hasta la incomprensión se hacen pasar por un grado superior de elaboración. Esta crítica no trabaja ya con la ficción, sino con la mentira.

Una poesía tan extraña como la de Paul Celan daría una materia privilegiada para tales extravíos. Pero ahí están dos críticos ejemplares, como Michael Hamburger y Beda Alleman, para recordarnos que la tarea esencial de la crítica literaria es leer (porque muchos no leen), situar problemas, definiciones. Con la experiencia propia de lecturas y de acuerdo a los términos del escritor abordado: porque se está hablando de ese escritor. Inversamente; las farragosas y aburridas disquisiciones de Julia do o s s i e reciencia ficcio son asuntos que se puede otras formas Héctor Oest los grandes decir lecturas y de acuerdo a los términos del escritor abordado: porque se está hablando de ese escritor.

Kristeva o Gérard Genette se pierden en un limbo donde lo único que importa es la teoría. Con sus arbitrariedades, cinco líneas de un ensayo de Ezra Pound dicen más que los dos tomos de la Semiótica.

La pregunta por el ser de la literatura puede ser motivo de una clase o de un seminario, sin que se obtengan respuestas concluyentes. Pero esa incertidumbre es otra apariencia. A la hora de redactar un programa, se sabe qué es literatura y sobre todo qué textos no son literatura. La academia todavía cree, por ejemplo, que el costumbrismo, el humor, el género policial y de ciencia ficción e incluso la idea misma de género son asuntos menores, irrelevantes. Todavía cree que se puede estudiar aislando la literatura de las otras formas artísticas. La academia ignora que Héctor Oesterheld y Carlos Sampayo son dos de los grandes narradores de este siglo. No podría decir qué significó el cine en la obra de

Horacio Quiroga o Jorge Luis Borges.
Se le ocurre que las agua fuertes son
un accesorio en la obra Roberto
Arlt. Todavía no tiene leídos los
extraordinarios artículos que es-

narrador.

el recorte que hace dentro de su objeto es además amplio. No hay un solo trabajo sobre **Zama**, de Antonio Di Benedetto, una de las mejores novelas de la literatura argentina. Ningún estudio de conjunto sobre la obra de Haroldo Conti. Nada sobre las ficciones de Walsh. Ningún becario ocupado en la poesía de Juan L. Ortiz, ningún texto sobre Jacobo Fijman -salvo los disparates de Juan-Jacobo Bajarlía y Vicente Zito Lema. Mientras tanto, prosigue la búsqueda desesperada de "descubrimientos" o "rupturas". Nadie lo sabía, pero Juan José Saer escribe meramente bien. Es hora de darse cuenta: Manuel Puig liquidó el legado de Borges.

Otro vicio de los escritos académicos es el uso de la primera persona, que debiera limitarse a aquellas materias subjetivas que no pueden ser dichas de otra forma. El lector es consciente ante todo de que una persona "inteligente" se está interponiendo entre él y su deseo de conocimiento, cuyo objeto no son los pensamientos de esa persona sino el texto del que presuntamente habla. Las autoreferencias se convierten en marcas de estilo "este ensayo se propone trazar..."; "para señalar sólo aquellos nombres mayores..."; "vemos aquí que...". El lector tiene suficiente inteligencia para ver o comprender de qué se trata.

Ese defecto es menos corriente en la crítica periodística. Pero aquí se tropieza, entre otras cosas, con la afirmación del grupo. Los "nuevos aislado. Aho narradores" suelen ser los cuatro o cinco amigos del reseñista. Se crea la idea de un orden privilegiado, que debe ser admirado por los lectores. Así como latelevisión pretende hacer creer que Marcelo Tinelli es gracioso, o que Daniel Hadad es un periodista incisivo, o que Ernesto Sábato es un pensador, para los suplementos culturales, entre otros, Héctor Libertella es un escritor de vanguardia y Sergio Bizzio un gran do o s s i e r

## La posibilidad de la crítica.

En una nota publicada hace tiempo en el diario "El cronista", bajo el curioso título de "Elogio de la crítica", Mempo Giardinelli declaró: "La buena crítica literaria es la que sirve al escritor para corregir y mejorar; pero sobre todo es la que sirve para que los lectores se adentren en el placer del texto. La buena crítica literaria... ayuda a que las obras se comprendan y lean". En otro pasaje del "elogio", el autor descalificó tanto a la crítica académica-ocupada en disquisiciones semiológicas o en borracheras estructuralistas, carece de sensibilidad para leer sin prejuicios"- como la periodística -teñida de envidia, amiguismo, prejuicios, corrupción, resentimientos, o todo eso junto".

La nota mereció una respuesta, en el mismo medio, de Eduardo Grüner. La crítica era entendida aquí como "un género de la literatura" y su "práctica de la lengua" consistía en "producir más escritura, más literatura" y no en hacerse cargo de lo que correspondía a las campañas de alfabetización o del Ministerio de Educación. Además, Grüner observó que la crítica "utiliza al objeto sobre el cual habla (...) como pre-texto para producir su propia escritura, su propio discurso, con sus propias reglas, su propia retórica y su propia política".

Ese intercambio quedó como un episodio aislado. Ahora la falta de discusión es tan evidente que hasta los mismos críticos la advierten, cuando deberían ser sus agentes. Pero la crítica no parece posible ni en la universidad ni en el periodismo. Hay demasiados "compromisos". Esa posibilidad puede sin embargo concretarse en las publi-

caciones alternativas, en la medida en que no están condicionadas por aspiraciones de poder o cálculos de beneficios. En la medida en que se impongan los interrogantes y la curiosidad

# Literatura escrituras ficción

arece a la vez redundante e imposible referirse a estas palabras, por dos causas antagónicas: tanto se ha dicho sobre ellas, pero tan poco acuerdo existe sobre su significado. Cuando leemos en Prisión perpetua, de Ricardo Piglia, esta frase: "Esa ilusión de falsedad, dijo Renzi, es la literatura misma", creo que apunta a una cuestión que primero puede rodearse por la negativa y es que ficción y literatura no son términos coextensivos; ambas categorías no coinciden. La necesidad de empezar estas reflexiones con un no, proviene de que la literatura es demasiadas cosas diferentes para los teóricos actuales, según cuál sea su posición. Aquí se configura un campo sobre el que sólo se puede generalizar burdamente; pero se puede pensar en una primera divisoria de aguas, separando dos grandes bloques, según la noción del lenguaje que opere como presupuesto sobre la que descansa la teoria: el de quienes descreen del valor comunicativo del lenguaje -pensemos en Lacan, Derrida y Deleuze, por ejemplo- y otros, para quienes sí comunica. En este punto, se podría establecer una nueva división, en lo que hace a concebir al discurso literario como portador de una distintividad específica o considerarlo un discurso como otro cualquiera, insitucionalizado como "literario" según criterios de época que se modifican históricamente.

Pero si bien todo esto es muy sabido, es interesante observar cómo aparece un movimiento de tensión entre estas polaridades conceptuales e ideológicas entre diferentes momentos de un crítico o teórico, o aún do s s i e r

en el mismo momento, pero según cuál sea su objeto crítico. Para Nicolás Rosa, por ejemplo, la literatura es una especie de "deshecho", en el sentido de concebir un espacio donde ingresa todo aquello que no tiene un lugar definido en otros discursos sociales. Mientras que Noé Jitrik, tal como he podido observar su pensamiento teórico y el estado actual de algunos conceptos que está elaborando, muestra aún la marca fenomenológica de Blanchot; así es interesante ver que aún menciona cosas como "lenguaje poético", donde se concentrarían un mayor grado de figuraciones: imágenes, metáforas.

Por mi parte, diría que me inclino a aceptar que la escritura a la que se atribuye un especial valor estético, tiene también que ver con la noción de "verdad", aunque estas nociones cambien profundamente con las épocas. Nótese que dije "escritura" y no "literatura" para excluir en este punto la idea de la institución literaria, lo que se archiva culturalmente como válido en cierto momento, ya que habría que pensar, justamente, en aquello obliterado, olvidado o silenciado. Importa aclarar que con verdad -de allí las comillas- no me refiero a nada que tenga que ver con lo "real" o a un sentido · único y absoluto. A la ficción siempre se le ha atribuido cierto valor de verdad, con perdón de Platón, su denostador más enérgico, -no empírica, no como dato- sino en cuanto habla de algo cierto,

incluso más allá de lo que "dice". Un ejemplo obligado sería la escritura de Borges: nos dice que la ficción es más poderosa que la realidad. ¿A qué se apunta al sostener esto? Una de las posibles respuestas es que siempre

aprehendemos lo que está fuera de nosotros -el mundo, las cosas, el acontecer- construyendo una ficción; cuando esta ficción es teórica y se formula según ciertas reglas, hablamos de discurso científico, o teórico o epistemológico, según los casos. Sea como fuere, aún cuando la escritura que consideramos "literaria", en la actualidad, suele ser predominantemente autorreferencial, sigo creyendo que siempre dirá una "verdad": sobre el mundo, sobre la vida o sobre sí misma.

Como ya se advierte a esta altura, "ficción" es algo mucho más amplio que "literatura", si bien -y esto hay que aclararlo- se suele usar en el sentido de "invención" o sea de esa mentira funcional que es por ejemplo, una narrativa de ficción y en el campo de la literatura, se la suele oponer a lo testimonial o a esa especie tan discutida que lleva un nombre paradojal: "novela de no-ficción". Como comentario anecdótico es interesante y divertido observar que esta supuesta definición representa un oxímoron o, si preferimos, una contradicción en sí misma, pero se le ocurrió a alguien ponerlo en la solapa de la primera edición del famoso libro de Truman Capote, A sangre fría, y así quedó.

Creo que es evidente que en el estado teórico actual, la consideración de estas cuestiones consiste en plantear problemas y hacer preguntas, más que en tener respuestas sobre la ficción y la literatura, más precisamente, sobre la escritura que se considera "literaria" en el universo de los discursos sociales. Por lo tanto, ¿en qué objeto pensamos cuando enseñamos literatura? Inmediatamente me surge decir que enseñamos, en todo caso, crítica. Se podrá contestar a esto que la crítica es una forma de ficción y que ingresa, puede ingresar, a su vez, en lo que llamamos literatura. Pero la literatura como objeto ya está ahí ¿cómo enseñar lo que ya es conocido y accesible a todos? Creo que en la carrera de Letras intentamos enseñar a "leer" literatura, a plantear esos interrogantes a los que aludí antes, y eso es la práctica crítica. En tanto discursos, ambas prácticas están estrechamente vinculadas, pero no son simétricas: la crítica no puede existir sin la literatura, pero la literatura no tiene sentido sin la crítica,

aunque ésta actividad consista en lo que cualquier lector hace -lo sepa o no- al leer un texto cualquiera. La literatura está hecha para ser leída y el crítico en todo caso, es una clase de lector: especializado si se quiere, pero lector al fin. Y si se opina que el crítico es un escritor también; claro que si, pero es que la escritura y la lectura son dos momentos, dos aspectos o dos instancias de la misma actividad. La escritura y en este caso, insisto, particularmente la literaria, genera un saber y ese saber la torna objeto de conocimiento: eso es lo único tal vez, pasible de ser "enseñado". Esta cuestión puede pensarse en por lo menos, dos direcciones básicas: una de ellas, teórica, en relación al juego de elementos específicos que actúan en ese saber; otra es histórica e ideológica y se vincula con la concepción que se tenga de la literatura, o para remitirme a lo que sostuve antes, con la idea de "verdad" que hay en la literatura. Por un lado, necesariamente, hay un pasado, una diacronía: en un texto literario siempre están las lecturas de la tradición (en el sentido selectivo, no en el repetitivo, o de respeto canónico; la transgresión precisamente supone actuar contra ese pasado, o romper con él) y esas lecturas implican no sólo el canon literario, sino la cultura propia, la ajena, sus relaciones y posicionamientos, la historia misma en todos sus aspectos. Por otro lado, está la relación con el conjunto de los discursos sociales del momento -así sea que se pretenda escribir ciencia ficción, o reconstruir un pasado remoto, por ejemplo- es decir, lo que el texto dice y no dice de su contexto de producción. En ambos aspectos, claro que son necesarias herramientas específicas de aproximación al saber textual, que difieren de las lecturas exclusivamente intuicionistas que, en tanto lecturas, son totalmente legitimas, pero estamos hablando de lo enseñable respecto de la literatura.

Pero aquí nos acercamos a varios problemas de orden cultural que se vinculan con la literatura en cuanto a lo institucionalizado como tal y también a la ficción en sentido culturalmente amplio, ya que nos vemos inmersos en el universo de la cultura mediática, sus discursos y sus narrativas (en el cine, en la T.V., en el comic, en el video clip, etc.) que

conforman la "enciclopedia" de los jóvenes con un predominio mayor que la literatura entendida ortodoxamente como el texto institucionalizado como libro, y como libro de valor literario (sea cual fuere su género).

Estoy pensando en este momento en un film llamado Pulp fiction, traducido acá como Tiempos violentos, que justamente narra/dibuja con imágenes filmicas, a la manera del comic ("pulp" quiere decir eso: la pulpa de papel usada en la impresión de las historietas) varias historias fragmentadas, con verosimilitud folletinesca y con humor negrisimo. Me pareció una critica lúcidamente corrosiva, ética y política, a la sociedad actual que los sociólogos llaman "del capitalismo tardío"o "postindustrial" y en lo cultural con el ya gastado término de "posmoderna", precisamente a partir de retóricas propias del posmodernismo. El ejemplo viene al caso y se relaciona con lo que hace a la enseñanza de la literatura, porque este tipo de ficción, en un lenguaje diferente, parece ser más comprensible para los jóvenes y adolescentes, que un artículo teórico o filosófico sobre el tema. Es decir que los modos perceptuales han cambiado mucho por influjo de los medios y las generaciones actuales no están ya exclusivamente sumergidas

## Elisa Calabrese

es Doctora en Letras. Se desempeña como Jefa de este departamento en la Facultad de Humanidades (UNMdP). En la misma unidad académica es profesora titular de Literatura Argentina II. Ha escrito diversos artículos en revistas especializadas, además de participar en el libro-que coordinó-Itinerarios entre la ficción y la historia.

-como la mía, pongo por caso- en la "galaxia Gutemberg", como diría Mc Luhan. Todos advertimos estos cambios en fenómenos simples, pero contundentes, como por ejemplo, que es gravoso para los estudiantes leer libros muy extensos, aunque sean ficciones literarias, como esas interminables novelas del siglo XIX. Lo que primero aparece como reacción, es el temor a estos cambios, pero seguramente, hay que incorporar a la enseñanza, lo que está pasando en la esfera de la cultura viva.

Para terminar, una reflexión crítica sobre la tendencia actual en la enseñanza de la literatura, y es el hábito de anteponer la lectura teórica a la de los textos literarios mismos, tal vez provocada por lo anteriormente esbozado y en especial, por la hegemonía epistémica de la denominada teoría literaria (campo epistémico de hecho no específico, por cuanto confluyen en él la filosofia, la lingüística, el psicoanálisis, la sociología, la crítica cultural, etc.). Esta hegemonía de la teoría literaria en ámbitos disciplinarios que hasta hace tres décadas la desconocían, como los citados arriba o incluso en la política, donde todo el mundo habla de "discurso", y un imaginario de prestigio intelectual por parte de los docentes, que no queremos parecer teóricamente "atrasados", son responsables de tal tendencia. Me parece necesario rescatar una actitud de honestidad intelectual que no implica regresar al hábito filológico, pero si a la lectura genuina de lo que antes se denominaba "la fuente" y no citar de segunda mano o de oídas, pongamos por caso. Que la literatura y también la crítica, claro, se escriba desde otras escrituras, que no exista la "originalidad" en el sentido romántico del término, no debe confundirse con el "refrito", para decirlo claro. Una consecuencia positiva de todos los cambios aludidos es, me parece, el desafio de la expansión de nuestro campo de estudio. La noción de discurso y la menos

definible de transdiscursividad han abierto a los estudios literarios posibilidades que debemos explorar; ello acentúa la exigencia de rigor pero propone un interés renovado de trabajo interdisciplinario.

# wiguel Dalmaron

# Todo es verbal, nada es real

La doxa crítica repite desde hace un tiempo una perogrullada cuyo único provecho es, a esta altura, la reproducción pedagógica y los buenos modales académicos: todo es verbal, nada es real. Desde que algunos popes de las universidades de allende la miseria se apropiaron de la teoría literaria y vinieron a desasnar a sus colegas antropólogos, historiógrafos y sociólogos acerca de que todo es ficción, discurso, lenguaje, nosotros los críticos chochos de la vida (supongo que junto con algún lacaniano y más de un cura que habrán paladeado gozosos su triunfito), y a deconstruir relatos históricos, relatos filosóficos, relatos políticos, emblemas y ceremonias, ritos y mitos de donde fuere. O sea, más o menos: Lévi-Strauss retorna por sus fueros treinta años después. Que Clifford Geertz cancheree escribiendo que "hasta los marxistas leen ahora a Cassirer" no hace menos patética e ingenua (o lastimosa) la complicidad cultual del crítico que asiente satisfecho a esa constatación cuyo propósito estratégico es, justamente, hacerle pisar el palito a la gilada. Si bien es innegable que la crítica está, casi por naturaleza, atada al imperio de la moda, tampoco es cuestión de miamizarla ("¿Hayden White? ¿Baczko? ¿De Man? ¿Rorty? ¡Deme dos!").

Claro: si uno mantiene que la verdad es una relación entre proposiciones, seguimos en la misma que hace siglos, nadie nos quita lo bailado en las fatigosas bailantas cartesianas, kantianas y hegelianas de Occidente y dónde está la novedad fuera de una actualización jergal lingüistosemiotiquera del asunto, ¿eh? (Dirán, dirán: "Momentito, momentito, nada de anacrónicos racionalismos de la vencida 'modernidad'. ¡Wittgenstein, Wittgenstein!", como si eso mejora-

ra las cosas). Cuestión, justamente, de bailar, aunque no tanto con la más linda que con la más pintada. Una cosmética para no planchar toda la noche en la danza académica, que siempre se parece más a un vals vienés que a una murga candombera.

Para que nos entendamos (porque para hacerse el sota el crítico cultual es mandado a hacer): nadie sería tan pavo como para negar que "los cadáveres flotando en el Río de la Plata" es un relato, que el "Nunca más" es una ficción, y que "Aparición con vida y castigo a los culpables" era una retórica; pero muchos son lo suficientemente canallas como para dejar taimadamente sugerido (o imbéciles, como para dejarlo implicado involuntariamente, lo que mueve a la compasión o al desprecio) que lo fundamental es ahora reconocer que lo sean, que sean sobre todo y primordialmente eso, y que "La Hora de la Espada" también es una retórica, que el menemismo también es una narratividad, que el "Informe final" sobre "derechos humanos" de la dictadura también era una ficción. Ese "también" sordo (que una crítica a la crítica que se precie de tal debería hacer sonar) no hace otra cosa sino mostrar que el crítico cultual está más que dispuésto a asumir la lógica aplanadora del mercado (y aquí no nos tragamos el verso de que el mercado es "plural" y desjerarquizador y que lo inventó la posmodernidad para no aburrirse): ¿todo es igual, nada es mejor?. ¿Marcelo Tinelli es un juego de lenguaje, Hebe de Bonafini es otro, Charly el Supremo otro, los secundarios a quienes reprime la policía intercambian discursos y ficciones con los agentes del orden? He ahí lo que yo llamo la moral pesudohomogeneizante de los debilismos, la mano dura del pensamiento chirle: el crítico cultual me tratará de "fundamentalista", porque me niego a "convivir en la

diferencia" con Mariano Grondona, con el Ministro del Interior o con el General Balsa (claro que no lo dirá de ese modo franco: me reprochará que me inquiete convivir con él, que finalmente cobra el mismo sueldo que yo en la Universidad, lo que en todo caso atestigua su altruismo pero no disminuye su responsabilidad). Módicas puerilidades de armisticio que siguen siendo, como todas las treguas, ideologías de dominación. Porque no vamos a ser tan otarios o cínicos como para creer que necesitábamos de estas nuevas doctrinas para dialogar provechosamente con gays, etnias minoritarias, mujeres, inmigrantes, negros, indios, "otros".

La manera más implacable de poner a prueba las convicciones generalizadas de la crítica es no perdonarle una: hay que hacerle sacar conclusiones sobre el presente mediante su propia lógica. Aquí y ahora, para que nadie se salve de mostrar la hilacha. Si el socialismo era un metarrelato, digamos, pues que no me jodan: escriban también que, ergo, el nazismo era una novela y la ESMA un cuento, y meta carnaval polifónico. Si no se animan, que se dediquen al comercio de bienes raíces, o que retornen a la crítica: ese hábito molesto que consiste en preguntar por qué y mediante qué otras condiciones y con qué consecuencias no sólo ficcionales las ficciones se constituyen en invenciones de lo real y a la vez en sus agentes.

Pero, me dirán ¿de qué habla Ud.? Hablo de la crítica. Digo: si vamos a hablar de la crítica, hablemos de verdad y de moral (y el que me diga que esa crítica desapareció porque se acabó la "modernidad", que acepte que, entonces, tampoco hay ya crítica, y que lo que hacemos ahora debería llevar otra denominación menos épica o más pedestre); o, si se quiere, de cómo no chuparse el dedo celebrando las exequias de nuestras derrotadas metafísicas como si se tratara de un triunfo aliviador (no hay peor imbécil que el derrotado que cree que ganó, o que no ganó nadie; o que se ha vuelto tardoanarquista sin preguntarse a quién beneficia). Luego, quien sólo sea capaz de analizar textualidades, parodias, semiosis, allegoresis, diegesis y tramas, imaginarios y fictividades, o toponimias y topologías, pero no pueda o no quiera decir por qué un libro o una práctica son buenos o malos, ni cómo edossier=

un discurso o una práctica se ligan con la verdad de lo real y con el presente, con la coacción y con las resistencias, con los avatares de los cuerpos allí donde ya no todo es discurso y unas *presencias* tangibles se insinúan con la densidad irreductible de la experiencia, serán profesores o profesionales, investigadores prolijamente categorizados e incentivados, pero no críticos.

Creo que ahí está una de las condiciones imprescindibles para que la crítica sea tal: la ficcionalidad o la discursividad de la crítica y de las prácticas que constituyen su objeto, la potencia de esa ficcionalidad para modelar mentalidades y provocar acciones debería ser uno de los supuestos, más o menos obvios por lo viejos, de nuestra tarea (que las ficciones intervienen en la vida de la gente ya lo sabían Balzac y Dickens, y ya lo fondeó Tinianov hace más de medio siglo). En cambio, hacer de esa vieja constatación una estratagema para enmascaramos con alegres irresponsabilidades, bovinas ataraxias o democratismos no-hagan-olas podrá legitimar el poder institucional de nuestro saber, pero será a la vez el camino seguro para que lo que todavía llamamos crítica alcance el destino funerario tan culposamente temido por el crítico cultual. Porque, para entendernos: si el otro problema de la crítica es que ya no tiene objeto porque las letras mismas y su incidencia en la cultura finisecular asisten a su tal vez irremediable ocaso, jugar todas las fichas a la amplificación disciplinaria, lo que probablemente no está del todo mal y es inevitable (ahora hacemos "crítica cultural", como si eso fuera una novedad para los intelectuales latinoamericanos) es, lisa y llanamente, pifiar el blanco principal y creer que ganaremos la partida con sólo comer peones o hacer gambeta

## Miguel Angel Dalmaroni (LaPlata, 1958).

Es doctor en Letras, se desempeña como profesor asociado en Literatura Argentina II. Como crítico literario ha publicado artículos en revistas especializadas y en medios de divulgación: Babel, Pionero, la Muela de juicio, el suplemento La Plata de Página 12 y en el Nro. 1 de Paredón. Es el autor de un libro titulado Juan Gelman contra las fabulaciones del mundo. Bs As: Almagesto, 1993.

# Qué significa hacer crítica seducción la necesidad de justifica

Siempre es bueno preguntarse por aquello que se hace naturalmente, lo que se ha tomado por oficio y que resulta tan obvio que, precisamente por obvio, suele no considerarse. Hoy me preocupa el problema de la crítica, sus por qué, sus objetivos, sus estrategias. Problema que me incluye, me concierne como crítica, y, sobre todo, como persona que hace crítica, que vive de ella. Por tal razón, estas notas intentarán dar cuenta de una instancia personal, más que académica o institucional. Veamos de qué se trata.

El primer movimiento de la crítica implica la lectura, asumirla como una práctica. Pero además la elección de los materiales. Esto sería ya un modo de hacer crítica, de empezar a hacer la crítica. Sin embargo, qué nos lleva a iniciar este movimiento? Supe de una colega que se dedicaba a la historia porque era tan pero tan "chusma" que no le alcanzaba con el presente que se iba a "chusmear" por el pasado. Más allá de cualquier principio episternológico, un gesto que radica la investigación, si se quiere desde una óptica femenina. Curiosidad, intriga, chusmerio, sospecha, dejarse seducir, son movimientos legítimos que sostienen el movimiento del guerer saber. Qué otra cosa, en cualquiera de las disciplinas que se manejan con los discursos, y esto rige para todos, hombres y mujeres, que la más absoluta e insaciable curiosidad nos lleva a léer, las cartas o los diarios, las biografías o las novelas, cualquier texto de ficción, teoría o, incluso, crítica, junto a un poco de intriga, prestamos al juego de la seducción, la necesidad de justificar a uno sobre otro o a nosotros mismos sobre los que nos antecedieron frente a los que nos seguirán.

Lo que supe de la colega de historia, por supuesto, no lo supe por ella sino que me lo contó otra colega a la que se lo habían contado. Esta cadena justifica la manera, no ortodoxa, pero cierta, de la manera cómo circulan, al menos en Argentina, los materiales, la recomendación de bibliografía, el deseo guiado hacia cierto otro deseo, hacia otro texto. Es decir, la infidencia, el secreto. Nuestro modo de hacer crítica se apoyaría, entonces, en la intriga, la sospecha curiosa y, después, en el placer del, por el secreto, que tiene que ver con la trama secreta de los saberes, esto es el poder que se teje sobre los secretos, quiero decir, los saberes.

Un segundo movimiento de la crítica tiene que ver, ineludiblemente, con la escritura, con una práctica de escritura. Más allá de los primeros gestos curiosos, o junto a ellos, está la instancia de escribir la crítica. Qué significa este gesto jugado en los textos? Puede haber una respuesta académica relacionada con el mercado de trabajo, pero me interesa observar un aspecto más personal de la cuestión. Allí aparece el verdadero riesgo de hacer crítica, de hacer de la crítica una práctica de escritura, porque tiene que ver, definitivamente, con una: con su propia vida, con su cuerpo, con su sexo, con su posición económica o social, con sus relaciones afectivas y hasta amorosas. Hacer crítica, escribirla, es situarse, en tódas estas instancias, y seguramente en otras que ahora se me olvidan, a cada momento, al pie de la letra. Decir-escribir: aquí estoy, poniéndo(me) a prueba en cada uno de los

textos a trabajar o trabajados, poniendo a prueba (en) todas las instancias señaladas. Por un lado, se pone a prueba un problema, pero, por otro, y en forma simultánea, me pongo a mí misma a prueba. Allí está el riesgo, y, posiblemente, el origen de una pregunta sin respuestas precisas. Se hace crítica a partir de un problema. Necesariamente un texto debe traer(me) el problema. De otra manera el trabajo no justifica su irrupción. Pero hay más. Sobre el problema se intenta algún tipo de resolución que no garantiza la llegada a término. Después de todo, el intento, el ensayo, la formulación correcta del problema no saldado es el mejor avance desde el punto de vista rigurosamente científico. Por esta razón, puede pensarse que hacer crítica, como trabajo, implica introducir en los discursos, en mi propio discurso, la sospecha sobre el verosimil. Hacer crítica es no creer(me), preguntar(me) a cada rato, no conformar(me) y recaer en un permanente por qué. A cada paso, a cada mediada resolución, volver a preguntar(me) por qué, o por qué no, o, y si fuese precisamente lo contrario. Seguir sus desarrollos, probar, comprobar y refutar(nos), volver a empezar. La sospecha inicial, curiosa, pero también en el ejercicio mismo de leerescribir sobre mi propia escritura. En todo caso, se sostedrán resoluciones parciales. Algún punto de descanso. Se volverán a plantear los hechos, las pruebas, se oirá a los testigos, se seguirá adelante sin pronunciar sentencia, entreviendo un nuevo problema. Estamos demasiado involucrados al tiempo que andamos sospechando de todo.

Estas operaciones, aunque no lo parezcan, se relacionan con el modo científico de la investigación. En el caso de los que trabajamos con los discursos de la literatura, sabemos que se aprenden mejor con/en ella: estas operaciones están implícitas en las leyes del discurso de la literatura. De antemano jugamos sabiendo que es un discurso mentiroso. Es más, jugamos, nos jugamos, porque es mentiroso. El discurso de la literatura como un campo ficticio de operaciones, donde simultáneamente ponemos a prueba su discurso y nos ponemos nosotros a prueba. Leemos, aprendemos a leer, enseñamos a leer, enseñamos a leer, enseñamos a poner a prueba los convenciones de la literatura como un campo ficticio de operaciones, donde simultáneamente ponemos a prueba su discurso y nos ponemos nosotros a prueba los convenciones de la literatura como un campo ficticio de operaciones, donde simultáneamente ponemos a prueba su discurso y nos ponemos nosotros a prueba los convenciones de la literatura como un campo ficticio de operaciones, donde simultáneamente ponemos a prueba su discurso y nos ponemos nosotros a prueba los convenciones de la literatura como un campo ficticio de operaciones, donde simultáneamente ponemos a prueba su discurso y nos ponemos nosotros a prueba los convenciones de la literatura como un campo ficticio de operaciones, donde simultáneamente ponemos a prueba su discurso y nos ponemos nosotros a prueba los convenciones de la literatura como un campo ficticio de operaciones, donde simultáneamente ponemos nosotros a prueba los convenciones de la literatura como un campo ficticio de operaciones, donde simultáneamente ponemos nosotros a prueba su discurso y nos ponemos nosotros a prueba los convenciones de la literatura como un campo ficticio de operaciones, donde simultáneamente ponemos nosotros a prueba los convenciones de la literatura como un campo ficticio de operaciones, donde simultáneamente ponemos nosotros a prueba los convenciones de la literatura como un campo ficticio de la literatura como un campo fictici

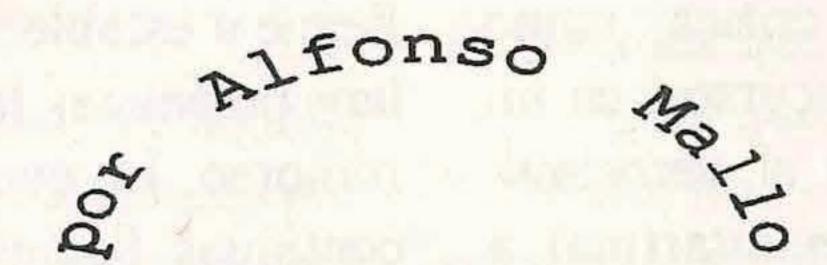
discursos. Por supuesto, hablamos de literatura, pero preveo el desplazamiento de este enseñar a poner a prueba hacia otros discursos. Entre tanto, se advierte que el nuestro se va construyendo, también él, como un campo ficticio de operaciones. El oficio del crítico es el ejercicio reglado de la mirada ladina, subrepticia. Lo peor es que se escribe. La literatura enseña, pero a su vez, hace el mismo juego. Igual la crítica. Se despliega, dialécticamente, la treta del débil: la sospecha. Todo depende del lugar de poder. Hacer crítica como una forma de poder decir/ escribir, constantemente, que no se cree, que se sospecha, que se sabe que los discursos son metirosos. Qué se gana? Depende del juego de sospechas que llegue a establecerse, es decir las polémicas. Si no hay polémica, la sospecha queda resumida en el rumoreo. Lo que se gana está en la polémica. Las continuas flexiones sobre los diversos objetos de trabajo. Sobre nosotros mismos. Evidentemente aquí hay complicidades, alianzas, contratos, pactos, y también, por qué no, venganzas y traiciones.

El oficio crítico, su práctica, requiere del entrenamiento permanente. La crítica como resistencia, pero a condición de ser consciente de/en esa resistencia, es decir, la reflexión. Se trata de una producción, un trabajo paso a paso, letra a letra, sobre los procedimientos, las contradicciones, las dicciones, los textos, que darán lugar a nuevos procedimientos, contradicciones, dicciones, los textos de la crítica. Funcionan en cuanto a la literatura, y la sociedad, como un relato lateral. No son autónomos. No pertenecen ni a una ni a otra; ni, mucho menos están entre medio. Pero responden a ellas, intentan dar cuenta de su dificil articulación. Cuál es su lugar? Es un no lugar bastante extraño. Así como el de quienes hacen la crítica: ni autores, en el sentido convencional del término, ni lectores, y, a su vez, las dos cosas potenciadas por un género que no estaba, hasta hace poco, entre los géneros. Se lleva adelante una práctica. Se lee-se escribe-se lee.

Pero no se sabe muy bien para quién.

El problema del para quién está relacionado con el no lugar. Podría ser para alumnos, para colegas, en definitiva, para amigos. Sin embargo, la idea de resistencia

reflexiva pretende relacionarse con un sistema más amplio, con lo social. Seducirlo. Cuando se enseña, cuando se aprende, a leer discursos, en sentido crítico, no se está pensando en el discurso específicamente literario, sino en los discursos, es decir, lo real. Lo que tiene de bueno el discurso de la literatura es su sinceridad. De antemano se sabe de su falsedad estratégicamente verosimil, lo que permite, precisamente, el entrenamiento. Sobre esta articulación problemática cae la reflexión, la crítica que permite jugar el mismo juego, pero sabiendo. Es más, porque sabemos podemos jugarnos. En último término no hay separación entre el discurso de la literatura y los otros discursos. Pero esto coloca a la crítica de la literatura en un lugar de privilegio. Para quién se escribe? Para aquellos que sospechen el juego, que deseen jugarse en el entrenamiento. La crítica se escribe para que le contesten. Entre medio los pre-textos que se quieran: en mi caso, el campo privilegiado de la literatura, el discurso mentiroso más sincero, y por eso mismo, el que más me ha seducido en su manera sinceramente mentirosa de contarme la historia.



# Dos hombres bajo el paraguas (sin contar al poeta)

a no pasaban autos. El cine cercano despedía la gente que acude a la conocida función trasnoche (de alguna mala película que seguramente ninguno de los tres había visto).

El mozo fumaba con los codos apoyados sobre las rodillas en una mesa alejada.

-No, su idea me parece un tanto pueril, revestida de una falsa humildad. El crítico, y por ende la crítica, quedaría subordinado a la obra literaria.

-Por supuesto. En estos últimos años, lo sabe usted mejor que yo, se ha dado en pensar que la crítica es un género más, comparable con cualquier otro, digamos con la poesía. Nada más absurdo. Si me acusa de falsa modestia lo acepto, pero no podrá negar su soberbia postura. Si hoy podemos pagar esto que bebemos, lo digopor nosotros y no por él, es gracias a la literatura sobre la que hablamos y

escribimos.

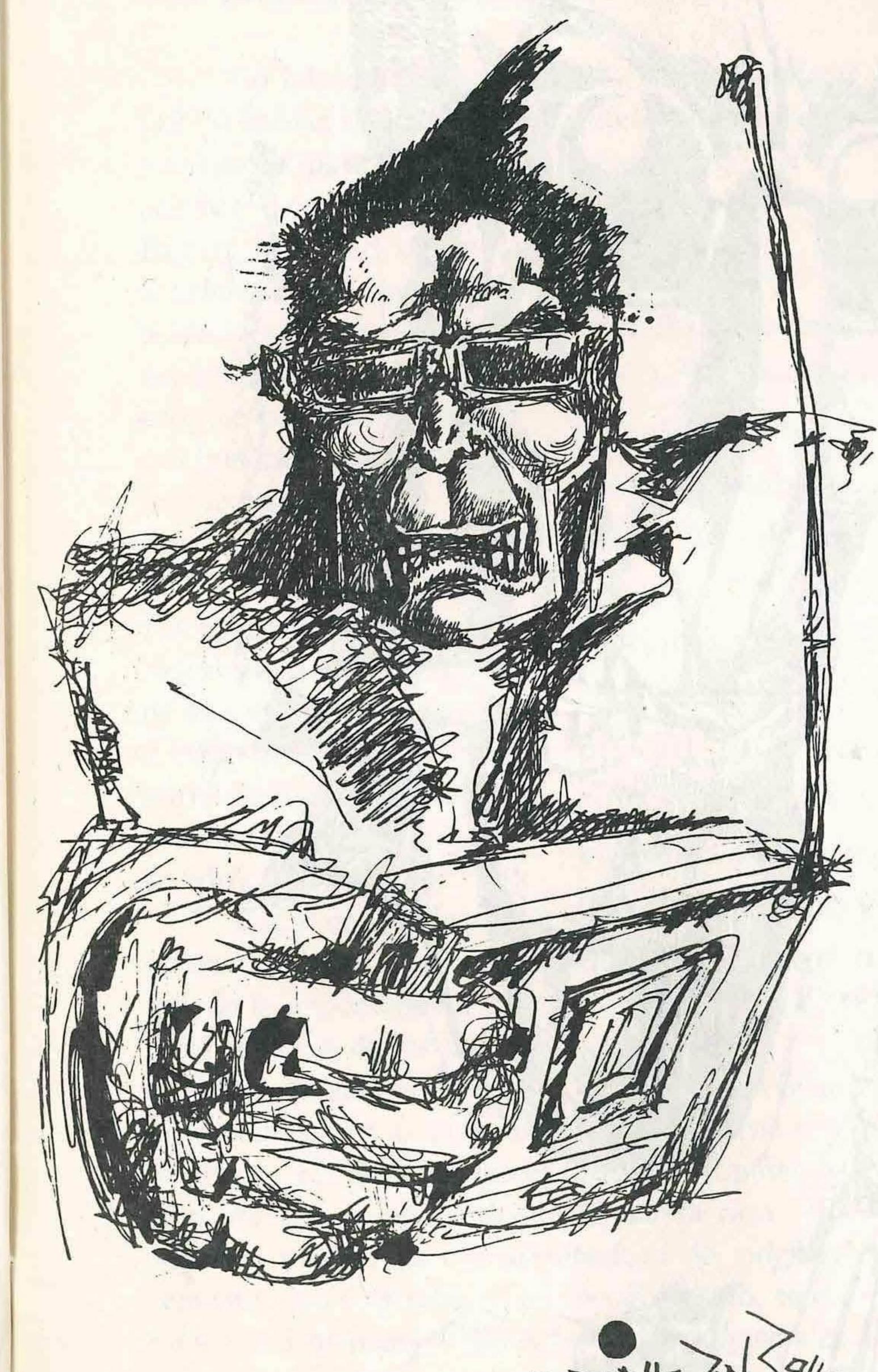
-Repito que desconfio de su humildad. La critica, a pesar de sus dudas hoy se puede afirmar, reconoce estructura, estilo y alcances que le son propios y hacen que sea lo que es y no otra cosa. Se encarga, basándose en los conocimientos y formación del crítico, de desentrañar el sentido de la obra literaria, de mostrar todas sus verdades y, por lo tanto, de acercarla a los lectores, para los que la crítica se transforma en una especie de opción reveladora.

-Claro, entonces el crítico es una especie de hombre-dios, un iluminado, un erudito dueño de la verdad. Sus palabras, aún a riesgo de encontrarme en

> la misma categoría, me hacen acordar de aquellas personas que ven en cada crítico un escritor frustrado. Reconozco que la crítica no puede hacerse desde la

ed dossier=

Alfonso Mallo: (Mar del Plata, 1975). Estudia Letras



ignorancia, que son indudablemente necesarios todos los elementos que puedan contribuir a una aproximación respetable, pero de ahí a que la crítica se transforme en el punto esclarecedor donde confluyen todos los conocimientos del crítico y la obra criticada pasa a ser solamente una excusa, hay un abismo.

-Usted está denostando la profesión y el género que nos da de comer. La crítica puede ser encarnada por algunos pocos y esta condición hace que sea un género lo suficientemente digno.

-Veo que está cegado. El crítico es un hombre como cualquier otro y la crítica, como producto de un hombre, es apenas una lectura tan válida como la que puede hacer un lector ingenuo. Su poder esclarecedor es relativo en tanto lo será para algunos (los que se ven interesados por la crítica o los que buscan el puntapié inicial para abordar una obra determinada) y no para otros que sólo verán en ella un producto totalmente alejado de la obra que le dio origen (pienso en los lectores más viscerales).

El que estaba sentado frente a la puerta encendió un cigarrillo. Mientras el crítico, visiblemente enojado, pedía la cuenta, acomodó la caja de fósforos en el bolsillo del saco y dijo:

-No hablamos sino de repeticiones. Un volver a decir de otra forma lo que ya se ha dicho innumerables veces. Un círculo interminable que no tiene origen (cualquier segmento de su perímetro podría serlo), un círculo demasiado grande como para ser explicado. Pienso en Cortázar explicando cómo deben verse unos cuadros (creo que eran siete), pienso en Girri esgrimiendo versiones propias de unos cuartetos de Eliot, pienso en Borges aproximándose poéticamente a Quevedo. Pienso en el arte como disparador del arte, y este nuevo arte, repetido miles de veces ya sin origen visible, como la única crítica posible, la verdadera, la que se siente, esa que se lee y raramente se piensa.

Los dos hombres lo miraron sorprendidos mientras el mozo se acercaba con los tickets en la mano vociferando el importe de lo que habían cosumido.

-Está bien -dijo el poeta volviendo a la realidad a sus compañeros de mesa- pago yo

(Necochea 1963): Egresado de la escuela de Bellas Artes "Manuel Belgrano". Durante su residencia en Bs. As. realiza numerosas muestras colectivas de dibujo, pintura y escultura. Estudia en el taller de Leo Vinci. Ilustra revistas culturales. En Necochea, adonde regresa en 1990 realiza muestras individuales de sus pinturas en 1992, 1993 y 1994, en cafés culturales. Desde entonces dicta cátedras de Grabado y Escultura en el Magisterio de Artes Visuales y Coordina el Taller de Dibujo y Pintura de la Escuela Municipal de Artes. Realiza todos los años una muestra de sus alumnos que conforman el grupo "Siberia". Actualmente también coordina el "Grupo Quiñones" que tiene a su cargo la actividad muralista de la Comisión de Cultura de la Fundación Horizonte. Es el titular de "La Casa de la Cultura Necochea. La Nave", donde desarrolla exposiciones de pintura, charlas, cursos y talleres artísticos para la comunidad cultural

Archivo Histórico de Revistas Argentinas

Pablo Esteban Benedini

www.ahira.com.ar

# elado

# J. G. BALLARD: INSTANTÁNEAS URBANAS (la ciudad, sus formas y sus cuerpos)

Las novelas de Ballard proponen una

mirada muy peculiar sobre los mun-

dos urbanos; una mirada que más

que panorámica, es transversal o ver-

tical porque imagina paisajes en donde

coexisten el presente y el pasado.

Cuántas ciudades puede haber,

entonces, adentro de una ciudad?,

cuál es la ciudad del futuro, que para

Ballard "no ha estado nunca a más de

cinco minutos"? Qué relaciones hay

entre las ciudades y los cuerpos?. La

isla de cemento y Rascacielos darán

algunas formas a estas preguntas.

## 1- Volver al pasado l: los paisajes/trampera.

La isla de cemento (1974) y Rascacielos (1975) hablan de los paisajes contemporáneos, los paisajes de la arquitectura y la tecnología. En la

primera de estas novelas, Robert Maitland cae por accidente con su Jaguar plateado, por el terraplén de la autopista que va a Londres, en "una pequeña isla entre tres autopistas convergentes, un triángulo de unos doscientos metros de largo." (14). En la segunda, Robert Laing se muda a un rascacielos -un condominio de 40 pisos en el que viven 2.000 personas- que forma parte de un proyecto de urbanización mayor con cinco edificios idénticos.

Cada uno de estos escenarios habla, en principio, de la imposibilidad de reconciliación de los mun-

dos urbanos: ambos suponen la yuxtaposición (y no la superposición o la convivencia) de pasado y presente. En Rascacielos el proyecto arquitectónico practica la operación de la tabula rasa: "El volumen macizo de esa arquitectura de vidrio y cemento, que se alzaba en un recodo del río, separaba esta urbanización de las derruidas propiedades circundantes, fincas maltrechas con terrazas del siglo diecinueve y terrenos de fábricas abandonadas"

(11). En La isla de cemento la construcción de la autopista -que forma parte de los espacios contemporáneos, junto al mundo en el cual Robert Maitland trabajaba como arquitecto- produce una especie de corte geológico, de tal manera que en el desierto de tránsito habrá un refugio antiaéreo, un viejo cine, una imprenta, e inclusive restos muy anteriores a la

segunda guerra mundial: un antiguo cementerio con lápidas del siglo diecinueve casas eduardianas. El mundo de la modernidad y el de la posmodernidad aparecen como instancias ciegas que no pueden verse entre sí: el pasado y el presente (que trabaja en estos casos sobre diseños futuros), parecen encontrar su marca en la diferencia.

Sin embargo, el proyecto urbanístico de Rascacielos trae recuerdos de un pasado, el de la arquitectura corbusiana, porque

internaliza todos los servicios -comercio, escuela, supermercado, peluquería, sauna, etc-, como la "Maison Le Corbusier", y por su terraza con solares, piscina, jardines y esculturas geométricas de colores brillantes. Está presente también la idea de saneamiento que supone, además de la eliminación de la calle como lugar de encuentro de las voces y los cuerpos, el alejamiento de los centros urbanos. El edificio es una ciudad "máquina para vivir" y como

4 /

paredón

proyecto apela también a la relación arquitectura/ naturaleza que tanto preocupó a Le Corbusier. Desde esta relación, Royal, que es el diseñador del edificio, construye su última fantasía antes de morir: bajar hasta los primeros pisos -él se encuentra encerrado en el ático de la terraza- y abrir todas las ventanas de los departamentos para que entren la luz y los pájaros.

La marca constructiva del paisaje de Rascacielos, es en realidad la inversión del escenario de La isla de cemento, hecho de fragmentos, de ruinas. En este caso, los objetos que rodean a los personajes tendrán que ver también con el pasado (las fotos de Jane Sheppard, el traje de Proctor, el trapecista idiota), y con los restos de una cultura de consumo: el perfume, los cosméticos baratos y la ropa de colores brillantes de Jane, las insignias de autos y otros objetos inútiles que el trapecista colecciona y expone como tesoros e inclusive el alambrado de donde sacan parte de sus alimentos, los restos de comida de algún restaurante cercano. Los habitantes de la isla reciben el descarte, los deshechos de una sociedad y quizás esta forma de exclusión social sea la que explique el montaje de imágenes que realiza Jane Sheppard en su vivienda: "Un desteñido cartel cinematográfico colgaba de la pared a los pies de la cama, anunciando una comedia con Ginger Rogers y Fred Astaire. A ambos lados había imágenes más recientes, tomadas de revistas underground: un poster psicodélico estilo Breadsley, un primer plano granuloso del Che Guevara muerto, un manifiesto de Black Power y una fotografia de Charles Manson durante el juicio, con los ojos mirando con fijeza psicótica por debajo de la calva." (81). Objetos culturales masivos y objetos culturales subversivos, estos últimos yuxtapuestos a partir de una mirada muy europea, que junta a Manson y a Guevara como signos de la revulsión, como signos idénticos de aquello que la cultura hegemónica deja de lado. En todo caso es claro que en este montaje no hay representaciones de la "alta cultura"; es un diseño fuera del "buen gusto" y de los cánones que premoldearan el Rascacielos: "El edificio mismo era un monumento al buen gusto, a la cocina bien diseñada, a las telas y utensilios sofisticados, a los muebles elegantes y nunca ostentosos, en síntesis a

toda la sensibilidad estética que estos cultos profesionales habían heredado de la escuela de diseño industrial, de todos los cánones de decoración interior institucionalizados y galardonados por el último cuarto de siglo" (116). La lógica social inscripta en el proyecto de urbanización del rascacielos pretende la creación de una sola clase "que proliferaba como una avanzada especie mecánica", con "una personalidad fría y cerebral" y "necesidades minimas de intimidad" (49). Sin embargo, la neutralidad social del condominio será un simple deseo, ya que las divisiones sociales propias de la modernidad se impondrán literalmente: en los pisos bajos vivirán las clases más bajas, que ejercen oficios relacionados con la comunicación y tienen hijos; en los pisos altos vivirán las clases más altas, profesionales o agentes bursátiles, sin niños pero con perros. Finalmente, entre el piso 20 y el 30, vive Robert Laing, en medio de una clase que se caracteriza por su estado neutro.

Pero además de reproducirse las estructuras sociales, también se producen las luchas entre clases propias de la modernidad, que recorren distintas instancias y se relacionan con desperfectos tecnológicos del edificio; primero la de los espacios comunes: ataques verbales en el supermercado, ataques corporales en los pasillos ("las calles del cielo" como los llama Ballard), violaciones en los ascensores, o la muerte del perro afgano en la piscina del piso décimo. De los espacios comunes la violencia pasará a los departamentos: usurpación, vejaciones y hasta asesinatos.

En La isla de cemento la lógica social es la antítesis de la deseada para el rascacielos; es una lógica que se instala en los márgenes de un sistema: Jane Sheppard es una figura típicamente moderna, habla de "opresión" y "oligarquía" y se esconde de un pasado con el que no puede convivir. Lo mismo le sucede a Proctor que es un discapacitado (quedó idiota después de una caída en el circo) y además estuvo preso. Proctor es el único personaje de la novela para el que la ciudad no existe por decisión propia; jamás sale de la isla, no le interesa y Jane, en realidad, sólo saldrá para ejercer la prostitución. La forma de pasaje al otro mundo, el de la autopista, es el enigma y la búsqueda de Maitland, que se presenta

So peloo

como un Crusoe contemporáneo, buscándole utilidad a sus objetos de lujo: el caño de escape del automóvil le servirá de muleta, la colonia fina para encender el fuego y el Jaguar mismo como señal luminosa. Todos sus gestos en la isla tendrán que ver con este deseo de huir: así castigará verbalmente a Jane y sobornará al acróbata con pequeños regalos, objetos de la sociedad de consumo que no son vistos por Proctor desde el lugar del uso -una revista Life, unos zapatos de goma, partes cromadas del auto, su emblema metálico y fundamentalmente cigarrillos y vino-. Sin embargoni los nuevos usos de sus antiguos objetos, ni los sobornos, lograrán alguna ayuda para salir de la isla. La isla de cemento es una trampa de la cual él podrá salir a partir de otro tipo de viaje, una viaje interior -que es el único importante para Ballard-. El itinerario, que comenzará en las señales de auxilio desesperadas, terminará con la decisión de "evadirse por su propio esfuerzo".

Así como la isla es el lugar posible, Rascacielos habla de la imposibilidad de un espacio. Las primeras imágenes que aparecen del edificio tienen que ver con la reclusión y con lo no-humano: una cápsula espacial, "una arquitectura diseñada para la guerra", "un gigantesco zoológico vertical" con "cientos de jaulas amontonadas una sobre otra". Royal reflexiona diciendo que "todos los sucesos de los últimos meses tenían de pronto sentido, si uno comprendía que estas criaturas brillantes y exóticas habían aprendido a abrir las puertas" (190). Así, en tres meses, el paisaje del orden y la armonía (del anonimato, la individualidad y la limpieza) se convierte en un paisaje de basura. Las bolsas de residuos, junto con los muebles, forman parte de las barricadas que cierran los departamentos y el pasaje de un piso a otro por la escalera. Los objetos del "buen gusto", las mujeres elegantes y los perros finos pasan a cubrir el espacio de la necesidad que se articula en tres instancias, sexo, comida y seguridad. Las piscinas se convierten en cementerios acuáticos en donde se pudren los cadáveres junto a la basura. La individualidad se diluye también bajo la lógica de la necesidad: aparecen los clanes, las bandas, los líderes, grupos entre los que se destaca el de mujeres (y niños) que canibalizarán a Wilder sobre el final de la novela.

En realidad, el rascacielos se convierte en la exasperación salvaje de aquello de lo que se distanciaba. Si bien las torres de Londres le parecían a Laing cuando se mudó "el paisaje de un planeta abandonado que retrocedía alejándose lentamente" (13) y su retirada al nuevo mundo tenía que ver con el abandono de las calles atestadas, los embotellamientos de tránsito y los incómodos viajes en tren subterráneo, esta especie de olvido voluntario o de amnesia de la mirada no impide que en el



[la ciudad, sus formas y sus cuerpos]

rascacielos se reproduzca -en clave primitiva- el roce de los cuerpos, la violencia en los espacios públicos y que inclusive se privatice la violencia.

El rascacielos es "una ciudad vertical", un espacio en el que se aislan los sobrevivientes (sobre el final sólo uno de los personajes, Crosland, sale diariamente del edificio), en el que dan lugar a sus perversiones privadas.

El paisaje de basura, chatarra y violencia como si se tratase de un barrio bajo de Londresinvierte el proyecto constructivo del rascacielos; es, justamente, su fracaso. El itinerario podría leerse en una sucesión de instantáneas: los cuerpos y las vestimentas que se exhiben en las fiestas nocturnas, los "hombres con chaquetas de noche bien cortadas" y las "mujeres elegantes" que "caminaban levantándose las faldas entre restos de botellas rotas" (131-2), y finalmente las vagabundas peladas, los cuerpos que tienden a desaparecer literalmente bajo el peso del hambre, los harapientos, los cuerpos que dejan sus antiguas vestimentas hasta llegar casi a la desnudez (Wilder y Maitland), e inclusive los muertos que aparecen la mayor parte de las veces como osamentas brillantes, ya que "a muchos cadáveres les habían quitado las carnes con una habilidad de cirujano." (241).

Ante la desintegración del paisaje del rascacielos, los cuerpos darán lugar a nuevas formas de territorialización. En principio porque funcionan como nuevo espacio, como zona de lucha por el poder (la posesión de las mujeres, las violaciones): "Royal bailó con ella (...), palpándole abiertamente las caderas y los muslos, como si este inventario estableciera su derecho a esas zonas del cuerpo de Jane en una fecha futura." (133); y además, porque dan señales primitivas para ubicarse en el nuevo territorio. De esta manera, Laing tiene la certeza de que su hermana Alice llegará hasta él siguiendo los "olores penetrantes" de su cuerpo y las mujeres, al irse del edificio o emigrar hacia zonas más altas, dejan "aromas, estelas brillantes" (195).

## 2-Volver al pasado II: la mirada indiscreta.

Si Rascacielos suponía un proyecto arquitectónico como separación de la ciudad, el fracaso de éste también tendrá sus escrituras: los grafitis, que forman parte de un género típicamente urbano, cubrirán desaforadamente las paredes de los espacios públicos en principio y luego de los privados. Los primeros que aparecen hablan, como dice el narrador, de la procedencia culta de sus habitantes: palíndromos, acrósticos y obscenidades sofisticadas. Este tipo de grafiti como ejercicio lúdico de la inteligencia, será suplantado después -o convivirá-

J. G. Ballard nació en Shanghai en 1930. Estudió en China en colegios ingleses y estuvo -junto con sus padres- en un campo de internación para civiles, después de la ocupación japonesa a este país. Recién a los 16 años se traslada a Inglaterrra, donde estudió Medicina y Letras. Después de abandonar ambas carreras trabajó en Bibliotecas públicas y en la redacción de revistas técnicas y científicas. Se mudó a Londres en 1955 donde se casó con Mary Rhodes y tuvo tres hijos que después él se encargaría de educar.

Aunque antes de 1962 había escrito una novela y varios cuentos, recién en este año, con la publicación de El mundo sumergido, comienza a escribir profesionalmente, es decir, empieza a vivir de la literatura. En 1965 se lo consideraba el líder del llamado grupo de New Worlds, la revista inglesa que propone nuevas formas para el género de ciencia-ficción. Es un gran admirador del surrealismo en pintura y en literatura (también le interesó el pop art en su momento y sobre todo Warhol). Su sistema de lecturas es, como dice Capanna, muy heterogéneo: combina Graham Greene, Kafka, Jarry, Poe, Borges, Beckett y William S. Burroughs con las revistas científicas, los papers y los libros médicos como Crash Injuries sobre accidentes automovilísticos.

do pelodo do

con otros que describen formas sociales: caricaturas, slogans publicitarios y enunciados anti-homosexuales. En este último caso nos encontramos ante un uso del grafiti como marca territorial, tal como lo explica García Canclini, ya que pueden comenzar a leerse las diferencias discriminatorias, las divisiones y las luchas dentro del rascacielos (Talbot, el psiquiatra afeminado, será la primera víctima de la oleada de violencia).

Finalmente los grafitis darán pautas de acción: "Las paredes estaban plagadas (...), de listas donde figuraban, como en un disparatado libro de teléfonos, los apartamentos destinados al saqueo. Junto a las puertas de las escaleras, inscripciones de estilo militar indicaban con sobrios caracteres los pasajes accesibles a media tarde y la hora del toque de queda" (168).

## Bibliografía de J. G. Ballard

Huracán cósmico, The wind from Nowhere, 1962. El mundo sumergido, The Drowned World, 1962

Playa terminal, Terminal Beach, 1964 (cuentos)

Bilenio, Billenium, 1962 (cuentos)

Las voces del tiempo, The Voices of Time, 1962 (cuentos)

Pasaporte a la eternidad, Passport to Eternity, 1963 (cuentos)

La sequía, The Drougth, 1964

El hombre imposible, The Impossible Man, 1966 (cuentos)

El mundo de cristal (The Crystal World, 1966)

La exhibición de atrocidades, The Atrocity Exhibition, 1970

Crash, Crash, 1973

La isla de cemento (Concrete Island, 1974) (Barcelona:

Minotauro, 1984). Traducción de Manuel Figueroa.

Rascacielos (High-Rise, 1975) (Barcelona: Minotauro, 1983).

Traducción de Manuel Figueroa.

Compañía de sueños ilimitada (The Unlimited Dream Company, 1979)

Hola América (Hello America, 1981)

Mitos del futuro próximo (Myths of the Near Future, 1982)

Archivo Historico de Revistas Arge

El imperio del sol (Empire of the Sun, 1984)

El día de la creación (The Day of Creation, 1987)

Sobre las paredes blancas y relucientes, los grafitis como inscripción necesaria de los sucesos de una ciudad en descomposición, los grafitis como voz estridente (con aerosoles "en los colores de moda que se vendían en el supermercado") de los que antes tenían voces de "tonos aplomados".

Los grafitis arman identidades y las comunican, a tal punto que Wilder, en su ascensión hacia el último piso, se hará grafos en el cuerpo, pintándose con rouge "franjas de color vino en el pecho y en los hombros". En este caso el grafo habla de una acción con indicios rituales, mientras que en otros. estará asociado a formas diversas de perversión, como cuando Steele (el neurocirujano amigo de Laing) dibuja líneas de sangre en las paredes de los departamentos por los que pasa o arma escenas con los muertos: "El día anterior había irrumpido en un apartamento y había encontrado a Steele pintando una extravagante máscara cosmética en la cara de un ejecutivo muerto, vistiéndolo como a un travesti presuntuoso con una voluminosa bata de seda." (212).

La imagen en realidad, en Rascacielos, tiene que ver con la desprivatización de la vida de los habitantes del edificio: el grafiti comunica identidades que son colectivas, mientras que la fotografia y la filmación, por su parte, abren una red de miradas imposible de eludir. En principio Wilder lleva a lo largo de toda la narración, como si fuese un miembro ortopédico, una cámara filmadora con la que capta momentos para un futuro documental "acerca de los edificios de apartamentos", que será "una mirada directa a las presiones fisicas y psicológicas de la vida en un condominio de estas proporciones." (22). Así filma cambios en el espacio, luchas violentas y hasta su propia ascensión, a la que además mira proyectada en las sombras de su cuerpo en la pared: "Como un enorme y jadeante animal, seguía las vastas proyecciones de sí mismo en las paredes y el techo, como si estuviera a punto de saltar a los lomos de esas sombras y arrearlas por los pasajes del edificio como una manada de bestias" (153). Pero además Wilder es filmado por otros personajes del condominio y todo el mundo saca fotografías de lo que sucede, a tal punto que "La verdadera luz del rascacielos era el destello

32

metálico de las cámaras polaroid, la radiación intermitente que registraba un instante de deseada violencia para satisfacción de futuros voyeurs" (155) y "Los suelos estaban cubiertos con tiras de negativos".

Sin embargo, la imagen de la violencia -que es la última forma de vigilancia tecnológica-, jamás saldrá del rascacielos: Wilder abandona la cámara rota, antes de subir la escalera que da a la terraza del piso cuarenta. La imagen desprivatiza las vidas, pero a la vez privatiza los sucesos del edificio, que existirán sólo para la repetición de voyeurs de la nueva especie.

Si la escritura de los grafitis y la imagen misma, descentran en Rascacielos antiguas formas, transforman el paisaje, en La isla de cemento las inscripciones serán las marcas de la inutilidad. El arquitecto herido escribe permanentes pedidos de auxilio ("SOCORRO CONDUCTOR HERIDO LLAMEN POLICIA", "MAITLAND SOCORRO") y luego se los hace escribir, engañándolo, a Proctor. Pero la escritura está descentrada en el lugar de la isla, no logra cambiar ese espacio ni conectarlo con el mundo exterior. La isla es ágrafa, como el acróbata idiota; se mueve bajo otra lógica donde el único signo legible es la hierba, que le envía señales a Proctor de los lugares por donde puede circular sin peligro de ser visto.

La isla de cemento y Rascacielos plantean las trampas de los paisajes tecnológicos, pero será desde el encierro desde donde los personajes pueden emprender los viajes interiores (esos del surrealismo) y encontrar una salida. El itinerario supone necesariamente la primitivización de los espacios y los cuerpos: sobre una "ciudad vertical" posmoderna aparecerán modalidades fuertemente codificadas en la ciudad moderna (los grafitis, la estratificación social, las luchas de clases, la conversión del ámbito privado en lugar de encuentro de lo público), e inclusive de algo anterior a una ciudad (el lugar de los clanes y la cacería). En lo que respecta a los cuerpos, Maitland adelgazará, estará enfermo y como último gesto se despojará de la camisa harapienta -comienza el cambio de piel-, y

Wilder -el Salvaje- realizará un camino de ascenso al edificio que supone su conversión en primitivo, a tal punto que su destino tendrá algo de ritual, la canibalización. Laing, por su parte, no podrá lavarse y cambiarse de ropa para salir del edificio, porque él en realidad pasa a ser un detalle del espacio que ocupa.

Maitland y Laing serán los viajeros que logran el pasaje. Los dos recorren, descubren y conquistan el nuevo espacio; lo internalizan de tal manera que pueden lograr -o al menos proyectar- la convivencia de los dos mundos urbanos, la convivencia de pasado y presente: Maitland no permitirá que lo ayuden a escapar de la isla, sino que intentará hacerlo (sin apuro) por sus propios medios; y Laing, dentro del rascacielos, será el único que se adaptará a las nuevas formas de vida y comenzará a pensar ciertas estrategias de regreso: volver al trabajo, amueblar un departamento abandonado para vivir en el incesto y la bigamia, cocinando perros para sus dos mujeres (Eleanor Powell y su propia hermana, Alice).

## Bibliografía consultada

Pablo Capanna. El mundo de la ciencia ficción. Sentido e historia, Bs As: Letra Buena, 1992 [1966]

Jim G. Ballard. El tiempo desolado, Bs As: Almagesto, 1993.

Daniel Link (compilación). Escalera al cielo, utopía y ciencia ficción, Bs As: La Marca, 1994.

Héctor Schmucler y Patricia Terrero. "Técnica y cultura urbana", en Silvia Delfino (compilación). La mirada oblicua. Estudios culturales y democracia, Bs As: La Marca, 1993.

Néstor García Canclini. Culturas híbridas, México: Grijalbo, 1990.

clavada en la cruz de tu sueño he vivido sin voz ni nombre

arrepentida sin perdón buscando al bueno que me llamara Magdalena

pero eras hombre y en la cruza de tu sueño he vivido anónima y callada

arlequin no me hables de Jesús

# María del Carmen Colombo

a Liscepolin

## CONJURO

Al llamado de la oruga que quiso volar y no pudo, al canto de su imposible deseo, a la eterna condena. de esa ilusión digo adiós

y al despedirme soplo mi sueño y me libero imperdonable mariposa

María del Carmen Colombo: Buenos Aires (La Boca), 1950. Integró el grupo de poesía El Ladrillo. Publicó tres libros de poemas, La edad necesaria (1979), Blues del Amasijo (1985 y reedición en 1992) y la muda encarnación (Bs As: Ultimo Reino, 1993). Por este último recibió el Primer Gran Premio de Poesía V Centenario. Además de escribir, coordina talleres literarios.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas

# LAURIE ANDERSON LA FEA CON LAS JOYAS :

# ESCUCHENLOS LATIDOS DE MICORAZON

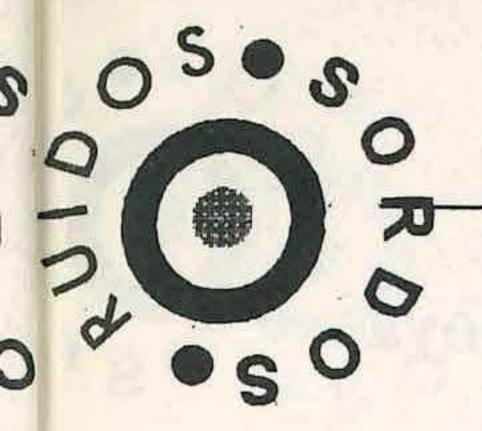
por Elisa Mastropasqua

Tuve la suerte se ver a Laurie Anderson en 1992 cuando presentó su trabajo Strange Angels, en Toronto. Siempre me fascinó su incomparable voz capaz de sutilezas y ecos estremecedores, su mirada oblicua y extraña ante el mundo y, principalmente, su música, que crea ,un poco a la manera de Brian Eno, pero con el elemento extra del performance-art, un ambiente, una atmósfera, una entrada casi inmediata a un área estética de provocación dual mente-cuerpo. El mencionado recital del 92 tuvo lugar en uno de los teatros más viejos y bellos de Toronto, el Massey Hall , cuyas dimensiones son perfectas para que ocurran encuentros a escala humana: todo el mundo puede ver y escuchar bien prescindiendo de la parafernalia del mega-recital-capitalismo-salvaje de los grandes estadios. El recital se caracterizó por su diferencia a todo lo anterior que había visto o escuchado de Anderson: era bastante low-tech (Anderson tocó sola con el acompañamiento de muy pocos aparatos electrónicos), hubo un despliegue mínimo de elementos visuales y, por momentos, Anderson se dedicó más que nada a tener como una charla de café con el público sobre temas que rondaban básicamente el área sociopolítica norteamericana. Asumiendo la crítica general que se le ha hecho a los artistas denominados de avantgarde por ser supuestamente a-políticos y elitistas y, a modo de contraataque, Anderson habló de su activismo político- feminista y de su participación en protestas contra la explotación y el abuso físico-psíquico a las que son sometidas las mujeres que trabajan en los llamados strip-tease shows y table-shows por sueldos paupérrimos. Repentinamente, y muy a la Anderson, este tono sospechosamenete didáctico fue desarmado Laurie Anderson ha editado un libro que recopila varias de sus particualres narraciones (Stories from the nerve bible).

En esta nota, se lee su versión en Cd
-"The ugly one with the jewels"por medio de la traduccción de algunos de sus textos y de dos miradas sobre esta última producción de la performing artist.

por su propio relato sobre una de las protestas frente a una de las mencionadas casas de strip-tease, y la aparición de una madre joven que interrumpió momentaneamente ante la manifestación. La mujer, que trabajaba en strip-tease shows, les dijo que estaban protestando en el lugar equivocado ya que teniendo en cuenta los tiempos de mierda que se estaban viviendo, las mujeres que tenían la suerte de tener un buen cuerpo y podían hacer strip-tease, cobraban bastante bien y podían alimentar a sus hijos decentemente. La joven madre dejó a todas las feministas presentes ridículamnete boquiabiertas y les aconsejó que fueran a protestar frente a las fábricas clandestinas existentes en el mismisimo estado de New York, donde las mujeres son explotadas rutinariamente trabajando de costureras en lugares infrahumanos por sólo un dólar la hora.

Esta historia que formaba parte del recital titulado Strange Angels, sugiere mucho de ésta forma de arte extraña que es la ironía en la que Anderson hace ya tiempo incursiona. Anderson en sus últimos trabajos, trae a luz una política irónica - o si se quiere la política posmoderna de la ironía- en la que se pronuncia sobre las relaciones de poder. Pero recordemos, la ironía es un discurso donde las dudas nunca se desintegran y



## El Fin del Mundo

Hola. Esta noche voy a leer de un libro que acabo de terminar porque mucho de lo que dice es sobre el futuro. Voy a empezar más o menos desde la última página, les cuento sobre mi abuela. Ella era una bautista sureña poseída, tenía una idea muy clara acerca del futuro y de cómo podría ser el fin del mundo: "EN FUEGO! EN FUEGO! COMOENREVELACIONES! COMOENREVELACIONES!". Cuando yo tenía diez años, mi abuela me dijo que el mundo podría acabar en un año. Así, me lo pasaba rezando, leyendo la Biblia y alienando a todos mis amigos y familiares, finalmente llego el gran día y no pasó absolutamente nada. Fue un día cualquiera.

Mi abuela era misionera y solía escuchar que la religión más grande del mundo era el budismo, entonces decidió ir a Japón a convertirlos en budistas e "INFORMARLES SOBREEL FINDEL MUNDO. INFORMARLES SOBRE EL FINDEL MUNDO". Pero ella no sabía hablar japonés, trató de convertirlos mezclando gestos, lenguaje de señas, e himnos en inglés. Los japoneses no tenían idea adónde quería llegar.

Cuando volvió a los Estados Unidos continuaba hablando sobre el fin del mundo, recuerdo el día que murió. Ella estaba muy excitada, era como un pajarito posada al borde de la cama cerca de la ventana, en el hospital, esperando morir. Tenía puesto uno de esos camisones rosa y peinaba su pelo, lucía muy linda para el gran momento, cuando Cristo viniera por ella. No tenía miedo. Pero entonces, justo en el último minuto, pasó algo que cambió todo. Porque repentinamente, en el último minuto, ella sintió pánico. Después de toda una vida de rezar y predecir el fin del mundo, ella sintió pánico. Sintió pánico porque no podía decidir si llevar o no un sombrero. Cuando murió entró en el futuro presa del pánico y sin ninguna idea sobre lo que vendría.

donde todo es doble : hay estereotipación y subversión a la vez. La ironía es tambien un discurso que define una relación socio-política con el mismo público : nos sentimos automáticamente incluídos o excluídos; podemos llegar hasta ser víctimas de la ironía ya que ésta presupone un training previo, una sofisticación que no siempre poseemos.

La apuesta de Anderson apunta a la narración en su forma

desnuda, primitiva; su interés es contar historias, narrar historias, acompañadas de atmósferas, olas de música, a manera de *background*.

Ahora bien, cuando me invitaron a comentar La fea con las joyas, el último trabajo de Anderson, no me sorprendió encontrarme con una obra donde lo principal es, nuevamente, contar historias; sin embargo el propósito ya no es simplemente contar cualquier historia, sino historias verdaderas (aunque ésto es dificil de digerir. especialmente al escuchar temas casi inclasificables, entre surrealistas y siniestros, como Word of Mouth o De palabra) Estas historias "verdaderas" parten de una alternativa a la lectura alegórica que EL LIBRO DE LOS LIBROS propone, y muchas veces impone, acerca del mundo judeo-cristiano. En La fea con las joyas, Laurie Anderson contesta con el discurso irónico de la Biblia del cuerpo (the nerve bible) porque, como dice la letra de los Redondos, ' lo mejor de nuestra piel es que no nos deja huir.

Y de eso se trata, de no huir, ya que el otro mundo que nos propone EL LIBRO DE LOS LIBROS está en "en el futuro', como apunta Anderson en el tema El fin del mundo que, no casualmente, abre temáticamente La fea con las joyas. Lo triste es que el fin del mundo ocurre en el presente, pasa todos los días: el mundo se suicida con los suicidas y la no solidaridad y con nuestra indiferencia de la que no nos queremos hacer cargo; el mundo llega a su acabamiento en los acuarios donde las ballenas se preguntan, como en el tema John Lilly, si "todos los océanos tienen paredes". El fin también puede palparse en libros como Ivanhoe (tema Same Time Tomorrow) donde se nos propone que las rubias son siempre mejores que las morochas ya que éstas últimas están muy bien pero son morochas. Este tipo de discurso ivanhoniano se contrapone a, por ejemplo, el discurso de Dostoievsky que Anderson rescata obviamente por lo que éste demanda y provoca: tendremos que salir a tomar aire, nuestras manos se humedecerán, nuestro cuerpo y nuestras mentes se negarán a un mero rol pasivo.

Y resulta que cada vez que escribo algo, ese algo, entra a dialogar de una manera inesperada con el libro que me toca estar leyendo. Esta vez es el contradictorio Zarathustra de Nietzsche. Y leo en su primera parte un fragmento titulado "Sobre el mundo por venir": ...ésta gente se creía arrebatada de sus cuerpos y de ésta tierra. Pero a quién les debían las sacudidas y éxtasis de su arrebatamiento? A sus cuerpos y a ésta tierra."

Inmediatamente aparece la abuela de Laurie que me mira con ojos de "me pongo o no me pongo el sombrero" y con un cartel que pregunta ME VOY FINALMENTE AL FUTURO? colgado del cuello. Sigo leyendo: "El cuerpo desespera del cuerpo" ya que no es bueno "enterrar nuestra cabeza en la arena de las cosas celestiales; es mejor llevarla libremente, una cabeza terrestre que crea un sentido para la tierra"

## Cabezas terrestres

Cambiamos de zona y, del futuro, Anderson nos lleva al pasado. La historia La fea con las joyas que Anderson elige tan maravillosamente para titular su nueva obra, transcurre en 1974. La historia trata humorísticamente de cómo actuamos hermenéuticamente de acuerdo al contexto ya que no hay hemenéutica sin contexto. Por un lado, Laurie presenta a los indios tzitzuan como casi pigmeos, lo que hace que ella se sienta una especie de Gulliver en Lilliput en versión femenina. Por el otro, las indias tzitzuan encuentran a Laurie fea; sus perspectivas nupciales casi nulas. Sin embargo hay algo que despierta la curiosidad de las mujeres: la desgarbada gringa posee un bello par de joyas, sus lentes de contacto. De aquí su nombre: Losha (la fea con las joyas). Esta lectura -a nuestros ojos, falaz con respecto a Anderson-, es repetida por la misma Anderson al contarle a su hermano antropólogo que en realidad no tiene nada que informarle que valga la pena, ya que las mujeres tzitzuan no hacen mucho: preparan perfectas tortillas, se trenzan el pelo una y otra vez, una y otra vez, una y otra vez... En fin, información carente de sentido para publicaciones del tipo Journal of Latin American Anthropolology, donde el antropólogo tiene probablemente puesta su mira. Aunque la narración llega a su fin con un tono cómico-irónico ineludible, la cosa no estan graciosa ya que ni las mujeres ni Anderson pueden entender la otra cultura con la que se enfrentan y la historia termina alertándonos sobre las La fea con las joyas

En 1974, fui a México a visitar a mi hermano que trabajaba de antropólogo con los indios tzitzuan, el último pueblo maya sobreviviente. Los tzitzuan hablan una bella lengua como de pájaros y son verdaderamente pequeños. Yo los sobrepasaba como una torre. La mayor parte del tiempo estuve siguiendo a las mujeres por todos lados porque a mi hermano no se lo permitían.

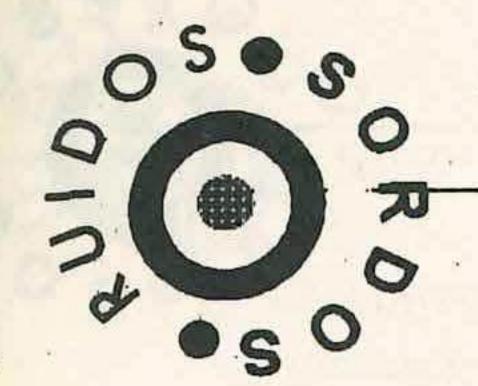
Nos levantábamos a las 3 de la mañana y separábamos el maíz en tres colores, después lo molíamos dando vueltas y vueltas en un molinillo y, finalmente, empezábamos a hacer las tortillas. Las de todas la mujeres tenían 360°, perfectamente tostadas, perfectamente redondas, después de practicar un montón las mías seguían siendo asimétricas y machucadas. Cuando creían que yo no estaba mirando se las tiraban a los perros. Después del desayuno pasábamos el resto del día en el río, observando a las cabras y haciéndonos y deshaciéndonos las trenzas. Por lo tanto, generalmente no había mucho que contar. Una vez las mujeres decidieron trenzarme el pelo al estilotzitzuan, luego vi mi reflejo en un charco: me veía ridícula!. Ellas dijeron: "antes eras fea, pero ahora quizá consigas un marido".

Vivíamos en una estructura de paja que parecía una magdalena: hay un hogar central y repisas. Mi nombre tzitzuan era Losha, que traducido inexactamente significa "La fea con las joyas". Bueno, "fea", está bien, era excesivamente alta teniendo en cuenta los estándares locales, pero ¿qué querían decir con "LAS JOYAS"?. No pude descubrir lo que significaba hasta que una noche, cuando me sacaba las lentes de contacto, y como había perdido el estuche las estaba poniendo muy cuidadosamente en la repisa, de repente noté que todas estaban mirándome fijamente. Me di cuenta de que ninguna de las tzitzuan había visto alguna vez anteojos, mucho menos lentes de contacto, y éstas eran las joyas. Joyas transparentes, perfectamente redondas que yo escondía en la cucheta a la noche, y luego ponía por seguridad dentro de mis ojos cada mañana.

Yo podía ser "fea", pero qué importa, tenía las joyas.

Tu padre yace enterrado bajo cinco brazas de agua Se ha hecho coral con tus huesos Aquellas eran perlas las que fueron sus ojos nada de él palidece sino que sufre un cambio marino transformándose en algo más rico y extraño a partir de una ley mayor soy el que queda para contar

llámenme Ishmael.



complejidades de todo acto comunicativo.

Todo texto es una música de citas y el final real de La fea está dado por las citas, aparentemente non sequitur, de Shakespeare y Melville. La cita de Shakespeare es una de las más bellas de La Tempestad y apunta en varias direcciones interpretativas; una de ellas ronda el deseo humano de metamorfosis en la naturaleza, y la otra ofrece una mirada más histórica de carácter post-colonialista. Como Shakespeare, Anderson busca una solución utópica a los conflictos humanos, una especie de unidad orgánica entre cuerpo y lenguaje que raya en lo imposible (recordemos la increíble cita de William Burroughs que Anderson hace suya en Home of the Brave "El lenguaje es un virus del espacio exterior") El fragmento citado es una canción cantada por Ariel en la obra de teatro, donde se habla del deseo de metamorfosis del cuerpo en naturaleza. Este es básicamente un deseo de resurrección, de no separación, de no alienación con la naturaleza. La otra posible lectura del fragmento Shakespereano apunta a la complicidad que tiene Anderson con el culposo lector blanco en La Fea. Aunque nunca se habla específicamente de historia o de lo ético-político como marca de fuego de esta complicidad, Anderson nos permite armar y desarmar su narración a través de dos caminos posibles. Primeramente Anderson no nos presenta una doctrina idealista sobre las culturas primitivas ni tampoco celebra a las mujeres tzitzuan en su estado natural ya que los seres humanos nunca son preculturales. Tal argumentación sería víctima de una obvia ficción cultural. Entonces la cita de La Tempestad le permite a Anderson ir más allá y encuadrar a La Fea en el marco de una visión post-colonialista. Shakespeare presenta el tema colonialista en La Tempestad a través del uso que él mismo hace de su lectura de los folletos de las Bermudas (1609) y de la literatura de viaje sobre el "Nuevo Mundo", y encuentra el germen del debate sobre la capacidad de éstas narrativas de manejar argumentos tramposos para la usurpación de los derechos de las culturas nativas. De esta manera Anderson nos introduce a la paradoja de la cultura occidental que se alimenta vampirísticamente de los desechos de otras culturas dominadas, les chupa la energía, y luego manda a las últimas a buscar su identidad fragmentada en los museos

## John Lilly

En este libro hay muchas historias sobre animales que hablan, (serpientes, pájaros y peces parlantes) y sobre gente que trata de comunicarse con ellos. John Lilly, el tipo que dice que puede conversar con los delfines, contó que estuvo en un acuario conversando con una gran ballena que daba vueltas y vueltas en su tanque, sin dejar de hacerle preguntas telepáticamente. Una de las preguntas que la ballena no dejaba de hacerle era: ¿todos los océanos tiene pared?

## El sueño de otro

Viste esas noches cuando estás durmiendo, está totalmente oscuro y absolutamente silencioso y no sueñas y está todo negro? Esta es la razón: lo que pasa es que en esas noches te has ido lejos, en esas noches estás en el sueño de otro, estás ocupado en el sueño de otro. Algunas cosas son como fotos, como escenas delante de tus ojos.

No mires ahora!. Estoy justo detrás de ti.

de sus colonizadores. Finalmente, la fusión Shakespeare/ Anderson se sintetiza en la imagen de Próspero que decide renunciar al poder ya que éste corrompe, nos aleja del ocio y de nuestra capacidad para reconocer lo efímero, lo melancólico del mundo.

Y qué ¿de la fusión Melville/Anderson? Lo importante aquí, creo, es la mirada desencantada que ambos dirigen hacia la democracia Norteamericana que el mismo Melville definió como paradójicamente "intrépida, carente de principios, irresponsable, depredadora, de ambiciones ilimitadas, superficialmente civilizada pero salvaje en lo profundo de su corazón." Las citas terminan y nos quedamos con Ishmael que nos cuenta en Moby Dick su viaje interior y su encuentro con un hombre, Ahab, que es esclavo de un mal indecible, numinoso. Anderson susurra: "Well deep/ In the heart/ Of Darkest America/ Home of the Brave".

## SPEAK MY LANGUAGE!

Desde mi primera incursión en La Fea, sentí un estremecimiento especial al escuchar el último tema, Same Time Tomorrow (La misma hora mañana). Este tema es una especie de gran síntesis existencial, es el tema de las preguntas incontestables, de las grandes cuestiones : Tiempo/Duración, Tecnología/Alienación, Memoria/ Olvido, Placer/Muerte, Comunidad/Solipsismo. por nombrar sólo algunas. La obra termina, por un lado, con preguntas y deseo y una invitación a que hablemos un mismo lenguaje celebrando el poder humanizante de la narración en un mundo deshumanizante. Por el otro, La misma hora mañana también pregunta, cuestiona el poder de cualquier texto. La pregunta es quién escribe qué, quién toma el poder lápiz en mano.

El otro tema que se presenta como espejo indescifrable cuando escucho La misma hora es Radar, de Home of the Brave. Ambos recorren una misma incertidumbre: nuestro pertenecer a un mundo tecnológico que se esfuma, desaparece, implosiona (como diría Baudrillard) en su misma velocidad. En Radar, el cuerpo de Anderson gira paralelamente a la filmación del radar que se proyecta a sus espaldas y la confrontación cuerpo/voz versus máquina aumenta a través de la voz humana que se pierde en un eco infinito y, según mis orejas, angustiante (los ojos de Anderson en este tema son ojos de estupor). El radar y el sonido de la alarma del reloj de la video grabadora de ambos temas se fusionan en una incapacidad de trascendencia, de reflexión, que opaca el horizonte humano terminando en una aceleración abismal.

Sin embargo, aunque esta capacidad de aplazamiento de trascendencia vía le tecnología está ineludiblemente presente, Anderson, por medio de una especie de fluir de la conciencia que rompe con el tiempo lineal incursiona en la duración (tiempo abierto), zafa de la atadura alienante del aquí y ahora para adentrarse en el re-conocimiento (ese otro del conocimiento) y en el placer, invitándonos a hablar su lenguaje. Confrontada a una cultura de simulaçro, de animación, de performance, de espectáculo, Anderson opta por una vuelta a la hoguera donde calentarnos las manos y contarnos historias. El "Speak my language!" con que termina La Fea es una exhortación simple y profunda a la vez a construir una cultura de reconocimiento, de

comunidad.

#### NOTAS

<sup>1</sup> F. Nietzsche, Thus Spoke Zarathustra, in The Portable Nietzsche (New York : Penguin, 1976), p144.

<sup>2</sup> Idem, p144.

3 Hayford .H. et al, The Writings of H. Melville (Evanston: Northwestern UP. 1984), p 32.

> \*Elisa Mastropasqua: Enseña Literatura estadounidense e inglesa en la UNdMDP y en Escuelas medias.

## La fea y sus joyas

Fabiola Aldana

Donde hubo exceso, ahora hay mesura. La sobredosis de tecnología que era marca registrada de Anderson deviene gesto, voz. La polifonía de materiales, elementos superpuestos, simultáneos mensajes que disputaban centros de atención de un espectador limitado por las leyes de la percepción, ahora propone una tregua. Ahora la voz y sus máscaras llenan la escena, el lenguaje que dejó de ser un virus, un signo del dolor, pasa a ser un medio. Sí, la vieja fórmula lenguaje igual mensaje, ocupa la escena. Paradoja Andersoneana: sobre el filo del fin de siglo el lenguaje sirve tanto o más que la tecnología, las múltiples formas de las máquinas de producción se repliegan, la palabra se expande.

Llego el momento de contar historias -siempre lo hizo: "Pienso en mí misma como una narradora de cuentos. Todas las otras cosas -las imágenes y la política musicalson solamente maneras de ampliar la historia y de aprender a decirla de diferentes maneras", decía ya por los ochenta-la narración, desde la fragmentariedad, comunica. Así como todo enunciado es una suma de signos "lingüísticos", la Biblia del cuerpo -este es el nombre del libro de Anderson que da origen al Cd The ugly...-, es una acumulación de historias en las que el lenguaje es el medio.

#### Lalengua

El futuro está cerca, tanto como el pasado, o por lo menos a la misma distancia, la predicción y el recuerdo -se in tuía-, son actos demasiado parecidos. El performance lo escenifica, la simultaneidad estalla el ritmo del devenir, todo primer plano, presente, al momento de ser, se



O convierte en segundo, pasado, no como una forma de sucesión sino como una forma de narración massmediática.

La lengua, en The ugly ... es zona de partida y llegada, único espacio posible desde el cual se replantean los tópicos eternos de casi todo el arte: el tiempo, la muerte, la vida. Lo último que se escucha en el Cd, "habla mi lenguaje!", equivale a la apertura de un diálogo del que los participantes -la artista y el público- no salen ilesos. Está la oferta de un futuro en el que todos los seres se comunican, los animales, los hombres, encuentran la forma de establecer conexiones pero hay un precio, una última parada: el pasado.

El pasado que significa la muerte de los mayores, la abuela, el padre, un lugar de origen que debe ser recordado, insistirá en la marca de la misma hora siempre. Porque se está grabando, para el futuro, pero también se está recordando, simultáneamente. El reloj perfectamente diseñado para representar el tiempo, la digitalización de la memoria, se revela inútil. "Ya todo llega sin que sea necesario partir", ha dicho Paul Virilio, "la misma hora mañana", Laurie Anderson. La total inmovilidad anunciada por Virilio parece ser entendida por Anderson en términos temporales. Pero son otras las huellas que deben ser revisadas, así como son otras las culturas que permiten resolver el pasaje hacia el futuro o, mejor, lo próximo. Aquellas mujeres para quienes las lentes de contacto son joyas, hablan un lenguaje propio en el que no hay un concepto "lentes de contacto" simplemente porque para ellas no existen. Laurie Anderson propone una lengua de fin de siglo, totalizadora, en la cabe todo lo que existe incluso aquellas mujeres. Y aquí insiste en una de las constantes de su producción, la búsqueda de materiales de representación de lo extraño, lo otro, desde la perspectiva de una performing artist newyorquina. El resultado de la suma de elementos elaborada durante años, que incluye la creación de diversas máquinas-instrumentos, imágenes, mímicas, etc., es, como no podía ser de otra forma, provocativa.

Ubicada en el centro de la producción artística más tecnificada, Anderson, una vez más, contesta: Si poner el cuerpo como centro de la escena hace del performance una estética de acción, interpretación, la Biblia del cuerpo también se escribe con la voz, con la lengua como materia prima y -lo que es "peor"-ancla en uno de los objetos culturales más primitivo, el libro.

## La misma hora mañana

Conocen el relojito de la video?, el que siempre está titilando las doce del medio día porque nunca pudiste entender cómo cambiarlo. Entonces, es siempre la misma hora. Así, como vino de la fábrica. Buenos días. Buenas noches. La misma hora mañana. Estamos grabando. Aquí están las preguntas: ¿el tiempo es largo o ancho? y la respuesta es......Algunas veces las respuestas viene simplemente en la correspondencia, un día recibes esa carta que has estado esperando toda tu vida y todo lo que dice es cierto. Entonces, el último renglón dice: quema esto! Lo que realmente quiero saber es ¿las cosas están mejorando o empeorando?. Para! Para! Pasado! Pasado! Estamos grabando. Porque la mayoría de estas historias verdaderas que estamos recordando nunca llegan a escribirse. Entonces, cuando se dicen cosas como ¡Vamos a hacer esto según El Libro! tienes que preguntar qué libro. Porque hará una gran diferencia si fue Dostoievsky o, digamos, Ivanhoe.

Recuerdo el lugar de dónde vine, había edificios ardiendo y un mar rojo, encendido. Recuerdo a todos mis amantes, recuerdo cómo me sostenían. Este! Este! el filo del mundo. Oeste! Oeste! estamos grabando.

Ven para acá, nenita, entra en el auto, es un Cadillac flamante. Rojo brillante. Ven para acá, nenita.

Cuando mi padre murió lo pusimos en la tierra. Cuando mi padre murió fue como si toda una biblioteca se hubiera quemado. Para! Para! Pasado! Pasado!.

La misma hora mañana.

Los animales salvajes descansarán allí y los búhos se contestarán, allí.

Los peludos danzarán allí, y las sirenas en los templos del placer.

Habla mi lengua! Buenas noches.

(Traducción Elisa Mastropasqua Fabiola Aldana)

## Libros DELFOS

filosofia psicología historia

clásicos modernos narrativa

religiones poesía

Sgo del Estero 1716 7600 MAR DEL PLATA

TEL/FAX: (023) 91-8760 Buenos Aires

## LIBROS RECIBIDOS

(La extensión cronológica de la lista, se debe a la falta de publicación de lo recibido en el número 4 de la revista)

- -Pepa Acedo. Versos para matar mosquitos en noches de insomnio. República Dominicana: Editora Corripio, 1994.
- -Osvaldo Aguirre. Al fuego. Bs. As.: Libros de Tierra Firme, 1994.
- -Angélica Barletta. Las camisas de bramante. Bs As: Nusudnarrativa, 1994.
- -Gabriel Bellomo. Olvidar a Marina. Bs As: Libros de TierraFirme, 1995.
- -Juan Calzadilla. Antología mínima. Bs As.: Libros de Tierra Firme, 1995.
- -Dolores Canestri. Soles crudos. Bs As.: Libros de Tierra Firme, 1995.
- -Virginia Canton. El orden. Bs. As.: Libros de Tierra Firme, 1994.
- -Fabián Casas. El salmón. Bs As: Libros de Tierra Firme, 1994.
- -Ricardo Miguel Costa. Homo dixit. Bs As: Libros de TierraFirme, 1993.
- -Antonio F. Christophersen. Elegía del camino del Nazca y otros poemas. Bs. As.: Edición de autor, 1993.
- -Henry Deluy. Poemas. Bs As.: Tierra Firme, 1995.
- -Jorge Dietsch. Cuando aúllan así los perros (Novela). Bs. As.: Torres Agüero, 1995
- -Simón S. Esain. Mayo de 1989 o el Humo (de los borradores de El Año Inútil). Bs. As.: Alicia Gallegos Editora, 1995.
- -Alicia Gallegos. Imagen. Valladolid: P.O.E.M.A.S., 1995.
- -Diego Gandara. Sino tu sombra. Bs. As.: Alicia Gallegos Editora, 1995.
- -Mario Goloboff. Los versos del hombre pájaro. Bs As: Libros de Tierra Firme, 1994.
- -Anahí Lazzaroni. El poema se va sin saludarnos. Bs. As.: Ediciones Ultimo Reino, 1994.
- -Raúl González Tuñón. El rumbo de las islas perdidas. Bs As: Libros de Tierra Firme, 1994.
- -Wenceslao Maldonado. Dioses del deseo antiguo. Bs. As.: Universidad de Buenos Aires, 1994.
- -Rafael Marín. Poemas. Bs. As.: Alicia Gallegos Editora, 1995.
- -Zulema Moret, Pedro, Herrero, Thais Morales, Ramón García y otros. entre paréntesis. Barcelona: Abecedaria, Talleres de escritura, El placer de escribir, 1995.
- -María Negroni. Islandia. Caracas: Monte Avila, 1994.
- -Ramón Ordaz. Antología del otro. Caracas: Monte Avila, 1990.
- -Roxana Páez. Gran distracción animada. plaqueta, Bs As. 1994.

- -Cecilia Pisos. Como palabras educadas. Bs As: Libros de Tierra Firme, 1995.
- -Alejandra Pultrone. La cuerda del silencio. Bs. As.: Libros del Empedrado, 1990.
- -Guillermo G. Rivas. Eternales. Sin datos de edición.
- -J. Seafree. Chocolate del mar. Bs. As.: Alicia Gallegos Editora, 1995.
- -Pablo Sévoli. Sonido mogólico. Argentina: Edición de autor, 1995.
- -Laura Yasan. Doble de alma. Bs As.: Libros de Tierra Firme, 1995.
- -Aníbal Zaldívar. El mar. Villa Gesell, edición del autor, 1993.

## Lectura-escritura-crítica.

- -Gustavo Bombini. Otras tramas. Sobre la enseñanza de la lengua y la literatura. Rosario: Homo sapiens, 1994. Con la colaboración de Claudia López y Gabriela Krickeberg.
- -Marina Cortés y Rossana Bollini. Leer para escribir. Bs As: El Hacedor, 1994.
- -Bonnie Frederick (compilación). La pluma y la aguja: las escritoras de la generación del 80. Bs As: Feminaria editora, 1993.
- -Universitat Politecnica de Valencia. Discursos paralelos. Arte joven cubano. España: Universidad Politécnica de Valencia, 1993.
- -Maite Alvarado, Gustavo Bombini, Daniel Feldman e Istvan. El Nuevo Escriturón. Curiosas y extravagantes actividades para escribir. Bs As: El Hacedor, 1993.

## Revistas recibidas

Feminaria, Bs As, Nro. 14, junio 1995
Sr. Neón, Buenos Aires, Nro 8, abril a junio de 1994.
Hojas Literarias, Luján, Nro 15, abril 1995
La clessidra, Novi Ligure, Italia, Nro. 1, marzo 1995
La danza del ratón, Bs As, Nro. 12, marzo 1995
La mosca muerta, Rio Cuarto, Nro 5
La torre de papel, Rosario, Año IV, Nro 9, 1994
Sofós, Buenos Aires, Año IX, Nro 27
El desierto, Buenos Aires, Año I, Nro I, noviembre 1994
L and G, Buenos Aires, Año 3, Nro 4, septiembre 1994
Sojourn, Dallas, Volume 8, Number 2, fall 1994 y Volume

9, Number 1, Spring 1995
Versiones, Bs As, Nro. 3-4. Primer semestre
1995.

## CENTRO DE COPIADO

FACULTAD DE H U M A N I D A D E S



ALTE. BROWN 3378 / J. PERALTA RAMOS 591 MAR DEL PLATA

# EXELENTE OPORTUNIDAD PARA VIAJAR EN

# internet.

Apertura de cuenta \$30.-

Abono mensual \$30.-

Abono mensual \$45.
con 9 horas GRATIS \$45.
Precios con I.V.A. incluído

ESTUDIANTES SIN CUOTA DE INGRESO

SOFT SIN CARGO

# ARGENET

LIDER EN INTERNET ON LINE

91-8150/51/52

Sgo. del Estero 2151 - 3º Of. 302

Polirrubro RENACER

#### FOTOCOPIAS

Librería - Textos Jurídicos -Kiosko - Bijouterie Importada

RODRIGUEZ PEÑA 4019



Cine clásico
Jarmuch
Tarantino
Cronenberg
Kieslowski
Wayda
Kurosawa
y mucho más

25 DE MAYO 3411 TEL. (023) 73-7902 MAR DEL PLATA INSTITUTO
MARPLATENSE
DE CIENCIAS EMPRESARIALES

COMPUTACIÓN
PROCESADOR DE TEXTOS
ULTIMA GENERACION

Utilidades Gráficas

Letter Quality

Manejo de Archivos-Documentos

Microsoft Word 6.0

for Windows

Paseo de los Olivos

50 % DE DESCUENTO

**ESTUDIANTES DE HUMANIDADES** 

Bollvar 3120 Tel. 914302 Mar del Plata Argentina



"La imprenta"

CASA CENTRAL:

San Juan 1254 - Tel. 73-1161 - Fax (023) 72-4495

## SUCURSALES:

San Juan y 3 de Febrero Güemes 3225 (Paseo Güemes) - Tel. 86-0197

7600 MAR DEL PLATA