

V DE VIAN

Una revista casi de literatura

Cortázar: instrucciones de uso
Edgar Morin: todo es incierto
Cyril Collard: el sexo salvaje
Tom & Jerry: historia animal
Buster Keaton
Camille Paglia
Sandra Ballesteros

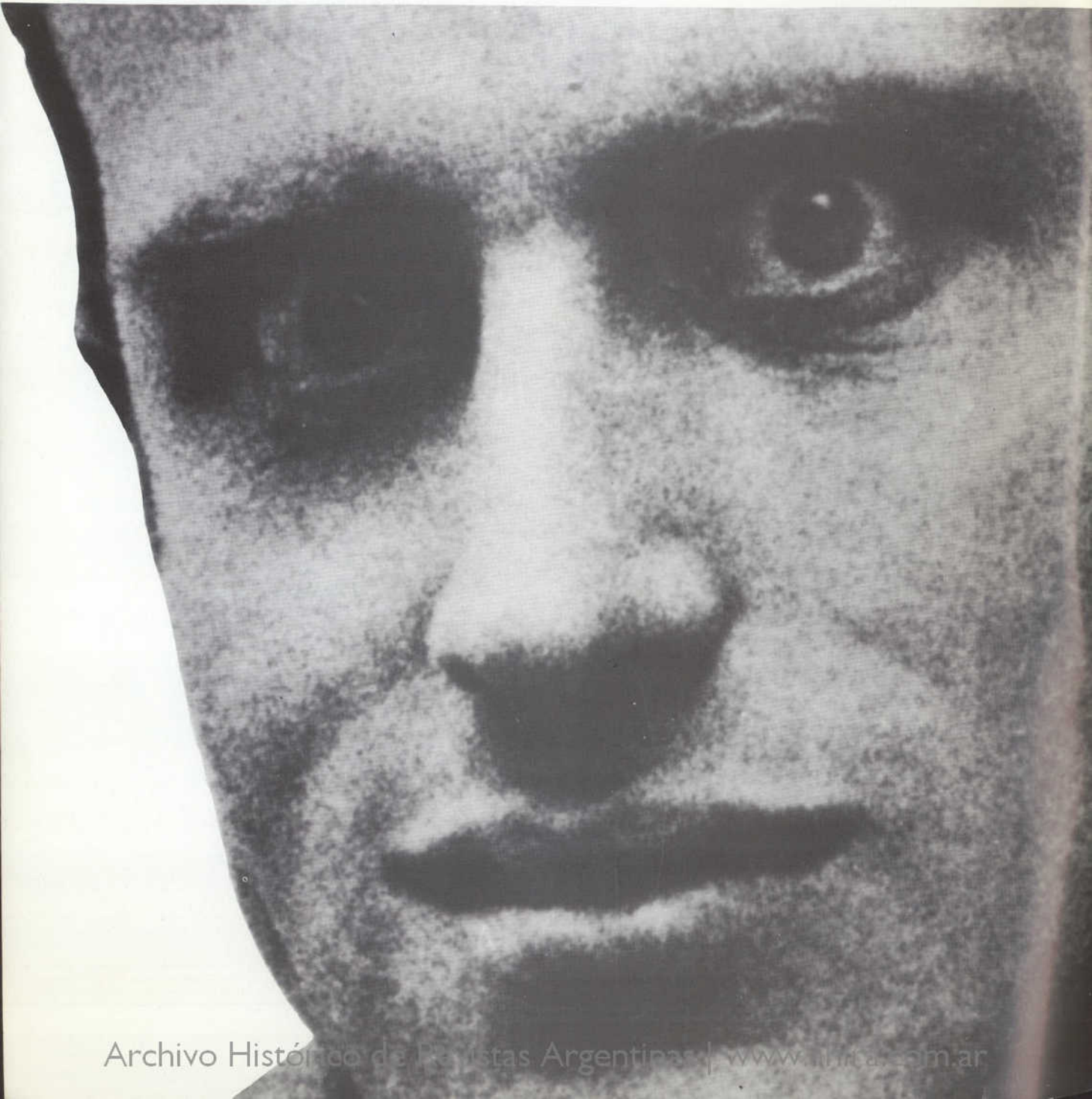
Inéditos de
Bukowski
Vian



En lo profundo de mi corazón

a mí

Voy a ser sincero -una vez no es costumbre-
Aquí está:
Me voy a sentir contento el día que digan
Por teléfono -si es que todavía existe-
Cuando digan
Con V de Vian...
Tengo suerte de que mi nombre no comience con una Q
Porque con Q de Vian me humillaría.



CON V DE VIAN

Año IV Número 14
Marzo-abril de 1994

DIRECTOR

Sergio S. Olguín

COORDINADORA

Flavia Torricelli

ESCRIBEN

Pedro B. Rey, Claudio Zeiger,
Christian Kupchik, Carla
Castelo, Leila Guerriero, Cecilia
Szperling, Santiago Pazos.

FOTOGRAFIA

Diana Arbiser, Miguel Angel
Esmoris, Juan Hitters,
Lucía Vassallo.

COLABORAN

Clea Torales, Fernando Peña,
Federico Ludueña, Cynthia S.
Daiban, Lucila Yankelevich,
Alejandro Ruiz Balza, Ricardo
Mauro.

CORRECCION

Gisela Picca

EMBAJADORA EN HARVARD

Karina Galperín

CORRESPONSALES

Paola Deprez (Santiago de
Chile), Carlos Diviani
(Estocolmo), Gustavo Escanlar
(Montevideo).

SERVICIOS ESPECIALES

Revista *l'Autre journal*

ARTE Y DIAGRAMACION

Gabriel Miró

CON V DE VIAN es publicada por Ediciones
Magara. Registro de la propiedad intelectual en
trámite. Prohibida su reproducción total o parcial
sin autorización previa. Las notas firmadas
representan las opiniones de sus autores y no
necesariamente de la revista.

REDACCION

787-2898

COMPOSICION

Et altri

IMPRESION FOTOMECAINICA

One Line

362-0451

DISTRIBUCION

Oberly

Capital Federal
República Argentina
Tercer Mundo

S U M A R I O

50 VdeVian
Sumario

3/ **Sumario y Equipo**

5/ **Click!:** Las breves de la V.

6/ **Julio Cortázar:** Una lectura de las lecturas por Claudio Zeiger.

8/ **Camille Paglia:** la pensadora norteamericana que revolucionó Estados Unidos presentada por Cecilia Szperling.

11/ **Ficción:** un cuento de Andrea Maturana.

14/ **Hanna & Barbera:** los creadores de Tom & Jerry por Alejandro Ruiz Balza.



16/ **Boris Vian:** fragmentos de la biografía de Philippe Boggio y un cuento inédito.

24/ **Tutti Frutti:** el backstage del programa radial de Lalo Mir por Leila Guerriero.

26/ **Diana Arbiser:** fotos de familia.

29/ **Cyril Collard:** una lectura de *Las noches salvajes* por Sergio S. Olguín.

31/ **Charles Bukowski:** Un poema inédito y un homenaje a cargo de Federico Ludueña.

34/ **Nuevos novelistas:** lecturas de Christian Kupchik, Ricardo Mauro y Sergio S. Olguín.

35/ **Ficción:** un cuento de Alberto Baccay.

37/ **Buster Keaton:** una de sus películas más raras presentada por Fernando Peña.

42/ **Edgar Morin:** una entrevista al genial pensador francés realizada por François Ewald y una lectura de su último libro por Cynthia S. Daiban.

47/ **Feria de Vanidades:** Una nueva sección de espectáculos y cultura a cargo de Cecilia Szperling.

48/ **Cuánto vale tu silencio:** la clásica página de Santiago Pazos.

50/ **Sumario y Equipo.**

Sumario
VdeVian 3

¿QUE HAY DE NUEVO, VIEJO?

HUMOR GRÁFICO

Yo no fui. Quino

Inodoro Pereyra Nº19. Fontanarrosa
Con el deporte no se juega 3. Caloi
Buenos Aires en camiseta. Calé.
Selección: Rudy. Prólogo: Silvina Walger
Boogie, el Aceitoso Nº 11. Fontanarrosa

NARRATIVA

Banderas en los balcones. Daniel Ares
El trompo. Nora Freidin
La miopía de Rodríguez y otros cuentos.
Leo Maslíah

TEATRO

Teatro 1. Eduardo Rovner ("Cuarteto",
"Compañía", "Lejana tierra mía" y "Volvió
una noche")

POESÍA

Poesía erótica (Mujeres/Hombres).
Paul Verlaine. Traducción: Juan José
Hernández

CRÍTICA

Por la vereda tropical (Notas sobre la
cuentística de Luis Rafael Sánchez)
Carmen Vázquez Arce
Historia y Ficción: el caso Francisco.
Danusia Meson

RENOVADOS

A la larga terminan curtiendo.
Bobby Flores (2a. edición)
Uno nunca sabe. Fontanarrosa (3a. edición)
Chistes de Carlitos. Rudy (2a. edición)
Fontanarrosa de penal. (3a. edición)
Fontanarrosa y los médicos. (3a. edición)
Toda mafalda. Quino (4a. edición)
Fontanarrosa y la política. (4a. edición)
Con el deporte no se juega 2. Caloi
(3a. edición)
Inodoro Pereyra Nº1, 10, 11, 12, 13, 14, 15,
16, 17 y 18. Fontanarrosa (diversas reediciones)
Operación masacre. Rodolfo Walsh
(18a. edición)
El 2º sexo de Fontanarrosa. (3a. edición)
El fútbol es sagrado. Fontanarrosa
(3a. edición)
Boogie, el Aceitoso Nº2, 9 y 10. Fontanarrosa
(Diversas reediciones)



EDICIONES DE LA FLOR
Anchorís 27 (1280) Buenos Aires
Nuevo fax: 27-5372

¿Qué son 35 pesos en la vida de una persona?

Una suscripción por seis números a
la mejor revista casi de literatura

Recibí V DE VIAN en tu casa
o donde vos quieras.

Junto con tu suscripción recibí seis números
atrasados de regalo.

Y un montón de sorpresas.

**Llamáanos
787-2898**

Dr. Lecter

Entrevistas
Jerry Lewis
sobre sus
experiencias
con drogas

**Frank
Hennelster**
el director más oscurante
del cine estadounidense

la angustia según
Jack Kerouac

la vida sexual del
Marcel Proust

la comedia sexual
Fanny Hill

Vampiro
la mujer-vampiro
más erótica

Apogeo y decadencia de ciertas chicas

- Ya lleva más de seis meses de inesperado éxito. Es **Hernán Figari**, conocido como "el Cómic Suelto", que juega en **Los Gallego Bulls**, tal el nombre de su unipersonal. Humor inteligente bajo la advocación de Los tres chiflados y Pepe Biondi. Todos los sábados a las 22 horas en El Bululú, Rivadavia 1350.

- La dulce **Ingrid Pellicori** también tiene su unipersonal. Se trata de **Conversación en la casa Stein** sobre el ausente señor **Von Goethe**. El autor es Peter Hacks y la dirección es de Manuel Iedvabni. Todos los jueves de abril y mayo a las

21 hs, en el Teatro Cervantes (Córdoba y Libertad) se puede ver a unas de las mejores actrices del momento.

- Si de teatro experimental se trata, ahí están los muchachos de **La Pista 4**. Siguen presentando su última obra **Nada lentamente**, una propuesta inquietante y seductora. Viernes y sábados a las 21 y 30 hs. en El callejón de los deseos. Humahuaca 3759.

- ¿Un taller de literatura a través de la historieta? Así es. El coordinador es **Mario Melo** y se lo encuentra en Esparza 825° 18. Dejar mensajes en el 862-0603. Pam! boom! aghh!

¿Ser o no ser?

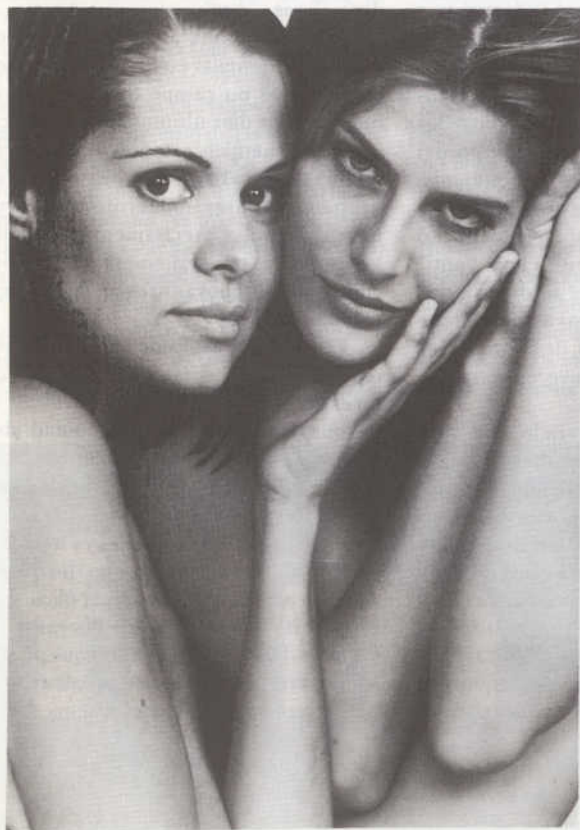
- El riverplatense y menottista, además de fotógrafo, **Eduardo Garaglia** está exponiendo nuevamente. En este caso se trata de 25 obras que constituyen distintos homenajes a Luis Alberto Spinetta, Roger Corman, HR Giger y la televisión de antaño. La muestra está abierta al público durante todo abril, de lunes a viernes de 15 a 21, y los sábados de 15 a 19. El lugar: Escuela Argentina de Fotografía, Campos Salles 2155 (Alt. Av. Cabildo 3200). Para ir y echarle el ojo.

Hasta el fin del mundo

Una vez más esta revista cambia de lugar de redacción. Como al cierre de esta edición todavía no sabemos a dónde vamos a ir a parar (nos están ofreciendo un muy lindo ambiente con vista al patio en Villa Devoto) no podemos darles ninguna dirección. Los ansiosos pueden llamar al teléfono que aparece en el Equipo. Se viene *Habemus Bulum III parte*. A no desesperar.

Fotos

Sí, señores. Comenzamos con las tapas nacionales. Modelos y fotógrafos nacionales con producciones especiales para la V. El fotógrafo (tanto de la tapa como de la producción especial con **Sandra Ballesteros**) es **Miguel Angel Esmoris** (del prestigioso estudio Wolf-Esmoris). Las chicas que aparecen en la tapa son **Mariana Peinado** (la trigueña) y **Jacqueline Fedele** (la rubia), las dos trabajan para Base Modelos. El equipo que asistió a Miguel Angel en las fotos de Sandra es el siguiente. Maquillaje: **Fabiana Yannun**. Peinadora: **Rosa Arruda**. Asistente: **Sergio Esmoris**. A todos ellos, muchas gracias. Y atentí, que vamos a seguir con las tapas y las producciones especiales exclusivas. Están avisados.



Correo

Gente de V DE VIAN:

En este sucio lugar del mundo, en esta ciudad que apesta, ya sólo quedan pocas cosas como antídoto: leer, escuchar a Spinetta y devorarse la V DE VIAN (cuando sale, es decir, cada dos meses, aunque no les guste).

Algunas consideraciones: 1. Acertadísima la decisión de no publicar más *Que se mueran los feos* (jamás pude seguir el hilo de la historia). 2. Sin dejar de publicar notas, reportajes, etc. de otras latitudes, podrían darle un poco más de bola a las "expresiones de la cultura nacional". 3. Las fotos son fantásticas. Jamás cometan el pecado de publicar fotos color. 4. Me aburren un tanto la crítica de libros.

Un abrazo (para los chicos de la redacción) y un beso (para las niñas).

Jorge
Capital

En nuestra antigua redacción de la calle Esmeralda recibimos la siguiente misiva que no podemos dejar de compartir con nuestros lectores.

Bs As, 24 de Marzo de
1994

Sr copropietario,
Sr inquilino

presente:

DOS SUCESOS MUY DESAGRADABLES HAN OCURRIDO EN LOS CUERPOS DE TUCUMAN 810 Y ESMERALDA 570

1. El domingo 20 aproximadamente a las 10 y 30 horas, el Copropietario del 8°53 de Tucumán 810, denunció que varias personas se habían deslizado desde pisos superiores a su balcón, produciéndose un altercado con posterior denuncia policial.

2. El lunes 21 aproximadamente a las 17 horas del frente de Esmeralda 570 comenzaron a caer hacia la calle prendas femeninas y masculinas y calzado de dama y bolsas con residuos, hubo intervención policial sin poder lograr descubrir a los causantes.

La vigilancia actúa en hall de entrada y paliers (recorridos habituales), pero no podemos tener dos vigiladores en las aceras de en frente para detectar estas graves faltas.

SEA CONCIENTE, NO PROVOQUE SITUACIONES DE CONSECUENCIA IMPREDECIBLES.

Atte.

Nydia N. Carrizo de Salles
Administradora

N. de la R.: Nosotros no fuimos.

Click!
VdeVian 5

La muerte joven

POR CLAUDIO ZEIGER

Una lectura de las opiniones vertidas sobre Cortázar en estos últimos tiempos. Mucho ruido y pocas nueces.



No tengo tanta confianza con su recuerdo como para referirme a él llamándolo "Julio", ni soy un mimético para apelarlo "Usted, Cortázar". Sin embargo, Julio Cortázar me impulsa a escribir en primera persona, como le debe suceder a mucha gente que anda en la literatura y alrededores. O sea que, para muchos, Cortázar impulsa a escribir desde alguna zona de la intimidad, no necesariamente desde la emotividad o la nostalgia.

Supongo que debe ser uno de los efectos del tan mentado cortazarismo, un efecto saludable, de distancia acertada. Como que en fin: nadie se refiere hoy a Borges diciendo Jorge Luis. Por algo esa cercanía. Cortázar estuvo y está ligado a los climas de época de antes y ahora. Quién diría, resistió más que Borges. Hay ejemplos.

A diez años de su muerte sobró más el silencio institucional que los lagrimones a destiempo. Cualquiera hubiera creído que acorde al pensamiento light que tiende a inflar los personajes y a tratar entre algodones a los grandes popes intelectuales y/o artísticos (Borges, Bioy, Sábato) sobrarían las frases de circunstancia y los recordatorios bobos. Ni siquiera eso. En sintonía con el viejo Alfonsín, que cuando aspiraba al poder le negó una entrevista para no ser sospechado de entorno camporista, Menen llegó a alabar a Borges (a quien confundió con un novelista) pero no abrió la boca sobre Cortázar (una suerte, desde ya, probablemente lo hubiera convertido en autor de *Adán Buenosayres*). Silencio. En Francia, Cortázar recibió los homenajes más caros que se le hayan tributado a un escritor latinoamericano o europeo. Aquí nadie puso un peso. Ni del ámbito estatal ni del privado. Mucha cooperación y

pocas nueces. Hace poco y a su manera -acartonada, ridícula por momentos- la SADE hizo su homenaje, y al menos en esa ocasión hablaron dos críticos que tenían algo para decir sobre el tema: Ana María Barrenechea y Noemí Ulla. En la presentación de las obras inéditas (Alfaguara) un escritor del riñón setentista como Juan Martini decidió romper el hielo de las circunstancias y en encomiable actitud convirtió el homenaje en campo de batalla. En esa ocasión, también, la crítica Beatriz Sarlo (no una cortazaradicta, precisamente) dio en una clave de lo que queremos indagar: por qué la obra de Cortázar y el cortazarismo, y la revolución cubana y el surrealismo y las vanguardias se devaluaron tanto entre los intelectuales, sobre todo entre los de izquierda o en el difuso campo del progresismo, como se dice. Por qué tanto, sería la pregunta. ¿No hay posibilidad de salvar algo de Cortázar? Sarlo explicitó que, a decir verdad, este clima "anti" tiene que ver con un "recuerdo de lecturas" y no con esas lecturas actualizadas o más frescas, en contexto, de su obra. Hay entonces un problema de recepción, pero no de recepción a secas.

Es que cualquier librero lo sabe. Y los editores. Cortázar se sigue leyendo. Sus libros se siguen consumiendo. Circula. Hay nuevas camadas de lectores que abordan sobre todo su obra cuentística y miscelánea posterior a *Rayuela*. Sin embargo, aunque se sumen nuevos lectores, existe efectivamente ese anclaje señalado por Sarlo. El recuerdo de una lectura que a esta altura ya se ha tornado canónica y acrítica o el abandono liso y llano de una relectura.

O sea, el cortazarismo que provocó todo un subgénero de talleres literarios e iniciaciones al arte del cuento breve

(Cortázar leído dentro del paradigma de la literatura universal y las pequeñas joyas junto a Poe, Maupassant, Borges, Chejov, etc.). Frente al cortazarismo, el anticortazarismo con dos argumentaciones centrales:

a) era un ingenuo tanto política como literariamente. Se lo adscribe a lo viejo o, lo que es peor, a lo envejecido: desde el surrealismo (entendido como el vanguardismo obvio) hasta el compromiso (adhesión a la revolución cubana y luego a la nicaragüense que, cabe agregar, no fue sólo declamativa). Se lo considera, como diría *Caras*, "out".

b) Esta segunda argumentación podría ser presentada en forma de paradoja. ¿Por qué un campo literario que al menos en los diez últimos años y merced a un aggiornamento de la crítica literaria y a una puesta al día de las lecturas de los propios escritores, modernizó su instrumental, expulsa precisamente a uno de los escritores eminentemente más experimentales y renovadores de los últimos treinta años?

En cualquier caso, cortazarismo y anticortazarismo vendrían a coincidir en que no es necesario "retornar" a Cortázar. O porque se lo lee en la continuidad abstracta de grandes autores siempre vigentes, en la destreza técnica congelada en ciertos textos, o porque se llegó a la conclusión de que sus textos ya no aportan nada nuevo, nada que justifique releerlo a la luz de la segunda oleada de modernización del campo literario (la primera, la de los '60). Actitud que podría sintetizarse en el slogan señalado por Sarlo para caracterizar el sistema literario de los '80: "Sale Cortázar, ingresa Borges".

Sin embargo, Cortázar no salió del

todo.

En los suplementos que se le dedicaron alrededor del 12 de Febrero, a los diez años, quedó claro que si bien hay una suerte de inercia fatigada que obliga a los contendientes a salir a la pelea sin muchas ganas, algún soplo de aliento de los críticos más lúcidos dejó, al menos, la impresión de que su escritura sigue ape-
lando.

Algunos lo aceptan escindido. Se quedan con el Cortázar "artista" frente al militante. Otros tratan de encajarlo aún en esa vieja dicotomía de las vanguardias argentinas, entre el arte y la relación con la ideología. Por allí se lo recupera (una entrada de lectura en mi opinión poco fructífera) en uno de los vértices de un triángulo inofensivo: Borges, Bioy, Cortázar como los adalides de la literatura fantástica.

Pese a todo, aquellos que intentan una mirada crítica pero no irresponsable (porque da la impresión de que tratar de zanjar la cuestión diciendo que el tipo era un ingenuo en toda línea, un bobo, en suma, es, por lo menos, irresponsable) se empecinan en leer solamente el Cortázar de *Rayuela*. Ven solamente, se diría, el totem.

Consúltese, por caso, el suplemento que le dedicó *Clarín Cultura y Nación* el 10 de Febrero último (lejos, el de mayor espesor de todo lo publicado por ahora). Allí Alan Pauls busca problematizar la ingenuidad de Cortázar (tópico al que suscribe) cuando dice que el caso de "Cortázar novelista", "es un caso constituido por una sola novela, *Rayuela*. Todas las demás (*Los premios*, 62, *Libro de Manuel*) son ecos cansados de ese gran monumento ingenuo de las letras argentinas" (subrayado mío). En otro artículo de dicho suplemento, Beatriz Sarlo admite que *Rayuela* "es un texto que exprimimos, dimos vuelta, le revisamos todas las costuras: no queda nada por hacerle". Por allí también Noé Jitrik se refiere a la "contundencia" de Cortázar novelista, a un "fenómeno de lectura" alrededor de *Rayuela*, *Los premios* y *Libro de Manuel*.

Alan Pauls también considera que *Rayuela* es finalmente el texto que modernizó la estética de la izquierda, cuando en verdad la consagración de Cortázar como ícono bolche es un efecto posterior (en la relectura que falta habría que refrescar una relectura de la recepción de *Rayuela*, que no fue tan feliz y homogénea como hoy parece percibirse).

Otro detalle: basta consultar la bibliografía completa para comprobar que después de *Rayuela* vinieron libros de la talla de *Todos los fuegos el fuego*, 62, *Modelo para armar* u *Octaedro*. Sin embargo, en el recuerdo brumoso de los libros de Cortázar, muchos suscribirían que después de *Rayuela* sólo escribió el *Libro de Manuel* y algunos sueltos misceláneos.

La imagen lo congela: *Rayuela* y los '60, leída en relidad en los '70 bajo los fuegos del antiimperialismo que, alerta, camina por América Latina. Series hoy parodiadas hasta la tragedia: hippismo, morrales, fotos del Che y Cortázar, una chica parecida a La Maga, una revista que se llama *La Maga*, la chica de la tapa del disco *Peperina* que quizá sea La Maga, la vuelta de Serú Girán, los desaparecidos, un volante de la APDH como señalador de *Deshoras* o *Nicaragua tan violentamente dulce*. Y la ingenuidad.

Dicho así puede sonar a una parodia de los periódicos, o a una mala enumeración tramposa. Sin embargo, creo que este clima de época compuesto por sus más selectos recuerdos explica, en parte, el trauma de Cortázar sobre el campo intelectual de los '60-'90-'60. Dicho de modo primitivo: Cortázar cumplió el deseo imaginario del escritor nativo devenido progresista por opción. Es que no llegó a ser tan universal como Borges (que de tan universal se enajenó) sino que triunfó afuera y adhirió a revoluciones (no las hizo) que es lo que deben hacer los intelectuales respecto de las revoluciones. Como si fuera poco también enganchó con el imaginario del artista amasado en los últimos años: el escritor reconocido públicamente, conectado con una fran-

ja de público juvenil, misceláneo a la manera de la literatura zapping (fragmentario y de collage prosa/poesía como Sam Shepard, por ejemplo), un espejo maduro para los escritores rockers, y con la ventaja de que no se le notaba el envejecimiento. Cortázar, a su modo, murió joven.

Desde ya, oponerse a la visión de Cortázar como el gran monumento ingenuo de nuestro tiempo no significa enarbolar discursos voluntaristas donde *Rayuela* y Cia. merecen una absolución acrílica o ponerse a pelotudear hablando de lo lúdico (¿viste?). Tampoco es necesario reconciliarse con un clima de época porque sí (si Fidel no te cabe, todo bien).

Supongo que si hay algunas rejillas por donde filtrarse, tendrán que ver con un ejercicio de imparcialidad. El instrumental teórico de estos años aconseja leer en los márgenes y en los blancos. No en los espacios saturados. Todo Cortázar está lleno de restos porque su formación literaria, su producción y su cuerpo de declaraciones atraviesan etapas muy distintas, diferentes culturas y lenguas. No puede ser homogéneo. Nacido el mismo año que Bioy, su obra tuvo muchos más saltos, más quiebras. Cortázar abandonó el "Sistema Sur" para no regresar nunca. Cortázar peleó para abandonar el "Sistema Cortázar". Al menos esa batalla tiene un espesor.

Ana María Barrenechea llamó la atención sobre un libro poco revisitado como *Prosa del observatorio* (1972); Sarlo deslizó la hipótesis de que la novela auténticamente modernizadora es 62. Está, desde luego, *El perseguidor*, que según el propio autor estalló hacia el interior de sus inquietudes literarias. Hasta está el moralista de *Las babas del diablo*, que haría las delicias de los que gustan leer desde el paradigma de la diferencia.

Otras variantes son seguir tropezando con el monumento, o seguir buscando a La Maga, con voluntad y empeño, o con una saña evidentemente injusta.

film

P r o m o c i ó n :
seis números por \$24.
Le enviaremos un cobrador
a domicilio con la
primera entrega.
PARA MAYOR INFORMACION
LLAMENOS AL 304-1297
Film: Cochabamba 868
(1150) Cap. Fed.

La lección de los sesenta

POR CECILIA SZPERLING

Sus ideas sobre el aborto, las violaciones y las mujeres en general escandalizan a los Estados Unidos. Camille Paglia, para muchos "la Madonna del pensamiento", se define como "sensacionalista y mal educada", da una vuelta de tuerca al pensamiento feminista y hasta se pelea con las lesbianas.

¿Quién es Camille Paglia?

La llamaron "Gatúbela de la academia", "filósofa del látigo", "chica-de-tapa intelectual de los '90", entre otros exóticos nombres que le han otorgado en el centenar de artículos publicados acerca de ella. En la última lista anual de la revista *Rolling Stones* la nombraron "Hot critic" del año y en *Mademoiselle* apareció al lado de Madonna como una de las "Chicas Malas" del momento. Para la muy seria *National Review*, posó tomando cerveza en un bar topless, ilustrando una nota donde habla a favor del streap-tease y la pornografía.

¿Cómo empezó todo?

Todo empezó cuando le pidieron un simple comentario bibliográfico para una publicación universitaria de poca circulación. Se trataba de dos libros nuevos sobre homosexualidad que se habían convertido en el último grito del mundillo intelectual americano. "Al leer esas páginas -dice Camille Paglia- me pregunté: ¿en qué profesión estoy metida?". Horrorizada por lo que descubrió, en vez de hacer la reseña, dejó todo de lado por seis meses y se consagró a un trabajo de demolición de todo lo que estaba de moda entre

los intelectuales. El *New York Times* levantó las partes más sabrosas del largo artículo de Paglia y le consiguió el odio de los intelectuales. Con una defensa de Madonna, titulada "¡Por fin una feminista de verdad!", cuando la MTV prohibió el video "Justify My Love" por obscenidad, molestó la extraña alianza de conservadores y feministas del lobby antipornografía. Terminó por conquistar la ira de las feministas con un artículo sobre la violación. *Sexual Personae*, un volumen erudito sobre arte y sexualidad que Paglia había publicado sin pena ni gloria, se convirtió en un best-seller inesperado. Ahora acaba de aparecer *Sex, Arts and American Culture*, que reúne algunos de esos artículos.

¡Oh, qué lástima!

Fanática del fútbol y del rock and roll, considera más serio a Keith Richard que a Foucault. De los intelectuales que siguieron la moda Foucault, Lacan, etc., dice que estuvieron perdiendo el tiempo durante veinte años ("¡Oh, qué lástima!") y los compara con una persona que tapizó su casa de punta a punta con diseño de cebra cuando estaba de moda y que ahora se muestra renuente a cambiarlo aunque haya pasado de moda.



¿Neo-con? ¿Yo?

Por criticar a los progres y bienpensantes de la actualidad la acusaron de neo-conservadora. "Los que dicen que soy neo-con, ¿qué clase de idiotas son?", replica ella y ejemplifica: "Estoy a favor de la pornografía: desde la pornografía infantil hasta las películas snuff. Estoy a favor de la prostitución: de veras y no solamente a favor de las prostitutas y en contra de la prostitución. Estoy a favor del aborto, de la homosexualidad, de los travestis, de la legalización de las drogas. ¿Esto es neo-conservador? ¿Qué clase de estupidez es decir que soy neo-conservadora?"

¿Qué es el date-rape?

Lo que pasa es que Paglia se metió a cuestionar la última causa progresista, que es el feminismo. El detonante fue el debate en torno al llamado date-rape en las universidades. El date-rape sería cuando la violación se da en una cita, es decir, por ejemplo, cuando un chico sale con una chica y se aprovecha de que está borracha para vencer su voluntad. Lo que las feministas buscan es conseguir que se otorgue

pena en caso de que la violación haya sido consumada en una cita. Tengamos en cuenta que en Estados Unidos casi la mitad de la población en edad concurre a las universidades lejos de sus familias. Las ideas que allí surgen afectan a la sociedad en su conjunto. Paglia traza una línea entre condenar la violación y regimentar la sexualidad. Si se trata de un auténtico violador, ella sería la primera en correr a lincharlo del árbol más cercano. Pero piensa que en esta discusión se confunde la defensa de los derechos de la mujer con el puritanismo sexual y la sobreprotección que pregonan las voces "blancas, de clase media alta, del establishment feminista".

Un poco complicado ¿no?

Es complicado explicar el extraño giro y la fanatización de ciertas cuadrillas feministas. En una oportunidad Paglia fue rodeada y escupida por un grupo feminista de rock-and-roll por defender el tema de Rolling Stones "Under my thumb" que ellas consideraban ofensivo hacia la mujer y que Paglia lo había calificado como obra de arte. Por otra parte no hay mejor lugar en el mundo para una mujer que EEUU. La situación está a años luz de una sociedad como la nuestra y seguramente los grupos más radicalizados de alguna manera hayan ayudado para que ésto sea así. De hecho no hay escenas humillantes con mujeres en la TV como vemos aquí, las mujeres tienen un buen lugar en el mercado laboral, la opinión de la mujer es tan válida como la del hombre y tienen cantidad de leyes destinadas a ayudarlas. El puritanismo es muy fuerte allí y se infiltra en el feminismo que termina dando la vuelta y siendo represivo. Un poco complicado ¿no?

¿Subimos...?

Sonya Friedman, en su programa de la CNN, le replicó entonces que de no sancionarse la ley las mujeres no estarían protegidas al salir con un desconocido. La respuesta de Paglia: "Es importante que una mujer sepa transmitir claramente sus deseos sexuales. Si querés un mundo libre de riesgos, libre de dolor, quedáte en casa haciéndote las uñas". Aconseja no ir a una fiesta universitaria vestida como Madonna, tomar trece tequilas, dejar que todas tus amigas se vayan y subir sola con un muchacho a una habitación. "En ese caso los riesgos de ser violadas aumentan".

¿Por qué no puedo drogarme?

"Me opongo a la intrusión del Estado en las realidades privadas como aborto, sodomía, prostitución, pornografía, uso de drogas, o suicidio, todo esto yo lo defiendiendo como un asunto de libertad de elección en un sistema democrático. Del mismo modo, me opongo a la intromisión de los comités universitarios en el asunto del date-rape. Debemos enseñar ética general a los dos, hombre y mujer, pero las relaciones sexuales no pueden ser

"Ella tiene ese fantástico talento con la cámara. Para proyectarse frente a una cámara uno debe tener autonomía autoerótica, una clara conceptualización de sí mismo, incluso una perversión fetichista: la cámara es la máquina con la que hacés el amor".

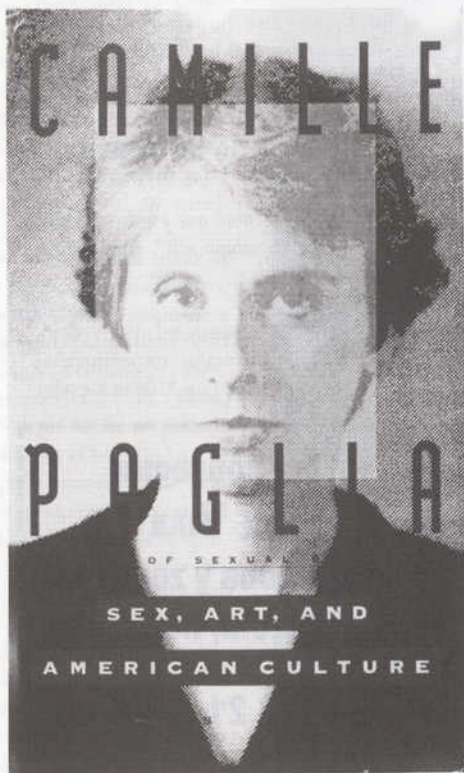
A los trece años, en 1960, era revolucionario ser feminista, dice Paglia. Ahora no. El tiempo pasa y nuestras cabezas se deben mover hacia adelante. ¿Será lo mismo en Argentina?

¿El último macho? - El gay

Pregunta- ¿Es usted un hombre que debería haber nacido mujer o es usted una mujer que fue hombre o es usted un hombre/mujer?

Travesti- ¿A quién le importa? Mientras luzca fabuloso...

La revista *Esquire* quiso saber qué opinaban las mujeres del hombre actual. Paglia eligió hablar de los homosexuales como "los guardianes del impulso masculino". Explica: "Tener sexo anónimo en callejones oscuros es rendir tributo al sueño del hombre libre. El extraño desconocido es el vagabundo Dios pagano. El altar, como en la prehistoria, es cualquier lugar en el que te arroddes". ¿El gay sería el último macho? Para Paglia, la homosexualidad empuja al hombre hacia un terreno riesgoso y ajeno. Por lo tanto es "progresiva" e "intelectualmente estimulante". Del mismo modo defiende la prostitución como el último refugio donde el hombre heterosexual se esfuerza gallardamente por mantener el sexo libre de la emoción, del deber, de la familia -"en otras palabras, de la sociedad, la religión y la Madre Naturaleza procreadora."



reglamentadas. El sexo, como las calles de la ciudad, puede ser sólo libre de riesgos bajo un régimen totalitario".

¿La verdadera feminista? -

Madonna

Para Paglia el feminismo que sirve es ser consciente del poder sexual femenino, no hacerse ilusiones acerca de la bondad del mundo y saber pararse frente a él. Por eso Madonna. "Madonna es la verdadera feminista, le ha enseñado a las jóvenes cómo pueden ser mujeres sensuales al mismo tiempo que ejercer control sobre sus vidas. Les mostró a las chicas cómo ser atractivas, sensuales, energéticas, ambiciosas, agresivas y divertidas; todo al mismo tiempo".

¿Soy una verdadera lesbiana?

Los grupos de gays y lesbianas cuentan con sus propias organizaciones dentro de la universidad. La opinión de Paglia es que estos grupos jóvenes categorizan y controlan la sexualidad. Si una joven va a la cama con otra ahí está el grupo de los derechos de las lesbianas convenciéndola de que es gay y alentándola de un modo demasiado definitivo. "En términos de mi vida personal, ustedes saben, por un largo tiempo en mi vida yo sentí eso, entonces, me tenía que convertir en gay, porque estaba

tan atraída por las mujeres, pero entonces era como vivir en una mentira porque tenía que reprimir mi atracción por los hombres. Entonces, después de un tiempo pensé: ¿por qué me tengo que poner una etiqueta? ¿por qué no puedo simplemente responder día a día y fluir, a la manera de los años sesenta?" Un hombre casado con hijos que cada tanto se acuesta con un muchacho es un hipócrita o simplemente un hombre casado con hijos que cada tanto...

Liz Taylor contra Meryl Streep

En un artículo de la revista soft-porn *Penthouse*, Paglia cuenta que refugiándose de los burgueses años cincuenta estudió la antigua Grecia y Egipto. En esos años empezaba a rebelarse contra el coercitivo rol femenino. Y encontró un paradigma de mujer en Elizabeth Taylor, irrumpiendo en medio de todas aquellas rubias sumisas que poblaban la pantalla. "Elizabeth Taylor es pre-feminista. Su misterio y glamour vienen de la naturaleza y no de la cultura. A través de estrellas como Taylor podemos sentir el impacto desordenador que causaron mujeres como Dalila, Salomé y Helena de Troya. El feminismo ha tratado de desvalorizar a la "femme fatale" de una manera misógina. Pero la femme fatale expresa el antiguo y eterno control de la mujer sobre el imperio sexual. El fantasma de la femme fatal acecha a todos los hombres en su relación con las mujeres". Más tarde se pregunta por qué Meryl Streep es considerada la mejor actriz actual. Dice que nunca ha dado una actuación inolvidable pero que sin duda representa el ideal en la era yuppie: cerebral, tensa y dura.

Es sólo rock'n'roll

El rock'n'roll debería estudiarse en las universidades, así como se estudia cine. Verdaderos artistas como Keith Richard y John Lennon han salido de universidades de arte. Como en los sesenta donde los músicos leían poesía, estudiaban hinduismo y se fusionaban con sus guitarras hasta sentir las parte de su cuerpo. Los Rock-Stars serían los indicados para solventar la formación de jóvenes de talento. Formar verdaderos artistas en contacto con las obras de arte de la cultura universal, que puedan sobreponerse al éxito, los managers y al público que sólo le

interesa devorar un nuevo hit.

¿Escuchaste a Dylan?

Las verdaderas voces de nuestro tiempo, "Subterranean Homestick Blues", "Desolation Row" y "Ballad of a Thin Man", de Bob Dylan. "Sympathy for the devil", "Jumpin' Jack Flash" y "Street Fighting Man", de los Rolling Stones y la línea de Jim Morrison de The Doors "Send my credentials to the House of Detention", así como D. H Lawrence o Allen Guinsberg jamás hubieran germinado en el deprimente mundito de la teoría francesa. La postura de Paglia es casi furiosa contra estos pensadores y a lo largo del libro podemos encontrar todo tipo de bromas burlonas al respecto.

La lección de los sesenta

"Cualquier persona que pueda recordar los sesenta no ha estado allí", dijo Robin Williams.

De los años sesenta en que creció, reivindica la inspiración, experimentación, su aprendizaje con Milton Kessler

a través de la poesía y del desarrollo de imágenes y percepciones que le sirve como modo de pensamiento: "Soy sensacionalista en todos los sentidos que tiene la palabra: transformo mis sensaciones en ideas y reduzco mis ideas a sensaciones, entonces pensamientos y sensaciones ocurren simultáneamente". Se lamenta de los estragos de la droga y de cómo esas personas han tenido interesantes experiencias pero carecen de la posibilidad de articularlas y comunicarlas. También la rebeldía contra todo lo establecido y el conocimiento por la experiencia. Su actitud era la de The Doors: "Queremos el mundo, lo queremos ahora". Acepta que fracasaron, que fueron demasiado ingenuos, impacientes y mal educados. "Mal educada sigo siendo", aclara. Valientemente acepta el fracaso de los sesenta. Querían los cambios ¡Ya! y es imposible cambiar a las instituciones rápidamente. Los cambios se dan lentamente. "Los cambios revolucionarios rápidos pueden traer una contrarrevolución del conservadurismo o del fascismo. Esa es una lección histórica. Debemos movernos lentamente, consistentemente, con un sentido práctico de la realidad. Eso es por lo que yo estoy. he aprendido mi lección, chico".

**Para conseguir
V DE VIAN
en Córdoba y zonas de
influencia, llámá al
(051) 21-9643
Mr. Lucas Losada**

Cafemancia
Todo tu futuro en la
borra del Café
342-8374
Angela

Lucía Vassallo
383-6428
Fotografías
383-6428

C I T A

POR ANDREA MATURANA

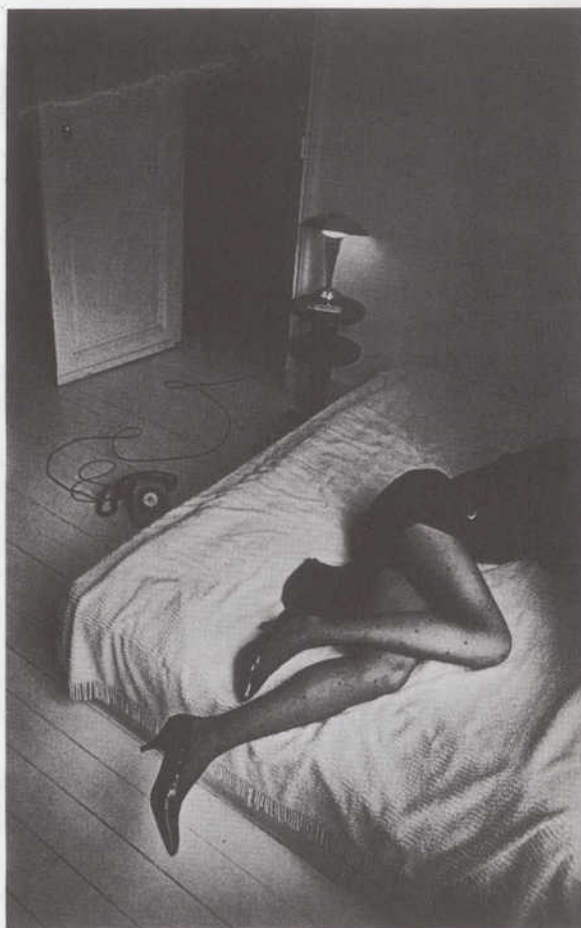
De la chilena Andrea Maturana (1969, Santiago de Chile) ya hemos publicado un cuento en el número 10. Su buena prosa nos hace reincidir y querer más cuentos de la santiaguina. Este relato, incluido en una famosa antología de literatura erótica trasandina y en su primer libro, le granjeó la admiración (y, por qué no, la baba) de narradores mayorcitos como Jorge Edwards.

Era un aliento tibio que se le quedaba adherido en la nuca y le entraba por el cuello almidonado de la blusa, humedeciéndole la espalda. Alrededor de ella se comprimía la gente llenando el vagón, y sin embargo, la única proximidad real era ese aliento. Podía percibir su ritmo con más nitidez que el ruido de los carros o que su propia respiración: acompasado, tal vez acelerándose un poco a medida que aumentaba el contacto con la espalda y se hacía más intensa la presión entre sus nalgas. Pero los cambios de intensidad eran casi imperceptibles, dentro de un margen que permitiría pensar en una casualidad, un inevitable acercamiento.

No tenía espacio para darse vuelta, pero sí para girar la cabeza, y sabía que hacerlo intimidaría al hombre. No lo hizo. Cerró los ojos y se dejó llevar por el compás que le imponía a ambos el monótono balanceo. Perdió la conciencia de todo lo que no fuera su nuca entibiada, su espalda, esa rodilla perseverante que la obligaba a entreabrir las piernas. Con calma, obedeciendo a ese mismo acuerdo tácito sintió la mano, pesada y suave a la vez, deslizarse por su cadera hasta el bolsillo lateral de su falda, buscando el fondo de éste para encontrarla a ella, en un gesto que no requería autorización porque suponía el terreno como propio. Imaginó que era alto porque notó que, para internarse en su bolsillo, había tenido que flectar las piernas. Además su mano era enorme. (Habría acariciado la punta de sus dos pechos con una sola de ellas, pensó, digitando la octava perfecta del piano, despertándole los pezones, mientras con la otra podría incursionarla entera, descifrarla como ella siempre quiso, atravesarla con el contacto eléctrico de sus dedos.) Sentía ahora la presión que su propia piel ejercía sobre su blusa de seda, la carne empujando traspasando en un segundo su más íntima formalidad, la espera perpetuada por años, sin motivo.

Nadie lo notó, pero ella luchaba por no avergonzarse mientras la mano en su bolsillo cobraba ritmo autónomo en un vaivén interminable. En la nuca se le había formado una gota de sudor o de aliento que comenzaba a deslizarse por el cuello. Le costaba mantenerse erguida, pero el tumulto la obligaba. Sólo la estrechez del espacio hacía que pudiera seguir de pie y desentenderse de la languidez de su cuerpo. Habría querido inclinar la cabeza hacia a un lado, doblarse en dos para reverenciar esa mano, recogerse sobre sí misma y pasarse la lengua por los labios, respirar libremente y con la boca entreabierta. Estaba inmóvil, ocupada en suavizar la amenaza de sus jadeos, y tan consciente de su cuerpo que la mano de él, su rodilla y su respiración, comenzaban a ser parte de ella, a modelarla a su antojo. La presión sobre su espalda seguía el movimiento de la mano: suave, persistente, sumiéndola en un placer rayano en la angustia que permaneció mucho tiempo después de que él se bajara del carro.

Lo hizo demasiado rápido, sin darle siquiera aviso con un gesto cómplice. Descendió rodeado de gente y ella no pudo identificarlo. Ningún hombre se volteó para mirarla, nadie se quedó frente a su puerta observándola desde el andén. Sólo



quiso creer que era él: moreno, de espaldas anchas, caminaba muy erguido. Pronto dejó de verlo.

Antes de que tuviera tiempo de pensar en descender, la puerta se cerró herméticamente, aislándola dentro del carro entre decenas de cuerpos que le daban lo mismo, sola en el tumulto e invadida por un repentino temor, a ése y a todos los abandonos que preveía de ahí en adelante.

Pronto comenzaron a esfumarse la tibieza en su cuello y el recuerdo de aquel contacto con la espalda. Y como un reflejo, como un homenaje para eternizarlo, introdujo su propia mano en el bolsillo y trató de darle las dimensiones de la otra mano, imaginándola grande y omnipotente, sabia y conocedora de todos los pliegues de su piel. Pero al hacerlo encontró un pequeño papel, un mensaje arrugado y húmedo de sudor. No quiso leerlo de inmediato, pero el resto del viaje lo sostuvo con fuerza por temor a que desapareciera, e intentó imaginar lo que habría escrito en él.

Sentía miedo. Tanto de no ver nunca más al hombre, como de que en el papel hubiera

una proposición para volver a encontrarse. Y era ese miedo el que le impedía leerlo mientras pensaba deshacerse de él en el primer basurero que encontrara. Quiso pensar que no era una nota, sino un papel inútil que ella misma había puesto allí, sin querer, y tuvo que contener el impulso de arrojarlo por la ventana antes de salir de dudas. Pero la venció la curiosidad y al desdoblarlo vio que en él no había más que una fecha, una hora y una dirección, firmadas con un nombre que podía no ser el verdadero: Esteban.

Todo lo demás estaba en sus manos. El no sabía nada de ella, no podía buscarla ni perseguirla, y probablemente no volverían a cruzarse nunca viajando en el metro, así como no se habían encontrado hasta entonces. Pero eso no podía asegurarlo. Tal vez él viajaba siempre a su lado y ella no había reparado en él; de hecho aún no lo había visto, y ella solía abstraerse en el metro. Tal vez la había estado mirando desde hacía tiempo, todos los días, y conocía el destino y el horario de cada uno de sus viajes.

Por otro lado, era iluso pensar que él no hubiera visto más que su nuca. Cayó en cuenta de que pudo haber distinguido claramente su rostro en el reflejo del vidrio, y se arrepintió de no haber intentado, por el desconcierto y la agitación, verlo a él. Tuvo la esperanza de haber disimulado lo que sentía, y de que no hubiera captado en su rostro estático los ribetes del placer, ciertas muecas mínimas que no pudo evitar.

En el mundo ya no hay hombres que pidan matrimonio con un ramo de flores en el alero de la puerta, pensó mientras salía a la calle; y pensó también que, si no iba, vería esfumarse lo que podía ser la única oportunidad de salir de su tan defendida (y ridícula, le pareció ahora) piel intacta. Cárcel intacta, se dijo.

Quiso llegar antes, para reconocer el sitio y no sentirse incómoda; para encontrarse con él ya tranquila, preparada, vencida la inquietud inicial, y con el tiempo a su favor para aventajarlo en ganas. La vereda estaba limpia y la puerta no tenía ningún aviso llamativo. Al lado había un estacionamiento con una cortina que no dejaba ver los autos ni sus patentes. Eso inexplicablemente le inspiró confianza y, aunque nunca antes había estado en un lugar así, no le resultó del todo ajeno. Prefirió entrar, para no llamar la atención de nadie antes de arrepentirse. Pero una vez adentro comprendió que era extraño estar allí sola y, cuando se le acercó la mujer encargada de

los cuartos pensó decir que esperaba a un amigo, dar su nombre, que lo hicieran pasar cuando llegara, que le indicaran dónde lo aguardaba. Entonces, él entraría en cualquier momento, sin golpear, pensó, y ella tendría que ostentar ante sus ojos una seguridad que todavía no se sentía capaz de fingir; tendría que invitarlo a pasar como a su propia casa. Improvisó cualquier cosa, le dijo a la mujer que ella misma subiera apenas llegara un hombre sin compañía que dijera llamarse Esteban, y que golpear, para luego esperar un momento antes de hacerlo pasar. Temió que le preguntaran por su aspecto, para poder reconocerlo, pero no fue así. La empleada simplemente asintió y la condujo a la puerta del fondo del pasillo. Tal vez le bastara saber su nombre, pensó, o tal vez lo conociera por otras veces, por innumerables otras veces. Prefirió no pensar en eso.

A medida que se internaba en el pasillo tuvo la impresión de que los colores se hacían más oscuros, adquiriendo una viscosa profundidad. Le pareció ver cierta humedad en los muros y ser alcanzada, cada vez que pasaba junto a una puerta, por un aire tibio que se escapaba por las rendijas. Apuró el paso para ir a resguardarse tras la mujer. Por un momento pensó pedirle que entrara con ella, contárselo todo, que la aconsejara, pero logró controlarse y musitó un débil agradecimiento cuando ella la dejó de pie en el umbral, con la puerta abierta. Le indicó, con un gesto, que se fuera. No quería que nadie la viera descubriendo ese espacio, nadie debía constatar sus reacciones. Y, sobre todo, deseaba poder irse si se arrepentía.

Permaneció inmóvil un momento. Luego buscó a tientas un interruptor en la pared y, al pulsarlo, todo se iluminó de rojo, envolviéndola en un calor nuevo, en una intimidad que la golpeaba desde todos los rincones de la habitación y se multiplicaba en cada uno de los espejos, ubicados estratégicamente alrededor de la cama. Cerró la puerta a sus espaldas, temiendo que alguien pudiera escuchar sus latidos, que golpeaban a un ritmo que le pareció estridente. Se quedó un momento así, de pie, observando cada detalle. Fijó la vista en la cama y creyó distinguirla ahí, desgarrado, desnudo, las piernas abiertas y el rostro lascivo, en un gesto grotesco. Quiso irse, pero comprendió que no era otra cosa que su miedo, la ignorancia, cualquier excusa para eternizar esa condición que la protegía de todos los peligros, pero que ya no servía para nada.

Caminó tranquilamente hacia la cama, en el centro de la pieza, pero, a medida que lo hacía, el rojo iba poniéndose cada vez más intenso, casi tangible, y delineaba un universo de bocas, lenguas, lóbulos. Tocó la cama, la alfombra, los muebles, y en sus texturas sintió vida, humedad, sintió carne, latidos, calor. Cerró los ojos y pudo percibir cómo se le erizaba cada centímetro de la piel, cómo se le abrían los poros, dispuestos a recibir todo lo que él pudiera darle esa noche. Se detuvo, inquieta por la intensidad de esa sensación, y para conservarla intacta se sentó en una esquina de la cama, presionando más de lo necesario y sintiendo el escalofrío, teniéndolo a él antes de su llegada, imaginándolo adentro, incorporando sus vaivenes, el ancho que suponía a sus caderas, el contacto húmedo de su vientre, el ritmo progresivo de la respiración en su cuello, en su frente, en su boca. Con urgencia empezó a musitar todo aquello que había pensado decirle, transmitirle, sudándole las palabras, empañándolo con años de deseo acumulado. Cientos de espejos le devolvían su propia imagen, que le pareció distinta. Le gustó ver su rostro así, las pupilas más dilatadas y los labios engrosados y oscuros, humedecidos por su aliento. Lentamente abrió las piernas para ver, por primera vez, el camino real hacia su sexo, una profundidad oscura e invitante; invitante incluso para ella. Se tendió de espaldas sobre el cubrecamas satinado, intentando controlar sus latidos y sin dejar de sorprenderse por todo el aire que consumía al respirar. Sin pensarlo deslizó su mano hasta los muslos, buscando más allá de las ligas que la presionaban

1- Boris Vian: el último de los hombres honestos. Su obra, su vida y su tiempo: la narrativa, el teatro, las canciones, las novelas "Sullivan", su relación con los existencialistas, el jazz, el cine y el periodismo. Su "segunda vida" durante el mayo francés.

2- Un poco de amor francés: novelas y películas que hablan del amor o de algo razonablemente parecido.

Autores: Radiguet (*El diablo en el cuerpo*), Vian, Laclos (*Relaciones Peligrosas*), Marguerite Duras, Philippe Djan (*Betty Blue*), Hervé Guibert y Cyril Collard. Con proyección de films.

Facultad de Psicología (UBA) 2 Cursos 2

Dictados por
Sergio S. Olguín

Informes e inscripción
Hipólito Yrigoyen
y 24 de noviembre

3er. Piso
93-5997
97-6900

Duración:
dos meses

desvergonzadamente. Encontró una piel suave y húmeda, tal como lo había imaginado a él, durante esos días, y ese contacto la alteró tanto como las veces que intentó reconstruirlo, revivir sus caricias, la tibieza del aire sobre su cuello, las dimensiones exactas de su mano. Todo resultaba un diálogo, como con el espejo: la sensación de piel sobre los dedos la hacía desear más contacto, más presión, y con la memoria reconstruyó ahora sus propias pausas, un persistente ir y venir que recorría entero su sexo, mientras llevaba la otra mano a sus labios y luego, por entre los botones de la blusa, hasta su pezón, más allá del sostén de encaje, humedeciéndolo, sintiendo la pequeña erección que en su fantasía le regalaba a él para que pudiera recogerla entre sus dientes o con la yema de sus dedos, para luego bajar la cabeza hasta sus muslos y quedarse allí, ella jadeante, ansiosa, agradeciéndole su lengua entre las piernas, su presión incesante en el vientre, esa rodilla que la abrió en aquel encuentro fortuito, las caricias en la espalda, un beso en la nuca mientras el ir y venir no cesa, no cesa, no cesa, sintiendo ella que van a estallar uno a uno los botones de la blusa, que va a fundirse la mano con la piel ansiosa, que contiene dentro suyo todo el aire que es posible respirar, que ella misma se va haciendo roja como la alfombra, la luz, los labios, la carne que la continúa, la eterniza, las manos húmedas, viscosas, un extraño elixir que vierte sobre el encaje para que él lo

beba, que le regala sin condiciones hasta agotarlo, empapararlo, hasta que por fin sube, los ojos fijos, gime, el cuerpo tenso, respira, se curva, lame los dedos húmedos, se contrae, se eleva. Muere.

Los latidos volvieron a calmarse y de pronto ella oyó bocinas sordas desde la calle. Una gota de sudor se deslizaba por la ranura del escote; los pechos se erguían como queriendo traspasar la tela. Miró a su alrededor creyendo, por un momento, que lo encontraría al otro lado de la cama, desnudo y



agotado. Estaba sola. Lentamente se sentó, sintiendo que su fuerza había quedado suspendida en el aire y ahora se le filtraba por la piel, de regreso.

No lo pensó demasiado. Tomó el mismo mensaje con que él la había citado y, bajo su escritura firme, anotó *gracias* con letras grandes y redondas. Dejó el papel en un lugar visible, justo en el centro del enorme colchón, y arreglándose la falda apuró el paso para salir sin que nadie lo notara y alcanzar el último bus de la noche.

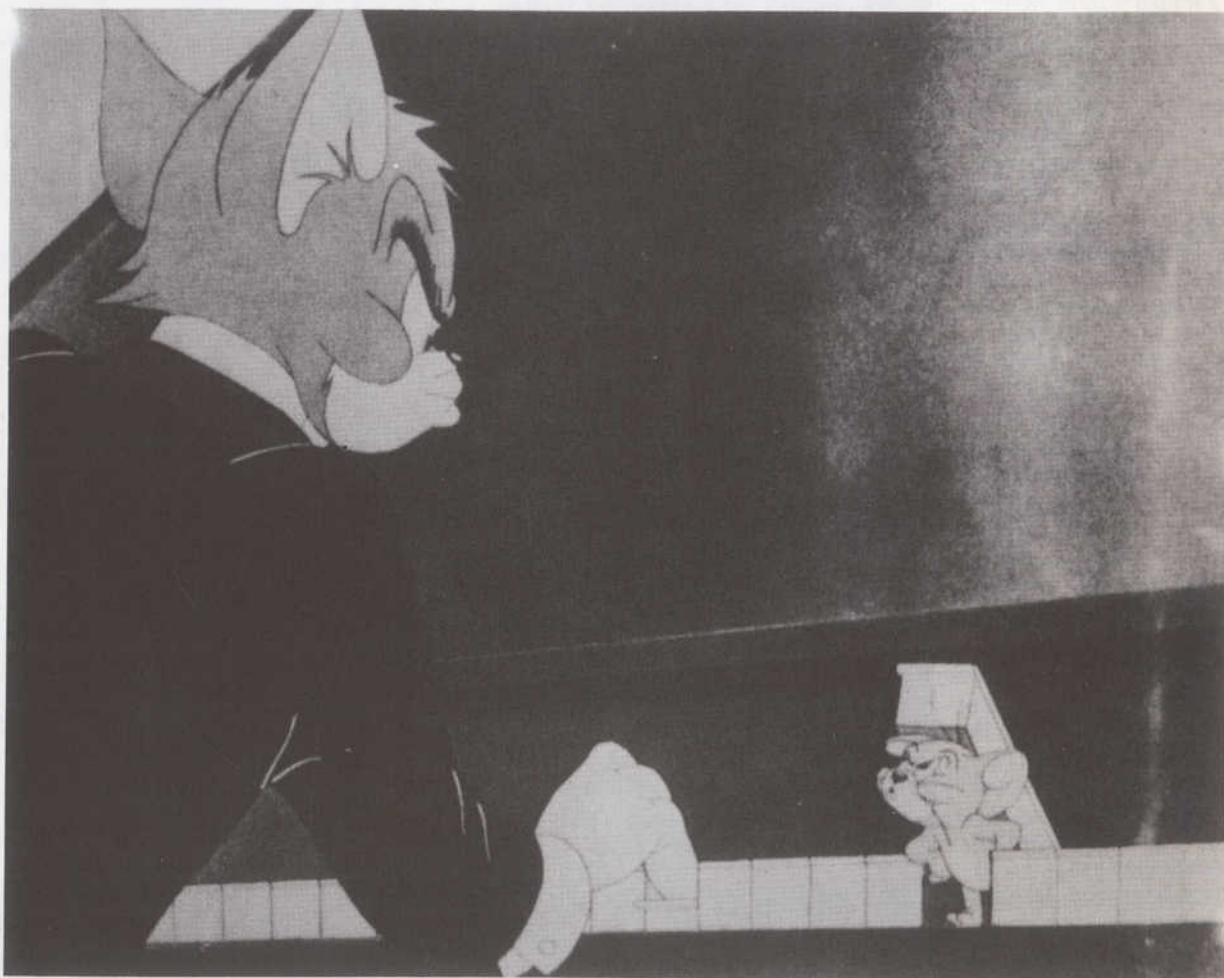
FOTOS: JEAN-LOUP SIEFF

Ficción
VdeVian 13

Tom, Jerry y los otros

POR ALEJANDRO RUIZ BALZA

El 1° de octubre de 1992 nació en los EE.UU el "Cartoon Network": primera cadena internacional dedicada íntegramente a los clásicos del dibujo animado ("Cartoons"). Cuenta con 8500 títulos, casi todos Cartoons de la "Hanna-Barbera Productions". Contamos en esta nota el nacimiento del dúo H. & B., de la mano de otro dúo no menos célebre: Tom & Jerry.



Bill & Joe.

Se conocieron (1937) en el departamento de animación de la "Metro Golwing Mayer". Willam Hanna (Melrose, New Mexico, 1911), cambió su carrera de ingeniero por la escuela de artes. Luego buscó trabajo en los grandes estudios de Hollywood. Por fin, la Metro lo contrató para el equipo de animación dirigido por Rudolf Hising y Hugh Harman. Se hizo de abajo,

limpiando celuloides y escribiendo ideas para otros. Meses más tarde Bill fue promovido a Director. Al poco tiempo se unió al equipo Joseph Barbera (New York, 1905). Mientras los demás contadores de la "Irwing Trust Company" salían a almorzar, Joe recorría las editoriales neoyorquinas con su carpeta de dibujos. Trabajo como dibujante para "Colliers" y otras publicaciones; le dijo adiós a al contadoría, marchó al oeste y no paró hasta Hollywood.

El minino se pone las botas.

Estamos en enero de 1940. Discutieron sobre tramas. Esbozaron un par de personajes antagónicos. Pensaron en un perro y un zorro. Más tarde optaron por un gato y un ratón. Luego organizaron un concurso entre todos los empleados y finalmente los bautizaron: "Tom y Jerry".

El piloto del primer cartoon de Tom y Jerry estuvo listo el 10 de febrero de 1940. "Puss Gets the Boot" abre con la

voz, el volado de una pollera floreada, las pantorrillas y los zapatones de una ama de llaves negra: Mammy, advirtiéndole a Jasper (no llamado Tom, todavía) "Voy a salir, si en mi ausencia se rompe uno solo de los adornos de la señora será tu culpa e irás a parar a la calle". Aquí entra en escena el ratón. Se desencadena un torrente de secuencias que lo muestran arrojando todo tipo de adornos, salvados por el gato un segundo antes de llegar al suelo, hasta que finalmente...: "El minino se pone las botas". El cartoon obtuvo un éxito comercial sin precedentes, y Fred Quimby, productor ejecutivo del departamento de animación de la Metro, encargó dos cartoons más para el año siguiente y cuatro para 1942.

Tom & Jerry

La personalidad de los cartoons de Tom y Jerry fue delineándose rápidamente. La escena cambió la casa por el mundo, enseguida habitaron distintos periodos históricos, bailaron con Gene Kelly o Esther Williams, al ritmo de Scott Bradley y con mucho del humor de Tex Avery.

Ya que Tom y Jerry no hablaban, la música se volvía necesaria para la "puntuación" de cada escena. Hanna y Barbera recurrieron al director musical de la Metro, Scott Bradley, que con su sensacional sentido del "timing" agregó un elemento fundamental a esta serie de cartoons.

También en la Metro, podía uno cruzarse con Tex Avery. Considerado por la crítica internacional como el mejor director de cartoons, el creador de *Droopy* influyó fuertemente en Bill y Joe.

Los cambios no rompieron la rutina básica de Tom y Jerry, por el contrario la intensificaron. De hecho, la fórmula obtuvo 7 premios (Oscars) de la Academia de Hollywood:

"*Yankee Doodle Mouse*" (1943): durante los festejos del 4 de julio (día de la independencia en los EE.UU.), Tom y Jerry comienzan el combate con fuegos artificiales. Finalmente, Jerry vence utilizando un bananero como catapulta con la que arroja a Tom un cohete y lo suma a las luces del festejo.

"*Mouse Trouble*" (1944): Tom decide atrapar de una vez por todas al ratón. Elige de la colección "Hágalo Ud. mismo" el libro: "Cómo atrapar un ratón", y lo pone en práctica. Luego de varios escapes magistrales, Jerry encuentra "Cómo parar a un gato" y vence por fin a Tom.

"*Quiet Please*" (1945): Nuestros héroes combaten por la vigilia y el sueño de la familia Bulldog: el gato noquea permanentemente al perro y el ratón despierta

desesperadamente a su defensor. Gana Jerry. Spike y Tike (padre e hijo bulldog) ingresan al reparto de la serie.

En 1946 se rompe la racha. El Oscar es para Fritz Freleng por la dirección de "Twetie Pie", estelarizado por dos creaciones de Bob Clampett: "Twetie y Sylvester", y producido por el departamento de animación de la "Warner Brothers".

"*The Cats Concerto*" (1947): Tom es un concertista de piano cuya especialidad es una reedición de la segunda rapsodia húngara de Liszt. Al tocar despierta a Jerry, quien dormía en el interior del piano y una vez más se desencadena el combate. Incidentalmente el cartoon venció a otro muy similar dirigido por Fritz

temible competidor: Jerry, y sólo habrá lugar para un concertista en esa casa.

El último grupo de cartoons del dúo realizado en la Metro fue producido entre 1955 y 1957, casi todos en la costosa técnica de Cinemascope. Tom y Jerry volvieron en los sesenta de la mano de Gene Deitch y Chuck Jones para la MGM. En los ochenta, en la serie de cartoons que los muestra como los mejores amigos, y actualmente en "Tom & Jerry Kids", ambas bajo la supervisión de sus creadores.

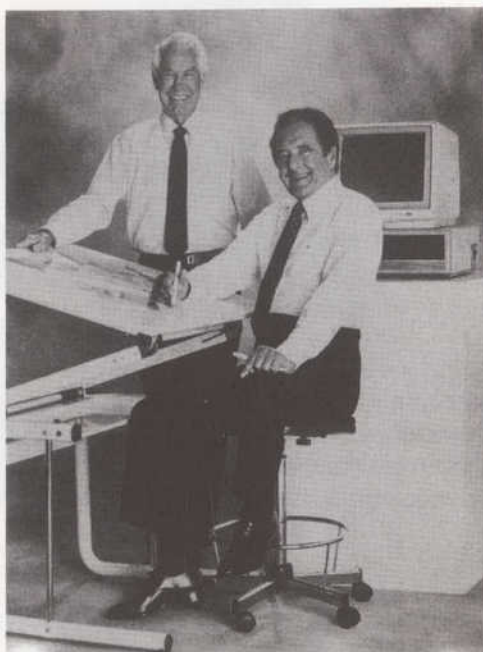
Hanna-Barbera Productions.

Los tiempos cambian: llegó la televisión. Los cines recortaban sus funciones. Ya no más dos o tres películas, cortos seriados y cartoons. Los costos de los insumos y la mano de obra requeridos para la realización de cada cartoon crecían exponencialmente. Y sobre llovido mojado: en 1955 Fred Quimby, director del departamento de animación de la Metro desde 1942, se retira.

Bill y Joe ocuparon su lugar. Convertidos en Director y Productor ejecutivos sugirieron en vano a los ejecutivos del estudio, la producción de cartoons de bajo costo para televisión. Tras la realización del cartoon de Tom y Jerry "Cat Nap" (1957), la Metro cerró el departamento que produjo cerca de 300 cartoons y ganó numerosos Oscars.

Hanna y Barbera abrieron su propio estudio al 3400 de Cahuenga Boulevard en Hollywood. Allí intentaron producir cartoons para cine y televisión pero les costaba encontrar distribuidor. Con el "Story Board" en el suelo y Bill y Joe actuando los personajes, como acostumbran hacerlo, solos ó con su equipo, la mayoría de los directores y animadores para la creación de cada escena convencieron a los ejecutivos de la distribuidora "Screen Gems", y salieron adelante.

Desde 1963 Hanna-Barbera Productions nos ha entretenido con personajes como: El Oso Yogui, Don Gato, Los Picapiedras, Los Supersónicos, Tiro Loco McGraw, Los Cuatro Fantásticos, El Lagarto Juancho, Lindo Pulgoso, Los Osos Montañeses, Thundar El Barbaro, Clue Club, Microman, La Hormiga Atómica, La Tortuga D'artagnan, El León Melquíades, Birdman, Pixie y Dixie, Huckelberry Hound, Dynamutt, Los Autos Locos, El Escuadrón Diabólico, Risitas, Scooby Doo, etc. Sin duda son parte de nuestra vida.



Freleng: "Rhapsody in Rivets", quien acusó a Hanna y a Barbera de robar su idea.

"*Little Orphan*" (1949): este cartoon cuenta con la aparición del pequeño compañero de Jerry: Tuffy (también llamado Nibbles). La historia gira en torno al apetito ilimitado del bebé ratón, que Jerry intenta calmar saqueando la mesa del día de acción de gracias. Por supuesto interviene Tom que es atacado con todos los utensilios dispuestos en la mesa.

"*The Two Mousketeers*" (1952): ambientada en el siglo XVII francés, cuenta la historia de Jerry y Tuffy: Mosqueteros del Rey. Al regresar a palacio descubren que Tom custodia celosamente la mesa dispuesta para el banquete real. Tras el combate el gato es condenado y muerto en la guillotina ("Pauvre monsieur Pussycat").

"*Joham Mouse*" (1954): Tom es discípulo de Joham Strauss, convencido de su talento invencible un día encuentra un

Parte de la religión

POR CARLA CASTELO

Los tiempos cambian, cambian las costumbres y las generaciones se renuevan. Nada es como era. O sí. El porro, la merca, la pepa y todas sus variantes con todos sus nombres, generan nuevas costumbres en sus "usuarios". Opiniones de una nueva generación de creyentes descreídos.

Tiene dedos fuertes de tanto sostener el porro: Matías sonríe efímero y se acurruca en una de las tantas calles desoladas de Belgrano. Chupa la cannabis con certeza. Una señora que pasa otea de reojo la tan promocionada "delincuencia juvenil", el temido "flagelo de la droga".

-¡Vieja bruja!- espeta Matías silencioso y besa un papel con el que armará el siguiente.

Matías no llega a los quince. Patea una lata de cerveza y putea a los del barrio que no llegan.

-¡Pelado de mierda!!- Me juró que me traía un "pelpa" y se hace humo... ya no se puede confiar ni en los amigos-murmura.

La escena se repite en las escenas del mundo, en las plazas tristonas de un domingo nublado, en los departamentos desordenados de dealers desperejados, en las casas rústicas de los viejos hippies, en los entonados bares, en los pos-posmodernos que agotan los pasillos de tanto paso duro, en baños trasnochados. La escena se hace eco y se extiende infinita.

-Amí me gusta la merca- dice Carmela, una morena de ojos turbios- Dicen los que saben que a las mujeres les da más la frula por el carácter... No sé... Yo no me vendo por un gramo pero sé de chicas que lo hacen. Es como que si te enganchás no salís más. No podés zafar así de fácil. Yo me encontré varias veces dándome la cabeza contra la pared porque no tenía una raya. Es común que te pases la noche llamando al dealer porque querés tomar. Hay noches que me las pasé con un grupo de amigos buscándolo por toda la ciudad, de disco en disco, y después, cuando la conseguís, tomás hasta morirte, hasta que no estás dura como estaca no parás. Una amiga mía andaba por los recitales mostrándole las tetas a los dealers que se encontraba. Era patético verla de afuera.

Yo siempre juro que no voy a tomar más porque ya me pegué



varios sustos... pero la merca es más fuerte.

La droga es un ritual: divide humanidades. Los que la toman y los que no la toman. Los que saben tomarla y los que no lo saben. Los que la venden y los que la compran. La droga es un idioma: su nombre se desliza inaprensible.

-La primera vez que hablé con mi dealer- insiste Carmela- no entendía de qué me hablaba. Lo llamé por teléfono y me empezó a hablar de jarras aztecas y de jarrones incas. Yo pensaba que estaba loco... En serio, ¡creí que tenía un brote psicótico! Bueno, después me explicó y entendí.

...Aunque a veces los dealers son más paranoicos... No es necesario tanto eufemismo. Aparte, la gente se da cuenta cuando estás transando. La gente no es boluda.

La idea cristiana de un Dios todopoderoso y justo se supo sobrellevar con vino: es citado cientocincuenta y cinco

veces en el Antiguo Testamento y diez en el Nuevo. El vino se hizo así un símbolo sagrado para la fe que aún hoy domina el mundo.

-Es que la droga es una religión, es parte de mi religión -tararea Oscar, un treintañero querendón, varado en una mesa vieja en un bar de gallegos de Palermo- Es así... Vos creés en la droga porque no creés en Dios. Venerás el pelpa como si fuera un santo. Y si no la tenés te sentís perdido. Si no, ¿por qué te creés que todos los que salen de esos planes de recuperación tienen un mambo religioso? ¡Dejan una para meterse en la otra! Ojo, algunos están de última y es mejor que crean en Dios antes que se mueran un sábado a la noche. Pero bueno, dejaron de venerar la pichicata y ahora van a misa.

Se resienten: los que se dan y los que no se dan viven en aceras encontradas. Unos desdican lo que dicen los otros.

Unos se creen superiores a los otros. Temen no contar con razones suficientes para drogarse o para no drogarse.

Las madres se estimulan con Prozac y duermen al bendito Valium. Los padres beben vino hasta dejar sedienta a la botella y fuman como puercos. Pero es legal. La ley lava los males y acusa con el dedo.

-Ya no se puede andar tranquilo- dice Matías después de tantos porros que ya no se le entiende lo que dice- Yo estuve en Gessel hace unos años y la cana estaba resacada. Te digo que era hasta cómico verlos por la peatonal como perros botones. Salían de a grupos. Mirá, estaban los de la brigada Tigre y todo... Bueno, yo me estaba fumando un porro con unos amigos y nos llevaron. Pero vos veías el destacamento lleno de gente. Algunos eran más caretas que Chirolita, pero estaban ahí. Las chicas tuvieron que barrer la seccional. A nosotros nos dieron para que tengamos y para que recordemos. ¡Te digo que fue así! Los pibes trepaban por los techos. Después, cuando salimos, vimos a un pibe que pasaba por la calle con la moto y avisaba cuando venía el colectivo y la cana. Parecía de película...

Las razzas se entonan en los recitales porteños. Se agudizan en las calles turbias de tanto alcohol barato. Se entorpecen con la mirada lívida de niñas que de pesadas sólo tienen la pilcha que es de cuero. Las razzas se interrumpen cuando la cannabis acaba de encenderse, cuando las luces se apagan y algún pelado under hace escuchar su voz al pogo que flamea en el centro de la escena.

-Me acuerdo de uno de los tantos recitales que se daban en la facultad de medicina hace algunos años.

La voz es la voz agrietada de Carmela. Carmela tiene 23 años pero carga con unos cuantos más en su mirada descampada; en el gesto que arruga su frente cuando se pone tensa.

-Bueno, te decía- insiste después de encender un cigarrillo rubio- yo iba siempre a recitales. Una vez tocaba Fontova en medicina y bueno, cómo no iba a ir a ver al negro! Fui y casi me muerdo. Yo siempre fui del palo: o fumaba, o tomaba pastas o me daba con merca... pero estaban todos dados vuelta... al cuarto tema que cantó Fontova empezaron a tirarse botellas, vos veías a los pibes tirados, llenos de sangre. La gente corría sin dirección, se escondían en las aulas... Claro, llegó la cana tarde y la rosca empezó afuera. Los canas empezaron a cargar a estos tipos sacados y bueno, es la ley del más fuerte... Pero siempre es así... Con los Redondos me acuerdo de ese recital en Obras cuando todos se colgaban del

escenario... La gente estaba brava, qué querés que te diga... En un momento los pibes empezaron a tirarse arriba de los puestos de gaseosas. No dejaron ni una... Después el pobre del heladero se quedó sin helados... te regalaban helados... No hubo nadie que no comiera helado... Es como que se ponen violentos. No hay límite. Es que están todos pasados de rosca y no tienen control... A mí nunca me pasó ponerme así... Bueno, creo que esa es gente que no tiene salida.

Las cifras delatan que detrás de los colores fragmentados del sabor de una pepa, detrás de la eficiente cocaína, lejos de la filosofía del porro se exhiben los dueños de ese universo abstracto: más de 40 millones de consumidores en el mundo desembolsan cada año 300.000 millones de dólares. Con una inversión inicial de 500 dólares, un narcotraficante recoge al final del proceso una cifra aproximada de un millón de dólares. Ellos se llevan los laureles. Según un estudio realizado por la DEA en 1982 en cada minuto una persona pasaba a formar parte del aparato de comercio y producción de drogas. Se calcula que alrededor de medio millón de personas ingresa anualmente a este negocio.

Ariel es dealer. Lo llaman "el quisco" porquer es el proveedor de la plaza del barrio. Vende "lo que venga", lo que le piden los clientes, lo que haya.

-Si hay porro, vendo porro. Si hay merca, hago circular la merca. Es cuestión de épocas.

Parece seguro. Chupa cigarrillos como si fueran chupetines y él se creyera coya. Tiene el gesto encendido y mira hacia la puerta del café en espera de un cana arrebatado.

-¿Qué te puedo decir?- pregunta insidioso- ¿Qué te puedo decir que vos no sepas? En la calle se ve todos los días... si vos sos observador vos ves las transas. Yo las veo. Pero, ¿qué soy yo? Soy un "piscui", un pescado, un pichi. Yo no soy nada. Vendo para tomar y saco para viáticos. Mirá, la gilada cree que ésto es más fácil que laburar en una oficina. Esto es un yugo. No podés parar nunca. Tenés que estar a full, despertarte a las cinco de la mañana porque un boludo está enroscado y tenés que atenderlo porque es cliente. Encima, paranoico por la "yuta". Vivís tensionado. Es un trabajo de mierda.

Es que Ariel es el último eslabón en ventas. Es uno más de tantos que se lanzan a vender para comprar, para ganarse el respeto de los pibes del barrio, para llevarse a la minita más carnosa de la disco y suscitar envidias. Hablarán de él y ese es suficiente pago.

-Es que te da poder. Vos sos el centro de reunión y todos te dan vueltas como moscas. Yo que sé... al principio te sentís importante. Te llevás la mina que querés por un gramo de merca. ¡Y las pendejas están terribles! Se regalan... Pero después te sentís mal. Ya no sabés quién es quién y quién te manda en cana. Ya no creés en nadie.

Dicen que sólo se incauta el cinco por ciento de la droga que se produce en el mundo. Y Ariel se pone nervioso y refriega su mirada por el ventanal mugriento del café. Asegura que de sólo ver lo que la cana se lleva sufre y se pregunta, atormentado, por qué a unos tanto y a otros tan poco. Por qué tanta miseria para él.

-Es que se la llevan y la revenden. Eso digo yo. Los canas se guardan sus kilitos. Es como que pienso: "De haber estado ahí me robaba un paquete". Es una ilusión... Por eso te digo que como dealer no sirvo. Los dealers son buenos cuando no consumen. No tomás y hacés negocio. Si tomás estás perdido. ¿Sabés qué pasa? Es que anda mucho gil, mucho pendejo pelotudo que la guarda en la casa de mamita y le vende a los compañeros de clase. Y esos son los peores... Son sátrapas peligrosos... Si les das unos golpes te baten.

En la calle las cosas se dicen a medias. Ariel se va al baño. Dos o tres veces al baño. Cualquiera imagina el ritual sordo: Ariel se arrodilla en un inodoro sucio y se arma una raya gorda. En el espejo se contonea su nariz obscena que esnifa obediente. Y prepara una segunda línea. Y una tercera.

-Déme un whisky- le dirá al mozo más tarde.

La obsesión de subir y la obsesión de bajar. La cocaína consume tu tiempo en obsesiones contrarias.

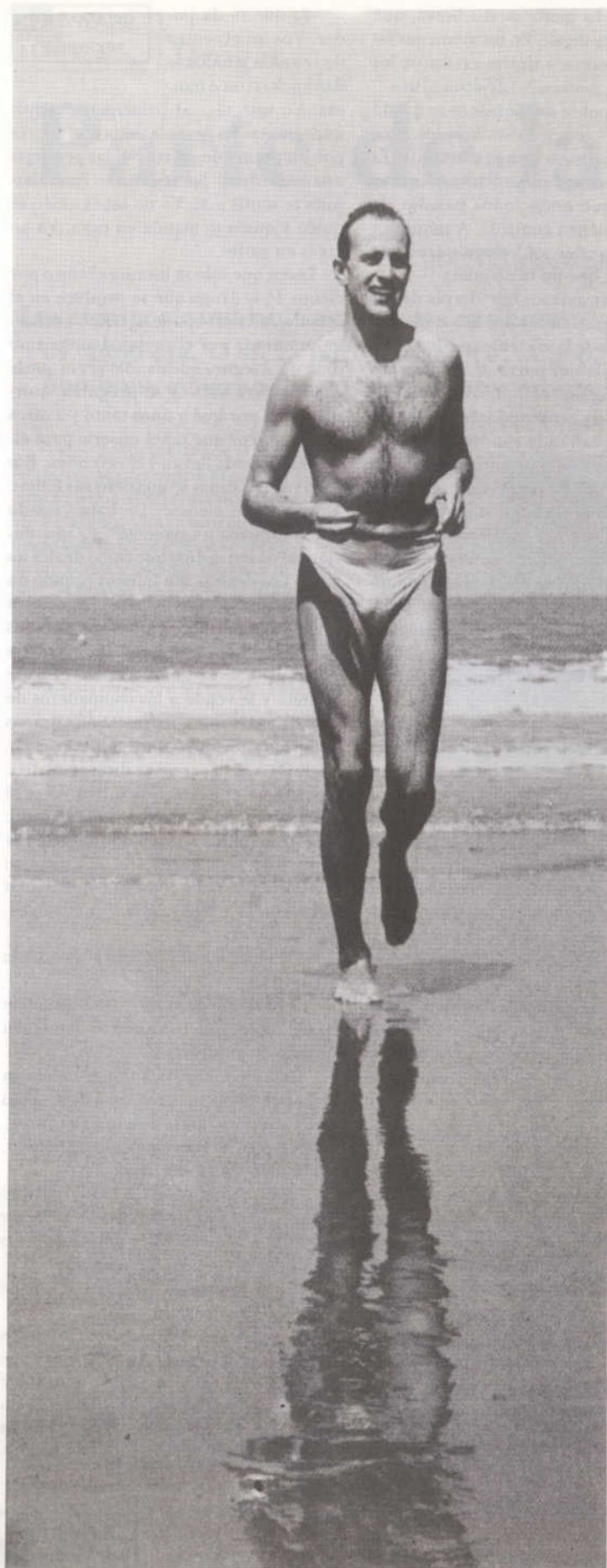
-Cuando empezás a tomar merca ya estás pensando en cómo vas a bajar, en si tenés un porro para aguantar el fisure. ¿Sabés qué? A veces me siento un boludo, un boludo en sube y baja.

Ariel ya no sonríe. De tanto en tanto tararea un tema de Sumo -No sé lo que quiero pero lo quiero ya- y golpea con sus dedos largos la mesa de madera.

-No sé si en esta sociedad se puede vivir si no es drogado- filosofa.

Hoy la merca está de moda y los chicos yanquies se dan con crack. Me parece que mañana va a haber otra más mortal, de esas que te matan mientras te pegás un flash que no lo podés creer... Me da miedo el futuro. No sé si va a ser divertido.

FOTO: CORY MAIER



Fragmentos
de una biografía inédita

Boris, el impostor

POR PHILIPPE BOGGIO

Uno de los escándalos más resonantes de este siglo en el mundo de la literatura tuvo como protagonista a Boris Vian. El "affaire Sullivan" lo puso en la primera plana de todos los diarios. Boris había escrito una novela desbordante de sexo y violencia, donde Lee Anderson, un negro ("de piel blanca") hacía las delicias y los suplicios de unas cuantas chicas tan pálidas como racistas. Presentamos un fragmento de una nueva biografía de Boris Vian, donde se cuenta con detalles el comienzo de
tamaño locura.

cia el Norte. Cinco litros apenas. Con mi dólar, la carta de Clewm, era todo lo que poseía. Mi valija, ni hablar. Por lo que tenía adentro. Me olvidaba: tenía en el baúl del auto el pequeño revólver del chico, un desgraciado y barato 6,35; lo tenía todavía en el bolsillo cuando el sherif vino a decirnos que teníamos que llevarnos el cuerpo, para enterrarlo."

El lector pronto se enteraba de que algo andaba mal en la familia de Lee Anderson. "El chico", un hermano menor, había muerto, probablemente de muerte violenta. Lee y Tom, el hermano mayor, que había estudiado y que había trabado una amistad, pese a sus diferencias con Clem, un flaco que había llegado al mundo sin los problemas acarreados por el racismo, habían tenido que largarse de prisa. Tom, el maestro de escuela, iba a probar suerte en una gran ciudad. Lee podía quedarse en la región. No era como Tom. Tenía la piel blanca: "miraba mis manos tomadas del volante, mis dedos, mis uñas. Realmente nadie podía encontrar algo que decir." Tom y Clem aseguraban que no se notaba nada. Clem le había encontrado un trabajo en una librería en Buckton. El actual gerente, un blanco antiracista, se iba para "escribir best-sellers". "Nada más que best-sellers. Novelas históricas, novelas en las que negros se acostarán con blancas y no serán linchados. (...)" Las chicas blancas, era justamente lo que Lee Anderson buscaba, para vengar "al chico". Chicas más jóvenes que en las novelas de la Serie Negra -y más de diez años antes de la Lolita de Vladimir Nabokov-, porque había que intentar ser más audaz, como lo había dicho Jean d'Halluin en el arte de escandalizar. Más jóvenes, entonces. "Jovencitas de quince-dieciséis años, con unas tetas bien punteagudas debajo de su ropa ajustada, lo hacen a propósito, las zorras, saben lo que hacen."

(...) El 20 de agosto, Georges y Boris habían retomado el camino de la capital. Quince días, exactamente quince días, incluidas las complicaciones ocasionadas por la tos ferina de Patrick. A los ojos de

Boris, eso era lo que valía la broma. No más. De la calidad de la obra, no quería ni oír hablar. Era un juego, no una obra. El falsario no parecía agotado por su performance. Había vuelto alegre y bronceado del mar. Reivindicaba, previniéndose contra cualquier retoque eventual, la sexualidad desenfrenada de esas adolescentes en medias tres cuartos que se entregaban como mujeres. Con el trasfondo filosófico, el problema de la negritud de las pieles blancas era lo único que tenía para él algún valor literario en esta broma editorial.

Una vez el libro dactilografiado, habían buscado un nombre para el escritor fantasma. ¿Y por qué no Vernon Sullivan? Sonaba americano. Negro americano, inclusive. Vernon había sido elegido en homenaje a Paul Vernon, músico de la orquesta de Claude Abadie; Sullivan, a la memoria de Joe Sullivan, famoso pianista de la época "Chicago". Para el título, Boris propuso "Bailaré sobre sus tumbas". Fue Michelle quien encontró más fuerte, más violento, más comercial, *Escupiré sobre sus tumbas*.

Vernon Sullivan sería americano, negro "que había franqueado la línea", y ex G.I. Este novelista había aprovechado su estadía en Francia para mostrar su manuscrito, convencido de no ser publicado en su propio país y en su lengua materna. El señor Boris Vian, también joven escritor, próximamente publicado por las ediciones Gallimard, se había encargado de la traducción. Un contrato había sido preparado para Vernon Sullivan, y firmado por él, que incluía una cláusula especial: jamás debía ser revelado su verdadero nombre. Desde luego Vernon Sullivan era un seudónimo. El autor americano arriesgaba demasiado, en una época de linchamientos, apareciendo bajo su verdadera identidad. Al inventar a Vernon Sullivan, todos habían pensado en Richard Wright, residente en París, el escritor negro antiracista que Sartre había conocido en Estados Unidos, y que la prensa americana

liberal debía defender regularmente contra las ligas segregacionistas.

Michelle, Boris, Doddy, los del Scorpion habían jurado mantener el secreto. El lanzamiento del libro había tenido atareados a los falsarios, el escritor y el editor, semanas enteras. La broma debía ser perfecta. Pensaban tender todas las redes para atraer a los incautos; unas buenas redes, lo suficientemente grandes como para una sociedad que juzgaban mojigata y convencional.

A mediados de noviembre, Jean d'Halluin había alertado a los diarios con una gacetilla. Luego de recordar el drama de los negros que franqueaban "la línea" y que Vernon Sullivan era uno de ellos, el texto indicaba: "*Escupiré sobre sus tumbas*, la primera novela de este joven autor que ningún editor americano se animó a publicar, denuncia con una violencia inaudita y con un estilo que iguala al de sus grandes predecesores como Caldwell, Faulkner y Cain, la injusta sospecha reservada para los negros en algunas regiones de Estados Unidos. Contrariamente a los autores transatlánticos, sus héroes son jóvenes, bellos y viven como la mayoría de los jóvenes de los Estados del Sur. No nos encontramos con el alcohólico, el idiota, el loco, la madre castradora, los queridos por todos los neuróticos. Esta concepción de la vida de los adolescentes americanos es una pintura áspera, sello de un erotismo cruel y total, que hará sin duda tanto escándalo como las páginas más atrevidas de Miller. Una novela como nunca se escribió."

El libro estaba listo. Su tapa blanca recordaba un poco las de las obras de Gallimard. Boris introducía la novela, explicando que su editor había conocido a Vernon Sullivan hacia julio de 1946, y recibido el manuscrito dos días después.

(...)

Jean D'Halluin y Boris juzgaban el clima particularmente propicio para su operación. La primera reacción ante la salida de *Escupiré sobre sus tumbas*, venida de "*La dépêche de Paris*", del 21 de no-

ESCVLPIENDO MILAGROS

REVISTA DE MUSICA

viembre de 1946, los llenaba de encanto. Sólo un pequeño artículo, sin firma, pero con la cantidad de palabras suficientes como para expresar esa negativa de la decadencia, que en la edición podía asegurar un buen lanzamiento comercial: "Parece que ningún editor americano se atrevió a publicar esta elucubración enfermiza de un mestizo. Esto honra a la editorial americana, y hay que deplorar que se haya encontrado en Francia un traductor y una firma para difundir esta incivilidad senil y deshonesto. Es sobre el libro que se puede escupir". Otros diarios siguieron el paso.

Se apelaba a los escritores, a los poetas franceses, incluso a los más atrevidos, para distinguir la paja del trigo del erotismo: los que, incursionando en el universo nauseabundo, tenían "una resonancia en el corazón del hombre", Rabelais, Baudelaire, quien había querido "extraer la belleza del mal" y, por otro lado, estos libros, este libro, según las letras francesas, del 10 de enero de 1947 "pretexto para servirnos las páginas más vilmente pornográficas." (...)

"Seré feliz cuando se diga por teléfono con V de Vian." Ese 3 de febrero de 1947, el día que redactó esta nota, Boris siente que se estremece, sobre su nombre, una cierta forma de popularidad. *Escupiré sobre sus tumbas* se vende razonablemente, sin más, pero el famoso traductor comienza a aparecer poco a poco en las páginas de "espectáculos" de los diarios. Algunos ya han publicado su fotografía. Sin embargo, la impasse sobre la salida de *Vercoquin*... [su primera novela a punto de ser publicada por Gallimard] lo perturba. El rumor sobre la verdadera identidad de Vernon Sullivan le causa menos gracia a Gallimard de lo que se dice. La publicidad, bajo esa forma al menos, no figura entre los modales de la editorial. En el comité de lectura, los adversarios de *El otoño en Pekín* tomaron como pretexto los rumores que circulaban por París para obtener una negativa definitiva de publicación. Jacques Lemarchand, Jean Pauthan, los primeros lectores de *Vercoquin*..., encontraron numerosas similitudes de estilo,



de imágenes y obsesiones entre las dos obras: esa relación seca, desencarnada con el sexo, esa misoginia acuciante, cierta locura surrealista que engrosa los universos descriptos, esa pluma nerviosa, incluso rabiosa, que va derecho al grano en pocas palabras y en una lengua oral muy contemporánea que le salda su cuenta, casi en cada página, a toda visión optimista de las cosas.

Es sobre todo, en este principio del año 47, parte de una reputación seria que se descargaja. ¿A los demonios, los malditos, aun talentosos, les corresponde un

lugar en Editorial Gallimard? El caso Sullivan, antes de alguna prueba, perjudica la permanencia de la colección de R. Queneau, y éste ve reducirse su poder de influencia editorial. Los contados críticos que se aventuraron a leer a *Vercoquin* no pueden impedirse, como luego para *La espuma de los días*, relegar la obra, juzgada en un segundo plano, detrás de la fascinación o el desdén que provoca el joven autor sobre esos lectores mayores que él y discretamente reprobadores. Boris se sorprende a menudo experimentando un curioso sentimiento. Es como si Vernon Sullivan lo arrastrara, o más bien un ser híbrido, Boris Sullivan o Vernon Vian, que parece avanzar más rápido y morder la fama mejor que Boris Vian, escritor secreto, romántico y púdico. Boris se dice que él mismo ha prendido la chispa de un destino que pelagra tomar definitivamente el camino de lo irrisorio y de lo cómico. No de la seriedad. Lo hizo para eso. Su insolencia ocupa a veces todo el lugar. Le cuesta ponerle freno a su punzante necesidad de provocación

Sullivan
VdeVian 21

Prestataria Postal N°165

dpc
Mailing Bs. As.



TEL.: 775-3570

O RADIO LLAMADA

TEL.: 311-0056 O 312-6383

CÓDIGO:3418

Entrega Puerta a Puerta

Tramitación

Envíos / Invitaciones Circulares

DPC MAILING Bs. As.

hasta tal punto que, la mayor parte del tiempo, deja a esa propensión toda su libertad.

Sin embargo, el otro Boris Vian, el de *La espuma de los días*, tiene a veces la sensación de avanzar en espiral. Incluso de encenegarse, pero, según dicen sus amigos, él afirma no importarle. No está triste. La broma lo divierte realmente. Como a Queneau. Los dos ven en ella, sin decirlo, la alquimia de un verdadero petardo a arrojar en la época. De manera inesperada *Vercocquin...* se asegura incluso un poco de promoción (...). El 7 de febrero, se sabe que Daniel Parker y su cartel de Acción Social y Moral, tal como los falsarios de el Scorpion lo imaginaban, persigue a *Escupiré sobre sus tumbas* ante los tribunales por intentar contra las buenas costumbres. Como para las obras de Miller, el denunciante de los abusos se basa en el decreto de 1939 que las autoridades no habían derogado. Ejemplares de *Trópico de Cáncer* son retirados de la venta. *Escupiré...* es oficialmente acusada de violar la ley de defensa a la familia. [...]

El libro se vende bien. Gracias a la acción de Daniel Parker y del interrogante sobre el papel de Boris Vian en todo esto, suben las ventas a varios millares de ejemplares. Quizás veinte mil, en febrero de 1947, pero Jean d'Halluin guarda los números en secreto, incluso para Boris, a fin de no complicar una operación comercial ya por entonces algo llamativa. Nada comparable, sin embargo, a los resultados de *Trópico de Cáncer*, al que el cartel de Acción moral le permitió acceder a una cifra envidiable de docientos mil ejemplares de venta en algunos meses. Boris comienza a inquietarse por la acción judicial.

Vernon Sullivan quisiera vender su libro y dejarse olvidar. Sin embargo, a partir del 29 de abril, se sabe que un viajante de comercio, Edmond Rougé asesinó en la víspera a su amante, Marie-Anne Masson, en un pequeño hotel parisino cercano a la estación Montparnasse. Ambos casados, los amantes, Edmond quince años mayor, y Marie-Anne, linda mujer de 29 años, no sabían como ponerle término a su complicado amor. Edmond la había estrangulado,

tras una salida al cine, y había abandonado su habitación del hotel. Habían encontrado su cuerpo, al día siguiente, ahorcado en el bosque de Saint Germain. Sobre la cama de la habitación del hotel, donde habían descansado toda la noche los restos de Marie-Anne, habían encontrado un ejemplar de *Escupiré...*, y eso hacía toda la diferencia con un hecho banal. Sin ir más lejos, los diarios del 29 de abril no se dejaron engañar. "Atormentado por sus lecturas, un hombre estrangula a su amante", titula *France-Libre*. "Espíritu débil, enfermo moral, sometido más que cualquiera a la fuerza de sugestión de un libro -cree saber *France-Soir*- el asesino ha repetido el gesto del triste héroe de la obra que ha acabado de trastornar su cerebro, debido al dolor de perder la amante por la que ha arruinado su vida". *Libération* elige como título una frase de la novela, cuando Lee Anderson mata a Jean Asquith: "Mi mano se cerró sobre su garganta sin poder impedírmelo." El diario publica también un fac-símil del párrafo "que había inspirado al asesino", y agrega en grandes letras: "Habiendo leído estas palabras, Edmond estranguló a Marie-Anne." El artículo, sin rodeos, afirmaba que la novela estaba abierta en esta página, las frases subrayadas, y que el asesino había releído las líneas antes de actuar: "en donde se encuentra descripto el crimen cometido por el héroe de Boris Vian".

Ese mismo 29 de abril, Boris se precipita al Scorpion. Esta vez, es demasiado publicidad. La prensa popular alimenta el sensacionalismo. Jean d'Halluin llama a las redacciones de los diarios para verificar la información sobre esas frases subrayadas por el asesino. Los amigos periodistas confirman. El episodio, se inquieta Boris, es demasiado favorable a las tesis defendidas por Daniel Parker y por el juez de instrucción. Su editor ve más bien en este drama realista un argumento de venta inesperado. Inmediatamente acelera la reimpresión de *Escupiré sobre sus tumbas*. Por primera vez desde el comienzo de la broma, realizada de común acuerdo, los dos hombres se enfrentan. El nombre de Boris Vian está asociado a una verdadera muerte. Michelle, especialmente, está profundamente perturbada por este drama, le hace prometer nuevamente a Boris, no confesar la verdad.

Cómo siguió la historia

Durante bastante tiempo, Boris se negó, por pedido de su primera esposa Michelle, a reconocer que era el autor de *Escupiré...* Mientras el escándalo crecía, Vian publicó otras novelas bajo el seudónimo de Vernon Sullivan. La segunda, *Todos los muertos tienen la misma piel*, estaba protagonizada por un blanco despreciable que tenía (o creía tener) un hermano negro. Ese blanco tan odiable se llamaba Dan Parker, o sea, Daniel Parker, el ofendido moralista que le hacía juicio.

En un principio Vian no quiso tomar abogado ("no saben mentir-decía-, tienen oficio pero les falta imaginación") pero cuando todo se complicó debió recurrir a los leguleyos. El 3 de octubre de 1949 la novela fue prohibida por un simple decreto presidencial. Un célebre abogado asumió la defensa de Boris, el doctor Georges Izard (que moriría siendo integrante de la Academia Francesa). Después de un brillante alegato, Vian y D'Halluin fueron condenados a pagar cien mil francos como enmienda por ultraje a la moral por la vía del libro. También habían sido condenados a prisión pero fueron inmediatamente indultados.

Por entonces, su relación con Michelle se había deteriorado. Junto con la separación, Boris comenzó a llevarse realmente mal con el Clan Sartre (Michelle era discípula y, muy seguramente, amante del filósofo), Gallimard rechazó sistemáticamente todas sus novelas "normales" (especialmente, *El arranca-corazones*), la crítica (que no le perdonaba el papel ridículo que le había hecho hacer con la historia del "escritor negro perseguido") ignoró el resto de su obra, sus actividades paraliterarias fueron menospreciadas, su "verdadera narrativa" no sería jamás tomada en cuenta durante su vida. A Sullivan no pudieron lincharlo, pero a Vian lo golpearon duro.

Después conocería a quien se convertiría en su segunda esposa, Ursula Kubler, se dedicaría a la música y al cine... pero ésa ya es otra historia.

A MUERTE

30
VdeVian
Inédito

POR BORIS VIAN

Presentamos este cuento inédito de Boris Vian. En realidad es el argumento de una película que nunca se filmó. Fue tomado de su libro póstumo *Cinéma/Science-Fiction*.

Esta es la historia de una mujer que rechaza las convenciones gracias a las que ciertos hombres esperan poder conquistar a quien deseen.

Al principio es la historia de una pareja.

Ella es independiente, de una belleza un poco dura libre en sus gestos y en sus ideas. Tiene veintiocho o veintinueve años.

Nunca quiso casarse. Es diseñadora de modas, y trabaja para diarios y para algunas casas de alta costura. Se gana la vida holgadamente.

El es fotógrafo de prensa. Muy infantil de carácter, pero con una faceta muy seductora. Activo, sano, alegre. Es un apasionado de su trabajo. Tipo nórdico delgado.

Se conocen trabajando. Ella está dándole los últimos toques a los vestidos sobre las modelos. El, en lugar de fotografiar a las modelos, hace una nota sobre ella y la publica.

Así es como todo comienza, y al tiempo se encuentran casados.

Van a tomarse unas vacaciones. Ella ya eligió: Suecia, árboles, bosques, nieve, soledad.

El quiere ir a España. Ella siente una desconfianza instintiva hacia el polvo, los gritos, el color, la muchedumbre. El sueña con fotografías sensacionales, plazas de toros, masas abigarradas los días de fiesta.

Ella cede a su capricho. Irán a España. El tiene una forma tan agradable de pedir lo que quiere...

Ya llegaron; se instalaron en el hotel, no muy lejos de la plaza de toros. Es un lugar algo asfixiante, una mezcla de modernismo y esclavitud.

Manolo, el torero estrella de las próximas corridas, está instalado en el hotel como un rey, con toda su cuadrilla.

Ella lo odia desde el primer momento. Es extranjera y de aspecto un poco libre; él la considera, de antemano, conquistada y destinada a desfallecer en sus brazos cuando se le ocurra.

Sin embargo, Pierre, el marido, es el primer seducido por esa especie de brutalidad agresiva de Manolo. Son dos tipos de hombre opuestos: uno muy joven y sin embargo muy civilizado; el otro, un bruto altivo de treinta años en el que se concentran todos los clichés acerca del honor, la dignidad y la virilidad.

Es gracias al ingenuo de Pierre que se establece el contacto. Fotografía a Manolo sin que él lo sepa; después, amablemente, va a ofrecerle el resultado de su trabajo.

Después de una mirada burlona y desdenosa, Manolo rompe las pruebas y se las devuelve.

-No hay nada allí de lo que en realidad soy.

-¿Cómo?, pregunta Pierre, estupefacto.

-Para hacer buenas fotos, declara Manolo, hay que ser capaz de experimentar las mismas sensaciones que el modelo. Y no creo que usted esté lo suficientemente... capacitado para eso... Pero técnicamente su trabajo es bueno.

Manolo invita a Pierre a un trago. Naturalmente, tiene decidido seducir a la joven lo más pronto posible. Ella acaba reuniéndose obligadamente con ellos, y Manolo despliega todos sus trucos. Hace la apología de las corridas de toro.

-Es el único juego, declara, que eleva al hombre por sobre sí mismo.

-¿Al nivel del toro, quiere decir?, le retruca ella.

Esa noche la conversación se interrumpe bruscamente. La víctima no parece preparada para la conquista.

Faltan algunos días para las corridas. Manolo se encuentra frente a una situación delicada. Pierre está tan subyugado por sus toscos modales que uno podría preguntarse si no experimenta por el torero un sentimiento cercano al equívoco.

A continuación, una escena desagradable entre la joven mujer y Pierre,

seguida de una invitación en la que Manolo emborracha al pobre ingenuo. Perdió el tiempo. Su mujer, lejos de abandonarlo en ese estado lamentable, se muestra servicial y tierna.

Pero cuando vuelven al hotel, una vez sola con él, lo trata como se merece. Muy fría, lo insulta desde el fondo de su alma, y sin ambigüedades entre ella y el arrogante Manolo.

Pierre está un poco confundido. No se había dado cuenta de nada. Anonadado, le recuerda a su mujer que no tienen ningún interés en provocar un escándalo y que eso sólo serviría para alimentar los chimentos en los diarios; en constante relación con la prensa deben mantener las apariencias.

Al final de la discusión, ella acepta ir a ver a Manolo, que debe torear al día siguiente.

Pero no hay reconciliación.

Es el final de la tercera corrida. Ella está indignada por lo que acaba de ver.

Manolo, cínico, se le acerca y le pregunta en qué está pensando.

-¿Quiere que se lo diga?, responde. ¿Realmente quiere que se lo diga? La mira. Se da cuenta de que ella nada tiene que ver con esas costureritas o esas burguesas que buscan una breve aventura con un héroe popular.

-Sí... dice manolo.

Ella le asesta el minuto de la verdad.

-Para mí, usted es un cobarde, le dice. Es un cobarde porque siente necesidad de mostrar su coraje en público. El verdadero coraje no necesita una sala llena. Además usted juega un juego del que conoce las reglas con un contrincante que no las sabe.

-El toro aprende rápido, responde Manolo.

-¡Nunca se animaría a hacerlo con una pantera!, se burla ella. El toro es lo suficientemente tonto como para no aprender demasiado rápido, en el momento de morir. Y además está el picador para calmar a los toros demasiado inteligentes. La prueba de que usted es un cobarde es que no sería capaz de torear solo, sin nadie en la arena más que usted y el toro.

-¡Si usted está presente, lo haré!, dice.

El torero no sabe demasiado bien a qué se está comprometiendo. Esta vez, tiene un contrincante más audaz que el toro. Y es además un juego a muerte. Lo percibe.

-¡No!, dice ella secamente. Sin público. El verdadero coraje se muestra cuando uno está totalmente solo. Yo no tengo nada que probar. Y usted me importa muy poco.

Manolo acepta el desafío. Con la ayuda de sus contactos, consigue que le abran la arena. Eligió el toro más bravo de la Ganadería de Ramón. Va a torearlo al amanecer, solo en la arena. El y la bestia.

Hará todo él mismo, pondrá las banderillas y tratará de agotar al animal con la capa.

"No se animaría a hacerlo con una pantera", había dicho la mujer...

El lo recordaba.

Este toro es más duro que una pantera. El sol comienza a asomarse. Hace una hora que el hombre y la bestia se enfrentan sobre la arena.

El toro aprendió muy rápido. En el momento en que Manolo prepara la estocada una cornada mortal lo destripa y lo deja muerto.

Afuera hay un automóvil; dentro del automóvil una mujer.

Un cuerpo pasa en camilla, rodeado por la cuadrilla de Manolo. Van hacia el hotel en donde Pierre todavía duerme.

El automóvil arranca y toma otra dirección.

Ella está sola. Tiene una hermosa sonrisa de pantera. Sobre sus labios, una hermosa sonrisa de pantera.

TRADUCCIÓN: KARINA M. GALPERÍN

Inédito
VdeVian 23

En el límite de los estados

POR LEILA GUERRIERO

Todas las mañanas, de lunes a viernes, el delirio se instala en la FM de Radio del Plata. Lalo Mir, Carlos Sturze y Douglas Vinci crean y recrean uno de los programas más originales del dial. Descripción detallada del "otro lado" de Radio Pirado, Macedonia (etc.).



Son las diez de la mañana. Es el estudio de FM del Plata, 95.1 de su dial, un sitio donde los micrófonos penden como pterodáctilos del techo, los treinta y pico grados no se notan. En realidad, uno puede olvidarse de que la calle existe. Lalo Mir, Carlos Sturze y Douglas Vinci conducen Radio Pirado, El juguete Rabioso, Macedonia, etcétera, etcétera, etcétera y el estudio gira a un ritmo enloquecido. Se levantan, corren, se sientan, salen y entran y la luz roja que indica que todo eso sale al aire se prende y se apaga. En una pared la cara de Luis Miguel asoma por entre las piernas largas y las nalgas duras de una señorita. Sobre la mesa de trabajo, en un bolso de tela de avión, se apilan los "efectos de sonido" del programa: una banana amarilla de plástico que suena con ritmos caribeños, un cilindro que según se incline hacia un lado o hacia otro hace un ruido más agudo o más grave, latas de cerveza abolladas, un cencerro oxidado, un conejo de peluche pequeñísimo que se llama Pajaritos, porque imita -juramos que sí- los gorjeos de los pajaritos del campo. Un televisor enorme, mudo y viejo en un rincón.

- Yo me tengo que ir temprano hoy, eh - dice Douglas, sin esperar que nadie le crea, porque esto termina, como todos los días, de lunes a viernes, a la una de la tarde.

- Bueno -dice Lalo-, pongámonos las pilas.

Al otro lado del vidrio de la consola El Turco, el operador que acompaña a Lalo desde siempre en Radio del Plata, avisa que se termina el tema pero Lalo ya está sen-

tado a la mesa de su consultorio de psicología, hablando por un teléfono de juguete. Y como en aquellos juegos de infancia en los que podíamos inventar una mansión del siglo diecinueve en el lavadero del fondo, Sturze y Douglas Vinci golpean la puerta del estudio, Lalo se levanta a abrirles, y cuando los tres se sientan a comenzar la sesión no hace falta nada más. No quedan dudas: ustedes que escuchan y todos en el estudio, estamos en el consultorio del psicólogo más delirante, patético y antiprofesional que nadie pueda imaginar.

Donde Douglas muestra su viborita

Esta mañana Douglas usa una remera con una inscripción del grupo Durazno de Gala y bombachas camperas. Pregunta si las fotos se pueden sacar sin flash y hojea el Manual del asador argentino. "Es muy útil -dice- Es la primera recopilación que se hace sobre el asado: cómo poner la parrilla, cómo tirar el carbón, cómo cocinar el pescadito... Todo". Se levanta la manga de la remera y muestra un rincón del antebrazo izquierdo, cerca del hombro, donde luce un tatuaje de víbora azulada y gruesa.

-Mirá este tatuaje, me lo hice hace poco. Ahora tengo que esperar que se pudra la carne.

Los bordes de la víbora resaltan como los bordes de una costura dolorosa y la piel de Douglas se descascara, se tñe de azul para siempre. La víbora queda oculta y Douglas intenta acercar el micrófono a la mesa.

-Che, cuidado con el micrófono, mirá cómo quedó de toda la gente que lo baja sin aflojarle

el cosito -dice Lalo, aflojando el cosito.

En una pared una conchilla barnizada sobre cartón azul reza: Del Club de fans para Carlos Argentino Bolero, horoscopista y horoscopero.

Donde se habla de Carlos Sturze, de su guitarra y de la firma que le falta a la misma

Mientras todos salen y entran y vuelven a salir Sturze se inclina sobre el libraco donde se enumeran los más de sesenta poemas de los veinte poemas de amor para Chichita y una canción mal cocinada, eligiendo uno para el café literario. A un costado su guitarra, de tapa negra y caja color maíz, es más pequeña que las guitarras para chicos. Tiene muchas firmas, pero le falta una.

- Justo la noche del recital de Santana yo me olvidé de llevarla... Santana... maestro- dice.

Cuando toca, el diapason le llega al antebrazo, pero la guitarra se las ingenia para sonar como una adulta. Como el conejo Pajaritos, que hace ruido a Pajaritos. Como el estudio, donde hay sólo tres personas, pero por momentos parecen catorce. Carlos se decide.

-Voy a leer el poema 61 -dice-. Se llama Ayuno ayuno, y lleva un subtítulo: Cómo te reluce el bronce, marmita.

Donde se ensaya

La moda del lugar indica que no hay demasiado tiempo ni demasiados planes. Hay una planilla tentativa, con lo que podría hacerse, y la planilla tentativa indica que lo que podría hacerse ahora es la interpretación a trío impro-

visado de la personalidad cantora de los hermanos N'esario. Los tres abren un libro de tangos, hojean, alguno dice "A ver ésta".

-Volvió una noche/ no la esperaba/ traía en sus ojos...

El ritmo machacón y fraseado cual rap canyengue no les gusta.

-Es muy cortada -dice Lalo, tranquilo como si faltaran horas para ir al aire- A ver esta otra.

Y de pronto ya no son ni Douglas, ni Carlos, ni Lalo. Son los hermanos N'esario, ensayando preocupados y entusiasmados aquella nueva canción que habla de uno, que busca lleno de esperanzas el camino que los sueños prometieron a sus ansias.

-Dale Boocaaaaa... Dale Boocaaaaa -grita Lalo en la cuarta o quinta frase.

-Uno busca lleno de esperanzas el camino que los sueños prometieron a sus ansias... Maradoodonaaaa... Maradoodonaaaa... Sabe que la lucha es cruel y es mucha...

Y cuando los hermanos N'esario han terminado con éxito su presentación, la guitarra queda sobre la mesa y Lalo, ese hombre de mirada inquieta y frases rapidísimas, se ríe con una risa profunda y gozosa.

-Ay, qué manera de reírnos -dice Carlos Sturze.

Douglas, mientras tanto, empieza a preocuparse seriamente por lo que leerá en el café literario.

-Che, no escribí nada -dice.

Empieza a preocuparse seriamente.

Breve interludio

Son casi las doce del mediodía. Han desfilado los dos "quías" en el prólogo, los mensajes de los oyentes, ha pasado el Reverendo Douglas obsecuando oraciones baratas y de las otras, los hermanos N'esario, y faltan todavía el armoniquero y el guitarrista invitado, el concurso por el kit volquete para el fin de semana (un kit de entradas para empezar la noche hoy y terminarla mañana), faltan el café literario y Carlos Argentino Bolero y la canción para hacer feliz a la gente. Alguien, entonces, pregunta por qué los muertos cuando se mueren pierden los zapatos. Lalo se ríe con aquello de "los muertos cuando se mueren". Y otro dice que los suicidas que se ahorcan, antes de entregarse a los estertores y la pérdida del control de los esfínteres, se quitan los zapatos.

-Lo que pasa -dice Lalo- es que cuando se suicidan tienen una cosa interior, una cosa entre la mente y el organismo, que es una especie de eclosión donde se fabrican gases y se tiran pedos por los dedos, y algunos digamos

tienden a tener flatulencias muy grandes y escupen los zapatos. Directamente.

Hay algo que no se queda quieto en los ojos de Lalo. Algo que ha quedado en movimiento para siempre.

Concepto y Coda

-A mí me gusta reírme de la gente -dice Lalo. Creo que no es como se dice que nos reímos con la gente y no de la gente. Eso es una hipocresía. Yo me río de la gente. Si se cae alguien por la calle me muero de risa, pero acá tratamos de integrarlo, en lugar de reírnos de las tonteras que dice la gente lo que tratamos de hacer es guiarlos hasta un terreno donde podamos divertirnos o ponernos tristes o protestar, pero es como mover el piso de los dos hacia un lugar que nos contenga y de ahí partir.

-Hola buenos días quién es -suelta sin respirar- Mabel de Lanús. Cómo estás mi amor...

Ha llegado la hora del café literario.



Miguelo, Miguel Angel y Fernandito Miguel están sentados frente a sus textos escritos en la más absoluta desprolijidad, en sus sillas correspondientes, atentos a las señales del maestro de ceremonias que es Lalo, y que, como siempre, está pidiendo un justo reconocimiento con forma de aplauso para Vicente, el dueño del café, tan amable en recibirlos una vez en ésta, la ardua tarea que desempeñan día a día, noche a noche, sin descanso y sin pausa para que la bandera del arte y la poesía sigan ondeando etcétera etcétera etcétera. Todos aplauden y miran a Vicente que, claro, no existe. Minutos antes Lalo ha preguntado cómo se llamaba la marca de jeans que promocionaba Araceli González vestida de estatua. "By Deep" dice alguien. "Le voy a hacer un poema a Araceli". En el café todos hablan impostando la voz y ensalsando textos tediosos y encontrando reminiscencias lorquianas en un poema dedicado a la leche en polvo. El primero en leer es

Miguelo -Pancho Muñoz, habitué del café, señor de anchos bigotes entrecanos y voz profunda-

-Por verte bengalas haría/ Pero no tengo tanta suerte/ porque no hay bengalas/ ni tampoco ganas/ de volver a verte/ bengalas haría.

Douglas, en el rincón en el que desde el póster Luis Miguel con sus dientes separados sonríe feliz, brama:

-¡Mandálico, menemista, delarruista...! ¡Los muchachos peronistas/ todos unidos a Boedo/ todos unidos daremos/ un grito de corazón: ¡Firmenich, Firmenich!

Un escalofrío de placer recorre el estudio.

-Por favor, señor -grita Lalo, mirando a Douglas con sincero enojo mientras Douglas mira el póster- no mezclemos la política con la poesía, por favor...

A cada poema se suceden gritos de Douglas: ¡viva Rico, viva Perón, viva la patria liberada y Firmenich, viva Juan B. Justo, Menem, Zamora y Alsogaray, viva la justicia, viva... viva...!!!

Muchos se levantan y se van, porque todo tiene un límite.

Antes de que pueda hacerse nada Carlos Sturze arranca el block de notas de manos de esta cronista.

-Che, esta mujer está tomando nota de todo: las señas, la gente que entra, que sale, lo que decimos en las pausas... -comenta sin alarma.

-Nooo -dice Douglas- eso no lo pongas que después se dan cuenta de cómo es el yeite.

Y cómo es el yeite, se pregunta uno, que además extravió el block en algún asiento de colectivo.

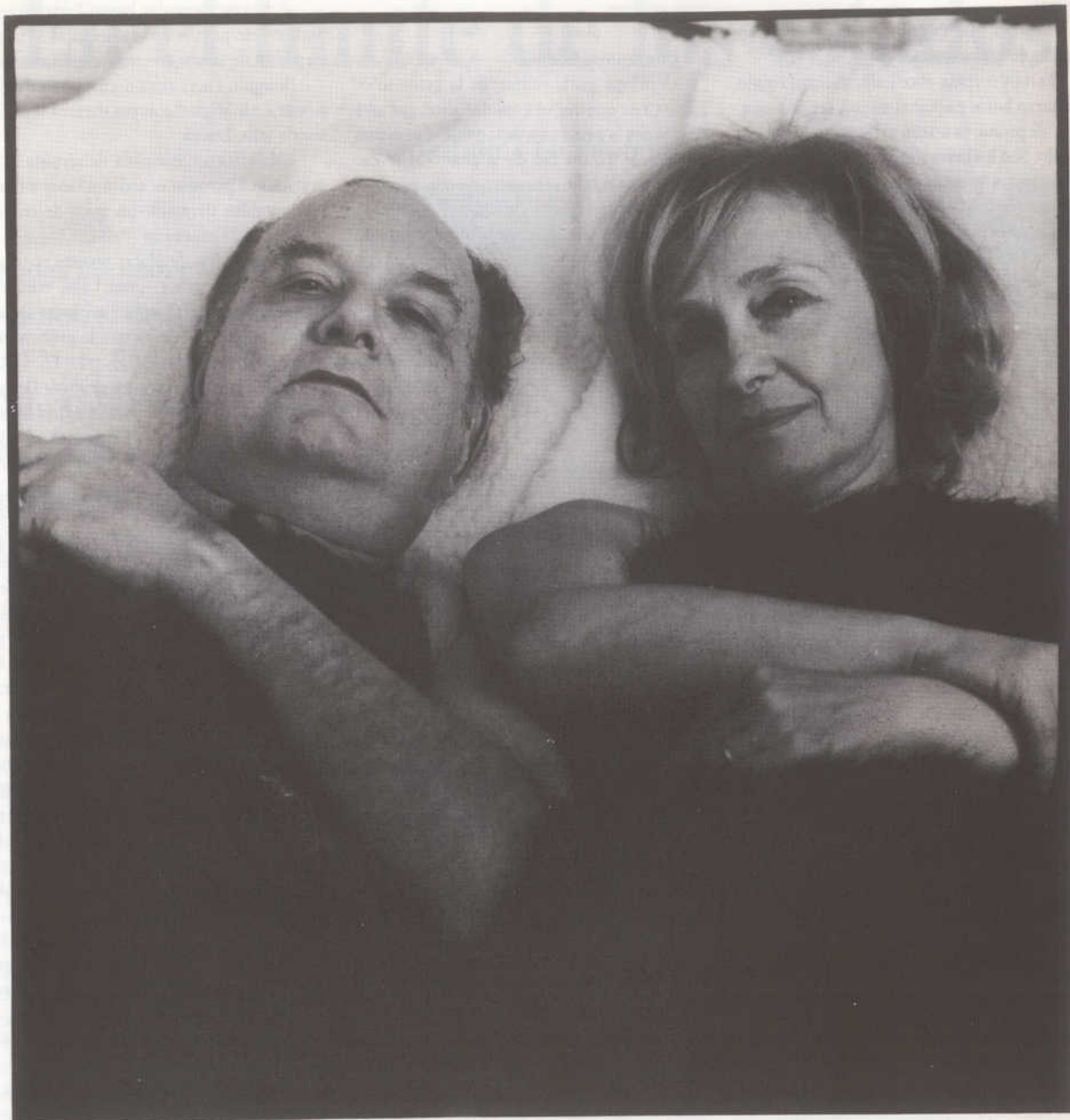
-Bueno, con Douglas hace diez años que estoy y con Carlos son dos años, y el año que pasó estuvimos grabando Radio Pirado para todo el interior veintiocho mil horas por día y eso nos dio training- explica Lalo lo inexplicable.

El licenciado Quartucci, FM La Rosada, los mensajes Geisha, el absurdo, o el grotesco, dos lugares que siguen siendo buenos lugares para molestar a quien corresponda. De pronto Douglas se levanta y estrella la banana del subdesarrollo contra la puerta del estudio. Ajena de toda furia la banana queda mansa, plástica y amarilla en el piso.

-Ay, qué manera de reírnos -repite Carlos Sturze.

FOTOS: LUCÍA VASSALLO

Las fotos de Diana Arbiser



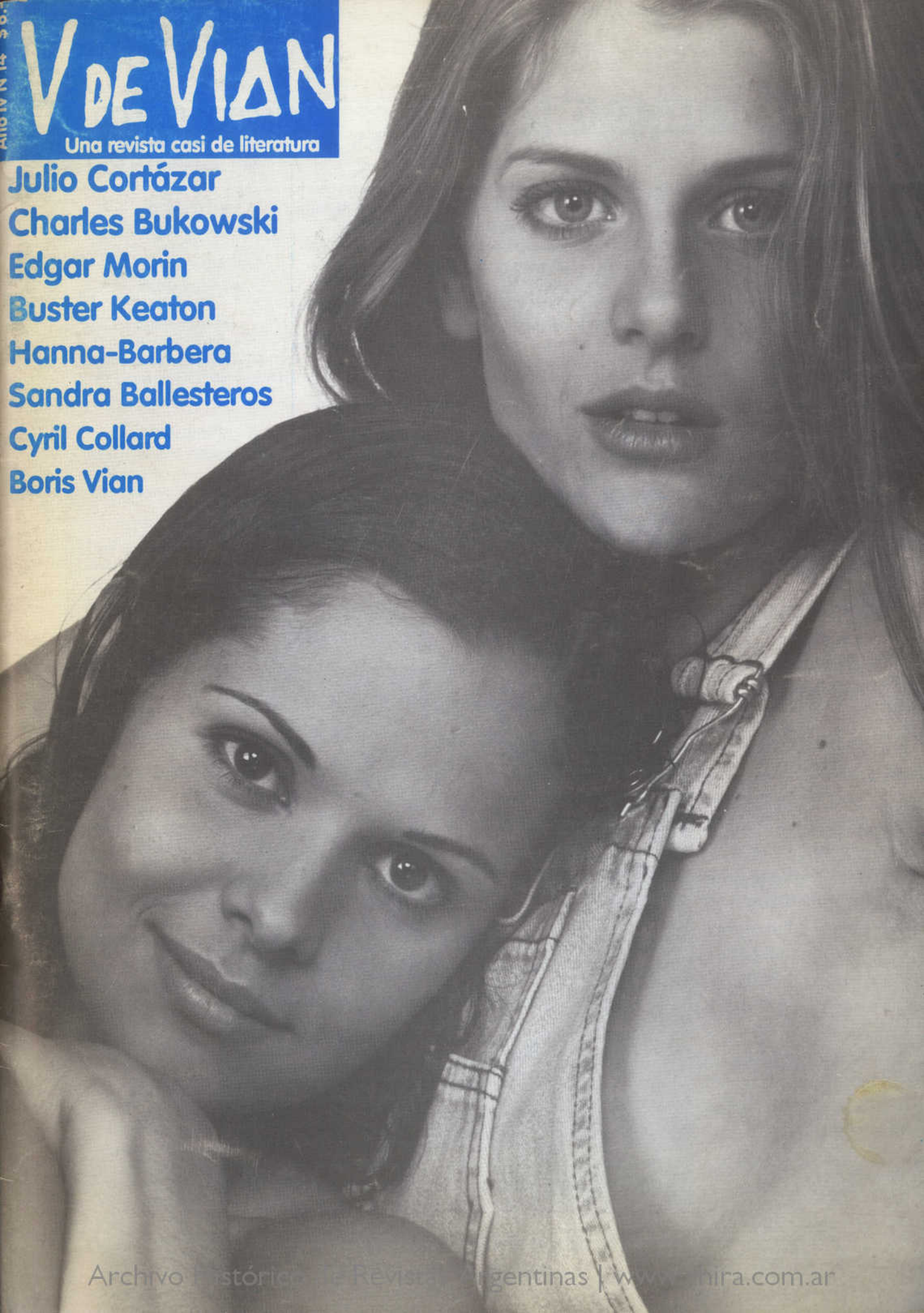
El proverbio recomienda pintar la aldea como garantía de universalidad. Diana Arbiser (Buenos Aires, 1969), fiel a la sabiduría popular, se encontró abocada a fotografiar lo más cercano a ella: padres, hermano, abuela... El resultado (que, en parte, puede observarse en estas páginas) fue un conjunto de retratos que combinan la perfección técnica y una sensibilidad no excenta de ironía. Con una disposición clásica del espacio, Arbiser agrega o modifica pequeños detalles que revolucionan ese clasicismo: un libro, un sombrero, una cama o telas de texturas atractivas son algunos de los elementos que utiliza para dar a las fotos su toque personal intransferible, su propio estilo. El nombre es destino. Diana Arbiser, casi homónima de esa fotógrafa genial que fue Diane Arbus, no sólo ha canalizado su creatividad por medio de la fotografía sino que también, como Arbus, le ha agregado a sus fotos una mirada irónica y, a la vez, cargada de sentimiento.

ANON N 14 30

V DE VIAN

Una revista casi de literatura

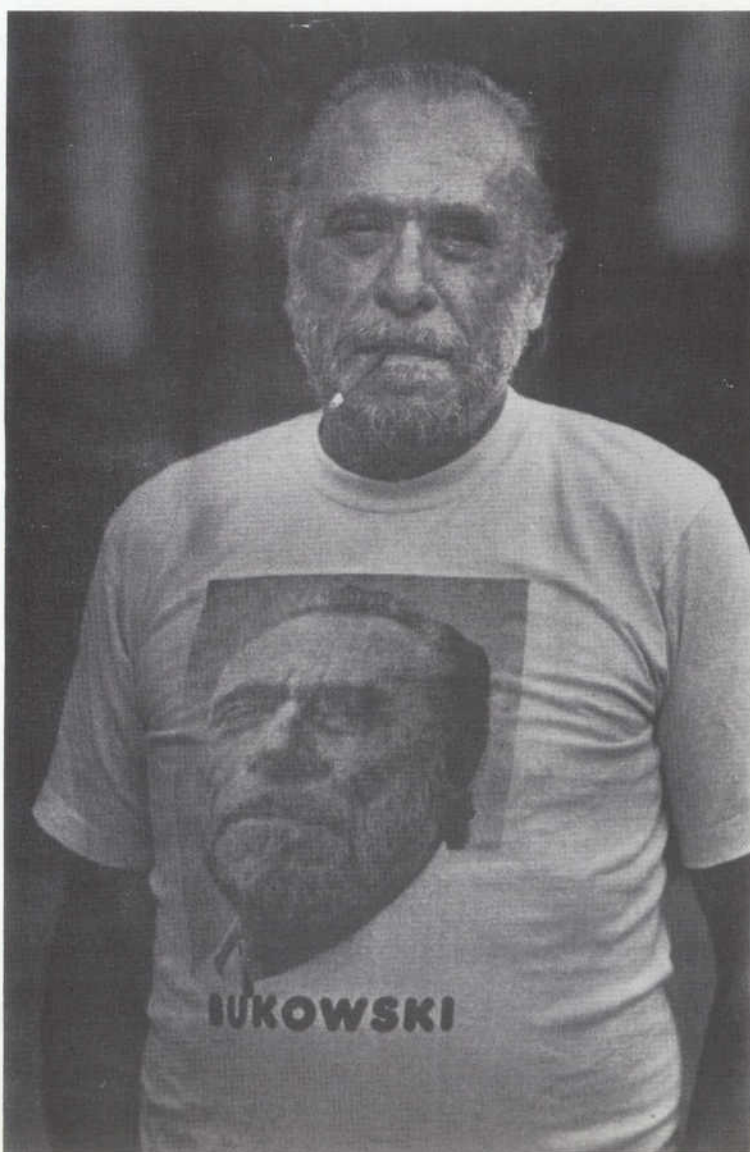
Julio Cortázar
Charles Bukowski
Edgar Morin
Buster Keaton
Hanna-Barbera
Sandra Ballesteros
Cyril Collard
Boris Vian



NI LO PIENSES

ahora, escúchame, cuando me muera no quiero
ningún llanto, sólo hagan un entierro decente.
he tenido una vida plena, y
si alguien tuvo un filo, fui yo.
viví 7 u 8 vidas en una, suficiente
para cualquiera.
todos somos, finalmente, lo mismo, así que sin
discursos, por favor,
a menos que quieras decir jugaba a los caballos
y era muy bueno en eso.

vos sos el próximo y quizá yo ya sepa algo
que vos
todavía no sabés.



CON V DE VIAN

Año IV Número 14
Marzo-abril de 1994

DIRECTOR

Sergio S. Olguín

COORDINADORA

Flavia Torricelli

ESCRIBEN

Pedro B. Rey, Claudio Zeiger,
Christian Kupchik, Carla Castelo,
Leila Guerriero, Cecilia Szperling,
Santiago Pazos

FOTOGRAFIA

Diana Arbiser, Miguel Angel
Esmoris, Juan Hitters,
Lucía Vassallo.

COLABORAN

Clea Torales, Fernando Peña,
Federico Ludueña, Cynthia S.
Daiban, Lucila Yankelevich,
Alejandro Ruiz Balza, Ricardo
Mauro.

CORRECCION

Gisela Picca

EMBAJADORA EN HARVARD

Karina Galperín

CORRESPONSALES

Paola Deprez (Santiago de
Chile), Carlos Diviani
(Estocolmo), Gustavo Escanlar
(Montevideo).

SERVICIOS ESPECIALES

Revista *l'Autre journal*

ARTE Y DIAGRAMACION

Gabriel Miró

CON V DE VIAN es publicada por Ediciones Magara.
Registro de la propiedad intelectual en trámite.
Prohibida su reproducción total o parcial sin
autorización previa. Las notas firmadas representan las
opiniones de sus autores y no necesariamente de la
revista.

REDACCION

787-2898

COMPOSICION

Et altri

IMPRESION FOTOMECANICA

One Line

362-0451

DISTRIBUCION

Oberly

Capital Federal
República Argentina
Tercer Mundo

S U M A R I O

Sumario
VdeVian 50

3/ Sumario y Equipo

5/ **Cuánto vale tu silencio:** la clásica página de Santiago Pazos.

6/ **Feria de Vanidades:** Una nueva sección de espectáculos y cultura a cargo de Cecilia Szperling.

11/ **Edgar Morin:** una entrevista al genial pensador francés realizada por François Ewald y una lectura de su último libro por Cynthia S. Daiban.

16/ **Buster Keaton:** una de sus películas más raras presentada por Fernando Peña.



18/ **Ficción:** un cuento de Alberto Baccay.

19/ **Nuevos novelistas:** lecturas de Christian Kupchik, Ricardo Mauro y Sergio S. Olguín.

22/ **Charles Bukowski:** Un poema inédito y un homenaje a cargo de Federico Ludueña.

24/ **Cyril Collard:** una lectura de *Las noches salvajes* por Sergio S. Olguín.

26/ **Diana Arbiser:** fotos de familia.

31/ **Tutti Frutti:** el backstage del programa radial de Lalo Mir por Leila Guerriero.

37/ **Boris Vian:** fragmentos de la biografía de Philippe Boggio y un cuento inédito.

39/ **Hanna & Barbera:** los creadores de Tom y Jerry por Alejandro Ruiz Balza.

42/ **Ficción:** un cuento de Andrea Maturana.

45/ **Camille Paglia:** la pensadora norteamericana que revolucionó Estados Unidos presentada por Cecilia Szperling.

47/ **Julio Cortázar:** Una lectura de las lecturas por Claudio Zeiger.

48/ **Click!:** Las breves de la V.

50/ **Sumario y Equipo.**

Sumario
VdeVian 3

GRISelda GARFUNKEL

RESTO lunes a viernes 21 a 22 TOM LUPO
RADIO EXPRESS lunes a viernes 14 a 18 ARI PALUCH



RADIO ALFA

106.9

el medio tiene

un principio

diferente

en el final

CUANTO VALE TU SILENCIO?

POR SANTIAGO PAZOS (ESPECIAL DESDE CASEROS)

Yo y el Mundo, Lukin y el amor, Guebel y las mujeres, los suplementos y ustedes, Pauls y el artículo, Simenon y los trenes, el Dire y Richard Clayderman.

La crítica literaria no es tu fuerte, querido amigo; no intentes hacerla. Debes dejarla para la gente que no ha estado en la universidad. En los periódicos lo hacen muy bien.

Oscar Wilde

Mientan, mientan, que siempre algo queda. Está de más aclarar que el "Santiago Pazos" que aparece fotografiado en la revista *D'mode*, foto reproducida en el número anterior con un insidioso artículo que atacaba a mi persona, no soy yo sino un homónimo. Dato fácilmente comprobable, por otra parte, ya que no soy yo el "especialista" en modistas y modelos de esta revista. Pero las infamias generan la solidaridad de los hombres libres. Agradezco todas las muestras de apoyo que he recibido, especialmente estoy muy agradecido al PTS por el afiche que me dedicaron (ése que dice "De pie junto a Santiago"). A no ser que me contraten en *La Maga*, seguiré en estas páginas.

El libro más cursi de los últimos años ha sido editado en papel reciclable (que no ecológico) y los responsables de tamaña grasada son la poeta Liliana Lukin y la editorial Beas. El título ya lo dice todo: *El libro del amor: Las Más Hermosas Frases de Amor del Mundo*, así, con mayúsculas por todos lados. La tapa está llena de angelitos (¿cupidos?) y de rosas tan kitch como insoportables. El libro es una recopilación de frasecitas que tienen que ver con el amor. Frases, que descontextualizadas como están, hacen que tipos como Neruda o Eluard parezcan Nené Cascallar. El conjunto (tapas, frases, prólogo -¿de Lukin?-, dedicatorias, etc.) es algo tan pero tan deprimente que hasta Poldy Bird se hubiera negado a hacerlo. Ay, ay, ay, cosita Lukin llamada amor.

En el suplemento cultural de *El Cronista* apareció una entrevista a Daniel Guebel. Cuando la vi, dije: "no, otra vez a Guebel no; ya le hemos dado demasiada

do espacio desde el número tres de la revista". Juro que era mi intención no decir nada sobre él, juro que si hubiera dicho las cosas que dice siempre sobre la literatura, la cultura y otros temas que son de su agrado, yo me hubiera hecho el tonto y hubiéramos pasado a otro tema. Pero no. A Dany se le dio por hablar (como a Lukin) del amor y de las mujeres. Y qué quieren, si me la deja picando.

Uno suele leer muchas pavadas a diario, sobre todo en los suplementos de cultura (ver nota al respecto en esta misma sección) pero las acumuladas en esta entrevista superan lo tolerable por la Salud Mental de los Lectores. Guebel hablando del amor y de las mujeres, para que me entiendan, es lo más parecido a Alejandro Lerner. No voy a citar todas las citas citables de la entrevista. Sólo reproduzco una para alegría de propios y ajenos: "En una época yo salía con muchas mujeres. A partir de los veinticuatro o los veinticinco años ya no podía saber con cuántas me había acostado... y recién empezaba."

Sin comentarios. O sí. En Colegiales hay un grafiti que reza: "*La masturbación trae pérdida de la memoria y un montón de otras cosas que no me acuerdo.*"

¿Por qué los suplementos culturales de los diarios porteños están cada semana o más aburridos, o más tontos, o más ilegibles que la semana anterior? ¿Por qué será que ninguno pero ninguno trae material que valga la pena? Caaaadaaaaaa una notita o una entrevista más o menos bien hecha pero el conjunto es de una pobreza inquietante. ¿Tan difícil resulta hacer un suplemento cultural atractivo? ¿Para cuándo una nota en esta revista que ponga los puntos sobre las íes al respecto?

Y para que no vayan diciendo por ahí que sólo veo lo negativo y que sólo tecleo para criticar a los escritores de mediana edad, les confieso que me sorprendí mucho leyendo un artículo de



Alan Pauls en el suplemento de *Clarín*. Se llamaba "Los ojos sutiles" y era realmente muy bueno. Lo empecé a leer con ganas de encontrarle alguna puntita para criticarlo y me resultó inteligente y entretenido. ¿Me estaré volviendo viejo?

Hay un libro que ninguna persona de bien debería perderse de leer. Una de las mejores novelas del siglo. Y creo que no exagero: *El hombre que miraba pasar los trenes* de Georges Simenon. Absolutamente recomendada.

El espacio es tirano. Los encargados de distribuir el espacio en esta revista, también. A pesar de que sólo tengo una hojita, no voy a dejar de hablar del especial ficción de la V. No voy a hablar de la calidad de los cuentos porque eso lo tendrían que hacer los demás medios y no nosotros. Pero no puedo pasar por alto las respuestas a los cuestionarios que hicieron los nueve jóvenes literatos. Los que no fueron verborrágicos hasta el delirio pecaron de una terquedad casi pedante. Pero como el espacio es tirano voy a tomar una sola respuesta al azar. Al interrogante sobre discos favoritos, Sergio Olguín, eventual director de este medio, contestó un obvio listado de grupos rockeros o psicobolches (los Redonditos, Silvio Rodríguez, etc.) y en el medio, como quien no quiere la cosa, para darle un toque culto al listado pone "el Adagio de Albinoni". ¡Una grasada total! Se nota que el muchacho no tiene ni idea y puso el único disco que debe tener de "música clásica". Para la próxima vez le recomendamos que ponga: "el tema *Para Elisa* interpretado por Richard Clayderman."

Hasta el número que viene. Si Dios quiere.

Silencio
VdeVian 5



FERIA DE VANIDADES



TEXTOS Y PRODUCCIÓN: CECILIA SZPERLING

COMO SE HACE... UNA PELICULA

Una conversación entre dos personas de cine: un director de documentales y un director de fotografía. Andrés Di Tella (35) es el director de documentales. Ha producido más de diez en menos de cinco años. *Desaparición forzada*, *Reconstruyen crimen de la modelo*, *Simuladores de Carreras* (sobre el poeta Arturo Carreras). Las producciones para la TV americana *The garden of forking paths* y *Builders of images*, son algunos de los títulos que Di Tella tiene en su haber. José Luis García (28) es el director de fotografía, conocido y respetado en el medio. Han contado con su arte los largometrajes *La isla a la deriva* (Italia), *Rapado y Perdido por perdido* (argentinas) y *Just Friends* (Holanda) del joven Alejandro Agresti. García cuenta con numerosos cortos publicitarios, videoclips y cortometrajes independientes, algunos con su propia firma. El diálogo giró alrededor del lado de atrás de una película y de *Montoneros...*, la polémica película de Di Tella.



Andrés Di Tella y José Luis García

que me diste una entrevista y me dejaste preguntarte de todo". Y es cierto, le pude hacer preguntas jodidas que jamás pensé que me iba a atrever a hacer. Los fusilamientos entre montoneros, la política de tomarse la pastilla de cianuro antes que caer preso, la contraofensiva suicida, etc.

Obviamente, como buen político, evadía un poco el bulto, pero contestó todo. Otros dirigentes no quisieron dar la cara. Es más, Firmenich, el líder máximo, quiso cobrar \$ 15.000 para aparecer en la película (que fue más o menos lo que costó en total). Entonces, en ese aspecto Perdía merece mi respeto por más que todo el mundo me dice que es un tipo siniestro y que es su obligación dar la cara. Los ex militantes lo odian. Y yo se lo dije: varios ex montoneros estaban indignados porque Perdía hablaba en la película y yo no lo crucificaba.

-José Luis: Yo creo que se hunde solo.

-Andrés: Y sí. Es un buen ejemplo. Lo que pasa es que Perdía tendrá 6 ó 7 intervenciones en la película, es un personaje importante en la película, bueno, representa a la conducción, era el número dos, el más alto dirigente que conseguí. Y de esas 6 ó 7 intervenciones, en la mayoría no dice cosas comprometidas para él ni jodidas,

sino que simplemente da su perspectiva como miembro de conducción. No aparece con un cartel que dice "Yo soy el malo de la película", y te juro que hay gente que me pidió directamente eso. Pero a la vez, por su manera de hablar y mirar y sobre todo, creo yo, por cómo se lava las manos de la responsabilidad por los miles y miles de chicos y chicas que murieron bajo sus órdenes, genera un rechazo en el espectador.

-José Luis: También está lo que dicen de él los demás entrevistados. Por ejemplo, Jorge Rulli (fundador histórico de la Juventud Peronista). Dice que personajes como Firmenich y Perdía le hacen creer en la existencia del demonio.

-Andrés: Claro. La cuestión es a quién le creés, en quién confiás. Y la mayoría de la gente confía más en esa mirada de Rulli, cargada de sufrimiento y sinceridad. Creo que eso es lo interesante que tiene el documental, ese algo más que no se ve si uno simplemente transcribe a la página lo que el entrevistado dice.

-José Luis: ¿Te resultó muy difícil conseguir los testimonios?

-Andrés: Yo creo que había una cosa medio posesiva. "Esta es nuestra historia y no puede venir uno de afuera, de otra generación, que no la vivió, a contarla".

-José Luis García: Acabo de ver tu película, *Montoneros, una historia* y me pareció muy fuerte. Podríamos empezar esta charla sobre cómo se hizo la película por el final. ¿Qué dijeron los montoneros de tu película?

-Andrés Di Tella: El vicecomandante montonero Roberto Cirilo Perdía me llamó por teléfono una mañana muy temprano para quejarse, dijo que la película no era objetiva y que le parecía que se podían hacer algunos cambios en la edición. Yo le dije: "Bueno, supongo que no es objetiva, pero tengo mi derecho a dar mi versión". Yo intenté ser lo más imparcial que pude. No tenía ninguna tesis previa que demostrar. Y el trabajo terminado, en todo caso, refleja los sentimientos contradictorios que fui teniendo durante el largo proceso de investigación, filmación y edición. De fascinación con una historia extraña, llena de cosas increíbles que yo no viví, pero también de rechazo. Hay cosas que a mí me cuesta entender, como el culto a la violencia. Pero no hay una intención de tirarse en contra.

Yo le dije a Perdía: "A vos te respeto por-

Pero, a la vez, no sé si ellos son capaces de contarla sin que medie alguien de afuera. Yo decía: estoy haciendo esta película porque quiero que me cuenten esta historia y nadie me la estaba contando. Y además, como fue una historia tan dolorosa, llena de muerte y de traiciones, lo que me contaban estaba tamizado por unos odios cruzados terribles. No hablé con fulano que es un mentiroso, me decían todo el tiempo. Al mismo tiempo, una vez superadas las primeras suspicacias, me encontré con una necesidad enorme de contar lo que les había pasado. En muchos casos se trataba de la primera vez que hablaban de eso con alguien que no había participado en el asunto.

Me impresionó esa cosa de la violencia, militarista, de organización militar, medio... facha. Cosas que yo creía que era propaganda de los milicos, como por ejemplo que los montoneros fusilaban a los supuestos traidores, eso es totalmente cierto. Y a la vez, la entrega total, gente que se jugaba todo por los ideales. Es raro, esa cosa idealista también puede ser medio facha. Me impactó que me contaran historias terroríficas, realmente de terror, de compañeros muertos y asesinados, de estar escapando de los milicos, cosas así, y aunque hoy muchos tienen una visión muy autocrítica y se ríen de ciertas cosas que hacían, todos o casi todos extrañan la intensidad con que vivían todo en esa época. Y para mí, al final, escuchar todas esas historias fue una de las experiencias más intensas de mi vida.

- José Luis: Hay varios testimonios interesantes, como el de Perla, pero el documental tiene una protagonista, Ana, en realidad es ante todo la historia de Ana la que lleva adelante el relato. Aunque es un documental, produce un poco el efecto de una película de ficción porque te podés identificar con un personaje, con lo que le va pasando a ella. Y ella es bárbara.

- Andrés: Cuando empecé la investigación, no tenía idea a cerca de cómo iba a encontrar una persona que estuviera dispuesta a decir frente a una cámara "yo fui montonero". Creo que me hubiera conformado con con seguir al primo de alguien que había oído hablar de un tipo que tenía un amigo que había conocido a un montonero. Pero al final llegué a hablar con más de 40 personas que habían estado en la cosa, con distintos grados de responsabilidad y compromiso. En la película habrán quedado unos 12 ó 13. Y Ana me pareció la mejor para protagonista, no porque haya tenido ninguna importancia dentro de la "orga", todo lo contrario, era una "perejila", pero porque me parecía representativa de mucha gente. Y a la vez, tiene una personalidad muy fuerte, es increíblemente sincera y pudimos establecer una gran confianza mutua.

Yo creo que hay que buscar lo paradójico en el documental. Por un lado, tiene que quedar bien claro que el que se mete en una

organización armada como Montoneros está dispuesto no sólo a morir por una causa sino a matar. Y a la vez, para tratar de comprender ese fenómeno, buscás un personaje con quien vos (y el espectador después) te puedas identificar un poco. Y para conseguir eso, uso ciertas formas que son propias de la ficción, para romper con esa distancia o frialdad típica del documental. Alguien me llegó a preguntar si Ana era una actriz. Pero no, no hay ninguna actuación. El asunto es tratar de comprender no por el análisis sino por lo humano. Y yo no tengo que estar de acuerdo con los Montoneros para entender y mostrar que ser montonero era humano, demasiado humano.

- José Luis: ¿Tenés alguna técnica para conseguir esa espontaneidad en las entrevistas?

- Andrés: Yo tengo una técnica que no sé si se puede llamar técnica pero es que trato de dejar hablar a la gente.

- José Luis: Una técnica medio psicoanalítica.

- Andrés: No, no creo que tenga nada que ver. Pero dejar hablar a la gente es más difícil de lo que parece. Te tenés que morder los codos para no hablar, para no dejarse llevar por el impulso natural de querer rellenar los vacíos, por donde puede aparecer algo que va más allá de la respuesta a una pregunta. Es como que casi todas las preguntas tienen una respuesta más o menos previsible. A veces, justo donde termina la respuesta y uno tendría que hacer otra pregunta es donde puede llegar a aparecer lo interesante, lo imprevisto. Sólo si uno es capaz de callar y escuchar. Y te puedo asegurar que no es nada fácil bancarse ese silencio, esa tensión. A veces, al contrario, mi táctica consiste en empezar a hablar mucho, casi demasiado, casi no dejando hablar al entrevistado. Como se pone a escucharme, o inclusive quiere interrumpirme, el entrevistado puede llegar a olvidar por un momento que cada palabra que va a decir está quedando registrada por una cámara. Hay algo de técnicas del escuche, del ladrón de casas, en el documental. Hay algo de vampiro, pero la gente también te pide a los gritos "¡muerta acá!".

- José Luis: Te muestran el cuello.

- Andrés: ¿Y vos, José Luis como cameraman, qué relación tenés con las personas que filmás?

- José Luis: Hay dos cosas fundamentales para mí. El azar y el error. Las cosas que pasan por azar y las cosas que en el momento pensás que es un error pero no. Cosas que pasan con la luz. Estás filmando en un lugar y de pronto se abrió sin querer una ventana y cambia la luz imprevistamente. Eso que podría ser un error se puede convertir en algo que le da vida a la escena, porque es algo que está pasando en ese momento. A ver si me explico. Si vos vas a hacer una película y tenés una historia, protagonista, antagonista, conflicto, etc, pa-

rece que todo el drama está claro, pero también está muerto eso si lo tenés tan claro. La única manera de que eso sobreviva a la filmación, que tenga vida, es ir hilvanando esas cosas que se dan por error o por azar. Eso va a ser la respiración de la película. En la ficción uno siempre tiene la posibilidad de corregir los errores, con otra toma, etc, pero a veces hay que dejarse guiar por esos errores.

- Andrés: Bueno, en el documental el error de la cámara, o del tipo que se trabuca, es también lo que lo hace creíble. Porque el documental, tanto como la ficción, también tiene que ganarse la credibilidad del espectador.

- José Luis: Lo que pasa es que la gente, el público, ya conoce muy bien las formas de contar historias que tiene el cine. La estructura dramática de las películas la tiene muy concientizada. Puede prever fácilmente lo que va a pasar y la forma en que se lo van a mostrar. A mí se me hace cada vez más duro seguir los códigos establecidos, del plano y el contraplano para un diálogo y determinados tipos de narración. Pero eso depende del director y no del cameraman o el iluminador. A mí me interesa especialmente trabajar con un director que no tiene una forma preestablecida de hacer cada escena. Hay veces que me aburro un poco, cuando siento que la película ya estaba hecha antes de filmarla. Cuando todas las cosas son como tenían que ser. Yo creo que muchos directores filman así, como con miedo, sin permitir que surjan variables porque se puede descarrilar todo. Y así se vuelve algo medio aburrido, sin vida. Es lindo cuando podés explorar un poco.

- Andrés: ¿Y de qué hablás con el director?

- José Luis: Yo soy de escuchar mucho al director. Cada director tiene su determinado lenguaje, conciente o inconciente. Y lo podés entender viendo sus películas anteriores, o las películas que le gustan. Y sobre todo hablando, y no sólo de cine, claro. No todos los directores tienen idea del potencial que tiene la luz o determinado encuadre, el potencial dramático que esos elementos tienen para contar la historia. No son sólo el diálogo o las actuaciones. De repente, determinado clima de sonido te puede decir un montón de cosas que ningún diálogo va a transmitir. No es lo mismo que una escena de despedida pase a las siete de la tarde con la última luz del día que al mediodía, a pleno sol, medio brutal, pero por ahí querés eso y no un atardecer meloso, qué se yo. Es difícil hablar de estas cosas porque tiene que ver más que nada con sentimientos, no hay una ciencia. El director tiene que ser conciente de todos estos elementos a la vez y, como decíamos antes, también estar atento al azar, dispuesto a correr riesgos. Ahí se diferencian los artistas de los que no lo son.

EL ÁLBUM DE... SANDRA (entrevista fotográfica)

FOTOS: MIGUEL ANGEL ESMORIS



Una persona ¿es continuamente ella misma o lo es una y otra vez de una manera consecutiva, a una velocidad



tal que produce la ilusión de una estructura continua, como el parpadeo de las viejas películas mudas?







EL MUNDO SEGUN...

Ernesto

Nombre: Ernersto Oldenburg
Año de nacimiento: 1969

Lugar de nacimiento: Buenos Aires

Ocupación actual: Artista plástico

Dónde vivo y con quién: En la casa de mi mamá.

Preocupación principal: Que se me acabe la capacidad de creación.

Pensamientos que me influyen: Chandler.

Son como anteojos: ves las cosas con ese sabor.

Pero como son sólo influencias te los podés sacar.

Me dejo influenciar por el mundo del azar,

el juego, la vida en los bares, la carambola de billar.

Futuro. Cierto o incierto: Incierto.

Broncas, resentimientos, odios. ¿A quién?: Odio a Pancho Dotto, me parece un cafisho mental. Espero poder vengar a un par de ignotos. Me gusta vengarme. Ojo por ojo y diente por diente.

Herencia: de mi madre lo pasional, de mi padre lo exagerado.

Experiencia formativa (Alguna enseñanza): Pasé un año por el estudio de Sabat. Dos años en el taller de Yuyo Noé. Aprendí a calmarme escuchando música.

Frase de un libro, cantante o grupo: "El café es la sangre de los hombres cansados" R. Chandler. Justo ahora estoy pintando cafés.

Bares preferidos: El "ABC", Canning y Córdoba. "Los amigos", Bonpland y El Salvador. "Las campanas" en Colonia vieja. "Homero Manzi" en San Juan y Boedo.

Trabajo, horas diarias: Nunca me pongo a pintar si no tengo más de cuatro horas por delante.

Expectativas de ganar dinero: Sí, pero no perseguirlo toda mi vida.

Ultimo descubrimiento musical: "Jungle Book", del grupo Dissidenten. Son alemanes y lo grabaron en la India con instrumentos hindúes y cánticos mezclados con rock. "Black Ryder", Tom Waits canta letras de W. Burroughs.

Ultimo libro que leí: *El hombre que se enamoró de la luna*, de Tom Spanbauer. Editorial Muchnik.

Pintores argentinos: Cándido López. Hlito. Pierri. Kuitka y muchos más.

Momento memorable: Un reencuentro con mi padre en París después de no verlo por cuatro años.

Palabra inventada: Alcoholchado. Un acolchado que sirve para estar echado cuando tomás alcohol. Cura la resaca.

Logro reciente: Canjearle a mi dentista una obra.

Ansiedad: Sí. Mucha, incommensurable. Soy inmedatista.

Estado preponderante el último tiempo: Esperanzado, todo va a ir bien.

Alimentación: Mi plato preferido es la comida.

Drogas y alcohol: Nunca juntos.

Ambición: Poder retirarme con la mujer de mi vida a vivir en el campo.

Pequeña obsesión: Querer que todo te salga bien todo el tiempo.



Axel

Nombre: Axel Kryeger

Año de nacimiento: 1969

Lugar de nacimiento: Buenos Aires

Ocupación actual: músico. Junto con Alejandro Terán formo el grupo Mulo, que es una pequeña orquesta.

Dónde vivo y con quién: solo, en un departamento.

Preocupación principal: múltiples, mi estado físico y metafísico.

Pensamientos que me influyen: Me influyen las conductas. La bio-

grafía de Beethoven y las autobiografías de Miles Davis, de Mezz Mezzrow "La rabia de vivir" y la de Henry Miller "La crucifixión rosada".

Futuro: abro bien los ojos porque es incierto.

Broncas, resentimientos, odios. ¿A quién?: Me desagrada más lo que está hecho con mucha erudición y que puede llegar a ser horrible como los jazzrockeros, que cosas que parten de lo vulgar y pueden hacerme disfrutar intensamente como la bailanta o Lía Crucet.

Experiencia formativa (Alguna enseñanza): en segundo grado. Ibamos a hacer la clase de teatro a un edificio que estaba separado del colegio. Un día, terminó la clase y nos quedamos tres chicos encerrados. Se olvidaron de nosotros y por tres horas inventamos todo tipo de trucos para poder salir. Fue una experiencia de camaradería.

Relación con los hermanos mayores: siempre fui el más chico de todos los grupos de música en los que toqué. En "Los Daigos" yo era de primero y todos los demás de quinto, me buscaban en auto y salíamos de gira.

Frase: "A buen entendedor, pocas palabras bastan".

Trabajo, horas diarias: fines de semana con "La portuaria". Durante la semana estudio piano.

Expectativas de ganar dinero: Sí, necesito dinero para mis proyectos.

Ultimo descubrimiento musical: "US3", US3. "Doble recopilación" de Serge Gainsbourg. "Kind of blue" de Miles Davis.

Ultimo libro que leí: "El rey de los Alisos", de Michel Tournier.

Momento memorable: Los días en que la intuición se libera para hacer proezas: la noche que hice cuatro generales de seis.

Palabra inventada: Un lenguaje sonoro mezcla de francés, alemán, africano y castellano. Lo usé en el tema "Mix" de La portuaria.

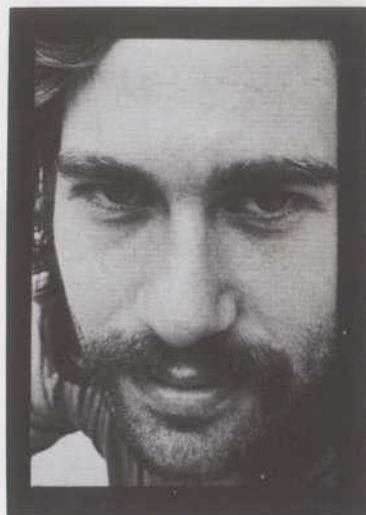
Logro reciente: Lectura bilingüe. Profundización en los estilos musicales jazz y clásico.

Ansiedad: Alto porcentaje.

Estado preponderante el último tiempo, euforia, felicidad, fastidio, pesadez, desinterés, desgano, desconfianza, confianza, entereza, debilidad: Todos esos.

Alimentación: Durante 7 años no comí carne y ahora soy un apasionado carnívoro. Amo los quesos fuertes: camembert, brie y roquefort.

Drogas y alcohol: Me parece necesario alguna vez el uso de algún alucinógeno fuerte.



Dialogar con la incertidumbre

POR FRANÇOIS EWALD

Reconocido exponente del pensamiento complejo y transdisciplinario, crítico furioso de toda racionalización mecanicista y unilateral, el pensador francés Edgar Morin reflexiona dialogando con la incertidumbre, única forma de conocer y de afrontar los complejos problemas que nos plantea este quinto siglo de la Era Planetaria. Presentamos una entrevista (aparecida en *Magazine Littéraire*) y una lectura de su último libro, *Tierra-Patria*, donde retoma los temas de esta entrevista.

-¿Cómo descubrió usted la noción de lo incierto, tan presente en su obra?

-Quizá tenía, en un comienzo, una predisposición personal hacia ello. La fórmula de Niels Bohr, "lo contrario de una verdad profunda es otra verdad profunda", corresponde a mi forma de pensar. Me encuentro atraído por las ideas opuestas que parecen excluirse. Mi vida no está guiada por una certidumbre originaria, sino tal vez por aquella de deber pelearme con la incertidumbre. Es necesario decir también que no provengo de una cultura que me haya dejado una creencia absoluta sobre la cual hubiera podido asentar mis ideas.

Existen probablemente también razones biográficas. He tenido que afrontar el problema del riesgo, a los 19 años, en 1941, bajo la Ocupación: por un lado, sentía que era necesario que arriesgara mi vida y que entrara en la Resistencia; por otro lado, tenía miedo de arriesgar mi vida. He tenido que ejercer el muy incierto oficio de militante clandestino, donde cada momento de la vida es una negociación y un enfrentamiento con el riesgo y la incertidumbre.

Escribí mi primer libro importante, *L'homme et la mort*, partiendo de la idea

que era precisamente porque no se sabe nada de la muerte y, mejor dicho, que no se puede decir nada de ella, que es interesante conocer las actitudes de los seres, de las culturas, de las religiones y de las filosofías frente a este problema profundamente incierto. Luego, cuando realicé estudios de sociología concreta, como aquella sobre la comuna de Plozevet, sabía que no existía una metodología cierta y que tenía que construir una estrategia aleatoria. Cuando estudié los fenómenos eruptivos, como Mayo del 68, lo que me motivó fue la sorpresa, lo inesperado del evento, la ausencia de claves explicativas a priori: era necesario intentar comprender un fenómeno que nuestra mente no había previsto. Posteriormente, a fines de los años 1968 y 1970, trabajando sobre los principios del conocimiento, quedé sorprendido por los desarrollos del conocimiento científico moderno que ha desintegrado la visión de la ciencia clásica, aquella de un mundo mecánico, determinista, ordenado para hacer aparecer por doquier el desorden, lo aleatorio, la agitación térmica, las colisiones, las obturaciones, lo impredecible. Pienso ciertamente que uno puede juzgarse por innumerables certidumbres

locales, pero ellas constituyen archipiélagos en un océano de incertidumbre. Más ampliamente, estoy persuadido de que conocer o pensar no consiste en construir sistemas sobre bases ciertas; es dialogar con la incertidumbre.

Esta idea se acerca al trabajo de pulimiento terminado después de Nietzsche: es necesario fundar el pensamiento en la ausencia de fundamento. La cosmología moderna muestra que el mundo mismo no tiene fundamento: proviene del "vacío". De la misma manera, la ética no se funda más que en ella misma. En este sentido, coincido con Pascal en decir que sólo hay apuestas. Nuestro mundo es un mundo donde existe la impredeción y el desorden, es decir, lo incierto. No solamente lo incierto empírico, sino también lo incierto cognitivo porque nuestras categorías mentales no alcanzan a captar realidades propiamente inconcebibles como el origen del mundo. En *La Methode*, traté este trabajo con un pensamiento que sabe que no podrá escapar a la negociación con la incertidumbre, el cual es un ingrediente de la complejidad.

Cuando, en *Pour sortir du XX siècle*,

quisie observar el mundo actual, me di cuenta de que estamos en adelante en "noche y neblina", que el porvenir del mundo no puede ser predicho, que el conjunto del juego de las inter y de las retroacciones se nos escapan. Cada vez más, la previsión económica se muestra desfalleciente a pesar de una muy grande sofisticación matemática. ¿Por qué? Precisamente porque ella es demasiado sofisticada, demasiado cerrada sobre ella misma; olvida que lo económico está ligado a lo no económico, es decir, a todos los otros fenómenos. La incertidumbre fundamental del mundo, la incertidumbre del futuro que diagnostiqué hablando de la "crisis del futuro", el desmoronamiento de las certidumbres ligadas a la idea de progreso garantizado, el desmoronamiento de la idea que ciencia y técnica no sean más que benéficas, ha introducido por doquier el gusano de la incertidumbre.

Pero, en lugar que esto me conduzca a una suerte de escepticismo o nihilismo generalizado, creo que es necesario intentar negociar con la incertidumbre y no dejarse sumergir por ella. La humanidad siempre ha vivido con la incertidumbre. Para nuestros ancestros cazadores-recolectores, la caza era algo aleatorio. Para las sociedades históricas la guerra necesita una estrategia, es decir, una conducta en la incertidumbre. El mundo de la política es un mundo de la incertidumbre. Quizá se ha podido enmascarar la incertidumbre desarrollando concepciones deterministas llanas que no querían ver en la historia más que una suerte de máquina económica guiada por leyes; se ha querido borrar las batallas, los reyes, los golpes de Estado diciendo que no eran más que la espuma de las cosas. Siempre he reaccionado contra esto, no para negar determinaciones y determinismos, sino para mostrar que toda la historia debe ser concebida en función de un cóctel de orden, de desorden y de organización, siempre fluctuante, incierto y variable.

Fui inducido, de esta manera, a formular los principios de una ecología de la acción: toda acción entra en un juego de interacciones que hace que ella escape bastante rápido a la intención y a la voluntad de sus autores. Ya que si la eficacia de una acción puede ser fuerte en sus comienzos, ella no puede más que disminuir con el tiempo, y nadie puede prever sus consecuencias últimas. Es a la vez inocente y maniqueísta creer que basta con tener buenas intenciones para que la acción se realice. No se debe rechazar sino volver a cuestionar con escepticismo

la idea de la mano invisible o de las astucias de la razón. Los actores creen seguir sus intereses egoístas o sus ideas altruistas, pero a pesar de todo, a través de las inter-retroacciones lo que se hace trasciende su egoísmo o escapa a su altruismo. Al comienzo de *Fausto*, Mefistófeles dice: "soy esa parte del todo que quiere siempre hacer el mal y que hace el bien." La conciencia de la ecología de la acción me parece necesaria. Ella puede desmoralizar a aquellos que desean estar seguros del resultado por anticipado. Ella me parece tónica porque significa que uno actúa, que uno corre sus riesgos, que uno trata de corregir sus errores en el camino. La teoría de los juegos de Von Neumann en su simplicidad extrema, revela ya la complejidad: si se quiere minimizar sus riesgos, se minimiza sus posibilidades, si se quiere maximizar sus posibilidades, se maximiza sus riesgos. Cada uno de los jugadores debe imaginar cuál es la estrategia del otro, y esto en un juego para dos jugadores supuestamente racionales. Ahora bien, en la realidad, los juegos son para varios y los jugadores no son racionales. Es un poco esta conciencia que ha nutrido mi reflexión: no se puede evitar el riesgo.

-¿Se considera como el que, en la coyuntura intelectual contemporánea, ha reintroducido la incertidumbre en el pensamiento?

-Uno entre tantos. Siendo polivalente, he podido reintroducirla en los diferentes niveles de la reflexión, mientras que, por ejemplo, un Monod o un Atlan no lo han hecho más que en su campo, la biología. Yo he querido reintroducir el acontecimiento, el desorden, la bifurcación en nuestra historia social y humana. En semejante proyecto, "transdisciplinario", estamos ayudados por el hecho de que otros hayan pensado lo mismo en otros niveles. Cuando, por ejemplo,

Prigogine introduce en física la idea de bifurcación, uno se pregunta por qué los historiadores han desterrado esta idea mientras que el mundo físico es menos complejo que el mundo social y humano. De hecho, asocio la reintroducción de la incertidumbre y la reintroducción de la complejidad.

-¿A qué grandes referencias intelectuales se consagra? ¿En qué tradición gusta usted inscribirse?

-Por un lado me considero inscripto en un tejido cultural francés y europeo, y por otro un poco como un aerolito. Por cierto uno jamás es, incluso cuando uno se llama Nietzsche, un puro aerolito. Mi base cultural, es en principio Heráclito, pues Heráclito afronta, de manera absolutamente magistral, las contradicciones con la voluntad de verlas de frente; es también Montaigne, el Montaigne del examen de sí combinado con el examen del mundo que lo rodea, el vínculo entre la autocrítica y la crítica, esa suerte de energía crítica que hace que él no admita nada a priori; es más profundamente Pascal, porque Pascal une en él el escepticismo de Montaigne, la racionalidad científica y la mística; es el Pascal del hombre situado entre los dos infinitos, mezcla de locura y de sabiduría; es además Hegel, porque Hegel es un ser que ha querido afrontar las contradicciones diciendo que el espíritu debe llevar la muerte consigo, mirar la muerte, y porque existe en él la idea positiva de la negatividad; es finalmente Marx, ahora muy providencializado, pero que permanece inscripto en esta constelación. Tal es el horizonte intelectual en el seno del cual me sitúo, aunque haya tomado muchas cosas de otros pensamientos. Aerolito, no me inscribo en una única tradición, uno inflencias aparentemente antagónicas.

-En su último libro, *Terre Patrie*, reafirma sus convicciones fundamentales. Uno puede estar sorprendido por que ellas des-
emboquen en la invocación de una religión ¿El futuro de lo incierto será la religión?

-Precisemos en principio que la modernidad religiosa comporta el diálogo con la duda. Pensemos en Pascal o en Unamuno. Precisemos además, que existen dos tipos de religiones: las religiones con Dios, las religiones de salvación que son aquellas del mundo occidental; y las religiones del segundo tipo, ocultas detrás de las ideologías. El comunismo, por ejemplo, era una religión de salvación terrestre; la providencialización del progreso y de la ciencia son también fenómenos de naturaleza religiosa; la fe misionera de los maestros de los comienzos de la República tenía un componente religioso.

Miguel y Lea

**Modelos profesionales
para fotógrafos,
pintores, escultores y
dibujantes**

962-4554

so, creyéndose científica y racional. Con otras palabras, la racionalidad y la ciencia pueden ser el camuflaje de una actitud religiosa. El marxismo se creía absolutamente científico, científicidad que lo ayudaba para camuflarse en él mismo la naturaleza mística y religiosa de su fe.

En *Terre-Patrie*, es con mucha vacilación que utilicé la palabra religión hablando de una religión de tercer tipo, es decir, que hace pleno uso de la racionalidad mientras permanece abierta al abismo y a lo desconocido, y cuya función sería simplemente religar. Allí pongo en paralelo, sin querer reducirlos, el principio del pensamiento complejo, que es el pensamiento que une las cosas separadas y compartimentadas, y la idea de una ética de solidaridad que es ella misma una ética que une. Cuando se comprende que el hecho religioso puede desenvolverse fuera de las religiones oficiales, se puede así, entender lo que digo. A diferencia de las religiones que aportan la certidumbre, yo predico la fraternidad en la incertidumbre. Pero permanezco prudente: no anticipo esta idea de religión más que en el término de un capítulo cuya idea central es la del "Evangelio de la perdición" y del "vivir para vivir".

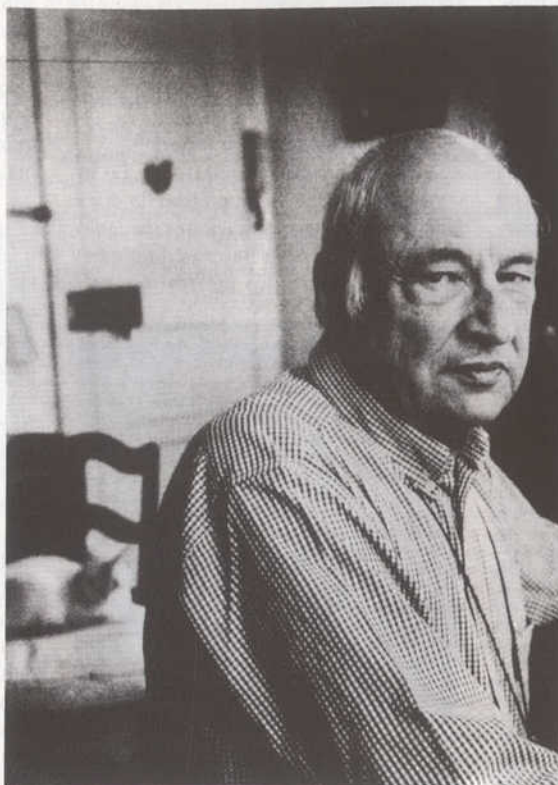
-El término *religión* es un poco provocador en un época donde se podría pensar vivir el "desencanto del mundo".

-Contrariamente a Malraux que anunciaba que el siglo XXI sería religioso, yo digo que el siglo XX ha sido un siglo hiperreligioso. Siempre me sentí impactado por lo que Toynbee dijo de la nación: la nación es una noción religiosa, una noción con culto, con héroes, mártires, sacrificios, ritos. La modernidad ha creado esta religión de la nación que no se conocía como tal. El siglo XX ha sido una época de religión de salvación terrestre con el comunismo; es una época de religión nacional con sus formas exacerbadas como las que ha tomado el tercer Reich, que vemos reaparecer, de manera virulenta, por doquier. Todo esto era y sigue siendo muy religioso. Pido que nos libremos de esas religiones.

-Este tema de la perdición es un tema muy desesperado.

-Quizá, pero si hubiera que rechazar las ideas en razón de sus consecuencias, se rechazarían bastantes ideas justas. El tema de la perdición es desesperado pero lo uno a la palabra de evangelio que quiere decir "buena nueva". La perdi-

ción es una mala noticia que es necesario aceptar. La idea procede de la constatación de la situación del hombre en el mundo, sobre este planeta, de la cual no se sabe ni de dónde viene ni adónde va, de un hombre que no sabe por qué ha nacido, cuya vida no obedece a ningún sentido preestablecido y no tiene ningún sentido providencial. Estamos perdidos en dos sentidos: perdidos en el universo gigantesco; perdidos porque no hay nada más allá de nuestras vidas terrestres. A pesar de o a partir de esta atestiguación.



digo que hay una buena nueva: tenemos una casa, un jardín, que podemos cultivar -Cándido a escala planetaria. No es el pequeño jardín por donde regresamos a casa sino el jardín colectivo de la humanidad, la tierra. La buena nueva consiste en decir: "seamos humanos no porque seremos salvados juntos, sino porque estamos perdidos juntos". Es un poco lo que decía Buda. Puesto que todos estamos condenados al sufrimiento, tengamos un poco de conmiseración para nuestros compañeros de miseria, dado que en esta vida hay posibilidades de gozo, de dicha. Pero ellas no llegarán jamás al punto de excluir la desdicha y la pena. Al contrario cuanto más se experimenta la dicha de vivir con alguien que se ama, más se es desdichado si esta persona se aleja. Estas son cosas de la experiencia de cada uno pero que intentamos rechazar. No puedo separar la esperanza de la desesperanza.

-¿Qué diagnóstico hace usted en cuan-

to a la actitud de nuestras sociedades desarrolladas en relación a la incertidumbre, donde la necesidad de seguridad parece tan fuerte que la gente solicita siempre más protección, confianza y seguridad social?

En la medida que las antiguas formas de solidaridad, familiares y locales han desaparecido, es indispensable responsabilizar a la sociedad en su conjunto a través de vías administrativas y burocráticas. Esta exigencia legítima ha tenido efectos morales e intelectuales perversos. Sobre todo una mentalidad reductiva que pretende eliminar de la existencia la idea de riesgo. Cuando cada uno olvida que su propia vida es una aventura, el accidente que ya no sabemos afrontar se convierte en una pérdida que exige sistemáticamente compensación.

La humanidad, durante decenas de millares de años, ha estado constituida por pueblos cazadores y recolectores. Ellos vivían en un mundo incierto y aleatorio. Si un incendio sobreviniera en el bosque donde vivían, se desplazaban. Las sociedades que practicaban la agricultura se volvieron tributarias de una cosecha, de cosas que podían degradarse, de reservas, de graneros. La humanidad siempre ha vivido con este afrontamiento del riesgo. ¿Pero en nuestras sociedades, cómo podrá vivir alguien que no estuviera amparado por nuestros seguros sociales? ¿Hurgando los tachos de basura? ¿Mendigando? El individuo desprovisto ya no posee el recurso de poder hallar, por sí, sus posibilidades de vida. Existe una tensión entre las justas necesidades de una solidaridad social frente al riesgo, y la necesidad de una actitud de vida capaz de afrontar el riesgo, tanto más cuanto que el mundo se encuentra, desde ahora, en una situación muy arriesgada. No olvidemos jamás que todo destino humano implica una incertidumbre y una tragedia fundamental.

-¿Cuál es el futuro de la incertidumbre? ¿Piensa usted que el XXI será el siglo de la incertidumbre? ¿Tanto como el XX habrá sido el de las planificaciones, de los grandes proyectos?

-Que se han derrumbado todos. Ya sea Fos-sur-mer, el embalse de Asúan, el desvío de los ríos siberianos, todos estos proyectos tecnológicos

han sido incapaces de contextualizar y de multidimensionalizar los problemas a resolver. La búsqueda de la certeza en el encierro tecnocrático ha sido y sigue siendo uno de los males de la época; ha conducido a muchas catástrofes. Este siglo utilizó medios harto mutilantes al basarse en certezas que son falsas certezas. Hoy estas falsas certezas se derrumban. Volvemos a encontrar la incertidumbre. Pero la incertidumbre jamás es total. Hay islotes de certidumbre y zonas de incertidumbre en función de los cuales pueden construirse la estrategia de pensamiento y la estrategia de la acción. En la incertidumbre absoluta, no hay más estrategia, hay que jugar a cara o cruz.

Entramos en una época donde las certezas se derrumban. El mundo está en una fase particularmente incierta porque las grandes bifurcaciones históricas aún no hechan raíces. No sabemos adónde vamos. No sabemos si habrá grandes regresiones, si no van a desencadenarse guerras en cadena. No sabemos si un proceso civilizatorio conducirá a una situación planetaria más o menos cooperativa. El futuro es muy incierto.

Suponiendo que lleguemos a civilizar esta tierra, lo que no sabría hacerse de la noche a la mañana, dispondríamos de nuevo del mínimo de tranquilidad que permitiría reflexionar acerca de la incertidumbre metafísica. En otras palabras, si en la vida concreta ustedes están en la incertidumbre, tienden a eliminar las grandes incertidumbres fundamentales, filosóficas u otras, mientras que si ustedes se hallan en una situación tranquila, pueden interrogarse nuevamente sobre las grandes incertidumbres.

¿Qué relación establece entre incertidumbre y complejidad?

En sentido banal, la palabra complejidad quiere decir: es confuso, no puedo responderle ¿Por qué uno no puede responder? En primer lugar porque el pensamiento no llega a encontrar la fórmula, la palabra, el enunciado que pueda, de manera clara y distinta, formular: "Es de esto que se trata". El problema de la complejidad consiste, en principio, en afrontar una incertidumbre conceptual en relación a nuestros hábitos de pensamiento que suponen que a todos los problemas se puede aportar una respuesta clara y distinta. Al método cartesiano que dice: dividamos las dificultades y tratémoslas una a una, responde otro método para el cual el conocimiento de las partes

no toma sentido más que si se lo liga al conocimiento de un todo que, en tanto que todo, merece ser estudiado en sí mismo. La complejidad se encuentra en el enmarañamiento que hace que no se puedan tratar las cosas parte por parte, aquello corta lo que liga las partes, y produce un conocimiento mutilado. El problema de la complejidad todavía aparece porque estamos en un mundo donde no hay más que determinaciones, estabildades, repeticiones, ciclos, pero también perturbaciones, obturaciones, surgimientos, lo nuevo. En toda complejidad, hay presencia de incertidumbres, ya sea empírica, ya sea teórica, y la mayoría de las veces empírica y teórica a la vez.

¿Existe una ética de lo incierto?

Una ética para lo incierto, sí. Lo incierto nos obliga a complejizar la ética. Nos coloca en esas situaciones de *double bind* de las que habla Bateson donde hay que decidir entre dos imperativos con-



trarios. La mujer del beduino asesinado ve llegar, en el crepúsculo, un fugitivo, el asesino de su marido, que pide asilo. Esta mujer tiene dos imperativos: el de vengar a su esposo y el de la hospitalidad. Ella le da la hospitalidad por la noche, y al día siguiente va con sus hermanos para ejecutar la venganza. Ella ha estado confrontada, al mismo tiempo, con dos deberes contrarios y ha debido encontrar una solución satisfaciendo uno, luego el otro.

La incertidumbre nos plantea el problema de las contradicciones éticas. La ética, en ella misma, no causa problema. Se escucha decir que nos haría falta una nueva ética. No veo el motivo. La ética, nosotros la conocemos: haz el bien, evita el mal, sé responsable. La idea de la ética de la responsabilidad de Hans Jonas no aporta nada fundamentalmente nuevo. Cuando dice: sed responsables para las generaciones futuras, no anuncia una revolución ética. No hay revolución éti-

ca. La verdadera pregunta, son las contradicciones éticas. ¿Acaso, por ejemplo, en algún momento, debo dejar de ayudar a mis prójimos para ayudar a la humanidad, con riesgo de equivocarme creyendo ayudar a la humanidad, o es que, al contrario, debo limitarme a ayudar a mis prójimos dejando de lado lo que es exterior? Sean aún más los problemas planteados por la eutanasia y las donaciones de órganos: ¿se debe prolongar indefinidamente la vida según el imperativo hipocrático que estipula que la vida de los enfermos es sagrada? ¿Pero esta vida que ha dejado de ser consciente, que es una vida vegetativa, es acaso la misma vida? ¿No es mejor extraer los órganos a ese enfermo condenado para salvar a alguien? Los problemas éticos son problemas de incertidumbre.

¿Y cómo se resuelve todo esto?

En estos dominios, se debería consultar a los ciudadanos. Las madres sustitutas [mujeres que alquilan sus vientres a otras que no pueden tener hijos, *n. de la t.*] han sido toleradas, luego prohibidas sin que la decisión pierda importancia. Ni los partidos políticos ni los ciudadanos han sido introducidos en esta problemática que, con los bancos de esperma, la fecundación in vitro, etc., cuestiona los fundamentos hasta entonces inalterables de la paternidad, de la maternidad y de la filiación. A raíz de esto debe haber un debate y entonces podemos establecer una solución media para un momento dado. En cuanto al tema del aborto, del feto, algunos dicen: el feto no es humano más que cuando entra en el mundo; otros sostienen que no se vuelve humano mas que a partir del momento en el cual está formado. Y está lo que dice François Jacob que me parece muy justo: la vida no nace jamás, continúa. Es menester realizar una elección necesariamente arbitraria, es necesario saber que se toma una decisión provisoria. Es necesario considerar el deseo de la mujer que tiene el derecho de no sufrir la fatalidad de un hijo que no desearía, el derecho de la sociedad de regular el problema de los nacimientos, y también el derecho a la vida del embrión. Más allá de la posición tradicionalista que consiste en decir: es un asesinato, y de la posición modernista que sólo ve la liberación de la mujer, existe una posición incierta, que opera elecciones provisionales. El problema ético tiende a que estemos confrontados con imperativos contradictorios, y que debamos tomar decisiones que siempre comportan algo negativo.

Adios a las certezas

POR CYNTHIA S. DAIBAN

El último libro del pensador interdisciplinario Edgar Morin, *Tierra-Patria*, pone en discusión los problemas de este fin de siglo. Incertidumbre y complejidad son las palabras claves.

Los valores y creencias que conformaron al *homo modernus* como especie cultural (la mano invisible, la racionalidad económica, el imperativo tecnológico, el culto a la eficiencia) hoy se abisman en su irremediable obsolescencia. Dentro de este escenario de crisis, pensar en las transformaciones de nuestra sociedad planetaria se presenta como una tarea compleja. Compleja por la complejidad intrínseca de la época, por la dimensión cualitativa y cuantitativa de cambios permanentes e interactivos, por la aceleración de la velocidad de dichos cambios, aceleración ante la cual nuestros mapas cognitivos se muestran no del todo preparados para captarla.

Dentro de este cóctel de vértigo y aceleración se trata de englobar, aunque todavía no llegamos a digerir del todo, la crisis generalizada de los modelos organizacionales, la crisis de los Estados nacionales ocasionada en parte por: las ebulliciones de los racismos y nacionalismos, el resurgimiento de los particularismos y el cambio de escala que hace que el Estado-Nación se vuelva "demasiado pequeño para ocuparse de los grandes problemas que han llegado a ser planetarios, a la vez que se ha vuelto demasiado gordo para ocuparse de los problemas singulares concretos de sus ciudadanos" (*Tierra-Patria*, p. 136). Y los graves problemas que las manipulaciones genéticas plantean en el plano ético. Todo esto digitalizado para su circulación planetaria a través de los fugaces flujos informativos que transmiten en tiempo real.

En este escenario mundial -donde vemos circular un desfile con máscaras obsoletas, otras putrefactas, otras a medio hacer, y algunos vacíos sin máscara, tal vez, sin cara...-, tenemos que rearmarnos intelectualmente para afrontar esta crisis, sin precedentes históricos, que nos desestructura con su complejidad. Emergen aquí dos palabras clave: complejidad e incertidumbre. Palabras clave que atraviesan el pensamiento de Edgar Morin y que nos permiten com-

prender: 1) el principio de la Ecología de la acción - que nos enfrenta con el riesgo y lo imprevisible, al postular que toda acción escapa a la intención de quien la desencadena al entrar en el juego de las inter-retro-acciones del medio interviniente. De esta manera las consecuencias de cualquier acción se tornan imprevisibles y hasta contrarias a nuestras intenciones como ocurre con el llamado Efecto Mariposa*; 2) el Evangelio de la Perdición -por el cual tomamos consciencia de nuestra irremediable finitud y de la única restricción irremediable de carácter universal: el segundo principio de la termodinámica, también llamado principio de entropía el cual demuestra que todo está condenado a la perdición a una irreversible degradación-; 3) la religión de tercer tipo - que se diferencia de la religión con dios(es) de primer tipo y de las religiones sin dioses que se ignoraban como tales (Estado-nación, razón, ciencia, etc.), de segundo tipo. Aquí se trata, en cambio, de una religión en el sentido literal del término re-religión, es decir, religar, volver a ligar, unir. Se trata de una religión abierta sobre el abismo que promueve el diálogo con la duda y asume la incertidumbre; 4) el problema de la ética (donde se incluyen temas como el del aborto, la eutanasia, la manipulación genética). Problema clave y de difícil solución en la medida en que nos confronta con imperativos contradictorios.

Incertidumbre y complejidad. Dos palabras clave que se hallan irremediablemente unidas en forma de bucle: para afrontar la incertidumbre se necesita un pensamiento complejo que se complejiza en tanto aprende a dialogar con la incertidumbre. Y es a partir de este bucle de complejidad/incertidumbre que podemos superar el pensamiento reductor/mutilante/catalogante/abstractificante/mecanicista/parcelario/compartimentado/reduccionista/cartesiano/disuntivo característico del paradigma de la simplicidad de la era moderna. Pensamiento que es miope, daltónico, tuerto y la mayoría de las veces ciego a las inter-retro-

acciones, a la causalidad en bucle, a la complejidad de lo real, a la incertidumbre del futuro. Pensamiento que reduce lo real a lo cuantificable, que destruye la complejidad del mundo en fragmentos desunidos, que unidimensionaliza lo multidimensional y que da lugar a ideas parcelarias cerradas como también a ideas globales huecas.

Sólo falta remarcar la vocación transdisciplinaria de Edgar Morin que lo ha llevado a salirse de su profesión de sociólogo para incursionar en otros campos como el de la epistemología, la antropología, la política, la filosofía. Es actualmente director del CNRS (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas de Francia) y autor de una treintena de libros. En los últimos tres años vino dos veces a Buenos Aires para dictar seminarios: en el '91 como participante junto a otros pensadores como Prigogine, von Foerster, Glaserfeld, Guattari, del Encuentro Interdisciplinario Internacional "Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad"; y en el '93 en el seminario de "Ecología de las ideas. Pensamiento, identidad y política en la Era Planetaria" donde presentó este libro.

A propósito de Tierra-Patria de Edgar Morin. Nueva Visión.

* El efecto mariposa fue "descubierto en los años 60 por el meteorólogo Edward Lorenz, mientras estaba confeccionando un modelo del clima del mundo en una computadora, se trata del efecto de un llamado atractor caótico, que toma la forma de una mariposa con las alas extendidas". Es así que este atractor en forma de mariposa rige el tiempo atmosférico de la Tierra. Al respecto de este efecto se cuenta una historia: se dice que una mariposa monarca volando a lo largo de la costa de California del Sur "agitó sus alas inesperadamente, y a la semana siguiente el clima de la Mongolia exterior se tornó absolutamente impredecible". Ervin Laszlo, *La Gran Bifurcación*, Gedisa, España, 1990, pg.108.

Un americano en París

POR FERNANDO MARTÍN PEÑA

El aficionado a los clásicos en video podrá sorprenderse con razón cuando se tropiece con El rey de los Campos Elíseos, un film de 1934 en el que Buster Keaton habla en francés, interpreta a un gangster, se encuentra con Fritz Lang y hasta sonríe.

LA ÚLTIMA CARCAJADA

En 1933 Buster Keaton estaba moriendo el polvo de la derrota. Más exactamente, se lo estaba tomando: *"Filmé What! No Beer? -borracho al cien por cien- justo después de que mi mujer se separa de mí. Intentaba ahogar mis penas e infortunios todas las noches. Era la única forma de quedarme dormido. Cada día bebía más, hasta que llegué a despachar más de una botella de whisky al día"* (1). Esta situación complicó demasiado el rodaje de *What! No Beer?* y antes de que la película se estrenara la productora M.G.M. prescindió de Keaton. Poco después debería entenderse con el *Delirium Tremens* en una situación especializada. Esa crisis era la culminación de una serie de problemas profesionales y personales. Por un lado, enfrentaba un fracaso matrimonial con divorcio violento, en el que acabó perdiendo casi todo lo que tenía, incluso el derecho de ver a sus hijos. Por el otro, en la productora M.G.M. era tratado sólo como un intérprete y no como el completo creador que había sido durante la década del '20.

En ese contexto, Keaton debió recibir con alegría la oferta de protagonizar un film en Francia, con repetible libertad creativa y lejos de los problemas que lo abrumbaban. Así se hizo *Le roi des Champs Elysees*, que sin embargo no logró devolverle la estatura perdida. A pesar de numerosos logros ciertos, el film tuvo escasa distribución fuera de Francia y Alemania, no se exhibió en Estados Unidos y en los libros dedicados a su protagonista fue siempre desestimado velozmente, quizás porque hasta hace poco no se conocía la existencia de copia alguna. Está probado que en Buenos Aires la edición de los así llamados "clásicos" discurre por senderos imprevisibles. Films esenciales como *The Cameraman* todavía no pueden verse pero *Le roi des Champs Elysees*, que ha sido una rareza para coleccionistas durante más de cincuenta años, ya está en algunos videoclubes.

ANTECEDENTES

Con los años, Keaton llegó a creer que ingresar a M.G.M. había sido el peor error de su vida. Esa frase fue luego reiterada en numerosos textos sobre su carrera y ha contribuido a la simplificación de un problema complicado, porque con ella Buster se estaba adjudicando una decisión que en realidad no le correspondió. A la fecha de encontrarse con la Metro, Keaton había realizado una larga serie de films en un clima de irrestricta libertad creativa. Se la proporcionaba su productor, Joseph M. Schenck, figura que se recuerda poco y que sin embargo fue capital. Era Schenck quien producía los cortos cómicos de Roscoe Arbuckle en los que Keaton ingresó al cine en 1917, y fue Schenck quien lo apoyó como intérprete, director y libretista cuando Arbuckle se pasó a otra productora. La libertad creativa llegó entonces sin que Keaton tuviera que salir a buscarla. Schenck fue ideal porque le gustaba el trabajo de Buster, no interfería con él y lo relevaba de toda cuestión económica, tema que, a diferencia de Chaplin o Harold Lloyd, jamás comprendió ni supo conducir. *Buster Keaton Productions*, la firma que produjo todas las películas de Keaton entre 1923 y 1928 no pertenecía a Buster sino a Schenck, y fue como propiedad de Schenck que todo el paquete pasó a la M.G.M. en 1928. Keaton no tuvo oportunidad de decidir. Schenck hacía esa parte del trabajo.

Los grandes creadores de la comedia muda realizaban sus películas a contramano de la producción industrial. En lugar de trabajar con un guión detallado, Keaton, Chaplin y Lloyd partían de una base

argumental mínima y desarrollaban las situaciones y los gags que hacían avanzar la acción durante el propio rodaje. Los resultados eran severamente juzgados en sucesivas exhibiciones previas al estreno oficial. Dado que una escena podía rehacerse por completo o ser reemplazada por otra si era mal recibida en esas exhibiciones, el cómico debía contar todo el año con un equipo completo listo para salir a filmar. Esa necesidad dio lugar a la formación de unidades independientes o "compañías" que incluían fotógrafos, utileros, actores y técnicos. Loyd y Chaplin, que habían trabajado largos años para otros productores, entendieron rápidamente las ventajas creativas y económicas de la independencia. Ambos tenían una enorme habilidad para los negocios y producían films muy rentables, lo que en algún momento de sus carreras les permitió convertirse en sus propios dueños. Las películas de Buster, en cambio, nunca llegaron a ser tan redituables (2). En cambio eran muy bien recibidas por la crítica y, a largo plazo, resultaban un buen negocio en Europa. Keaton, que

sólo fue un día a la escuela, manejaba intuitivamente un humor simple, preciso, fuertemente cinematográfico, que parecía agradar mucho más a los intelectuales que al público en general. Schenck nunca podría haberse hecho rico sólo con él, y por eso tenía además contratados a otros actores y actrices más populares -y más baratos- que compensaban

s u s



cuentas. Como otros productores de su generación, Schenck conocía y apreciaba el valor indirecto del prestigio.

La irrupción del cine sonoro sacudió las estructuras de la industria cinematográfica. Los costos se elevaron considerablemente y, para sobrevivir, Schenck debía afiliarse a una empresa más sólida. En esa emergencia, M.G.M. no era una mala elección, aunque para Keaton no fuera sencillo entenderse con la burocracia empresarial. No tenía ya su equipo técnico de confianza y le costaba hacer entender a Contaduría que no podía saber exactamente qué cosa haría en ese decorado y en cuánto tiempo lo dejaría libre. La fábrica necesitaba un libreto detallado para definir un presupuesto y no concebía que Buster no pudiera escribirlo. Pero por otra parte era la única estrella cómica que tenía el estudio y podía contar con alguna indulgencia si sus películas daban el dinero esperado. Así se las arregló para hacer dos films todavía mudos (*The Cameraman*, *Spite Marriage*) que estuvieron a la altura de su mejor trabajo independiente.

Pero desde 1930 tuvo que hacer películas sonoras, en condiciones de producción todavía más estrechas y con un ritmo de trabajo que llegó a ser frenético. En tres años, Keaton debió protagonizar siete largometrajes, algunos de los cuales se rodaron con versiones simultáneas en otros idiomas (francés, alemán, español), un recurso mediante el que muchas productoras norteamericanas intentaron conservar los mercados extranjeros en los primeros años del sonoro, cuando el doblaje o el subtitulado no eran todavía prácticas establecidas. Así, Keaton debía memorizar libretos en idiomas que desconocía y atravesar una misma escena las veces que hiciera falta para completar primero la versión original en inglés, y luego las otras, por lo general con elencos distintos.

La mayor queja que Keaton formuló entonces no tenía que ver con la intensidad del trabajo. Le preocupaba más el hecho de que los libretistas no respetaran su personaje y tenía razón. En esas siete películas un bufón triste y aletargado se imponía cada vez más sobre aquel otro sujeto sorprendente, reflexivo e infatigable que, en lugar de suplicar la simpatía del espectador, se la ganaba atravesando dificultades indecibles. Pero por otra parte esas películas llegaron a ser mucho más redituables que toda su obra previa y eso bastó para convencer a la productora de que se estaban haciendo las cosas bien. En esa instancia, Keaton no encontró motivos ni tiempo para esforzarse en ser original y creativo. Cuando la situación se le hizo sencillamente insostenible, la bebida fue una solución.

SUPERVIVENCIA

El telegrama de despidio de la M.G.M. no fue acompañado por una carta de recomendación. El único sitio donde Keaton encontró trabajo fue en la Educational, una

productora menor que se especializaba en realizar cortos cómicos de complemento a muy bajo costo. Keaton había logrado terminar dos de ellos cuando aceptó una oferta del productor Seymour Nebenzal para ir a París y protagonizar allí un largometraje. Nebenzal tenía una empresa denominada Nero Film y había logrado cierto prestigio por haber producido *M, el vampiro negro* y *El testamento del Dr. Mabuse*, dos obras mayores de Fritz Lang. El ascenso del nazismo lo había trasladado de Alemania a Francia, así como después lo haría dirigirse a los Estados Unidos.

Le roi des Champs Elysees se filmó a mediados de 1934, fue dirigida por Max Nosseck y supervisada por Robert Siodmak, cineastas que también retomaban sus carreras cinematográficas en América a partir de la ocupación alemana. *Le roi...* no es una gran película pero, tal como se dieron las cosas, fue el último largometraje digno que Keaton protagonizó en su vida. Su estructura no tiene la construcción elaborada y precisa que Keaton había sabido obtener en sus películas mudas y eso puede deberse a la velocidad con la que el film debió ser rodado, pero las compensaciones vienen por otro lado. El film evidencia que Keaton tuvo el suficiente control creativo de su material como para recuperar, si bien fugazmente, los mejores rasgos de su personaje clásico. Después de cierta lentitud inicial, su trabajo como intérprete recaptura el dinamismo de tiempos idos. Como lo había querido desde su primera película sonora, Keaton habla realmente poco aquí y cuando lo hace está doblado al francés, con excepción de dos o tres frases muy breves en las que puede reconocerse su propia voz.

Hay varias líneas argumentales en el film, más bien inconexas. En una primera parte Keaton arroja volantes publicitarios por las calles de París, estropea un elaborado número musical en un teatro de variedades, trata infructuosamente de suicidarse, conoce y se enamora de una joven llamada Germaine (Paulette Goddard), intenta ser actor. Finalmente comienza lo que parece ser la situación principal: un gángster norteamericano idéntico a Buster escapa de la cárcel y se suceden las confusiones entre ambos, con especial desconcierto de los secuaces del gángster y de su fogosa amante. Keaton vuelve a lo suyo con esa doble caracterización. Por un lado su gángster es adecuadamente serio, violento e intenso; por el otro el verdadero Buster encuentra en la guardia de su sosas ese mundo totalmente adverso con el que hay que entenderse hasta poder liberarse.

La primera parte tiene sus cosas. Es realmente muy extraño ver a Buster Keaton desplazarse por las calles de París en la primera secuencia, cuando reparte volantes publicitarios que se parecen a billetes de mil francos. Esa semejanza provocará una confusión inevitable y Buster se encontrará pronto arrojando billetes reales y causando

desmanes descomunales entre los peatones, sin darse cuenta. Allí tiene lugar uno de los clásicos gags misóginos de Keaton: un novio, a punto de ingresar a la iglesia, recoge un fajo de billetes y escapa gritando "*¡Salvado, salvado!*". Más adelante destacan los preparativos de Buster para suicidarse con eficacia. Saca un instante a su pez de la pecera para darle un beso de despedida, calcula indeciso la cantidad de veneno necesaria, desempolva cuidadosamente un trocito que ha caído al suelo. Después, Buster obtiene un papel mínimo en una obra musical y ensaya una línea con la gravedad y concentración de un Barrymore.

La segunda parte transcurre en el refugio del gángster y es menos despareja. La banda toma a Buster por su jefe, brinda con él y festeja su fuga. Uno de ellos lo palmea con energía y le hace saltar la bebida por el aire, pero Buster alcanza a colocarla de nuevo en el vaso improvisando una pirueta veloz y perfecta. La amante del gángster se lo lleva al dormitorio y le hace ardorosos requerimientos, mientras Buster mantiene una expresión que oscila entre el fastidio, la resignación y el aburrimiento. Sólo su rostro en ese instante justifica revisar el film. El asunto se resuelve con una persecución en automóvil, parte de la cual está levantada de la que Fritz Lang había filmado un año antes para *El testamento del Dr. Mabuse*, de la misma productora. Finalmente, como en sus mejores films, Keaton se reserva un epílogo sorpresivo con su heroína. Se anima a besarla, primero con cuidadosa timidez. Se toma unos segundos para catar el sabor del beso y luego continúa con creciente entusiasmo, hasta que una sonrisa abierta y liberadora literalmente le ilumina el rostro. El hombre que nunca ríe culminaba su aventura francesa decididamente feliz, aunque debía saber que lo esperaban años más complicados.

Tardó un poquito más de los 70 minutos que solían durar sus películas, pero en 1965 Buster Keaton había superado la oscuridad y el olvido y estaba de regreso en Europa, mostrándose sorprendente, reflexivo e infatigable. Acababa de ganar un Oscar, cruzar el Canadá e ilustrar a Beckett, pero siguió su marcha y actuó en Roma, pasó por el Festival de Venecia y se fue a trabajar a España con Richard Lester. Para entonces tenía un cáncer, pero no por ello suplicó la simpatía del espectador. Se la ganó, porque venía de atravesar dificultades indecibles.

(1) Keaton en *My Wonderful World of Splapstick* (Doubleday, New York, 1960), autobiografía escrita en colaboración con Charles Samuels. Hay una espantosa traducción castellana que editó Plot, Madrid, en 1988.

(2) Este es un dato que aparece comprensiblemente falseado por Keaton en su autobiografía.

La sorpresa

POR ALBERTO D. BACCAY

El porteño Alberto Baccay (1962) prefiere las historias breves y cotidianas, como ya lo demostró en sus primeros cuentos publicados (ver V DE VIAN n°8). Crónicas de frustraciones y desencuentros.

Atascada en el tráfico recordó la escena de "Ultimo tango en París", por supuesto la de la uña, lástima que su marido jamás. Dejó la imagen de Brando con el culo a la manteca y se concentró en la bocina. La apretó con odio. Cuando puso primera repasó el plan, intentó aflojarse.

Un día como cualquiera, pero viernes. Qué tenía que recuperar si estaba todo ordenadito y prolijo, nueve horas de secretaria ejecutiva, cuatro de esposa, y los fines de semana. Pero había decidido la cena como sorpresa, y la seducción como golpe a la fuga del deseo porque los ritos encastrados, porque la suma del tiempo libre como suma y nada más. Subió en el ascensor con la certeza de inventarse alas, algo brotaba de ella, un olor. En la cartera tenía las velas y qué, si en las publicidades todo el tiempo, velas y fideos y el vino blanco que a Matías le gustaba. Arrancar de un tirón el desgaste como sentencia: necesitaba crear. Dejó las velas y el vino en la mesa, corrió al dormitorio mirando el reloj. Después del baño caminó descalza sobre la alfombra gruesa, se miró desnuda en el largo espejo del comedor, hacía bastante que Matías. Se palpó los pechos duros, pasó sus manos por las caderas, siete años se dijo. Rimó sin querer siete con ojete y giró el cuerpo: nalgas todavía firmes y carnosas. Se gustó; al horno fideos.

Aquel vestido de lycra rojo le quedaba bien. Buscó en el cajón la bombacha blanca nueva, se la puso y la arrugó por atrás hasta calzarla entre las nalgas. Miró un instante el corpiño y lo devolvió al cajón. Ahora el vestido. El pelo suelto y húmedo, como a él le gustaba, el perfume francés regalo de aniversario. Lo esparció con cuidado debajo de las orejas y en sus muñecas finas y blancas, bajó un dedo y lo pasó rápido por el pubis. Volvió al espejo para los ojos, las mejillas, y la boca, Carmín violento el lápiz que deslizó por la pulpa de sus labios y deseó toda la pija de Matías adentro suyo. Tomó distancia, se miró otra vez. Estaba lista.

Matías la vería al entrar, dejaría el maletín y el teléfono y la calculadora y el saco sobre el sofá, la miraría recostada en el marco de la puerta de la amplia cocina, se acercaría para besarla largo en la boca. El le diría:

-Cada día más fuerte, vos.

-Hacéme el amor -le respondería ella en lugar del "cogéme" que se le cruzó y tantearía un bulto despertado. Claro que primero la cena, doce horas en el banco y todo eso, reposo del guerrero y demás. A la luz de las velas la salsa blanca parecería de Maxim's, y quizás la charla no fuera del trabajo y los impuestos y las patentes. Seguramente que no. Ella hablaría de sí misma, le pediría lo mismo a él, o ir más seguido juntos de compras, o de cómo estaba después de siete años, o de un hijo al fin. Empezaría a desearlo. Fuera los zapatos y por debajo de la mesa una búsqueda postergada. Ningún postre pero sí un polvo de volar.

Por ejemplo en la alfombra, y esta vez iba a tener un orgasmo y él no se dormiría al instante sino que charlarían hasta que.



El ruido de las llaves la devolvió a la cocina. Del horno el humo y Matías entrando apurado, tirando todo en el sofá. Entró a la cocina sin hola y la besó corto en la boca. Frunció la nariz:

-¿Y ese olor a quemado? -Le dio la espalda, caminó hacia el baño aflojándose la corbata. "Estoy muerto, faltó Taylor, imagináte. ¿De dónde venís que estás así vestida?" - le gritó. Ella se agachó y extrajo del horno una masa oscura y humeante. Desde el baño escuchó el agua y la voz:

-Si se te quemó eso que tenías en el horno, hacé unas hamburguesas y apurate que me quiero acostar enseguida. ¡Ah! Ya alquilé la película que querías ver.

Ella puso la plancha y un pedazo de carne. Antes de ir a cambiarse se miró al espejo otra vez.

FOTO: JEFF DUNAS

Cuatro noveles novelistas

No es común, en estos tiempos y en estos lares, que aparezcan publicadas cuatro primeras novelas en menos de un año. Tantalía Ediciones, un proyecto editorial independiente y autogestionado, es la responsable de que esto haya ocurrido. Presentamos una lectura de las obras de estos cuatro jóvenes novelistas argentinos que debutan en las lides de la publicación.

Una estética de los valores

Toda lectura impulsa interrogantes. Detalles, escansiones, escamoteos narrativos, secretos argumentales circulan conjugando un cruce de tramas que dan origen a sus preguntas.

La intrincada relación entre Historia y Novela trabaja, en ocasiones, bajo una estrecha mixtura y genera, por sus efectos, una nueva forma -nos tentamos de escribir "género"- . Con un convidado particular: la autobiografía, conforma una secuencia cuyo horizonte se situará hacia los límites de la memoria y la tradición.

Un título impacta sobre la pantalla sugestiva desde donde acomoda al lector ante un misterio que comienza a entrelazarse con sus privadas lecturas e ideologías.

La novela de Mira nos ubica inmediatamente sobre un campo de dudosa estética trascendental: otro tiempo, otro lugar; alteridad que, a la vez, impulsa la ligereza de un bautismo: "anacronismo"; refuerzo que toma cuerpo, además, en la advertencia del autor.

Sin embargo, nos toma de las narices por el malentendido. Su estructura nos interna en una textura narrativa cuya eficacia se sustenta en una escritura ágil y cuidadosa que conoce de sus alcances y aciertos, navegando, también, sobre una espesa geografía de letras. La autobiografía cobra matices nuevos: la relación del narrador con la lectura y construcción de un diario de lucha armada de una gramática que precisa su sentido.

Decimos que la novela es una obra en la que pueden condensarse dos líneas fuertes: los valores y las tradiciones. Lejos de la dirección que la sombra del Che



De arriba a abajo: Mira, Jarcowski, Kohan y Vitagliano.

deriva, la Historia zigzaguea, en un interjuego alternativo de anclajes y desprendimientos de los "hechos reales".

La figura que el narrador cifra consecuente al destino de las líneas que citamos se recorta en un parágrafo de insoslayable transcripción: "Llegó el momento de profundizar lo que comenzó con nuestra admiración por aquellos combatientes internacionalistas que vinieron a Bolivia para hacer estallar la revolución continental. Debemos estar dispuestos a dejar en este suelo parte de nuestras vidas pasadas y recibir, a cambio, conocimiento objetivo y empírico, la síntesis de una memoria heroica."

"Recordamos, claro, cosas que no vivimos, pero eso no es nuevo para nosotros. Tomemos un caso por ejemplo: soy todavía Yo pero también soy Che. Pronto el proceso de asimilación me dará una nueva vida nutrida en ese ejemplo y alimentada en la experiencia propia."

"Reciclar, ese es nuestro deber histórico. Sólo tenemos que sacrificar el lado individual e inútil de nuestra vida anterior para convertirnos en los antecedentes esenciales del hombre nuevo que va a nacer."

En este sentido, el texto es el relato de las dos formas que se operan para rescatar esos valores: una "romántica" y otra "postmoderna". Curiosas figuras que apelan, invariablemente, por un lado, a una trans migración platónica de las almas y por la vía mecanizada del reciclaje, por otro.

El narrador se postula, entonces, como heredero de un destino inacabado y endeudado con la Historia. Narrador que discurre entre figuras poéticas y sociológicas, políticas y militares, bajo la representación de un mundo marcado por una ética del coraje: la del héroe sacrificando su vida al servicio de una causa. Y esta causa se liga al deseo que se desliza sobre la multiplicidad de configuraciones que el arte perpetúa. "Sabemos muy poco sobre nuestro deseo y, por lo que dicen, nuestro saber está relacionado con la violencia y la muerte. Sólo el arte puede explorar esas zonas, sólo el arte está destinado a durar más allá de los hombres."

Un concierto de gritos y murmullos, voces que recopilan tonos poniendo en funcionamiento, a través de su jerga, la rememoración emotiva de un instante histórico. Avatares de la lengua que opone ante cualquier renacimiento de ninguna ceniza.

A propósito de Guerrilleros (Una salida al mar para Bolivia), de Rubén Mira. Ed. Tantalia. 1993.

Europeos en el exilio

Es curioso: aceptado como lugar común que los argentinos descienden de los barcos, no es frecuente que la literatura nacional recurra a las experiencias de nuestros ancestros como sujeto narrativo. Sí, hubo algunos intentos allá lejos y hace tiempo, pero casi siempre utilizando las vivencias de los inmigrantes en función de un presente muy riguroso con el objeto de resaltar sus figuras en el mosaico de la conformación nacional. Así se fue gestando, por ejemplo, el grotesco diseñado por Armando Discipolo. También hubo otro tipo de búsquedas, pero eran siempre miradas "hacia afuera" antes que viajes introspectivos hacia los hilos que mueven la identidad. Si damos por cierta la "boutade" de Borges por la cual "Buenos Aires es la única ciudad europea del mundo", parece natural que haya sucedido así. El propio Borges, después de todo, buscó afanosamente en referentes europeos sus modelos temáticos. Pero eran modelos "prestados", que rara vez daban cuenta de una experiencia concreta en función de sus especificidades. Otros tantos autores, incluso más contemporáneos, bucearon ya en el *exotismo* de incorporar protagonistas extranjeros con mayor o menor fortuna, pero siempre en función de otra cosa (la novela de género, un intento por tomar distancia de la referencia coyuntural desde la que se relata, etc.). En suma, poco sabemos de la historia de nuestros abuelos -y bisabuelos, según el caso- en sus cunas.

Aníbal Jarkowski, un joven autor, se animó a entrar de lleno en esta materia en su primera novela. Y, por lo menos, sorprende. No solamente por lo que describe, sino también por cómo lo describe. Las primeras cien páginas de *Rojo amor* contienen una larga entrevista, real o ficticia, da igual, en donde ya se percibe el pulso seguro del narrador. Un noble ruso que perteneció a la familia de los zares recrea en el museo de Bellas Artes de Buenos Aires su historia de vida. Y lo hace de un modo fascinante, que envuelve al lector en el sugestivo encanto del particular devenir de este siglo. No faltan intrigas de palacio, ingredientes de las mejores novelas de espías, precisos retratos de época y el fresco de una relación amorosa. Si la entrevista es real o ficticia, poco interesa, ya que la reconstrucción histórica es minuciosa, incluso en lo que concierne a personajes poco transitados como el espía inglés Sidney Reilly o algunos que trascendieron más desde un

caleidoscopio de imágenes, como Coco Chanel (una de las figuras centrales de esta novela). Leyendo la obra de Jarkowski, no puede dejar de pensarse en ciertos libros de memorias de exiliados rusos, como *El subrayado es mío*, de Nina Berberova, o bien en relatos de Nabokov. Siendo medido, certero, preciso, la narración no carece de pulso y pasión.

A partir de la página cientoouno, se abre la novela propiamente dicha. Capítulos breves (algunos llegan a tener una o dos páginas) aunque intensos, divididos en dos partes, para dar cuenta de la radiografía de un "amour fou" en más de un sentido en los días de la revolución rusa (aunque el relato se abre en 1927). Jarkowski acierta a crear una metáfora de la historia toda a partir de un hecho supuestamente lejano, en el tiempo y la distancia, que nos acerca, nos refleja y también nos anticipa.

A propósito de Rojo Amor, de Aníbal Jarkowski. 223 páginas. Ediciones Tantalia.

CHRISTIAN KUPCHIK

Un instante, la lengua

Un autor y una obra no son necesariamente efecto de su época, sin embargo, esa temporalidad no sustrae las marcas que dejará impresas en la lengua.

¿Qué estatuto, entonces, otorgarle a la lengua en su relación a una economía políticamente estable y socialmente devastante? Quizás la respuesta se demore diluyéndose entre figuras que forman un peculiar entramado de discursos: poética, ficcional, cultura de masas. Unos, otros, ni todos o posiblemente todos a la vez.

Y no implica erigir banderas de reivindicación sino pensar esa no poco problemática articulación entre estado de la lengua y estado de derecho. ¿Cómo situar la literatura en ese intersticio?

Sabemos los nombres que se abrocharon al principio de siglo -Macedonio, Joyce, Kafka, Arlt, Borges-. ¿Cuáles se inscribirán en este fin próximo?

En el instante en que el gesto periodístico procura, en un intento fallido, relevar el discurso intelectual ostentando jactancioso el cuarto lugar de poder y multiplicando sus publicaciones, la lengua degrada su estado conducida por un modelo de cultura que se sustenta en la lectura del video clip. No son estos los tiempos de denunciar que "no se lee", sino de dar cuenta de cómo se lleva a cabo esa lectura.

Estas consideraciones que lejos están de ser discutidas en esta nota -requerirían otro artículo- nos introducen en este texto.

El niño perro da forma a un intento de respuesta a nuestros interrogantes. Una versión implosiva de la violencia que subsume a este Robinson (Sayago) bajo las redes del desamparado y la burocracia.

Un antropólogo que toma a su cargo la humanización de un niño perro.

El texto se construye sobre un discurso donde las dos rajaduras iniciales levantan la tensión que se desliza a lo largo de la obra: la separación de Sayago y la separación del niño perro del Warnes.

Sayago, una figura lejana al romanticismo de Hollywood, atraviesa una investigación que no será sino un disfraz que arrojara el tránsito hacia una trama en la que alternativamente interjuegan animalización/humanización. Este circuito deja al descubierto las formas entrelazadas de los mundos de Sayago y el niño perro donde la lengua erige su marca diferencial. Pero, a la vez, del lado del niño perro, con un énfasis mayor, las marcas del cuerpo promueven una diferencia insoslayable condenándolo a un destino sin palabras. Dos campos donde lo real pone en funcionamiento la ficción de dos órdenes que pierden sus especificidades diluyéndose en el otro.

Capturado por las consecuencias de su posición, Sayago es impulsado a situar una legalidad que se abrochará por la sentencia de una mujer, la asistente social: "ser padre es prometer un mundo".

Las miserias del antropólogo y del niño perro se confrontan con la figura de esa mujer, representante de un poder inoperante y burocrático ostentoso de su propio alcance económico.

La pregunta que dirige la investigación de Sayago acerca de la vida del niño perro en el albergue Warnes ("...cómo pudo no morir") se levanta como interrogante no sólo atravesando su subjetividad sino, también como signo inapelable del desgarramiento de una clase.

Los términos renuevan una gramática de violencia que rebasa los límites de la fragilidad o fortaleza del mundo y de los hombres. Sayago escribe en su diario: "La vida es frágil, los hombres no". Esfuerzo de dar un marco referencial a aquella pregunta. Pero, inversamente, el texto diluye, en sus coordenadas, esta

polaridad para ubicar al lenguaje como centro a partir del cual el sujeto padecerá la fragilidad o fortaleza que de esa relación surja. Es decir, no hay fragilidad o fortaleza más que desde la articulación del sujeto a su palabra.

Por ello postulamos al texto como una posibilidad de desplegar algo de todo aquello que nos preguntamos. Si esto se logra es materia a discutir, sin embargo,



no dejamos de destacar las fuertes marcas de un presente entintado de utopías que se asientan en pasados esplendores.

A propósito de *El niño perro*, Miguel Vitagliano. Ed. Tantalia. 1993.

RICARDO MAURO

Triángulo isósceles

Durante los años '80, la teoría literaria hizo estragos en la generación de narradores que por entonces surgía. Más preocupados por aplicar teorías literarias, aprendidas en la facultad de Filosofía y Letras o en el Profesorado, que en narrar, sólo consiguieron generar una narrativa aburrida, en el mejor de los casos, o decididamente mediocre. Alguna vez lo dijo Elvio Gandolfo: Filosofía y Letras puede arruinar los mejores espíritus y las mejores intenciones (esas, de las que está lleno el infierno).

FOTOS: LUCÍA VASSALLO

Martín Kohan pertenece a una nueva generación de egresados de Filo, se ha especializado en teoría literaria y *La pérdida de Laura* es su primera novela publicada. Si a estos datos agregamos que en su novela hay un evidente trabajo con la teoría, la primera conclusión que se puede sacar es que la obra de Kohan forma parte de ese corpus de textos del que hablábamos. Pero no. Kohan desarrolla su breve novela de una manera distinta a lo hecho hasta ahora por Alan Pauls o Sergio Chejfec. Básicamente, y en términos poco literarios, se podría decir que Kohan trabaja su novela de manera atractiva. No alcanza con escribir bien, saber manejar distintos idiolectos, y saberse de memoria a todos los integrantes de la escuela de Frankfurt. Es necesario atrapar al lector, hacerlo gozar con la lectura. Y Kohan lo consigue.

La pérdida de Laura tiene tres narradores, tres voces que arman una historia donde predominan los equívocos y los prejuicios. Dos hermanos (un estudiante de letras y un panadero) y la novia del panadero arman un triángulo de voces desaparejas pero complementarias. Por medio de Laura se cuela una cuarta voz: la de su abuelo, una excusa de Laura para no hablar de ella, para esconderse y pasar desapercibida, aun siendo el personaje principal de la historia.

Extrañamente (o no), de las tres voces que narran, la menos lograda es la del estudiante de letras: demasiado parodiada, poco sutil, como si los estudiantes de letras fueran autistas que sólo entienden la primera conjugación del latín o hablan de Bioy Casares. Por el contrario, el hermano panadero es el punto más alto del libro. Un personaje tenso, que se mueve entre la preocupación de tener un hermano como el que tiene y sus prejuicios; un personaje que por momentos es sumamente desagradable (para tal fin Kohan lo hace hinchar de River).

La propuesta narrativa de Kohan permite vislumbrar otros horizontes para los hábitos de Puan al 400. La teoría literaria como aliada y no como madre castradora.

A propósito de *La pérdida de Laura*, de Martín Kohan. Tantalia, Col. Treinta monedas.

SERGIO S. OLGUÍN

Le gustaba rascarse los sobacos

NOTA Y TRODUCCIÓN: FEDERICO LUDUEÑA

Soportó las modas y sobrevivió a ellas. Su poesía y su narrativa marcaron de manera indeleble la literatura norteamericana. Sus lectores, de aquí, de allá y de todas partes, habrán tomado una ginebra (o diez) en su nombre en los primeros días de marzo. Presentamos un poema inédito en español a modo de (¿inútil?) homenaje.

El miércoles 9 de marzo de 1994, durante un apacible mediodía, Charles Henry Bukowski (Hank), a los 73 años de edad, soñó que venía a buscarlo la puta más bella de Los Angeles y no quiso despertar jamás.

Fue un escritor porque simplemente no podía parar de escribir. No frecuentó ambientes literarios ni adhirió a ninguna escuela. Se pasaba días enteros en las bibliotecas tratando de que Schopenhauer le explicara algo de todo el error cotidiano. Los escritores eran las únicas personas en el mundo que le hablaban, y éso porque no podían evitarlo.

Contó una y otra vez las mismas cosas: a los 16 su padre lo echó de la casa, a los 27 cojió por primera vez, a los 55 dos pendejas se agarraron de los pelos disputándosele. En la vida, lo mejor es ser muy feo. Entonces, todo te importa un carajo, y las cosas empiezan a salir bien. A veces.

Otra cosa importante es descubrir que tu padre siempre va a estar a tu lado. Parado junto a tu cama en el hospital, o exigiéndote que vivas como él dice, o gritándole a tu vieja, o pres-tándote guita, o yendo a la cocina en un recuerdo borroso cuando tenés más de 70, y para colmo también sos padre.

Jamás se propuso cambiar el mundo, pues bastante esfuerzo

le costaba ya cambiar de lugar la cama si había una gotera. Pero no fue un indiferente, no. Podría decirse que su obra es un alarido contra la "mala leche". Escribió 27 libros de poesía (con un promedio de 300, sí, trescientas páginas cada uno) y sólo diez de prosa. Eso no lo convierte necesariamente en poeta, pero él se consideraba a sí mismo un poeta. Fue un

maestro de la técnica. El análisis más superficial de cualquiera de sus poemas lo revelará.

Contra la "mala leche". Si Heidegger se preguntaba por el Ser (¿Por qué hay ente y no más bien la nada?), la pregunta de Bukowski es: ¿Por qué este tipo en el almacén, en la cola del cine, manejando, en la ventanilla del banco, en la DGI, en

la escuela de mi hija, en el colectivo, en la palza, en la sala de espera del consultorio, en el consultorio, en el tren, en el trabajo que compartimos 8 horas por día, etc., me trata con odio salvaje, arruinando su vida y la mía? ¿Por qué hay mala leche y no más bien amabilidad de infierno a infierno?

Nadie puede vivir en paz si su vecino belicoso no lo desea, dice un proverbio anarquista. Estamos a merced de la mala leche, de aquellos que deciden que su vida no vale la pena y tratan de arrastrarnos en su naufragio. No tengamos piedad de ellos. Hagamos lo mejor con lo que han hecho de nosotros. Esto es lo que le preocupó a Bukowski durante toda su vida, no las putas, ni la cerveza, ni la resaca. Le preocupó la gente con la que le tocó vivir.

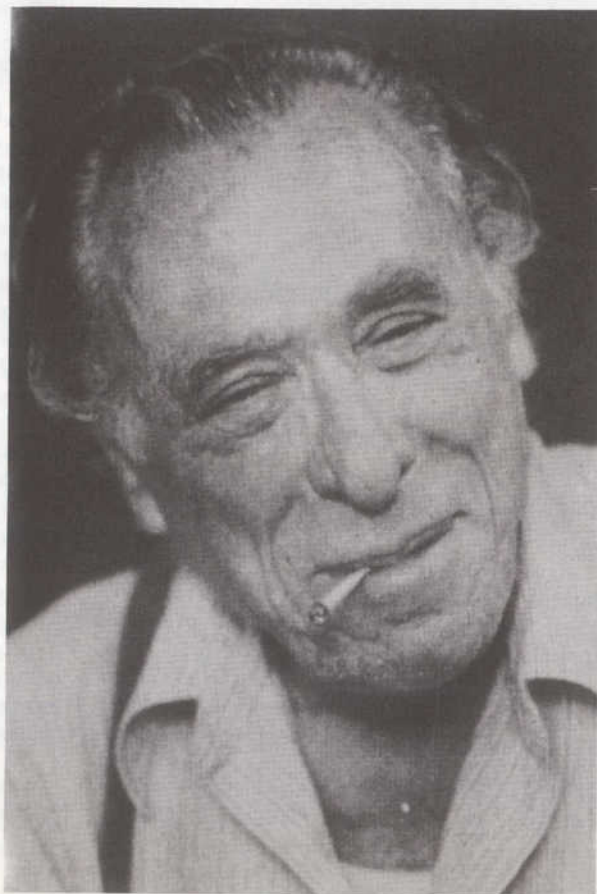


FOTO:
MICHAEL MONTFORT

EL PULLOVER

(UN POEMA INÉDITO DE CHARLES BUKOWSKI)

tuve que ir a Palos Verdes a hacer
algunos negocios en el banco,
no había mucha cola
y éso era bueno porque las cajeras
eran dos lindas damitas
y llegué hasta una de ellas
pero ella no podía hacer funcionar
la computadora.
a veces las computadoras no andan.
esperé y la miraba luchar.
pasaron 8 minutos.
mi dama volvió a la ventanilla y me dijo
que la computadora no hacía nada por ella.
"soy nueva", me dijo.
entonces le preguntó
a otra chica,
"¿podrías ayudarme con esta
transacción?".
la otra chica no contestó.
mi dama probó de nuevo: "¿Louise, podrías
ayudarme con esta transacción, por favor?"
"ahí voy", contestó Louise y
cerró su ventanilla.
entonces fue hasta uno de los escritorios
donde una mujer más vieja estaba hablando con
un hombre joven de anteojos.
Louise se paró a dos metros
del hombre joven
se cruzó de brazos y empezó
a escuchar.
el hombre joven habló.
tenía un pullover amarillo
pero no lo tenía puesto,
sino sobre los hombros
y los dos brazos vacíos caían sobre su
pecho.
ellos siguieron la conversación mientras yo
miraba.
el hombre joven era quien hablaba
más
y mientras tanto se movía
hacia atrás y hacia adelante
de modo muy leve
y los brazos de su pullover oscilaban
iban y venían
iban y venían
y él seguía hablando y
moviéndose
mientras yo miraba los brazos vacíos
de su pullover que
iban
y
venían
iban
y
venían.

no me gusta la gente que usa
el pullover suelto sobre sus espaldas
con los brazos colgando.
esas personas usualmente se ponen
los anteojos de sol hacia atrás
en el pelo,
y pude sentir
que lo que él decía era
totalmente tonto
inútil

y casi seguro
falso
y él tenía la cara blanda y despreocupada
de alguien
a quien nada le ha pasado
todavía
y mientras lo miraba moverse y
hablar
los brazos de su pullover seguían
oscilando
Louise parada ahí
a dos metros
con los brazos cruzados
escuchaba,
y yo pensé,
este tipo tiene menos
sentido
que la mosca común,
y esta Louise...
lo mismo.
ella sabía que yo estaba esperando.

empecé a caminar hacia
ellos,
tenía que hacer la primer apuesta
en el hipódromo
y esos tres estaban siendo
ruidosos, estúpidos, como si éso fuera
el orden natural de los negocios.

yo no tenía idea de lo que iba a
decir
pero estaría
bueno.
pararon de hablar mientras yo
me aproximaba.
entonces escuché su voz
detrás de mí:
"isr. chinaski!"
me detuve,
me di vuelta.
"¡la computadora anda!".

no estuve demasiado feliz
de oír eso.
volví con la cajera
y completamos nuestro asunto.
la chica se disculpó pero
le dije que todo
estaba bien.

en mi camino a la
puerta
tuve que pasar a
los otros tres.
estaban en las mismas posiciones
y el hombre joven todavía
hablaba
pero ya no se movía
y los brazos de su
pullover amarillo
ya no oscilaban
tampoco.

y me habían arruinado
el puto
día.

Cyril Collard

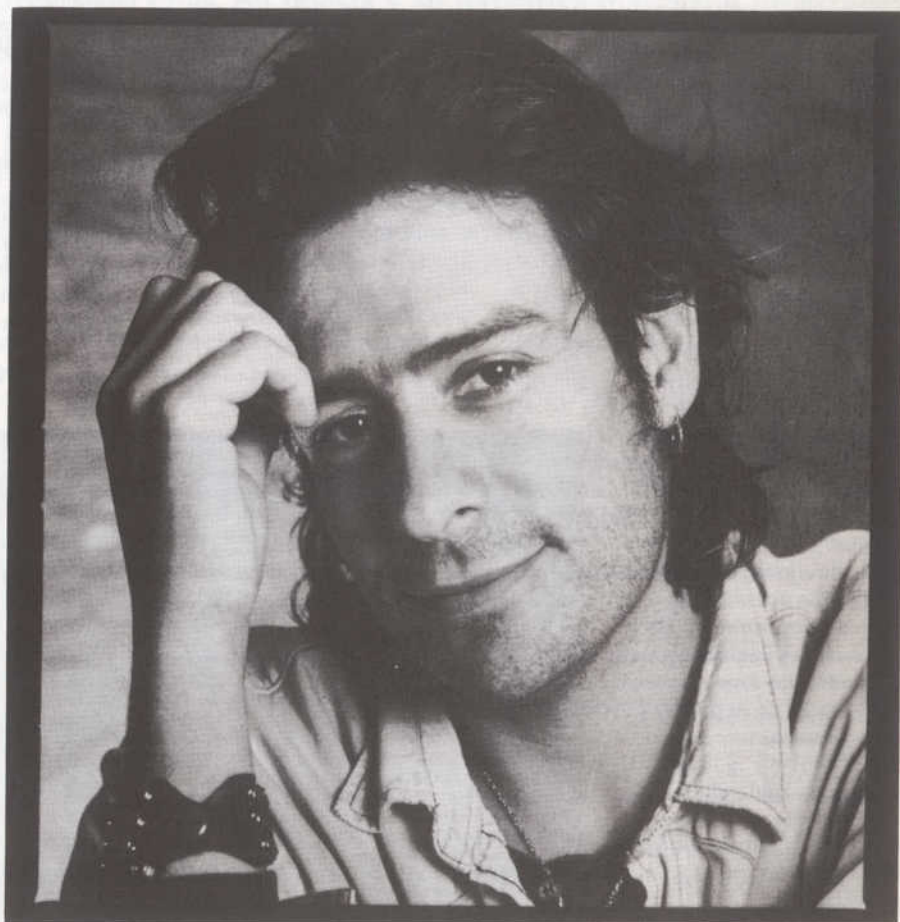
Falsa crónica de una muerte anunciada

POR SERGIO S. OLGUÍN

Algunos breves
apuntes sobre *Las
noches salvajes*,
una novela que
pone al sida en el
ojo de la tormenta.

*En las tragedias de una
sociedad enferma la figura
central es a menudo una víctima
y la naturaleza de la víctima es
demasiado grande para su
suerte.*

Jan Kott, *El manjar de los
dioses*



Cyril Collard

1- Cyril Collard murió tres días antes de ser consagrado como el mejor director de cine francés del año '92. Con su muerte y su póstuma consagración nació un nuevo mito. En la línea de los poetas malditos, Collard había conseguido transformar su vida en parte de su obra. El sida le ponía punto final a esa vida que se resistió en todo momento a convertirse en tragedia. En todo caso, fue un drama:

el de una persona que
vivió por sus deseos y
que se inmoló en su

propia pasión. Queda su resistencia a entregarse a la muerte. Como el de Sthendal, su epitafio podría decir: "Aquí yace Cyril Collard: vivió, escribió, amó".

2- Vivir, crear, amar. Cyril Collard fue actor, director de cine, guionista, músico y escritor. Escribió dos novelas (*Condenado amor* y *Las noches salvajes*) y un diario donde registró todo el proceso del sida en su vida (*El ángel salvaje*). Con su segunda novela hizo el film que le dio trascendencia mundial. *Las noches salvajes*

es la historia (no necesariamente autobiográfica) de un seropositivo treintañero que se enamora de Laura, una adolescente. Pero ni el amor ni la enfermedad le impiden vivir una sexualidad desenfrenada con amantes varones conocidos o desconocidos. Desde las primeras páginas se sabe que el protagonista es seropositivo. Necesariamente, el relato en primera persona parece ser la crónica de una muerte anunciada.

3- Entre 1985 y 1993 en Francia se publicaron más de cuarenta libros de

ficción (o testimoniales) que tienen como núcleo temático al sida. Entre el filósofo Jean-Paul Aron (uno de los primeros en hablar de "su sida") y Cyril Collard (el último más popular en hacerlo), se encuentra como eje fundamental el escritor y fotógrafo Hervé Guibert. Guibert, que se suicidó en 1992, es autor de una trilogía autobiográfica en la que narra la evolución de la enfermedad en él: *Al amigo que no me salvó la vida*, *El protocolo compasivo* y (todavía inédita en español) *El hombre de sombrero rojo*. También es autor de un diario de la enfermedad (*Cyclomegalovirus*) y de un video descarnado que llega hasta el momento de su suicidio. Los libros de Guibert generaron otros libros que aún no se han editado en español: Yves Navarre escribió la novela *Son amigos que lleva el viento* y Michel Manière, por su parte, escribió *A los que lo han amado*. La mayoría de estos libros indagan especialmente en el deterioro físico de los protagonistas sin interesarse demasiado por los problemas sociales que acarrea el sida. Tanto Guibert como Collard repiten este gesto: sus novelas son historias de una destrucción individual.

4- Los escritores condenados a muerte y los escritores suicidas (de François Villon a Alejandra Pizarnik) suelen hacer de sus escritos y de su vida un sólo hecho. No pueden leerse los últimos poemas de Pizarnik sin pensar en ella y su suicidio. La distancia real entre los dos sujetos (creador-personaje) se difuman. Lo mismo ocurre con estas novelas narradas en primera persona. Es imposible no pensar que tanto Guibert como Collard pasaron por las mismas experiencias (en líneas generales) que sus personajes. En ese monólogo desesperado, en ese grito más o menos contenido que son sus novelas, están hablando siempre de la muerte. No sólo la del personaje sino también la de su creador. Lo paradójico es que hablan de su muerte desde el único lugar posible (a excepción de *Las memorias póstumas de Blas Cubas*): desde la vida, desde este mundo.

5- Collard y Guibert como dos posibilidades distintas ante un mismo caso. Guibert exponiendo su destrucción al punto de filmar su propia muerte. Collard escondiéndose de todo contacto público una vez que la enfermedad comenzó su período más brutal. Guibert insistiendo en el tinte autobiográfico de su texto. Collard preocupado por novelar y por esconderse en los pliegues de su historia. Guibert culminando, con su trilogía, una obra literaria que lo consagra como uno de los mejores escritores de su generación. Collard cortando abruptamente una carrera literaria y cinematográfica que recién comenzaba. La prosa de Guibert es brillante, cuidada, culta, precisa. La prosa de Collard es nerviosa, frontal, urgente. Los dos comparten la actitud de hablar del sida sin metáforas y los dos despliegan una narrativa egocéntrica donde todo gira alrededor de ellos.

6- La ironía dramática consiste en que nosotros (espectadores o lectores de una tragedia) sabemos cómo el héroe se conduce hacia su destrucción. Los héroes de Sófocles, Racine o Shakespeare van hacia la muerte sin saber que se dirigen a ella. Tanto en la trilogía de Guibert como en *Las noches salvajes*, el protagonista y el lector saben que el final es la muerte del héroe. Esta conciencia de sí parecería transformar todo en fracaso o derrota. El antagonista ataca desde adentro del cuerpo. No hay heroísmo posible. Al menos así ocurre en Guibert, tanto en su obra como en su vida: el suicidio es la única victoria posible: destruirse uno antes de que lo termine de hacer la enfermedad. La muerte es la única salida. El único acto heroico es llegar antes.

7- En la tragedia clásica, la muerte del héroe ocurre para algo, para que el caos se transforme en orden. Así sucede en un mundo heroico. Pero en un mundo absurdo, sin heroísmo, la muerte (por suicidio o por el triunfo de la enfermedad) es un gesto inútil, vacío, no sirve para

nada. Collard, entonces, da una vuelta de tuerca: "En el mundo absurdo -escribe Jan Kott-, el único heroísmo que queda es rehusarse a aceptarlo." El protagonista de *Las noches salvajes* no niega la enfermedad ni la muerte que carga consigo. Pero se rehúsa a aceptar la muerte como fin. La muerte está fuera de él; le es extraña, ajena. Pero a no confundir: lejos de una visión romántica, Collard no piensa que en el amor está la salvación. No hay salvación porque no se acepta la posibilidad de condena. Collard trastoca los valores, niega el juicio moral y desecha el acto falsamente heroico del suicidio. Se ubica más allá del mundo absurdo donde lo único posible es la muerte. Se ubica en un mundo donde la rebelión es posible, donde vivir es un gesto heroico y la muerte, apenas una posibilidad. Jean y Laura hacen el amor sin preservativos porque están más allá del contagio, más allá de las preocupaciones cotidianas. No porque no existan sino, justamente, porque son héroes y víctimas de esa realidad y sólo la rebeldía les garantiza no caer en la verdadera destrucción.

8- En la versión cinematográfica de *Las noches salvajes* hay una escena que muestra de alguna manera el trastocamiento de los valores. Cómo todo puede volverse su contrario. Jean, el protagonista, debe salvar a un chico árabe de una patota neofascista que lo está golpeando en un callejón. Con la hebilla de su pantalón se corta la mano. Toma al líder del grupo y lo amenaza con contagiarlo si no sueltan al muchacho. La enfermedad, la condena, se convierte en un arma de lucha. La muerte futura (que no llegará nunca en la obra) sirve para salvar una vida.

9- Y la muerte no llega nunca. La condena no se cumple. La crónica de una muerte anunciada es falsa. Se trata de la crónica de una resistencia, de una rebeldía. Sin moral y sin Dios pero con la actitud heroica de ver, de querer ver, un amanecer más. "El alba -escribió Mario Trejo- es oficio de sobrevivientes".

10- "Tengo ante mí una barandilla de hierro forjado pintada de verde. Veo los muelles a través de las volutas de metal. Hace un tiempo maravilloso. Estoy vivo; el mundo no es sólo algo que está ahí, exterior a mí: participo de él. Se me ofrece. Probablemente moriré de sida, pero ya no se trata de mi vida: estoy en la vida." (Cyril Collard, *Las noches salvajes*)

A propósito de *Las noches salvajes* de Cyril Collard, Ed. Tusquets, Col. La Sonrisa Vertical.

Flauta Dulce / Traversa
Música Antigua - Cámara - Consort

Marcelo Poyatos

67-9774 / 957-1990

A partir de las 20 hs.

Grupo de familia

POR SERGIO S. OLGUÍN



Con sólo 25 años, Diana Arbiser ya cuenta con una importante trayectoria como fotógrafa: ha participado en diversas exposiciones, ha merecido premios tanto aquí como en España y ha publicado en diversos medios. Los lectores de V DE VIAN disfrutaron de sus fotos desde el lejano número 7. Interesada especialmente por el retrato, Arbiser fue evolucionando desde lo general y desconocido (fotos tomadas en subtes y en colectivos) a lo particular e íntimo: su familia, sus amigos. La experiencia de Diana es tan original como atractiva y plantea algunos interrogantes: ¿qué tensiones, qué posibilidades de creación pueden establecerse entre un fotógrafo y un familiar? ¿Hasta dónde animarse y hasta dónde no? ¿Qué zonas permanecen en la oscuridad? Algunas de estas respuestas pueden encontrarse en estas fotos.