

V DE VIAN

Año IV N° 15 \$ 6.-

Literatura **Australiana**

Erotismo Francés

Orson Welles Latinoamericano

Patoruzú Hollywoodense

Lesbianismo Porteño

Cine **Clase B** Argentino

Björk: el Rock Islandés

Ingrid Pelicori:

Actuación Fotográfica

Eduardo Berti-Fabian Polosecki:

Experiencias Televisivas

Y Confesiones Españolas:

Victoria Abril entrevistada
por **Pedro Almodóvar**

CULTURA CYBERPUNK: NUEVOS REBELDES, WILLIAM GIBSON, SEXO VIRTUAL

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Los gritos

Cada vez que se grita
gol en este mundo,
un hombre muere
de guerra, de odio,
de hambre, de soledad
o pena.
La cuestión es saber
si se trata de un grito posible
o si es absurdo.
Me remito al poeta:
Todos los gritos sirven,
depende desde qué lado del horror
se escuchan.

CARLOS FERREIRA



CON V DE VIAN

Año IV Número 15
agosto-setiembre de 1994

DIRECTOR

Sergio S. Olguín

COORDINADORA

Flavia Torriceli

ESCRIBEN

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

FOTOGRAFIA

Diana Arbiser, Miguel Angel
Esmoris, Lucía Vassallo.

COLABORAN

Viviana Lysyj, Fernando Peña,
Cynthia S. Daiban, Verónica
Pagura, Osvaldo Aguirre, Jorge
Gobbi, Vladimiro Frid,
Mariana, Gustavo Secreti.

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

El poema de aquí al lado está
tomado del libro *A mi juego...* de
Carlos Ferreira.

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.

Agradecimiento muy especial a
Jessica Fainsod por su estrategia
comunicacional

REDACCION

Av. Rivadavia 5865 3ºB
787-2898

COMPOSICION

Et altri

IMPRESION FOTOMECANICA

Craffit

362-0451

DISTRIBUCION

Motor Psicho

Capital Federal

República Argentina
Tercer Mundo



3/ **Sumario.**

4/ **Informe especial: Cultura cyberpunk.**

5/ **Un mundo alucinante:** todo sobre la realidad virtual por Cynthia S. Daiban.

10/ **Las nuevas caricias:** el sexo cibernético por Cynthia S. Daiban.

11/ **El chip también es bello:** la moda en los tiempos del microchip por Paloma Aznar.

12/ **William Gibson:** el cronista del cyberpunk por Christian Kupchik.

14/ **Ser hacker:** el testimonio de Technoman 1994.

15/ **Literatura australiana:** un cuento de Peter Carey traducido e introducido por Pedro B. Rey.

19/ **Ser lesbiana en Buenos Aires:** testimonio reunido por Cecilia Szperling.

22/ **Lecturas:** escritores argentinos comentados por Pedro B. Rey, Verónica Pagura y Osvaldo Aguirre.

24/ **Orson Welles en Latinoamérica:** todos los detalles contados por Fernando M. Peña.

26/ **Björk:** la cantante islandesa que hace furor en una extensa entrevista.

30/ **Patoruzú en el cine:** la historia del indio más famoso por Gustavo Secreti.

32/ **Clase B nacional:** los films de sexo y terror de Emilio Vieyra por Jorge Gobbi.

34/ **Erotismo francés:** nuevos textos traducidos y comentados por Viviana Lysyj.

37/ **Vladimiro Frid:** sus dibujos.

38/ **Victoria Abril entrevistada por Pedro Almodóvar.**

43/ **Feria de Vanidades:** Diana Baroni, Claudio Baroni, Carla Tintoré, Fabián Polosecki, Eduardo Berti e Ingrid Pelicori entrevistados, ordenados y producidos por Cecilia Szperling.

50/ **Cuánto vale tu silencio:** insiste Santiago Pazos.

FOTO DE TAPA

Fotógrafo: MIGUEL ANGEL ESMORIS

Maquillaje: ESTEBAN TERCICIO

Peinado: CIRIL BLAISE

Modelo: FERNANDA LATAPIÉ

Edad: 18 años

Lugar de nacimiento: Tucumán

Agencia que la representa: R.S. y

Asociados (agencia tucumana).

Aviso: los click! vuelven en el número 16. Escribannos que nos gusta (Av. Rivadavia 5865, 3ºB, 1406 CAPITAL).

CULTURA

CYBERPUNK

EL FUTURO LLEGÓ HACE RATO

E

xisten otros mundos pero están en éste. El desarrollo acelerado de la cibernética, la informática y de todo aquello que tenga como mediador una computadora ha llevado a crear realidades distintas a la que nos movemos a diario. La realidad virtual ya no es el mero argumento de un libro o una película sino algo que está ahí, a la puerta de nuestras vidas. Cada día estamos más inmersos en la cultura cyberpunk de microchips, correo electrónico, juegos de realidad virtual, mundos paralelos y nuevas sensaciones. Y este mundo, como todos, tienen a aquellos que dominan (los dueños de la información, los dueños de los sistemas más complejos) y los dominados. Y están los que resisten. Pasen y vean, tal vez no falte mucho para que puedan tocar V DE VIAN con sus computadoras.

EL MUNDO ALUCINANTE

POR CYNTHIA SABRINA DAIBAN

Para navegar por la **Realidad Virtual** (RV) es necesario proveerse de una interface. Hoy en día, si alguien desea visitar e interactuar con el **ciberespacio**, territorio imaginario "situado" del otro lado de la pantalla de la computadora donde pueden visualizarse datos y programas en tres dimensiones y al cual se accede a través de una PC, debe colocarse guantes provistos de sensores, cubrirse el rostro con un display de cabeza y tal vez enfundar el propio cuerpo en un traje completo.

Las interfaces son sistemas que posibilitan la comunicación entre el hombre y la máquina y ya existen nuevos y avanzados modelos desarrollados conjuntamente por la Agencia Espacial Norteamericana NASA (visor tridimensional, voz y sonido), la empresa VPL Research Inc. (guante táctil) y la división Polhemus de McDonnell Douglas Corporation (sensores electrónicos).

Para la creación de estos dispositivos se evocan distintas partes del cuerpo. Los instrumentos básicos son la extensión de la mano y de los dedos: botones, joysticks, teclados y el ratón o mouse.

También hay dispositivos que permiten zambullirse en esos ambientes tridimensionales a través de la visión.

Existen distintas clases de aparatos de visión estereoscópica dinámica (estereoscópico significa que cada ojo capta la misma escena pero desde un ángulo levemente distinto, creando la sensación de profundidad de campo) capaces de reconocer a la vez y con exactitud los cambios de volumen y perspectiva en una imagen en una pantalla y, con la ayuda de una cámara que traza los movimientos de la mirada y la cabeza, de registrar órdenes interactivas mediante un simple guiño.

Los anteojos estereoscópicos consisten en dos pequeñas pantallas de TV frente a cada ojo en las que aparecen imágenes tridimensionales generadas por la computadora. Este dispositivo brinda la sensación de una inmersión total en el ambiente sintético. Entre los ojos y las pantallas de TV hay dos gruesos lentes cuya función es llenar con las imágenes todo el campo visual del sujeto, creando además la ilusión de que esas imágenes están a una distancia normal y no a pocos centímetros de la cara.

Otro dispositivo que permite la inmersión en el ciberespacio a través de la visión es el **EyePhone** o casco de visualización, desarrollado por la VPL, firma pionera fundada por el gurú de la realidad virtual, Jaron Lanier quien, a su vez creó junto a Tom Zimmerman el **DataGlove** o guante de datos.

Esta interface consiste en un guante electrónico



mercado una versión económica del guante de datos, el **Power Glove** para que los chicos lo conecten a sus videojuegos y vivan aventuras más realistas.

Por último, existe un sistema sensorizado parecido al de los guantes pero que cubre el cuerpo entero, el **Datasuit**, llamado también traje de datos que registra los movimientos y las sensaciones del cuerpo en su conjunto. La NASA piensa usarlo para simular el comportamiento de los astronautas en el espacio.

La meta de la investigación de las interfaces es, justamente, la eliminación de toda interface, llegar al punto en que la interacción entre el pensamiento y las máquinas sea directa. Así los investigadores de la Universidad de Washington proponen anteojos especiales que enviarán imágenes de computadora a la retina por medio de láseres de baja intensidad evitando el empleo de la pantalla de TV.

Pero estos dispositivos serían sólo una solución transitoria hacia el paso final de los implantes cerebrales cuya meta es, para decirlo sin subterfugios, enchufar la computadora directamente en nuestros cerebros.

La historia increíble

Aunque hablar de **Realidad Virtual**, si se tiene en cuenta que el diccionario define *real* como aquello que "tiene existencia efectiva y verdadera" y *virtual* como aquello que "tiene existencia aparente o no real", parece una contradicción.

Este es el término que, sin embargo, la tecnología de vanguardia utilizó para describir a este conjunto de programas de computación que genera universos sintéticos e imaginarios de tres dimensiones que pueden ser experimentados y sentidos como reales. La informática parece dispuesta a transgredir la frontera imaginaria que separa lo real de lo irreal.

El concepto de **Realidad Virtual** fue presentado en sociedad en la reunión anual de la Federación Internacional de Sociedades Procesadoras de Información en 1965. Ese día el ciberneta Ivan Sutherland difundió una idea que sumió a sus interlocutores en un éxtasis profundo: un monitor podía producir imágenes tan perfectas y definidas como las que existen en el mundo a las imágenes del mundo

real. Y para aumentar el realismo, el sistema podía proporcionar visión tridimensional y sensaciones táctiles. Sin embargo, la fecha de nacimiento de la RV no resulta ser tan precisa y próxima e incluso algunos la remontan a la época del hombre Cro-Magnon, hace treinta mil años.

En aquellos tiempos se crearon las primeras pinturas rupestres en la profundidad de la tierra. Esos ciberespacios subterráneos estaban contruidos en forma anamórfica, estaban pintados de una forma distorsionada que aprovechaba la protuberancias y depresiones naturales de la piedra caliza de la caverna para que las representaciones dieran una apariencia tridimensional al ser vistas bajo una luz y un ángulo adecuados.

El propósito de esas exhibiciones subterráneas era, según argumenta el paleontólogo John Pfeiffer, el de provocar un estado alterado de conciencia con el fin de fijar en la memoria (a falta de registros de almacenamiento como la escritura) un creciente volumen de información necesario para la expansión de una nueva forma de vida y, finalmente, detener la mutación de la especie que pasaba de la forma de vida nómada de los cazadores recolectores a los asentamientos permanentes de los nuevos agricultores tecnólogos del paleolítico superior.

Pero las especulaciones en torno a la RV continúan. Puesto que esta tecnología transporta la sensación de presencia de estar aquí y ahora a otro lugar imaginario y diferente, tanto los relatos, la fotografía, el cine, la música como la TV serían todas formas de crear realidades virtuales. Otros opinan que siempre hemos estado tratando con realidades virtuales y que lo único que ha cambiado son las dimensiones de la misma. Esta es la teoría que entretiene Timothy Leary. Según este psicólogo el teléfono sería un caso de RV de una dimensión donde la voz es transmitida a la velocidad de la luz a través del espacio. La RV de dos dimensiones sería la pantalla de TV. Y las de tres dimensiones son aquellas en las que se tienen cascos, visores y trajes que permiten moverse dentro de ese espacio tridimensional.

Es aquí donde radica la diferencia fundamental entre las realidades virtuales actuales y las otras. Mientras que uno no puede moverse y realizar acciones e interacciones dentro de *Casablanca* o en *Las mil y una noches*, en la realidad virtual generada por computadora sí. Todos sus programas son interactivos y responden

ten al usuario una interrelación con el sistema, que lo transmuta de mero espectador a protagonista, dentro del cual puede moverse y manipular el curso de la acción al mismo tiempo que tocar y tomar objetos o verlos desde distintos ángulos.

Por otra parte, la RV construye una nueva forma de comunicación apodada "postsimbólica" donde las que se intercambian son simulaciones: en lugar de comunicar símbolos tales como letras, números, pinturas y notas musicales se crean universos en miniatura que tienen sus propios estados y misterios internos que deben ser descubiertos.

Tecnológicamente la RV ha sido definida de

EN EL PRINCIPIO FUE LA GUERRA

El argumento de una novela de Orson Scott Card le pone un toque inquietante a todo este asunto: "Supongamos que usted está adiestrando un equipo brillante-es una instalación similar a SIMNET-para usar armas modernas virtuales con el fin de destruir una civilización entera. Y supongamos que, durante uno de esos ejercicios de entrenamiento, las armas simuladas en el otro extremo del video manejado por los genios de la guerra se cambian en secreto por armas reales."

Las primeras máquinas de realidad virtual fueron de naturaleza bélica. Sus orígenes se remontan a hace más de 20 años con los simuladores de vuelo de la Fuerza Aérea norteamericana creados para mejorar la capacidad de combate de los pilotos. A esto se sumaron los preparativos de la NASA para las misiones lunares Apollo.

Luego vino el interés por la tecnología de la teleoperación. Cuando un par de cabezas termónucleares cae de un B-52 en una profunda fosa marina, la Armada estadounidense, desarrolla la idea de diseñar un medio que dirija el brazo de un robot submarino, teleoperado hacia abajo, para enganchar con un cable esos misiles.

La telepresencia requiere de dos personajes claves: un robot provisto de cámaras y brazos articulados y un operador provisto de equipos de realidad virtual como un casco HMD (Head Mounted Display) y unos arcos que encierran sus brazos, manos y dedos formando un *dermaesqueleto* por medio de los cuales controla a distancia al autómatas que repite de forma especular los movimientos efectuados por aquél.

Esta tecnología es la que están usando estadounidenses y rusos para hacer exploraciones previas a Marte y así obtener una visión clara de lo que los astronautas van a encontrar en el momento de dar el salto al planeta rojo esperado para 1996 o 1998, cuando se lance la misión Mars.

Otro desarrollo de la realidad virtual en el campo militar es el que impulsa el Laboratorio de

Sistemas Visuales de la Universidad Central Florida para perfeccionar el de SIMNET. Se trata de un juego de simulación militar que incluye más de 200 simuladores de tanques ubicados en distintos puntos del planeta. Estos interactúan en tiempo real, a través de una conexión por telecomunicación, en un mismo campo de batalla virtual que cambia de paisaje a medida que el tanque se mueve.

A su vez el programa está provisto de una base de datos que se carga con las características del terreno que se va desarrollando y la contiene. Con la particular característica de que estos



diferentes maneras. Para William Nugent es "un entorno en tres dimensiones sintetizado por computadora en el que varios participantes acoplados de forma adecuada pueden atraer y manipular elementos físicos simulados en el entorno y, de alguna manera, relacionarse con las representaciones de otras personas pasadas, presentes o ficticias o con criaturas inventadas."

En un artículo, Norman Goldfarb la define como "un sistema computarizado tan rápido e intuitivo que la computadora desaparece de la mente del usuario, dejando como real el entorno generado por la computadora."

LA NAVEGACIÓN DE LOS CIBERNAUTAS

El hombre nunca ha dejado de navegar. Si no lo ha hecho en su modalidad corpórea lo ha hecho en su modalidad psíquica y espiritual.

Al respecto, Leopoldo Marechal menciona en **Cuaderno de Navegación** dos orientaciones por las cuales el hombre antiguo y el moderno se diferencian: una orientación *ad intra* y la otra *ad extra*. Donde de las exploraciones íntimas del alma del intranauta del hombre medieval se pasa a un interés por el conocimiento del mundo considerado en su vistosa exterioridad, característica esta del extranauta moderno que busca afuera lo que los místicos encontraban adentro de su alma.

Pero si en un principio fue el intranauta y luego el extranauta ahora, llegando el final del segundo milenio, nos topamos con el cibernauta que es el pionero que navega a lo largo de redes, cables y circuitos.

Si bien este concepto cuajó a partir de la ciencia ficción, hoy se materializa en nuestra realidad cotidiana. Hoy existen 15 millones de cibernautas conectadas a través de su modem con Internet, la gran autopista que une todas las redes (más de 8.000) de computadoras. Según John Perry Barlow, fundador de la Electronic Frontier Foundation Internet es "el ser vivo que más rápido crece en el planeta."

Allí los navegantes del ciberespacio de todo el orbe entran cada día en el chat o diálogo planetario engañando las barreras del tiempo, el espacio y sobre todo de las fronteras nacionales para mantener discusiones abiertas, conferencias privadas o intercambiar escritos.

Vinton Cerf, uno de los creadores de Internet vaticina que para el año 2000 habrá cien millones de usuarios, con lo cual, pronostica, el que no esté conectado "quedará definitivamente aislado del mundo".

C.S.D.

datos pueden ser los de las zonas de entrenamiento en Fox Kox o los de Medio Oriente.

Las ventajas que proporciona esta tecnología es, entre otras, el ahorro de los altísimos costos del combustible, los repuestos y el alquiler de tierras y también de vidas humanas, puesto que en este escenario simulado las muertes son sólo virtuales.

Tecnológicamente las armas de destrucción masiva no pueden distinguirse de las herramientas para salvar vidas. Un robot teleoperado puede manejar tanto una ametralladora (como el telerobot antropomórfico de la Armada de EE. UU. llamado "hombre verde"), como un escalpelo. Pero esto ya depende de las intenciones humanas.

LA ESTÉTICA DE LA DESAPARICIÓN

Muchas de las aplicaciones que se prevén para la realidad virtual son teóricas y experimentales. Nadie sabe con exactitud cuál es su potencial real y qué impacto tendrá esta tecnología en la sociedad. Pero lo cierto es que parece no haber límites para lo que puede realizarse con ella en los más diversos campos.

Los arqueólogos podrán visitar lugares remotos en el espacio o en el tiempo sin salir de sus propios laboratorios. Los arquitectos podrán mostrar a sus clientes no un plano sobre papel ni una imagen creada en la pantalla de la PC, sino la cosa misma: con un HMD los interesados se moverán por las habitaciones, verán la disposición de los placares, medirán los estantes para ver si les quedan a la altura más cómoda.

También los historiadores podrán visitar la realidad virtual, como ya está previsto en la Stanford

Medical School, para enseñar la práctica de la cirugía pero con pacientes y escalpelos virtuales. Robert Wright hizo notar que en caso de error el único peligro sería el de "causar una muerte virtual".

Además, con técnicas como la resonancia magnética nuclear, estos profesionales podrán crear modelos tridimensionales de los órganos y sistemas internos de sus pacientes. Y con las gafas de rayos X los cirujanos podrán tener una mirada tan potente como la de Superman al ver, mientras operan, sus instrumentos quirúrgicos y el tejido real del paciente al mismo tiempo que una imagen aumentada que les permita divisar detrás de toda la sangre y de las superficies opacas.

La creación artística también se verá transmutada por esta nueva tecnología. Los escultores podrán modelar estatuas perfectas dentro del mundo virtual. La obra ya no será un ente fijo, estable e inmutable; por el contrario se hallará en génesis permanente.

Esto implica, como dice el ensayista y urbanista Paul Virilio el pasaje de la **estética de la aparición** que yace en los orígenes del arte caracterizada por las figuras sólidas, estáticas y por la persistencia de los materiales, a una **estética de la desaparición** que nace con la fotografía y que implica el pasaje de la persistencia retiniana a la persistencia mental de la imagen. El pasaje de algo material a lo inmaterial.

Algunos también hablan de aulas virtuales donde los chicos en vez de estudiar historia la experimentarán. Así lo cree Jaron Lanier: "si, por ejemplo, se quiere enseñar a los alumnos qué fueron los dinosaurios, con la realidad virtual se los puede llevar a un lugar donde haya dinosaurios. El niño no solamente se sienta en el suelo para verlos, sino que

si quiere puede convertirse en un *Tirannosaurus rex* y moverse mirando el bosque desde su altura."

Para otros como J. Michael Moshell, director del Laboratorio de Sistemas Visuales de Estados Unidos "las aplicaciones más probables de RV durante los próximos años serán los juegos electrónicos". De hecho, ya existe el primer videojuego construido como una realidad virtual, **Virtuality**, diseñado por Edison Brothers Stores.

Uno de estos entretenimientos es el **Dactyl Nightmare** (pesadilla del pterodáctilo). Se juega de a pie sobre una plataforma circular a la que uno está sujeto con unas tiras alrededor de la cintura para no perder el equilibrio. Las herramientas necesarias son un casco HMD y un joystick.

Cuando todo comienza uno se encuentra sumergido en un paisaje entre futurista y surrealista donde hay una serie de explanadas multicolores que flotan en el espacio negro e infinito. Estas plataformas flotantes están conectadas por medio de escaleras blancas que hacen las veces de pasaje conector entre una y otra. Pero en este extraño paraíso no estamos solos, hay otros jugadores conectados con sus respectivos cascos que andan por allí dando vueltas. El joystick, de repente, se ha convertido en un arma de fuego que dispara balas virtuales, enfiladas contra nuestros acompañantes que se convierten ahora en enemigos que hay que matar. Si se logra eliminarlos todavía queda el horripilante pterodáctilo volador que pretende capturarnos con sus enormes fauces y arrastrarnos por el aire hasta hacernos pedazos.

Marty Altman, graduado en el Laboratorio de Sistemas visuales, opina por su parte, que es el campo del entrenamiento el que habrá de convertirse en "el brazo principal de la RV". Y explica: "para entrenar a un bombero, por ejemplo, usted puede ponerlo en un edificio en llamas. Para entrenar a un policía en la terrible decisión de disparar o no disparar, usted lo pone en un mundo real, gracias a estas tecnologías, y lo enfrenta con decisiones ciento por ciento verdaderas, no con muñecos de madera".

También la RV podrá acercar al hombre a un mundo que sí existe en la realidad, pero que es inalcanzable para la mayoría. De esta forma, el centro de investigaciones de Ames de la NASA, pretende virtualizar los planetas para planificar futuras misiones de exploración espacial. Así será posible pasear por las planicies marcianas como si uno estuviera allí, pero más fácilmente, más barato y de modo más seguro.

VIVIR EN EL CIBERESPACIO

El futuro de la realidad virtual pasa por su distribución a través de redes. Así la RV no sólo proporciona realidades simuladas para consumo individual sino que también aporta la posibilidad de ser compartida en foma colectiva.

Surgen, entonces, las **comunidades virtuales**, comunidades cuyos integrantes, separados entre sí por miles de kilómetros pueden navegar juntos, gracias a las telecomunicaciones, en el interior de un mismo entorno virtual y en tiempo real.

Estas comunidades que se desarrollan en espacios tridimensionales, a las que se accede a través de las redes de comunicaciones

CYBERPUNK

Pueden adquirir una forma humana y representar a su propietario en la red virtual de diferentes maneras.

Las comunidades más elementales y más baratas de implementar son las **BBSs** (Bulletin Board Systems - Tablones de Anuncios Electrónicos), los nuevos centros de socialización, algo así como el equivalente al club de la era cyber. Sólo que en vez del carnet de socio, para ingresar se necesita un ordenador conectado a la línea telefónica vía

con una computadora y un módem, están pobladas por clones sintéticos que se controlan por medio de un joystick y del teclado.

compartido a través de las redes fue **Habitat** creado en 1987 por Lucasfilm Games.

Habitat es un MUD con gráficos donde los jugadores se pelean, trabajan juntos, fundan revistas virtuales, organizan deportes y crean nuevas religiones.

También está la Academia Virtual que es un tipo de MUSE (multi user simulation environment), un mundo virtual que hay que ir diseñando pieza por pieza y que sirve como herramienta pedagógica para acelerar el aprendizaje. En este colegio virtual los alumnos pueden viajar a cualquier lugar del planeta en cualquier momento de la historia y su objetivo, según lo explica Michael Moshell, es el de "enseñar a vivir en el ciberespacio, porque es donde nos va a tocar vivir". Y también

los **cyberpunks** de fines de los '80 surgidos del cruce de la desesperación del no futuro con la informática, de la fusión de contracultura y tecnología.

El término cyber (cibernética) punk proviene de la ciencia ficción. El primero en usarlo fue Bruce Bethke en uno de sus cuentos, escrito en 1980, sobre una banda de piratas informáticos. Si bien esta historia pasó desapercibida, la palabra arraigó en el mundillo de la ciencia ficción y después en los mass media. Luego fue un crítico literario quien se la apropió para calificar una novela de William Gibson, **Neuromante** que supuso (aunque dicha palabra no aparece ni una vez en el libro) el caldo de cultivo de este nuevo movimiento.

La diferencia entre un usuario corriente y un cyberpunk es que mientras el primero sólo se asoma al ciberespacio para trabajar, o comunicarse por un breve período el segundo vive allí dentro, en ese espacio imaginario que constituye el terreno fértil para la consecución de sus cyberhazañas, entre las que se contabilizan las interferencias en los sistemas telefónicos, la alteración de los expedientes de arrestos, la emisión de mensajes obscenos, la destrucción de información mediante bombas en los procesos de datos o introduciendo virus en los programas.

Los cyberpunk, según los estudiosos de la cibercultura, se dividen en tribus entre las que se



modem. Todos los días millones de cibernautas se citan en las BBS como si fueran lugares reales para discutir temas de interés común y mantener charlas en tiempo real con varias personas al mismo tiempo o también, para participar en conferencias privadas o simplemente, leer los mensajes recibidos por el correo electrónico.

Por otro lado están los **MUDs** (Multi-User Dungeons) que son comunidades modeladas como otros mundos. Se trata de versiones para computadora de los clásicos juegos de rol que pueden soportar una población de miles de usuarios (veinte mil aproximadamente) en un sólo ciberespacio. En los MUDs no sólo se juega el papel de un héroe sino que cada contrincante también es controlado por un jugador real.

Los MUDs originales eran sólo juegos de combate pero ahora existen muchas más variedades. Hay MUDs para científicos, para encuentros profesionales o sólo como entorno virtual, como una especie de bar, para que la gente se conecte.

Con la fusión de la tecnología de las redes y la RV se prevé que tendremos MUDs alucinantes. El primer intento de ciberespacio virtual

trabajar. De hecho ya existen 8 millones de teletrabajadores europeos y 25 millones en Estados Unidos.

Por otro lado, algunos de los pobladores que pululan en este océano ciberespacial comunitario ya tienen nombre: los **hackers** o terroristas informáticos, rebeldes que utilizan sus habilidades informáticas para transgredir en el ciberespacio pero con fines de conocimiento o simple curiosidad a diferencia de sus hermanos malos, los **crackers** (que introducen virus en los sistemas o manipulan cuentas bancarias para provecho propio), grupos que emergieron en los '70 bajo la proclama de la libre circulación de la información. Su sueño profundo es, seguramente, el de conectar directamente su sistema nervioso central a la red electrónica y así conseguir una empatía perfecta con el universo digital. Los **zippies** o místicos electrónicos, que emergen como resultado de una combinación extraña del revival de los '60 con las nuevas tecnologías y que están dispuestos a usar cualquier medio no violento (tecnología, magia) para crear una nueva era. Los **chapeéis** que creen que la tecnología puede ser puesta al servicio del progreso y la ética. Según Moshell, los hackers y

encuentran los políticos que luchan por la abolición de las leyes sobre los derechos de autor, los literatos dedicados a la escritura en hipertextos, los conectados, los más numerosos, que se dedican a intercambiar información y mensajes vía **Internet**, la gran red de redes. Los replicantes, los más cyber de todos, que sueñan con implantarse un chip en el cerebro para hablar japonés a la perfección. Y los erotómanos que esperan que la tecnología de los sensores táctiles avance para enfundarse el traje de datos y pasarse el tiempo intercambiando toqueteos virtuales en el ciberespacio pero que por el momento deben conformarse con precarios softwares porno.

¿DEBEN PERMITIRSE LOS DELITOS EN EL CIBERESPACIO?

Los conflictos existentes en la convivencia real se reproducen bajo nuevas formas en la "convivencia virtual". Uno de los problemas fundamentales, tal como está ya planteado en el nuevo terreno de lucha virtual, es el del acceso a la información. Los hackers apuestan por la liberación de la información, los hackers de las multinacionales los nuevos gobiernos mundiales



Espacios inteligentes

Los Espacios Reactivos permiten la interacción hombre-máquina sin necesidad de revestimientos especiales mediante la introducción de personas en un espacio virtual integrado en la computadora.

Un nuevo desarrollo para las realidades virtuales que permitirá disolver las actuales interfaces es el Espacio Reactivo creado por Myron Krueger.

Krueger es investigador y especialista de vanguardia de Ciencia de la Computación y en 1973 empezó a hablar, por primera vez, de realidad artificial.

Estos espacios, llamados también ambientes responsivos, consisten en "un medio ambiente computarizado destinado a ser sensible a nuestras necesidades y capaz de satisfacerlas".

Es algo así como un espacio inteligente que puede entrar en interacción con nosotros, como si las propias paredes que nos rodean pudieran conocer la conducta humana y aprendieran a respondernos y a través de complejos sensores detectaran automáticamente nuestra ubicación, posición, postura y aún la dirección de nuestra mirada y expresiones faciales.

Según esta idea de Krueger la RV no sería algo que uno lleva puesto como los cascos o guantes, sino que se incorporaría al espacio en que uno habita ya que estaría equipado por complejos sensores que detectarían automáticamente la ubicación, posición u la dirección de la mirada o gestos faciales.

Esta idea apunta a una interacción más próxima y natural entre hombre y máquina en la cual la comunicación no tenga que depender de lenguajes artificiales o interfaces materiales sino de las herramientas familiares que disponemos como ser el habla, los gestos o la expresión.

Para anotar una idea siempre dimos por sentado que teníamos que hacerlo sentados, debido a las limitaciones inherentes a la tecnología del lápiz y del papel. Pero ahora con estas nuevas tecnologías podemos movernos a medida que pensamos y expresamos nuestras ideas.

Con este universo simbólico, dice Krueger "nuestro mundo conceptual será más visual, más físico" y además "uno podrá tener la información que quiere a medida que se mueve". Con esto "la vida y el aprendizaje se facilitará muchísimo" y al ser "todo el conocimiento humano accesible en todas partes...el mundo se volverá menos misterioso".

que, junto con las grandes cadenas informativas, ejercen el poder de seleccionador o, según el concepto del psicólogo Kurt Lewin, de *gatekeeper*, al determinar cuándo subir o no la barrera para dejar o no pasar una determinada información. Deciden qué decir y qué callar.

Surgen, en consecuencia, organizaciones para la "liberación del ciberespacio" como la *Electronic Frontier Foundation* que aboga por una libertad absoluta para la circulación de la información que las instituciones estatales esconden al conocimiento público y defiende la privacidad del usuario de la red frente a investigaciones secretas realizadas por el gobierno. Por ello se oponen a los planes de la administración Clinton para imponer un sistema generalizado de codificación de la información por el que, con el clipper chip, tendría a su disposición la llave maestra para decodificar y acceder a todos los mensajes que circulan a través de la red. O la *Computer Professionals for Social Responsibility* que denuncia diversos aspectos represivos de las autopistas informáticas promovidas por el presidente Clinton.

Otro de los puntos emergentes gira en torno al problema de la ética. Si la tecnología, el abaratamiento de los ordenadores, la expansión de la autopista informática y la disponibilidad de software para diseñar cada uno su propia comunidad virtual (en Internet está disponible, y gratis, el soft para hacer un MUD), según sus propias

reglas ¿debe permitirse la creación de todo tipo de mundos?, ¿deben permitirse los delitos, violaciones y sabotajes en el ciberespacio? Y a su vez, los clones virtuales y los personajes ciberespaciales ¿deben o no tener derechos? Y finalmente ¿debe definirse una ética del ciberespacio?

En la era digital (donde gran parte del mundo cognoscible está reducido a unos y ceros) surge el inconveniente de la violación de la privacidad. Quienes izan su estandarte en la lucha contra la misma son los *cyberpunks*, una de las más recientes tribus en ingresar al ciberespacio. Su interés se centra en la criptografía, en el estudio de los códigos secretos como única garantía de anonimato y luchan para que las huellas de información de la persona ("nuestra información personal -datos médicos, créditos, ganancias- está en bases de datos sin criptar. Nuestros secretos íntimos se encuentran en discos duros y nuestras conversaciones telefónicas rebotan en nuestros satélites" argumenta uno de esta tribu) puedan ser seguidas sólo si el interesado da su aprobación.

El gran reto, en el nuevo campo de batalla que ahora se erige en el ciberespacio, parece ser el de quién controlará la información y quién regulará el tráfico en el ciberespacio. La lucha de poderes y de clases entre los que tienen y los que no tienen seguirá existiendo, distinta e igual a sí misma.

FOTOS

DIANA ARBISER (PP. 5, 6, y 8)

KATHÉRINE IKAM (P. 9)

CYBERPUNK

La moda en los tiempos de la cibernética

EL MICROCHIP también es bello

POR PALOMA ÁZNAR

Ha comenzado la cuenta regresiva del fin de milenio. Lo que hoy es nuevo, mañana será viejo y lo antiguo se recicla para convertirlo en modernidad; lo último no tiene por qué ser lo primero. De la mano de la revolución cibernética, los nuevos sonidos industriales, la nostalgia de la rebeldía juvenil de los años '70 y el eclecticismo ideológico y cultural, llega el cyberpunk, la movida más compleja, radical y rompedora del siglo XX.

Reaparece la contestación punk. La moda devuelve a la calle -¿o la calle a la moda?- cabezas teñidas de mil colores imposibles, imperdibles, tatuajes (auténticos o falsos), adornos metálicos, ropa galáctica y narices, lenguas y pezones perforados por brillantes anillas. Es la herencia que nos dejaron Sex Pistols, Malcolm MacLaren, Sid & Nancy, The Clash y Don Letts. El homenaje a un movimiento juvenil -el último- en busca de romanticismo para seguir viviendo.

Este "neopunk" aniquila lo que nos quedaba del "grunge", la "nueva psicodelia" y otras tendencias encontradas en el saco del aburrimiento. Vivimos tiempos eclécticos y caóticos (la creación surge del caos, conviene tener en cuenta el dato), de mezclas culturales, mestizajes -de ideas, comportamientos e imágenes-, de juegos equívocos (hombres que

parecen mujeres y mujeres disfrazadas de hombres), de antimoda convertida en moda, de transgresiones. Moschino grita: "*Stop the fashion system*" (paremos la dictadura de la moda), triunfan las tiendas de segunda mano y los mercadillos, compramos falsificaciones casi perfectas de los grandes de la alta costura "made in Taiwan", la cosmética nos ofrece infinitas posibilidades de transformación camaleónica y tener la mejor imagen significa saber combinar prendas "de firma" con cosas compradas en un "Todo a 100", o rescatadas del armario de la abuela, o encontradas en cualquier contenedor, robadas o inventadas por uno mismo. Hay que olvidar las convenciones: todos los colores pueden combinarse y cualquier material sirve para vestirse (metales, plástico, silicona, peluche, corcho, tela asfáltica, gelatina de colores). La moda es el arte y lo lúdico; creación artística para jugar con ella. En las pasarelas ya no reinan las supermujeres al estilo Cindy Crawford, Naomi Campbell o Claudia Schiffer. Han sido destronadas por jovencitas provocadoras de cabezas rapadas y labios perforados por aritos, calzadas con zapatillas o botas de vertiginosas plataformas y adornadas con joyas de

silicona; lucen vestidos hechos con cadenas y maquillajes que no disimulan sus ojeras o sus párpados hinchados. Se llaman Amber Valetta, Patricia Hartman, Kate Moss.

Los más vanguardistas creadores de moda ya conocían la revolución que llegaba: ingeniería genética, sonidos industriales, realidad virtual, drogas inteligentes, androides, terroristas informáticos (hackers), arte por computadora, sexo cibernético, espíritu rebelde y ácrata... Hemos podido comprobarlo al ver las últimas colecciones de Gaultier, Mugler, Azzedine Alaïa, Versace, Pam Hogg y Miyake, pero sobre todo las de Vivienne Westwood.

Ella se atreve con todo

Es una inglesa cincuentona bajita, de piel muy blanca, ojos claros y labios finos. Ella enseñó a vestirse a los punks de los '70, dio forma a los "nuevos románticos" y se ha inventado el reciclaje de ropa y estilos más divertidos de la historia de la moda. Vivienne Westwood, que comenzó vendiendo discos en una tienducha londinense junto a su novio -el mismísimo Malcolm MacLaren, inventor de

Un modelo Jean-Paul Gaultier (foto izquierda) y dos Vivienne Westwood (centro y derecha).



Sex Pistols y padrino del punk-, lleva ya veintitrés años animando las pasarelas, introduciendo locura en los armarios.

Tan polémica como irritada, despierta por igual amores y odios pero, y eso es lo importante, a casi nadie deja indiferente. Con la vista y las tijeras puestas en el arte de vanguardia y las últimas actitudes sociales (ella está enganchada a la evolución sociocultural de finales del siglo XX), no para de crear. En el '78 presentó su "Punk couture" y, en el 84, la colección más loca que jamás se ha visto, "The Clint Eastwood collection"; se adelantó a la "línea japonesa" (que hoy arrasa en el mundo del cómic y en el cine) y ahora está empeñada en decorar la era cyberpunk. No se pierde los "Kinky Gerlinky" -grandes fiestas disparatadas y divertidísimas que concentran, cada primavera en un lugar diferente de la capital británica a famosos de la tele, artistas, modelos, diseñadores, periodistas, "drag queens" (reinas disfrazadas al estilo RuPaul) y curiosos de todo el mundo; presenta sus trabajos con música de Tchaikowski o Mozart y odia los uniformes. Además de sus colecciones de ropa, comercializa lencería, joyas, relojes, zapatos y objetos decorativos. Se siente cerca de los adolescentes ingleses que, desde la época punk, han ido siempre varios pasos por delante.

Ella sacó el alfiler de gancho del costurero a la calle y presentó en sociedad la "crinolina" (una estructura cónica formada por aros y cubierta con tela rígida usada para dar forma a faldas largas y cortas). Tiene claro lo que le gusta y lo que no; dice que cada vez se siente más atraída por el sexo y lo refleja en sus diseños. Se reconoce a sí misma perversa, exhibicionista y arrogante. Cuando va por la calle con su crinolina, peinado inspirado en el de una mujer de un cuadro de Rubens, y altísimos tacones y oye que alguien dice a su paso: "¡Mira eso!", piensa: "Bien, todavía sigo viva".

Referencias estéticas de la Cibermoda

Los "ciberpunks" encuentran su estética en películas como *Desafío total*, *Blade Runner*, *Tron*, *El hombre del jardín*, *Videodrome*, *Demolition man*, *Robocop* o *FreeJack*. Fascinados por la robótica, la ciencia ficción, los mundos virtuales y el rock industrial y sus parientes bailables, también rinden culto a imágenes ideadas por artistas multimedia como Brian Eno (fundador de RoxMusic, colaborador de David Bowie, Ultravox, Devo, Andrew Logan y Mati Klarweia, autor del montaje *Zoo TV* para U2 y de instalaciones audiovisuales que recorren el planeta entero), Laurie Anderson, David Byrne, Moebius y Peter Gabriel.

Eso sí, un hacker debería contar con una buena colección de disfraces y ser capaz de hacerse pasar por inspector de Hacienda, si es necesario, con tal de infiltrarse en los ordenadores de una empresa o una institución oficial para después "asaltarla".

Un punk cibernético, protagonista de la futura "tecnosociedad", sueña con hordas de jóvenes inteligentes y rabiosos, vestidos como los personajes de *Mad Max* o los dibujados por Moebius, que meten sus manos en la maquinaria social, dejando a oscuras los palacios donde habita el poder. Quiere ser diferente, un revulsivo, el desafío a un mundo que le ha infravalorado. Y esto no se quedará en las apariciones.



Relaciones sexuales a través de computadoras

LAS NUEVAS CARICIAS

Había un joven llamado Kleene! que inventó una máquina de copular. / Cóncava o convexa, complacía a ambos sexos / y era muy fácil de limpiar.

Estas palabras, atribuidas al inventor de la primera computadora, John von Neumann, representan una anticipación hacia una nueva inédita aplicación de las **RV** que permite mantener relaciones sexuales a distancia: la teledildónica.

La palabra dildónica fue acuñada en 1974 por Theodor Nelson (inventor del hipertexto y diseñador del más antiguo proyecto mundial de software), para describir una máquina (patente n° 3.875.932) inventada por un artesano de hardware de San Francisco, How Wachspress.

La misma consiste en un dispositivo capaz de convertir el sonido en sensaciones táctiles y su efecto erotógeno "depende - como dice Howard Rheingold en su libro sobre **RV** - del sitio en que el consumidor decida hacer que su anatomía haga de interfaz con el estimulador táctil".

Veamos los requerimientos para la preparación de una velada virtual: primero debe colocarse unos anteojos tridimensionales, deslizarse en un traje que lleva como adornos una serie de sensores-efectores inteligentes y una malla de detectores táctiles acoplados con vibradores que puede recibir y transmitir una sensación de presencia táctil. Finalmente debe llamar a su pareja, (ya que toda esta parafernalia está conectada a la red telefónica) y una vez visualizada en el monitor comienza la ardiente fiesta virtual que consiste en acariciar con el guante electrónico la imagen simulada en la pantalla. Al hacer esto, el otro lo sentirá en su propio cuerpo gracias al traje de datos.

Así la pareja puede moverse en el ciberespacio y sus representaciones son capaces de tocarse mutuamente pero los cuerpos físicos, los verdaderos, son continentes separados. Se han convertido en una incorporeidad que, sin embargo, puede experimentar sensaciones, pero que, segunda paradoja, son sensaciones artificiales, sintéticas, que no existen en la realidad.

De esta forma, experimentamos encuentros virtuales donde podemos vernos, habernos, aunque desde luego no podemos tocarnos realmente y en ese sentido -como opina Timothy Leary, experto en tecnologías computarizadas de la Comunicación-

"seamos como fantasmas."

En la era del sida y de la sobrepoblación los efectos del tecnosexo son potencialmente revolucionarios ya que permite experimentar estremecimientos eróticos o profunda comunión física con otra persona sin posibilidad alguna de embarazo o de enfermedad transmitida sexualmente. Y, como expresó irónicamente el New York Time "es seguro; no necesitás dar conversación antes, durante y después; y además, te libráis de preparar el desayuno a la mañana siguiente o de llamar un taxi."

Pero lo cierto es que la simulación digital del sentido del tacto, requerida para experiencias orientadas hacia la piel como el cibersexo, está muy poco desarrollada. Los obstáculos técnicos que hacen de la teledildónica una tecnología de principio y mediados del siglo XXI consisten en que hacen falta computadoras muy poderosas que ejecuten la cantidad enorme de cálculos requeridos para controlar los ciento de miles de sensores y efectores inteligentes que están incrustados en el traje. Cada rincón y protuberancia, cada plano y valle de la superficie del cuerpo necesitará su propio procesador.

Por otro lado, existen algunas posibilidades alternativas de cybersexo, aunque precarias, hasta que esta tecnología se desarrolle y arrive la versión económica del traje de datos para regodearse en el ciberespacio. En los MUD hay una versión de cibersexo que se llama Tinsex (El Sexo Pequeño). Cuando dos de los jugadores se sienten atraídos empiezan a teclearse frases eróticas hasta alcanzar el climax textual. También está el **Penthouse on line**, el nuevo servicio de la revista *Penthouse* donde el fogoso cibernauta podrá jugar con Julie o Natalie, indicarle que se desnuden o que se acaricien. Y también existe el **CD-Rom Cyberorgasm** que conectado a los auriculares del casco permite escuchar susurros y jadeos bastante realistas.

Pero no se preocupe, aquí le damos las instrucciones para crear un sistema teledildónico: coloque una versión muy refinada de piel inteligente con bastante potencia de computación, un software ingenioso, algún tipo de sistema de efectores para ejercer reacciones sobre la piel y una red de telecomunicaciones de alta velocidad conectado por fibra óptica para manejar los anchos de banda muy altos que se requieren para la telepresencia táctil. Listo, ahora a divertirse.

CYBERPUNK

WILLIAM GIBSON

El Padre de Todos los Nuevos Hijos

POR CHRISTIAN KUPCHIK

Es el escritor de literatura cyberpunk más popular y talentoso. Sus libros están siendo actualmente reeditados por Minotauro.

En septiembre de 1990 tuvo lugar en la ciudad de Glasgow, Escocia, un particular acontecimiento deportivo que no encontró mayores resonancias en la prensa internacional a pesar de que su celebración puede llegar a ser de fundamental importancia para el hombre en un futuro no muy lejano. Se trató de la primera olimpiada para robots.

El certamen fue ganado previsiblemente por un ejemplar de origen japonés que responde al nombre de Jamabiko (Jam, para los amigos). El "atleta", cuya configuración externa lo asemeja a un carrito de supermercado, recibió por su triunfo una estatuilla de cristal que representa a un androide. Los padres de Jam comentaron emocionados que trabajaron siete años en su desarrollo físico, y creen que en una década podrán lograr robots capacitados con una capacidad intelectual independiente que les permitirá emular las reacciones de un perro. De allí en más, los científicos confían en acortar las distancias que separan a las máquinas de la inteligencia humana.

No son pocos los escritores de ciencia ficción que predijeron la llegada de tales fenómenos pero, paradójicamente, en los últimos años el género pareció hundirse en una suerte de apatía que le ha hecho perder la fuerza original que lo ha popularizado, en particular después de conocer una "edad de oro" durante las décadas del '40 y '50 gracias a los aportes de gente como Asimov, Heinlein y Clarke, entre otros.

No obstante, en 1984 un joven americano que responde al nombre de William Gibson (West Virginia, 1948), publicó una novela que llenó de entusiasmo a los críticos y expertos en la materia, quienes vieron en él al renovador indispensable que la ciencia ficción estaba esperando. Gibson no los defraudó: aquella primera novela, *Neuromancer*, se vio complementada por otras dos, *Count Zero* (1986) y *Mona Lisa Overdrive* (1988), formando una trilogía bajo cuyos cánones creció una enorme legión de adeptos, tanto escritores como lectores.

La trilogía, así como el conjunto de obras que le

ron a su sombra durante los '80, adquirió el carácter de subgénero dentro de la adormilada literatura de ficción fantástica. Había nacido el *cyberpunk*.

Los aciertos de Gibson que justifican su enorme y rápido suceso no han sido pocos, y a pesar de que existe una toma de distancia respecto a sus predecesores en muchos sentidos, el joven autor no ha dejado de rendir tributo a sus maestros a través de extrapolar la técnica narrativa específica que le ha sido propia al género desde los lejanos días de H.G. Wells, adecuándola a los criterios de la época. Al igual que clásicos como *La máquina del tiempo* de Wells, *Fundación* de Asimov, o incluso *Un mundo feliz* de Huxley, la trilogía de Gibson puede describirse como un intento de recrear un futuro posible e imaginable a partir del presente.

Otra cualidad que contribuyó a su explosivo éxito radica en su seguridad estilística, que encuentra fundamento en zonas hasta entonces inexploradas por la literatura de ciencia ficción. Si bien la figura de Raymond Chandler en su obra resulta manifiesta, también queda claramente reflejada la fascinación que siente Gibson por la estética desarrollada por las medias durante los '80, en particular ciertas regiones del cine (a menudo por ese tipo de películas que se conocen como "clase B"), los video-clips y la historieta. Estos elementos han contribuido a la creación de un cuerpo en prosa compacto y musculoso.

El *cyberpunk* ve centrada su acción en un futuro cercano, fácilmente reconocible para cualquier lector ubicado en algún centro urbano y en contacto con las realidades propuestas por los medios de comunicación. El mundo de Gibson es un gueto incommensurable, habitado por personajes que viven sumergidos en una existencia despolitizada, cuya única recompensa es la que fija las tensiones del mercado. La conciencia nacional ha sido reducida a una mera formalidad y el poder sólo se define a través de lo económico, descansando en los líderes de un pequeño grupo de "carteles" industriales que encuentran su base en la tecnología de punta.

Gibson siente auténtica pasión por la realidad de las grandes ciudades, a las que toma como cimientos para construir sus ciclópeas megalópolis. En *Neuromancer*, podemos visualizar la compleja arquitectura de

BAMA (the Boston-Atlanta Metropolitan Axis, también conocida como "the Sprawl"), una monstruosa estructura urbana que se extiende sobre la casi totalidad de la costa este americana. Al otro lado del planeta, BAMA encuentra su contrapeso en Chiba, otra gigantesca urbe

que abarca todo el actual Japón y el sudeste asiático. Como es lógico imaginar, estas ciudades cuentan con centros satélites interdependientes, como la peligrosa "ciudad nocturna" de Sinsei, cuya población estable está conformada básicamente por ladrones, drogadictos y estafadores de poca monta.

La experiencia urbana vista desde esta perspectiva es vívida como un palpitante y continuo "ahora", que de a ratos deja lugar a una momentánea conciencia histórica.

EL ESPACIO CYBER

El futuro inmediato de Gibson aparece representado como una versión exagerada del presente. Pero existen algunas diferencias básicas. La más importante es la presencia de la bioelectrónica, decididamente cerca de la técnica, que posibilita la comunicación entre el tejido cerebral humano y el formado por siliconas, algo que hoy se supone posible. Uno de cada dos ciudadanos llevan adheridos un adminículo detrás de la oreja donde se graban todas las formas existentes de comunicación, que pueden poner en funcionamiento cuando lo deseen.

Case, protagonista de *Neuromancer*, es un ladrón de datos computarizados amargado y en franca decadencia luego de que una intervención cerebral privara de sus facultades



William Gibson

tades. Gracias a la ayuda de la bioelectrónica, es conducido hasta la red cibernética global, el "ciberespacio" o "la matriz". En rigor, el "ciberespacio" no existe, al menos no como un lugar, sino como la suma totalizadora de redes cibernéticas que dan forma y estructura a una uniforme alucinación colectiva, tan infinita como terminales computarizadas existen en el mundo. La cuestión acerca de lo que "es" el ciberespacio, su estatus ontológico, atrapa por igual a semiólogos y filósofos de diversa calaña, y en la jungla cibernética se plantan las semillas de mitos y leyendas. En sus círculos interiores más profundos, por ejemplo en el bar tipo *far-west* **The Gentleman Loser** al que acuden solitarios cowboys del futuro, existe la callada y temible certeza de que el ciberespacio encierra algo más que información.

Lo concreto es que el ciberespacio tiene la misma infinitud, el mismo encanto poético que el espacio "real", el interestelar, retratado en tantas ocasiones por la ciencia ficción tradicional. El acierto de Gibson radicó en renovar con energía sus ingredientes románticos, lo que él denomina "sense of wonder" (el sentido de lo maravilloso).

LOS PRECURSORES DEL AYER

La trilogía encierra también una idea que pertenece a la simbología clásica de la ciencia ficción: la incomprensible complejidad del ciberespacio hace volar por los aires toda posibilidad de control humano, para generar, al fin, su autoconciencia.

Se trata de una puesta en escena que muy bien pudo haber firmado Arthur C. Clarke, pero la diferencia es que Gibson utiliza siempre un idéntico registro idiomático: el mismo lenguaje callejero con que se expresan sus androides ninjas es adoptado en los baños satélites suizos que se extienden a lo largo del planeta. Conciente del tiempo y el público para el que escribe, Gibson logró liberarse de la tiranía expositiva a la que con frecuencia se veían sometidos sus colegas de épocas anteriores. El hecho de no avanzar demasiado en su perspectiva de futuro, le permite a Gibson cuidarse de no abusar de la retórica fantástica, haciendo que todos los elementos sobrenaturales aparezcan como una consecuencia lógica de la época en que se centra el relato. De este modo, su universo narrativo no deja espacio a máquinas temporales, criaturas extraterrestres o cualquier otro elemento de la ciencia ficción tradicional, que suelen exigir largas y, a menudo, confusas explicaciones. En su ascetismo, Gibson ni siquiera incluye la presencia de robots, a pesar de que ya hoy se celebran sus olimpiadas.

Pero como señaláramos, el escritor de Virginia no deja de rendir homenajes a muchos de sus maestros. Los mercados del futuro en la pululante y caleidoscópica sociedad universal presagiada por Alfred Bester en su obra **The stars my destination** (1953), son regidos por un grupo reducido de clanes aristocráticos. Gibson rinde tributo a la clásica novela de Bester recreando un nimbo

renacentista similar al clan industrial franco-australiano Tessier/Ashpool, aunque se cuida de remarcar al mismo tiempo que sólo se trata de una anomalía en una era corporativista.

Los rasgos con que se describen destinos marginales y bizarras formas subculturales (en donde las drogas juegan un rol importante), ya están presentes en algunos escritores de los '60, como Samuel R. Delany y Harlan Ellison, aunque a través de ellos Gibson deja percibir claramente su admiración por otros dos escritores que no pertenecían al reino de la ciencia ficción, pero que fueron fundamentales para el desarrollo de la literatura vanguardista americana: William Burroughs y Thomas Pynchon.

SAN DICK

Otro modelo antes mencionado y que aparece en forma manifiesta y recurrente es Raymond Chandler. Su presencia se hace evidente en el modo en que Gibson conduce los diálogos y en la intrincada maquinaria en la que suelen sumirse sus intrigas. Philip Marlowe, por otra parte, guarda no pocas similitudes con muchos héroes y heroínas de Gibson: sentimentales sobrevivientes que actúan motivados por una tan romantizada como controlada y escéptica nostalgia del futuro.

Chandler aparece también como otro eslabón en la cadena de influencias de William Gibson, que nos conduce hasta un hito imprescindible del género: la película **Blade Runner** (1982), de Ridley Scott. La visión de una pantagruélica ciudad regida por las leyes de la selva bajo un protector cielo de neón, podría muy bien graficar cualquiera de las megalópolis del **cyberpunk**. El agente Deckard, al que da vida Harrison Ford en el film, merecería ser con toda tranquilidad primo-hermano del duro y cansado Turner, de **Count Zero**. Al mismo tiempo, ambos podrían reconocerse comiendo sushis en cualquier puesto callejero de la gran urbe como descendientes de un Marlowe melancólico y sagaz.

Y la cadena sigue. Porque no podemos olvidar que **Blade Runner** está basada en la novela **Do androids dream of electric sheep?** (¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?), del autor más importante que diera el género en las últimas décadas: Philip K. Dick. Dick ha muerto hace ya diez años, pero su mito crece día a día, siendo el escritor que ha dejado las huellas más profundas en los escritores de las nuevas generaciones. El crítico y escritor Larry McCaffrey incluso ha distinguido su obra como la más importante de aquellas que sirvieron para crear lo que se dio en llamar posmodernismo. Dick ha utilizado la ciencia ficción como un modo de investigar -a menudo guiado por una inquietud casi religiosa- las grietas y hendiduras de lo que conocemos por realidad. Ubicó a sus personajes en mundos flexibles y quiméricos, y a través de sus raídos decorados reactualizó las viejas y eternas preguntas sobre Dios y el amor, sobre la condición

humana en un universo deshumanizado que sólo parece fijado por su vocación destructiva. Estas cuestiones no están planteadas únicamente por los hombres, ya que Dick las hace extensivas a sensibles robots y depresivas criaturas verdosas llegadas desde las lunas de Júpiter. Al fin y al cabo, estamos todos en el mismo barco.

No hay dudas de que Gibson conoce perfectamente la obra de Dick. La idea del ciberespacio no está muy alejada de las alucinaciones colectivas que sufren los personajes de **A maze of death** o bien **The three stigmata of Palmer Eldritch**, aun cuando sea justo reconocer que Gibson encuentra otros puntos de salida y es guiado por otras ambiciones. Las cuestiones existenciales, por ejemplo, se encuentran atenuadas en el joven escritor, a fin de lograr una mayor credibilidad. Otra distancia entre ambos autores: mientras la llave a otros mundos en Dick es de naturaleza química, Gibson se mantiene fiel al paradigma electrónico. En suma, los '80 se enfrentan a los '60. No obstante estas diferencias, el espíritu de Dick sobrevuela las particularidades del **cyberpunk** (basta comparar las similitudes entre el industrial Palmer Eldritch con el magnate Josef Virek, uno de los personajes centrales de **Count Zero**).

Al lado de Dick y muchos de sus compañeros generacionales, Gibson aparece como un irresponsable, un esteta que se regocija con los centelleantes horizontes que se abren a partir de las líneas en el frente contemporáneo, sin preocuparse por su misión conlleva un mensaje utópico o por presentarse como un profeta del juicio universal, tal como era costumbre asociar a muchos escritores de la ficción científica tradicional. No da, eso sí, una visión posible de las fases totalizadoras del capitalismo, y a pesar de que los resultados no son muy agradables, Gibson no problematiza la cuestión ni en forma global ni parcial. Se limitó, simplemente, a tratar de entretener, un objetivo muy sospechoso en todos los estamentos de la literatura. Existe, y siempre ha existido, una profusión de talentos secundarios que producen historias de aventuras más simples ubicadas en el espacio exterior (conocidas como **space opera**), que ha sabido ganar muchos adeptos entre los seguidores de la vieja guardia de escritores de ciencia ficción.

Gibson ha renovado la legión de lectores del género, acercándolos de un modo que, de otra forma, hubiese pasado desapercibido para muchos de ellos. En un momento donde reina una supuesta falta de ideologías, nuestro autor rescata la ideología a partir de la ilimitada fe en la capacidad de adaptación del ser humano. Los personajes de Gibson se alimentan de algas y krill, no pueden diferenciarse entre una vaca y una oveja (los caballos se han extinguido), pero mantienen inalterables su capacidad de amar, de sufrir, de anhelar, e incluso, de sentir nostalgia.

ETICA Y SENTIMIENTO DE UNHACKER

POR TECHNOMAN 1994

Declaración de principios de los habitantes más heroicos del ciberespacio: los hackers. Aquello que comenzó como un juego (tratar de entrar en la computadora de otros para "espíar") es hoy, en el ciberespacio, la resistencia más lúcida a las nuevas formas de explotación y dominio. Technoman 1994 es un hacker que, como la mayoría de ellos, tiene las cosas claras. Sus palabras son también un incitación a la multiplicación de los hackers.

"El Ciberespacio es el lugar donde una conversación telefónica se produce. No dentro de tu mismo teléfono, el dispositivo de plástico de tu despacho. No dentro del teléfono de otra persona, en otra ciudad. Es el lugar entre los teléfonos. El lugar indefinido fuera de aquí donde dos de ustedes, dos humanos, de hecho se conocen y comunican..."

"Pero en los últimos veinte años, este 'espacio eléctrico' que fue una vez delgado, oscuro y unidimensional se ha transformado en un gigantesco y creciente 'paisaje electrónico', fundiéndose con redes de computadoras, y televisión. Esto hace que tenga sentido hablar hoy en día del Ciberespacio como todo ese conjunto."

Ante esta visión, la más aproximada que se ha escrito sobre el Ciberespacio, me surgen una serie de reflexiones y preguntas. ¿Quién controla y administra este "espacio eléctrico"? ¿Quién debería o no entrar en él? Y, por consiguiente, ¿debe tener alguien el derecho de admitir o rechazar la entrada al Ciberespacio?

¿Cometeremos los mismos errores en el Ciberespacio que en el mundo "real", levantando fronteras para "proteger nuestros intereses" -ya sean datos, imágenes e incluso sonidos- de los demás?

Y muchas otras preguntas que surgirán en el futuro. Realmente, cualquier persona como yo, que conoce y trabaja en este nuevo "paisaje electrónico", tiene una visión pesimista del futuro de este "nuevo mundo" cuando se plantean estas y otras preguntas. Es fácil darse cuenta de que el ciberespacio es controlado por grandes multinacionales de las comunicaciones y la informática, las cuales tienen unas políticas claramente antisociales. Lo que en un principio se pensó de la informática, como una maravillosa herramienta para enriquecer la vida de la gente, se está convirtiendo en un arma para deshumanizar a las personas. Para los gobiernos y grandes corporaciones, la gente no es más que espacio en disco, y además no usan estas tecnologías para, por ejemplo, ayudar a evitar enfermedades y pobreza, sino para controlar armas nucleares.

De la misma forma; el ciudadano medio sólo puede

acceder a una pequeña computadora personal, que tiene una potencia muy limitada en comparación con lo que se ha pagado por él. Las empresas mantienen los equipos más avanzados lejos de la gente, por un "muro de acero" de precios muy altos

y burocracia. Asimismo, las compañías telefónicas son otro ejemplo de abuso de la tecnología, mantenida lejos de la gente por altos precios en estos servicios. Es por este "estado de terror" por lo que el "hacking" ha nacido...

Una visión muy cercana acerca del sentimiento presente en todos nosotros, los hackers, y que refleja nuestra lucha contra el *Big Brother* -término que hace referencia al conjunto de las grandes corporaciones y gobiernos- fue escrita por otro hacker, llamado **The Mentor**, en la revista electrónica **PHRACK**, Volumen 1, Número 7, Phichero 3.

"Hoy he hecho un descubrimiento. Encontré una computadora. Esperá un segundo, esto es muy bueno. Es lo que yo quería. Si cometo un error, es porque yo lo he forzado. No porque yo no le guste..."

"Y entonces ocurría...una puerta abierta a un mundo...lanzándose a través de la línea de teléfono como la heroína a través de las venas de un adicto, un pulso electrónico es enviado afuera, un refugio de las incompetencias del día a día está a la vista... encuentro una BBS. Todo esto es... el lugar al que yo pertenezco."

"Conozco a todo el mundo aquí...aunque nunca los haya visto, aunque nunca haya hablado con ellos, y quizás nunca vuelva a oír de ellos...conozco todo sobre vos."

"Este es nuestro mundo ahora...el mundo del electrón y el conmutador, la belleza del baudio. Hacemos uso de un servicio ya existente sin pagar por algo que podía haber sido muy barato si no fuera controlado por glotones aprovechados... y nos llaman criminales. Exploramos...y nos llaman criminales. Buscamos color de piel, sin nacionalidad; sin preocuparnos por las diferentes creencias religiosas... y nos llaman criminales. Ustedes construyen bombas atómicas; financian guerras, asesinan, nos engañan, nos mienten y nos hacen creer que es para nuestro bien, pero nosotros somos los criminales."

"Sí, soy un criminal. Mi crimen es la curiosidad. Mi crimen es juzgar a las personas por lo que dicen y piensan, no por lo que parecen: Mi crimen es algo que los resiente, algo que nunca me harán olvidar."

Realmente hay poco que añadir a esta declaración. Y sólo me queda decir que el hacking debe continuar. Debemos atraer a gente nueva al "arte del hacking", y hagamos lo que hagamos, continuá luchando, luchando por la libertad en este nuevo mundo; el Ciberespacio...No pensés que sos un criminal, es lo que *Big Brother* quiere... pero la humanidad no tardará mucho en darse cuenta de que no sos un criminal, sino un héroe...

No te preocupes, estás del lado bueno.

STUDIO FOTOGRAFICO

MARIO ALBARRACÍN

Books para Modelos
Productos -Transparencias

Exteriores

855-3309 Tel./Fax: 856-6910

Para comunicarte con TechnoMan 1994 usá el correo electrónico:

TechnoMan@anon.funet.fi

Un cuento de PETER CAREY

"Do You Love Me?"

NOTA Y TRADUCCIÓN: PEDRO B. REY

1. El rol de los cartógrafos.

Tal vez algunas palabras acerca del rol de los cartógrafos en nuestra actual sociedad estén justificadas.

Para comenzar, uno debe comprender la naturaleza de los censos anuales, una manifestación de nuestro deseo de saber, siempre, dónde estamos exactamente parados. El censo, originariamente un recuento de la población, se ha extendido gradualmente hasta convertirse en un inventario total de los contenidos de la nación, una tarea ciclópica que está en perpetuo desarrollo: tan pronto un censo ha sido anunciado se comienza a trabajar en otro.

Los resultados del censo juegan un importante papel en nuestra vida nacional y, desde hace muchos años, ha sido el punto alrededor del que gira el "Festival del maíz" que se celebra todos los años (un añejo festival relacionado con las riquezas de la tierra).

Tenemos pasión por las listas. Y en ningún lugar está esto mejor ilustrado que en el Festival del Maíz que tiene lugar a mediados del verano, con un tiempo siempre cálido y agradable. En la noche del festival, los dueños de casa trasladan sus bienes y posesiones, todos los muebles, aparatos eléctricos, ropa, alfombras, utensilios de cocina, batas de baño, pantuflas, almohadones, cortadoras de césped, cortinas, topes de puertas, objetos heredados, cámaras, y cualquier cosa que pueda ser trasladada a la calle para que los inspectores puedan realizar el inventario de cada casa del modo más simple posible.

El Festival del Maíz es, sin embargo, mucho más que un asunto burocrático. Y, finalizado el día y llegada la noche, los propietarios se invitan unos a otros a apreciar sus posesiones a las que se refieren, durante esa noche, como "dones". Es nada más ni nada menos como si fuera una fiesta de bodas. Hay mucha comida, toda suerte de platos tradicionales, vinos finos, licores fuertes, la música está puesta a todo volumen en los barrios más tranquilos, extraños copulan con extraños, los hombres bailan entre ellos, y doncellas en vestidos amarillos distribuyen pequeñas mazorcas de maíz azucaradas tanto a jóvenes como a viejos.

Y en todo esto el rol de los cartógrafos es quizás el más importante, porque nuestra gente anhela, más que nada, conocer la extensión de la nación, conocer con exactitud la forma de la costa, oír qué tierra ha sido perdida a manos del mar, saber qué ha sido reclamado y qué sigue aún en duda. Si el informe de los cartógrafos es bueno el Festival del Maíz será un buen festival. Si el informe es malo, uno siempre puede percibir, a pesar de todo el baile y las bebidas, una sensación de nerviosismo y aprensión en los parrandistas. Una mala descripción de la nación que el informe de los cartógrafos es negativo siempre habrá peleas y,

Australia, sinónimo de tierra desértica y, en las últimas décadas, de mezcla cultural ha dado bien poco, más allá de sus acuáticas fronteras, a la literatura de la orbita inglesa. Apenas puede darse como nombre conocido y de valor el de Patrick White, Premio Nobel 1993. ¿El resto? El resto es apenas tierra incógnita, virgen, un mapa tan fuera de foco como las regiones evanescentes de las que leeremos a continuación.

Peter Carey rompe en cierto modo con el complejo colonial que todavía frecuenta a las plumas canguras y se suma a la variada troupe de narradores periféricos que revitalizan la literatura en lengua inglesa.

Desde hace varios años ciudadano neoyorquino, este hombre de rostro espigado y aire intelectual parece haber abrevado en la mejor tradición posmodernista para volver a aterrizar en la gran planicie de las historias. Así dio a luz hace un par de décadas dos libros de cuentos -*Fat Man in History* y *War Crimes*, más una antología que mantiene el título del primero- extraños y de una rara luminosidad.

Carey hunde sus manos en los géneros -especialmente en un futurismo antes fantástico que científico- para transformar su tierra de origen en un lugar mítico y desolado, donde el futuro es una nueva y refinada versión del caos que nos acosa. Que se trate de un texto que transcurre en una época no muy lejana en que los gordos son declarados contrarrevolucionarios ("*Fat Man in History*"), que una lotería permita cambiar de cuerpo y que la resistencia esté encarnada en gente que troca su belleza por fealdad ("*The Chance*"), o que un grupo de forajidos sean contratados para poner orden con sus métodos a las finanzas de una fábrica ("*War Crimes*"), no es nada extraño.

Philip Dick o Ballard parecen flotar alrededor de sus argumentos, la gracia lingüística de Barth los acompaña y el fantasma de Borges -a pesar de las diferencias- se hace presente. Su bibliografía se completa también con cuatro novelas anómalas, género en el que parece haberse afincado definitivamente: *Bliss*, *Illywhacker*, *Oscar and Lucinda* y *The Tax Inspector*.

ocasionalmente, alguna posesión será robada en un intento de los ciudadanos por compensar su sensación de pérdida.

Dada la importancia de su trabajo, los cartógrafos se han convertido en una elite -bien pagada, admirada, envidiada y con una alta opinión de sí mismos. Según dicen algunos, son demasiado orgullosos, inmorales, vanos y desprendidos. Y es tal vez este último cargo (por necesidad cierto) del que se derivan los demás. Porque los cartógrafos pasan los años viajando, subiendo y bajando por la costa, a lo largo de los ríos, atravesando montañas y vastos desiertos. Viajan en pequeñas partidas de tres, cuatro, a veces cinco, tomándose su tiempo, trabajando a su modo, porque finalmente es su propia responsabilidad ver que la tarea de su grupo sea completada en término.

Mi padre, un cartógrafo él mismo, a menudo me contaba historias suyas o de sus colegas y las aventuras que corrían en esos parajes desconocidos.

Había otras anécdotas, sin embargo, que siempre quedaban en mi mente y que, cuando era chico, me causaban una gran ansiedad. Eran éstas las historias de las regiones bajas y dudo que fueran conocidas más allá de un reducido círculo de cartógrafos y miembros del gobierno. Como niño de una casa frecuentada por ellos, a menudo escuchaba esos relatos que invariablemente terminaban con la faldita de mi madre.



Parece que durante cierto tiempo algunas regiones del país se habían vuelto menos y menos reales y que estas regiones eran miradas con temor inclusive por los propios cartógrafos, que se jactaban de su coraje. Las zonas en cuestión estaban invariablemente deshabitadas y ni siquiera eran utilizadas para la agricultura o la industria. Había ciertas franjas de Halverson Rangers, grandes extensiones del Gran Desierto, y largas porciones de la costa que habían comenzado lentamente a desaparecer como la imagen en una fotografía fuera de foco.

Fue a causa de estas áreas nebulosas que comenzó a ser utilizado el Fischerscopio. El Fischerscopio no es, básicamente, muy diferente a un radar y puede detectar la presencia de cualquier objeto, no importa cuán desmaterializado o insustancial. De este modo los cartógrafos estaban todavía capacitados para diagramar las partes en duda de las regiones bajas. Retornar con espacios en blanco habría causado una ansiedad pública tan grande que nadie se atrevía a pensar lo que podría hacer a la estabilidad de nuestra sociedad. Tengo ahora razones para creer que ciertas áreas del país habían desaparecido hasta tal punto que inclusive el Fischerscopio no podía llegar a detectarlas y los cartógrafos, actuando bajo presión oficial, utilizaban viejos mapas para simular las secciones desaparecidas. Si mi teoría se ajusta a los hechos, y estoy convencido de que es así, explicaría el cinismo de mi padre en relación con el Festival del Maíz.

mantenía en buena forma. Su piel era morena y sus músculos se conservaban firmes. Era un hombre alto, con una gran cabeza de cabellos grises, un pequeño bigote menos descolorido y una larga nariz aguilina. Sentado en un caballo, parecía tan orgulloso y cruel como Genghis Khan. Reposando en la playa, sólo en malla y anteojos de sol, se las arreglaba todavía para conservar su aire autoritario.

A su lado, yo siempre me sentía como si lo hubiera traicionado. Tenía una constitución más delgada, más parecida a la de mi madre.

Era el día previo al festival y yacíamos en la arena, mi padre, mi madre, mi novia y yo. Como era habitual en estas circunstancias, mi padre dirigía todos sus comentarios a Karen. Nunca consideraba que valiera la pena hablar con los miembros de su propia familia. Yo siempre tenía la desagradable sensación de que estaba flirteando con mi propia novia y nunca sabía qué hacer al respecto.

Grupos de gente yacían a ambos lados de la playa. Cerca de nosotros una familia de cinco estaba jugando con una inmensa pelota playera.

"Mirá a esos tontos", le dijo mi padre a Karen.

"¿Por qué tontos?", preguntó Karen.

"Son tontos," dijo mi padre. "Nacieron tontos y morirán tontos. Mañana bailarán en las calles y tomarán demasiado."

"Entonces", dijo Karen con aire triunfante, en el modo de alguien que ha logrado acceder a una información secreta, "¿el informe de los cartógrafos será bueno?"

Mi padre se rió estrepitosamente.

Karen parecía lastimada e hizo un puchero. "¿Soy tonta?"

"No", dijo mi padre, "realmente eres brillante".

3. El festival más famoso

El festival, como resultó finalmente, fue el mayor desastre que haya quedado en la memoria.

El informe de los cartógrafos era excelente, el tiempo era espléndido, pero en algún lugar algo había andado mal.

Las noticias eran confusas. La televisión decía que, a pesar del buen informe, muchos apartados habían sido robados temprano en la noche. Más tarde hubo un flash para decir que una gran casa había desaparecido en Howie Street.

Más tarde todavía vimos a través de nuestra ventana una gran cuadrilla de gente que portaba antorchas. Se oían muchos gritos. La misma imagen, exactamente, aparecía en la televisión y un reportero explicaba que bandas de vigilantes patrullaban las calles en busca de ladrones.

Mi padre permaneció junto a la ventana, un martini en su mano, y observó cómo los vigilantes prendían fuego a una de las casas de enfrente.

Mi madre quería saber qué era lo que debíamos hacer.

SI NECESITA UNA FOTÓGRAFA, ¡LLÁMEME!

815-2013/5091



DIANA ARBISER

FOTOGRAFÍA

"Vení y mirá a los tontos", dijo mi padre, "son increíbles".

4. El incidente del ICI

Al día siguiente el edificio del I.C.I. desapareció frente a una multitud de dos mil personas. Tardó tres horas. La muchedumbre se mantuvo en silencio mientras la gran estructura de acero y vidrio se esfumaba lentamente delante suyo.

Los empleados que fueron evacuados estaban pálidos y temblorosos. El encargado de la vigilancia, uno de los últimos en salir, tenía un aspecto casi translúcido. En los días siguientes se hizo fama de místico, asegurando que había podido ver otros mundos, capa sobre capa, a través de la trama del aquí y el ahora.

5. El comportamiento cuando se lo confronta con la desmaterialización.

La ira de nuestra gente cuando se la confronta con actos de pillaje ha sido siempre legendaria y fue ciertamente puesta de relieve por los incidentes ocurridos en la noche del festival.

Pero la furia exhibida en esa célebre noche no podía ser comparada con la intensidad de emociones desplegada por aquellos que fueron testigos de las más tempranas escenas de desmaterialización.

La silenciosa muchedumbre que aguardaba frente al edificio del I.C.I. estalló en un ataque de histeria cuando se percataron de que finalmente había desaparecido y, probablemente, no fuera a retornar.

Era una clase de hurto cuyo castigo estaba todavía por hallarse.

Entraron en el vecino edificio de la Shell, donde rompieron escritorios y quebraron los tabiques que separaban las oficinas. Los reporteros que presenciaban la escena apenas se comportaron como observadores imparciales, pero uno de los miembros más objetivos de la prensa remarcó el gran número de hombres y mujeres sollozando que arrojaban máquinas de escribir desde las ventanas y dispersaban archivos entre los asustados oficinistas.

Cinco días después demostraron una ira similar cuando el propio edificio de la Shell desapareció.

6. Comportamiento de aquellos que se desmaterializaban.

Los primeros informes sobre gente que se desmaterializaba no fueron, en general, creídos y fueron desechados por los medios de comunicación. Pero estos datos fueron rápidamente de conocimiento público y pocas familias no se vieron afectadas. Tales incidentes no eran obviamente todos iguales, pero en muchas víctimas había una tendencia a exhibir extrema violencia hacia aquellos que los rodeaban. No eran infrecuentes los asesinatos y agresiones cometidas por estos desafortunados y en la mayoría de los casos demostraban una rabia casi increíble, como si fueran las víctimas de una revelación espantosa.

Mi amigo James Bray fue detenido una vez por una mujer muy hermosa que le arañaba y le desgarraba la cara y le decía: "Vos me hiciste esto, basura, vos me lo hiciste."

Nunca la había visto antes, pero me confesó que, de algún modo irracional, se sintió responsable y no se defendió. Afortunadamente, ella desapareció antes de que llegara a hacerle mucho daño.

7. Algunas teorías que surgieron en aquel entonces.

1. El mundo es meramente un sueño soñado por un dios que se está

despertando después de un largo reposo. Cuando se despierte definitivamente el mundo desaparecerá por completo. Cuando el mundo desaparezca, nosotros desapareceremos con él y seremos felices.

2. El mundo se ha vuelto sensible a la luz. Así como el uso prolongado de la penicilina puede provocar súbitamente una alergia peligrosa, la prolongada exposición del mundo al sol lo ha vuelto sensible a la luz.

Los defensores de esta teoría podían ser vistos acelerando el paso entre la masa de ciudadanos vistiendo sus largas sotanas negras con capuchas.

3. El hecho de que el mundo está desapareciendo ha sido causado por el desaliñado trabajo de los cartógrafos y los censistas. Aquellos a los que les completaron sus planillas incorrectamente perderían los detalles que hubieran descrito con negligencia. La gente pasada por alto en el censo por inspectores impacientes también desaparecerían. Un fuerte grupo de presión pidió que se llevara a cabo un nuevo censo antes de que las cosas empeoraran.

8. La teoría de mi padre.

El mundo, según mi padre, era exactamente como el cuerpo humano y tenía sus propios mecanismos de defensa con los cuales se protegía a sí mismo de cualquier cosa que lo amenazara o le fuera innecesaria. La compañía I.C.I. y su edificio habían consituido obviamente alguna amenaza para el mundo o eran simplemente irrelevantes. Por eso habían desaparecido y no porque algún maldito dios idiota estuviera despertándose y frotándose los ojos.

"No creo en Dios", dijo mi padre. "La humanidad es Dios. La humanidad es el único dios que conozco. Si la humanidad no necesita algo, desaparecerá. La gente que no es amada desaparecerá. Todo lo que no es amado desaparecerá de la faz de la tierra. Solamente existimos a través del amor de los otros, eso es todo."

9. Una contradicción.

"Mirá a esos tontos", dijo mi padre, "No sabrían nada, aunque lo supieran."

10. Una escena desagradable.

El mundo en aquel tiempo estaba repleto de escenas desagradables y perturbadoras. Una que recuerdo vivamente tuvo lugar en plena ciudad en la calurosa, sofocante tarde de un martes. Alrededor de la una y media yo estaba esperando a Karen junto a la oficina de correo cuando un hombre de unos cuarenta años pasó corriendo frente a mí. Se estaba desmaterializando rápidamente. Todo el mundo parecía estar deliberadamente mirando hacia otro lado, lo que me daba la sensación de que desmaterializaba a mayor velocidad. Lo miré fijo, pensando que podría hacer algo para mantenerlo allí antes de que arribara algún auxilio. Traté de amarlo, porque creía en la teoría de mi padre. Pensé: tengo que amar a ese hombre. Pero su cara me irritaba. No es tan fácil amar a un extraño y me averguenza decir que tenía la boca pequeña y los ojos muy juntos, lo que siempre me desagradaba en una persona. Intenté amarlo, pero me temo que fracasé.

Mientras lo miraba, trataba de parar un taxi detrás de otro. Pero los conductores estaban bien al tanto de lo que estaba ocurriendo y no tenían ganas de perder el tiempo transportando un pasajero que



de un momento a otro, podía dejar de existir. Miraban para otro lado o levantaban los cartelitos de "Fuera de servicio".

Finalmente se las arregló para abordar un taxi parado frente a un semáforo. A esta altura era ya tan insustancial que yo podía ver a través de él. Estaba empezando a gritar. Un ruido terriblemente pequeño, pero no por eso menos penetrante. Trataba de abrir la puerta del auto, pero el conductor ya la había trabado. Podía oír la voz del hombre, aguda y desgarradora: "Quiero irme a casa". Lo repetía una y otra vez. "Quiero ir a mi casa con mi mujer".

El taxi arrancó cuando cambiaron las luces. Hubo un instante de calma en el tráfico. La gente había doblado la esquina, la habían dejado desierta y fui el único que vio al hombre desaparecer definitivamente.

Sentí náuseas.

Karen llegó cinco minutos más tarde y me encontré pálido y tembloroso.

"¿Estás bien?", dijo.

"¿Me querés?", dije yo.

11. Las regiones bajas.

Mi padre tenía un irritante modo de explicarme cosas que ya había entendido, negándose a detenerse no importa cuántas veces yo dijera "Ya sé" o "Ya me contaste".

Así expuso sobre el significado de las regiones bajas, adoptando el tono de un conferenciante hablándole a una clase de niños retrasados.

"Como ya sabés", dijo, "las regiones bajas fueron las primeras en desaparecer y esto en sí mismo es importante. Estas regiones, como seguramente sabrás, son raramente visitadas por los hombres y cuando es así sólo por gente como yo, cuyo único trabajo es corroborar que todavía están allí. No le damos ningún uso a esas zonas, esos desiertos, pantanos, y costas y es por eso, por supuesto, que desaparecen. Eran simplemente posesiones y si tenían algún uso era como símbolos para nuestros poetas, escritores y cineastas. Eran utilizadas como símbolos de alienación, abandono, soledad, inutilidad y cosas así. ¿Entendés lo que quiero decir?"

"Sí", dije. "Entiendo lo que querés decir."

"¿Realmente?" Insistió mi padre. "Pero, me pregunto si realmente lo entendiste". Me examinó seriamente, meditando sobre las posibilidades de que lo hubiera comprendido. "¿Qué edad tenés?"

"Veinte", dije.

"Ya lo sabía, por supuesto", me dijo. "¿Entendés qué significan las regiones bajas?"

Suspiré, con demasiada fuerza quizá, y mi padre entrecerró los ojos. Rápidamente contesté: "Son como todo. Son como las ciudades. Las ciudades son desiertos donde la gente está triste y solitaria. No se quieren unos a otros."

"No se quieren unos a otros", salmodió mi padre, también suspirando. "Ya no nos queremos los unos a los otros. Cuando nos demos cuenta de que necesitamos querernos mutuamente dejaremos de desaparecer. Esta es una lección para nosotros. Una lección dura, pero, espero, efectiva".

Mi padre siguió hablando, pero yo lo miraba sin escucharlo.

Después de unos minutos se detuvo abruptamente: "¿Me estás oyendo?", dijo. Estaba sorprendido porque detecté un tono de verdadera inquietud en su voz. Me miró con aire interrogativo. "Siempre me preocupé por vos", me dijo, "siempre, desde que eras pequeño".

12. La caída de los cartógrafos

No sé cuándo fue que noté que mi padre había empezado a deprimirse. Tal vez ocurrió gradualmente, sin que ni mi madre ni yo lo percibiéramos.

Inclusive cuando me percaté del asunto lo atribuí a una mujer. Mi padre tenía un buen número de amantes y sus estados de ánimo habitualmente reflejaban el éxito o el fracaso de esas relaciones.

Pero ahora sé que ya había oído hablar de Hurst y Jamow, los primeros dos cartógrafos que desaparecieron. La noticia fue mantenida en secreto durante algunas semanas y después, de alguna u otra manera, se filtró a la prensa. Los cartógrafos tenían ciertamente enemigos entre los funcionarios civiles que los consideraban demasiado orgullosos y bien remunerados y muy probablemente de boca de unos de estos funcionarios civiles la prensa recibió la información.

Cuando finalmente las noticias se conocieron

comprendí la depresión de mi padre y sentí pena por él.

No sabía cómo ayudarlo. Intentaba, sin éxito, hacerlo feliz. Nunca había sido capaz de darle algo o hacer algo por él que él mismo no pudiera hacer mejor. Ahora quería ayudarlo para demostrarle que comprendía todo.

Lo encontré una noche, al volver de mi oficina, sentado frente al televisor y me deslicé silenciosamente junto a él. Parecía más afable ahora y apoyó su mano en mi rodilla y le dio una palmada.

Me quedé ahí durante un rato, conmovido por la nueva calidez de nuestra relación y entonces, incapaz de seguir conteniendo mi emoción, le dije abruptamente: "Podrías cambiar de trabajo".

Mi padre se puso rígido, enderezándose en su lugar. La presión de su mano en mi rodilla se incrementó hasta que grité de dolor, y siguió todavía lastimándome terriblemente.

"Sos un tonto", dijo, "No sabrías, aunque lo supieras."

A través del dolor en mi pierna, sentí la intensidad del temor de mi padre.

13. Por qué el mundo necesita cartógrafos.

Mi padre me despertó a las tres de la mañana para decirme por qué el mundo necesitaba cartógrafos. Olía a whisky y parecía, otra vez, muy amable.

"El mundo necesita cartógrafos", me dijo con suavidad, "porque si no tuvieran cartógrafos los tontos no sabrían dónde están. Si no tuvieran un cartógrafo para contarles lo que está pasando no sabrían nada aunque lo supieran. El mundo necesita cartógrafos", dijo mi padre, "mierda que los necesita."

14. Una escena final.

Permítanme que les describa una escena final: estoy sentado en el sofá que mi hermano trajo a casa cuando yo tenía cinco años. Estoy viendo televisión. Mi padre está sentado en un sillón de cuero que alguna vez perteneció a su padre y que ha sido siempre exclusivamente suyo. Mi madre está sentada en la glorieta con las cartas desplegadas sobre la mesa, jugando otra interminable partida de paciencia.

Observo casualmente a mi padre para ver si está haciendo algo más que mirar el espacio y noto, con una terrible conmoción, que está mostrando los primeros signos de desmaterialización.

"¿Qué es lo que estás mirando?" Mi padre, en efecto, ha estado observándose.

"Nada".

"Bueno. No lo hagas."

Nerviosamente devuelvo mis ojos a la inanidad de la pantalla. No sé qué hacer. ¿Debería decirle a mi padre que se está desmaterializando? ¿Si no se lo digo, se dará cuenta? Siento que tendría que hacer algo pero ya puedo pecibir la ira en su voz. Su cólera no es nada nueva. Pero ésta es posiblemente el comienzo de una marea de rabia incontrolable. Si sabe que se está desmaterializando, pensará que no lo amo. Me maldecirá. Me atacará. A pesar de su edad, es todavía considerablemente más fuerte que yo y podría lastimarme bastante. Miro con determinación la televisión y siento sus ojos sobre mí.

Trato de sentir amor por mi padre, lo intento con todas mis fuerzas.

Trato de recordar qué sentía por él cuando era chico, en los días en que ocasionalmente me trataba todavía con ternura.

Pero no funciona.

Porque sólo puedo recordar cómo me pegaba, me lastimaba, me humillaba y flirteaba con mis novias. Me doy cuenta, en una ráfaga de pánico y culpa, que no lo quiero. A pesar de eso le digo: "te amo".

Mi madre levanta la vista de sus cartas y deja brotar un grito de sorpresa.

Me doy vuelta hacia donde está mi padre. Casi ha desaparecido. Puedo ver el cuero del sillón a través de su vientre.

No sé si es mi poco convincente declaración de amor o la exclamación de mi madre lo que lo hace reír. Cualquiera fuera la razón, comienza a reírse incontrolablemente. "Tontos de mierda", dice jadeando, "me gustaría que pudieran ver el gesto de idiotas de sus caras de mierda".

Y entonces se esfuma.

Mi madre me miró desde el otro lado, nerviosamente, una carta todavía en su mano. "¿Me querés?", preguntó.

FOTOS: ELLIOTT ERWITT (P.16) Y CLAUDE NORI (P.17)

Nada espectacular

POR CECILIA SZPERLING

Vida cotidiana de una chica a la que le gustan las chicas. Lejos de los mitos y los lugares comunes, el testimonio de alguien que vive sus deseos y sus amores en una ciudad bastante indiferente.

Sandra, Celeste y yo.

-¿Te imaginás que asco acostarte con otra mujer?- decían las chicas a la salida de la escuela.

-Sí- dijo Serena. Imaginó el cuerpo de Laura desnudo y sus manos tocándolo. -Es un asco- agregó. El día anterior se había enamorado de Susú Pecoraro en Camila y había llorado a mares viendo cómo la fusilaban. Siempre sentía que necesitaba algo más, que no le alcanzaba con estar pegoteada con Laura e ir de aquí para allá juntas. Le daban ganas de abrazarla, de besarla y de todas esas cosas que parecían tan naturales y eran tan prohibidas. -No sé si tendré una señal en la frente, pero que soy distinta a los demás no lo puedo negar- pensó. Serena se identificaba con **Demián**, el personaje de Hermann Hesse. Sí, era eso, le gustaban las chicas. -¿Seremos sólo Sandra, Celeste y yo?- se preguntó y extendió su mano y el 60 se detuvo.

¿Chicas-chico? ¿Chicos-chica?

A Serena se le abrió el mundo al entrar en esa casa de Barrio Norte. Era como una fiesta a la tarde.

-¿Serán "chicos-chica" o "chicas-chico"?- se preguntó.

Era como un sueño. Todos eran hermosos o hermosas. La dueña de casa tenía 16 años y vivía con sus padres. Estaban vestidos de negro con pelos parados o muy cortos. Algunas tenían ojeras dibujadas. Una chica -¿o era un chico?- con el pelo rapado y plataformas altas cantaba sobre un tema de Sinead O'Connor. Inés la encandiló por su piel blanca, sus pecas y sus ojos claros que contrastaban con una boina roja estilo militar y un saco con charreteras. Parecía un pequeño soldado ruso. Después descubrió que eran casi todas chicas. Serena sintió que se quería quedar ahí para siempre. La imaginación volaba en la habitación de esa casa familiar de Barrio Norte. Eran jóvenes, hermosas y todas preferían a las chicas. Serena

se sintió feliz. Tenía 18 años y ya no estaba tan sola.

El primer beso

Serena volvió a esa casa varias veces. Eran ocho chicas y sabían cómo divertirse. Se reunían a tomar la leche y ver películas por video. Recién terminaban de ver **Que no se entere mamá**. Esa noche Ela y Valentina tenían auto. Fueron a **Tokio**: la pista estaba bien, buena música y muchos chicos y chicas de no más de 20 años. Después se metieron en los baños.

-Si sos lesbiana habrás pasado parte de tus días en un baño de damas, besándote a escondidas- dijo Zoe.



Serena entró con Inés. Una señora controlaba que no entrasen más de una a la vez, pero no las pudo detener.

La pasiva y la activa

Una hace de hombre y otra de mujer ¿No?- le preguntó su madre a la salida del baño. Ella

menos fueses la mujer!-dijo suspirando.

-Mamá. ¡No es así! Yo siento lo que siento ¿Vos que pensás que fumo habanos y me pongo bigotes?- dijo Serena, las lágrimas corrían por su cara. No quería hablar nunca más con su familia y tener que defenderse. Además todavía estaba inundada por la emoción que le había provocado **La ley del deseo** de Almodovar. Pensó que no por mucho tiempo más podría seguir viviendo con su familia en su casa en San Isidro y se dio cuenta de que necesitaba un trabajo.

Lipstick Lesbian vs. Chongas, bomberos y camioneros.

Tomaron los autos. Fueron a **Enigma**, un bar-discoteca para lesbianas. Música disco pasada de moda. Ellas se divertían burlándose de las otras, de las que se autodenominan "chongas, bomberos o camioneros". "Si te portás bien, bailás con la petisa", decían y se reían de la fealdad de la chica; o "Tu mujer ideal", y señalaban a una chica flaca como un esqueleto y con los pelos electrizados por demasiadas permanentes.

A la salida Serena decidió quedarse a esperarlas en la puerta. Los autos quedaron lejos y además amenazaba con llover. Estaba sola cuando salieron dos mujeres. Las dos borrachas. Una se desplomó al llegar a la esquina. La otra no se movió de la puerta.

-Es siempre igual- le dijo la mujer.

A Serena le resultaba patética la voz de esta mujer corpulenta de cuello corto. Asintió con la cabeza. Un relámpago en el medio del cielo anunció la lluvia. La chica seguía tirada en la esquina y empezaba a mojarse. Serena se resguardó debajo del toldo amarillo de la entrada.

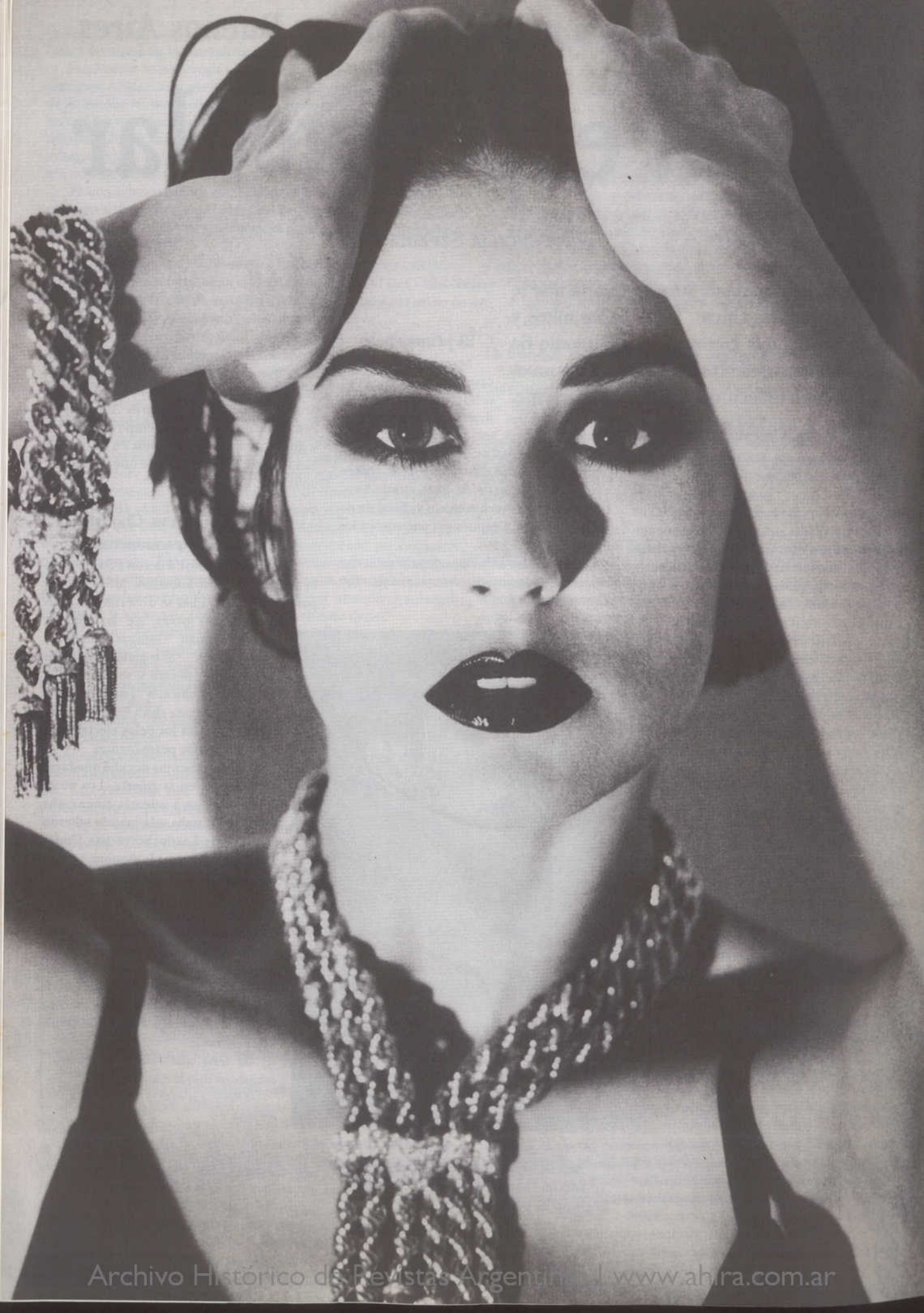
-Se tomó una botella de ginebra... imagine- dijo la mujer.

-¿Por qué se castiga así?- le preguntó Serena.

-¿Sabés por qué? Porque está dominada. Ella tiene sólo 19 años. Aunque parece de treinta y cinco. ¿Sabés como empezó? Estaba en una discoteca en San Telmo. Estaba de merca. Entró en el baño y se le metió Mabel. La empezó a tocar y besar y le gustó. A la salida del baño la esperábamos Andrea y yo que éramos las amantes de

Testimonio

V de Vian 19



Mabel. Le pegamos un poco. Ahora ella está atrapada en esta rueda de amantes. Aunque ahora está conmigo.

Un coche de policía levantó a Clara. Serena quería que volviesen sus amigas lo antes posible.

-Seguro que se va a pelear con los canas. Siempre les pega. Sabés que ayer apareció borracha en la estación San Isidro. Se había acostado con tres hombres al mismo tiempo, cualquier delirio, no se acordaba cómo volver a casa. Después de un litro de ginebra no sabés nada de nada...

Serena empezó a caminar y mojarse. Los autos llegaron y sonrió como si hubiesen pasado años. Se zambulló en el asiento de ese auto tan cómodo. Afuera la lluvia y esas mujeres desorientadas. Adentro suena K.D Lang en los parlantes. El coro dice: *¿Por qué te lastimas Kathryn?*

Incomprensión

Serena consiguió trabajo en un negocio de venta de ropa para gente joven. A los tres días le pidieron que se vistiera con la ropa del lugar para no distraer a los clientes que siempre preguntaban por lo que ella tenía puesto. Serena combina sus ropas de maneras fuera de lo común.

-¿Si te doy un beso, me hacés un descuento?- le preguntó una chica.

-Primero, que no me gustás y segundo que tengo novia- le contestó Serena y se propuso no arruinarse el día.

-Si sos gay, la gente cree que estás desesperada. Green que te gustan todas las chicas y que sos capaz de hacer cualquier cosa con tal que te besen- le confesó al dueño del lugar que había visto la escena. Christian sonrió y dijo:

-¿Te parece que podemos poner de moda el "Lesbian look"?- Serena levantó las cejas y pensó en no darle importancia. Estaba resuelta a no dejarse arruinar el día.

¿Cómo hacen dos mujeres para hacer el amor?

-¿Cómo hacen dos mujeres para hacer el amor?- preguntó Tomás.

-Así, tal cual vos te lo imaginás- respondió Serena y siguió su camino hacia la barra.

Serena había cumplido los 20 años pero parecía de 15. Podría pasar por un niño o una niña justo en esa edad donde los géneros se confunden. Se cortó su pelo rubio muy muy corto. Se destacaban sus ojos grandes verdes. Una serpiente tatuada asomaba por su cuello y reptaba por su hombro hasta acomodarse en una espada a la altura del hombro. Se veía a través de su camisa de seda blanca transparente. A las tres de la mañana el bar estaba repleto. Serena ve que una chica le vacía una botella de cerveza en la cabeza a un chico. Se abalanzó, le agarró el brazo y la detuvo. En el baño ayudó a Martín a secarse.

-¿Por qué lo hizo?- preguntó Serena.

-Por que le molesta que sea negro.

-¿No es gracioso que una chica gay, del fan club de Boy George, sea racista?- dijo Serena mientras le secaba la camisa. Se hablaban por

el espejo- las personas no tienen lógica.

-Es verdad- dijo Martín y la miró a los ojos. Le extendió la mano con una tarjeta con su teléfono y dirección. -Si necesitás algo de mí, no dudes en pedírmelo.

-Okey- se despidieron y entraron al salón nuevamente.

-¿Me das un beso?- le pidió a Serena Jazmín, una niña de 14 años.

-¿Pero está tu novio?- dijo Serena. Decidieron ir al baño. El novio, de 23 años golpeó la puerta rabioso y le pegó una trompada a Serena. Su liviano cuerpo se desplomó en el piso. Jazmín gritó y acudió Martín. En brazos la llevó hasta un taxi que los dejó en la guardia del Hospital Rivadavia.

Mejor no hablar de ciertas cosas

-¿Por qué no le contás todo a tu padre?- le dijo el padre al día siguiente, al ver los puntos al lado de la ceja. Estaba muy enojado y decidido a tomar las riendas en la vida de su hija. -Mientras vivas en esta casa, tenemos derecho a saber sobre tu vida.

-Si sabés todo y querés hacerte el que no te das cuenta de nada. Si sabés que preferís que te mienta.

Alguien que me entienda

Esa tarde Serena hizo sus valijas. Aún conservaba la tarjetita con la dirección de Martín. Llegó a esa casa antigua de salones gigantes en el barrio de Villa Crespo. En el living Martín escuchaba música. La casa estaba bien equipada. Serena descubrió el cuarto vacío del primer piso y sin dudarlo subió su equipaje. Cuatro valijas. De su mochila sacó una tele chiquita y una videocassetera. Cuando Martín descubrió el equipaje se quedó duro sin saber qué hacer. El tiene 32 años y es bisexual. El sabe que no es fácil vivir con tu familia. Sonrió y dijo:

-Ponéte cómoda.

Prix D'Ami

-¿A Isabel Adjami? ¿Te parece?. No sé... todos me lo dicen y como me llamo Isabel también...

-Es la chica más hermosa que conocí- pensó Serena.

Algo en ella le despertó su espíritu caballeresco. Le ofreció una copa, le ofreció un cigarrillo, la invitó a bailar. Vio de cerca sus grandes ojos azules. Serena se enamoró. Le gustó su pelo teñido de negro y le parecía que las medias corridas y ese vestido a flores antiguo acentuaban su belleza. Le gustó su boca pequeña y redonda pintada de negro. Le parecía un personaje de un cuento medieval y la propia locura le brindaba ese aire atemporal y mágico. Después fueron juntas al baño, el refugio de los amores prohibidos. Hasta que amaneció y los dueños dijeron:

-Chicas... tenemos que cerrar.

Se despidieron en la puerta y cada una tomó la dirección opuesta. Isabel tomó el 60 en Cabildo y una parada después subió Serena por la puerta de atrás. Se sonrieron.

Isabel tenía 20 años, igual que Serena. A los 16 tuvo un bebé del que cuidaban sus

padres. Vivía en San Telmo, en un cuarto de pensión. No tenía un peso y no era el tipo de persona hecha para el trabajo. Serena era gerente del negocio y ganaba un buen sueldo. Comenzó por comprarle regalos, invitarla al cine. Después se puso práctica y le compraba remedios y comida. Serena era su salvador. Sufría mucho por la autodestrucción de su amada y pensaba que era posible redimirla.

Ser Osvaldo

-Necesito abrigo y cigarrillos- dijo Isabel desde la cárcel.

El llamado la conmovió. La situación se agravaba y tenía que ser cada vez más lúcida, más inteligente, más fuerte para salvar a Isabel. Miró su guardarropa y supo perfectamente qué iba a ponerse. Una camisa blanca con volados al estilo de un músico clásico. Pantalones negros. Zapatos de charol. Una capa negra. Guantes blancos. Se miró en el espejo y encontró a Osvaldo, así llamó al personaje que la habitaba. Era como un príncipe. En varias ocasiones le habían dicho que parecía un príncipe y más de un gay quedó asombrado al saber que se trataba de una mujer. Sus ojos estaban húmedos y radiantes. Buscó abrigo y cigarrillos. El cielo estaba cargado, la tormenta se avecinaba. Serena brillaba y vibraba con el aire tenso. Serena era Osvaldo esa tarde. Un príncipe al que no le falta nada.

En prisión

Trajeron a Isabel. Estaba muy pálida y temblaba. El corazón de Serena se aceleró.

-¿Por qué está así?- le preguntó al policía.

-¿Y... qué querés después de haberse tomado una botella de vodka?.

Casi no podían hablar a través de las rejas. Serena-Osvaldo le dio una frazada, la favorita de su infancia y un paquete de Chesterfield. Después se internó mas allá de Pompeya y la inundación por pedido de Isabel. Debía encontrar a sus padres que no tenían teléfono. Caminó y caminó por horas hasta dar con la casa por un barrio que desconocía. Llegó completamente mojada. Un perro flaco le ladró y la madre de Isabel, en batón, le gritó desde la ventana. Serena se marchó a casa. Quería ver a Martín y contarle lo que le había pasado y tomar un té y dormir tranquila. Y no pensar.

-Mañana será otro día...- se dijo.

Final

Serena se enfermó debajo de la lluvia. Tiene fiebre y su madre ha venido a visitarla. Es joven y está de buen humor. Martín escucha sus risas y se detiene en la puerta de la habitación.

-¿Cómo están tus cosas, hijita?

-Así, como parecen- contestó Serena- Nada espectacular.

FOTOS:

MARC HARTLING

Testimonio

V de Vian 21

Lecturas

Gustavo Nielsen

Pour épater le bourgeois

POR PEDRO B. REY

La literatura *pour épater le bourgeois* fue, en sus distintos momentos de gloria, un saludable y refrescante bálsamo. Los surrealistas, con sus representaciones eróticas y sexófilas; Celine, indirectamente, haciendo rabiar a sus contemporáneos. Este primer tomo de relatos de Nielsen, clara, decidida, provocativamente, se suma a esa escuela sin genealogía definida.

Pero apenas leídas unas pocas páginas, una pregunta se hace obligatoria: ¿qué *bourgeois* queda hoy, en 1994, para *épater*? O, para decirlo más claro: qué tipo de contenidos pueden realmente sacar de quicio a un lector común -el concepto de burgués es tan ambiguo hoy día que prácticamente se ha desdibujado lo suficiente como para asegurar: *les bourgeois, c'est nous*- y si este lector común es capaz de espantarse con un catálogo de perversiones con un tintillo marcadamente necrofilico.

Estos cuentos dejan en claro que la frontalidad del choque ya no asusta a nadie: que una hermana celosa le extirpe los ojos a la novia que está a punto de quedarse ciega, que un padre le bese jugando la "conchita" a su hija mogólica o que los cuerpos calcinados que yacen en una playa quemada por la lava se quiebren pueden conducir casi sin escalas a una risa no necesariamente nerviosa.

La contratapa asegura, sin desparpajo, que el autor (Nielsen, arquitecto que dibujó la preciosa ilustración de tapa) tiene una capacidad para convertir los hechos que narra en algo verosímil.

Tal vez las tapas, solapas -y hasta las críticas- hayan sido inventadas únicamente para defender

un producto que debería defenderse por sí solo. Por eso es que cada dos por tres nos encontramos con definiciones que traicionan al propio texto, como un abogado que vendió el alma al enemigo. En todo caso lo que hace que muchos de estos cuentos se derrumben por sí solos es que no están muy lejos del colmo de la inverosimilitud.

Las perversiones aglomeradas en ese líquido amniótico -el de la falta de credibilidad- se convierten en peces de colores, pero que flotan muertos. Hermosas viñetas no más dañinas que un mosquito porteño.

Un antiguo perverso -el Ian Mc Ewan de *Primer amor*, últimos ritos y el de *Jardín de Cemento*, antes que el de *In Between the Sheets* o sus otras novelas- triunfaba por la simple razón de que sí era creíble que un chico obsesionado por el descubrimiento del sexo violara sin violencia a su hermanita -en un clima de abulia inglesa- o que un personaje desagradable, deforme, "sin mentón", matara a una nenita en un sucio canal inglés para que no delatara sus inclinaciones sexuales.

No se trata de escribir un panegírico del texto realista ni mucho menos. Lo que sí hay que dejar en claro es que para hacer textos morbosos surrealistas -no parecería ser el caso- o de un grotesco alienado -sí podría serlo, a su pesar- se requiere trabajar el material mucho más de lo que se nos hace creer desde tiempos inmemoriales.

Contra "Alucinantes caracoles" -lejos, el mejor cuento, donde se entrecruzan una poética adolescente con la tensión del lenguaje- o "Adentro y



afuera" complotan "El círculo de los ojos..." o "Magali", un bodrio de 30 páginas de difícil, insalubre digestión.

Extraña paradoja, Nielsen fue considerado el año pasado (a priori) la revelación literaria del año en curso. Por eso las tibias alabanzas bibliográficas (a posteriori) pasaron desapercibidas, tratando ellas mismas de disimular la falta de entusiasmo. A los críticos, ya lo sabemos, no les gusta jugar al chico que descubre que el rey está desnudo y que no lleva ningún raro vestido nuevo.

Pero quedan rescoldos. Lo mejor de *Playa quemada* es su lenguaje desprolijo, empastado, retorcido por momentos como un hierro oxidado. Esa construcción exasperante, está presente en las páginas más claustrofóbicas y atractivas pero se convierte en un amasijo de palabras gratuito en los largos párrafos sin fin.

A propósito de *Playa quemada*, de Gustavo Nielsen. Ed. Alfaguara.

Oscar Taborda

Tras los pasos del Dante

POR OSVALDO AGUIRRE

En un reportaje publicado en *Diario de Poesía* (1986), Juan José Saer planteó, consideró, discutió y finalmente rechazó la posibilidad de escribir una novela en verso. El modelo era la *Divina Commedia*, de Dante Alighieri, monumento construido en base a un sistema de conocimientos hoy imposible de manejar, dado su desarrollo y complejidad actual, y el proyecto suponía la culminación de un intento de integrar poesía y narrativa, el punto límite del poema narrativo. En *40 watt*, Oscar Taborda se hace cargo de esa utopía, pero en la perspectiva de explorar preocupaciones que le son propias y con un lenguaje y una forma distintivos, de elaboración personal.

Su libro se presenta como una *commedia*: está desarrollado en capítulos, los que a su vez se dividen en fragmentos, siempre encabezados -a la manera del genio de Florencia- por un resumen de los tópicos trazados. Como colofón, se insertan ocho escolios, procedimiento que, según se aclara al pie, no se usa en tren de dar explicaciones sobre el texto sino más bien "en el sentido que le daban los griegos a las canciones improvisadas en las orgías (...) algo así como canto torcido". Asimismo, se ofrece una anécdota, que sin embargo queda fuera del libro. Concretamente, encuentra su exposición en el texto de la contratapa: una mujer, en una cena escolar, se alarma y se conmueve por la situación que sufren "unos pobres

Sherlock Holmes, lector

POR VERÓNICA A. PAGURA

Todo tiene un único sentido. Todo es nada más que una forma.

Estas dos proposiciones pueden llevar a poéticas muy disímiles o al intento trabajoso por imbrincas. Desde el título, *La frontera más secreta*, se alude a esas dos variantes: la "frontera" refiriéndose a la forma de un territorio; "secreta" a un conjetural mensaje a encontrar o develar. Y, sin embargo, todo el texto oscila en una indeterminación de los hechos: nadie puede confiar en lo que el otro le cuenta.

En el epígrafe reaparece la dualidad: "la forma de la verdad", en palabras de Faulkner. Y es que los personajes (el Tordo, Morales, el hombre del cablecarril), saben hacerle creer a Esteban, el protagonista, que lo que cuentan es verdad. Juegan con Esteban a dar vueltas varias veces sobre una misma anécdota, construyéndola cada vez con un detalle distinto que cambia la anécdota entera. Las versiones son como túneles subterráneos que se interconectan y que conducen hacia el enigma y, por lo tanto, hacia un riesgo de muerte.

Del mismo modo juega Esteban con el narrador y el narrador con nosotros. Como al conjuro mágico del "había una vez..." se predispone al lector para creer y cuando se está llegando a la solución se descubre que, en realidad, todo consistió en demostrar el poder de narrar. "Por primera vez quien escribe," dice uno de los personajes de *La frontera...*, "no tiene ninguna meta". Así es como en *La frontera...* se suceden sueños, borracheras, fantasmas del pasado nacional o personal, citas apócrifas, cartas inciertas, viajeros.

Tenemos todo tipo de historias y géneros para elegir: un hombre, Esteban Ríos, que encuentra una figura humana petrificada en un perdido pueblito de las sierras; su amigo, hábil contador de historias, que está siempre en viaje y que trae a una

amiga de la cual se enamora Esteban; mujeres con igual nombre pero distintas o mujeres de distinto nombre pero iguales; fantasmáticos jinetes con estandartes colorados y hombres que van en coche al muere; sueños voluptuosos; un grupo de pensionistas de un Sanatorio que intentan resucitar a los muertos; un desfile de modelos; etc.

Nadie se hace cargo de nada, pero para dar al texto un carácter de desafío. Porque si en un primer momento (como el crítico de "La figura en el tapiz", el cuento del escritor inglés-norteamericano Henry James) nos vemos tentados a perseguir al autor para la revelación de ese vaporoso e intrincado secreto, inmediatamente nos damos cuenta de que el secreto es sólo la coartada del escritor.

Carlos Dámaso Martínez (argentino, 1944) centra su atención en la forma del crimen, porque todo crimen, todo policial se construye sobre las versiones del mismo. Pero si bien en todo policial contamos con un Poirot o un Holmes o un Marlowe que nos rearma todo el rompecabezas, en *La frontera...* estamos solos. El desafío es reconstruir todas las partes para descubrir los móviles del crimen y al asesino: "(...) los hechos aparecen a veces aislados y había que saber unirlos". La fragmentación y la vacilación del narrador hacen del texto íntegro un enigma policial donde el detective es el lector.

Y, en esta novela, el escritor se apropia para sí del lugar del espía: "(...) un escritor era un espía del mundo, de la sociedad y de la época en que vive. Un espía que no trabaja para ningún poder o servicio, solo para el poder de la invención, de la suya propia, claro está." Por consiguiente, a diferencia de sus escritos anteriores (*Hay cenizas en el viento*, 1982, novela y *Hasta que todo arda*, 1989, cuentos), esta novela se vuelve más enigmática y desrealizadora. Hay una continuidad entre aquéllos y esta última, principal-

mente en el personaje de Esteban Ríos, también en la perfecta construcción de un clima de expectación; en el pasaje de lo "real" a la ensoñación; en los juegos intertextuales; en el gusto por las mujeres rubias y por el whisky...

Pero en *La frontera...* Dámaso Martínez sobrepasa su propia frontera: erige un universo que si bien es perfectamente verosímil no tiene ataduras con lo real. Retoma fragmentos de historias o problemas diseminados en su libro de cuentos pero no da soluciones como sí podía hacerlo en los cuentos.

En *La frontera...* se pone en práctica más eficazmente lo que en textos anteriores era más programático.

Al igual que el deseo por el cuerpo de las mujeres de las ficciones de Dámaso Martínez, el deseo por asir la "realidad" lleva a tramar una malla de narraciones que intentan atrapar rodeándola. Una frase de uno de sus cuentos contiene esta idea: "En el punto inmóvil que gira, allí está la danza." ("Allá, o en otra parte").

Volviendo al policial, como señalaron Gonzalo Carranza y Marcelo Damiani en un artículo sobre el género, "Espacios policiales": cuando más gana el policial en Argentina es cuando más logran los autores despegarse de los modelos clásicos.

La propuesta de Carlos Dámaso Martínez logra salirse de esos parámetros y armar una poética distinta, personal. Todo lo que exige es un lector que la asuma con lo que ello supone de trabajo, búsqueda y, por supuesto, de riesgo.

A propósito de *La frontera más secreta*, de Carlos Dámaso Martínez, Paradiso Ediciones.

indios" a la vera del Ludueña, debido a las inundaciones; Cremasco, un profesor de historia, entrevé la posibilidad de un beneficio personal en el drama, pero será él quien termine deambulando junto a las aguas crecidas del arroyo.

El relato de Taborda se aparta de esa historia, la toma en todo caso como punto de partida para derivar en soberbias captaciones del ambiente, que ante esa "farsa" alentada por Cremasco se imponen con contundencia como las únicas experiencias reales. Los hechos -la conversación en la cena, una tormenta, la excursión hacia el lugar donde se reúnen los inundados- son considerados con ironía y su narración queda suspendida ante la observación de lo que, para una mirada ingenua, serían datos incidentales. Una laguna de aguas servidas junto a una fábrica textil, una casa abandonada en el campo, los restos de una usina, son engranajes de aquella historia, pero en virtud de su tratamiento adquieren una fuerza propia y se convierten en nudos de la narración. "Y no quedaba, creímos, nada por hacer/ más que mirar a esos monjes penitentes/ y esperar que algo nos fuera revelado". Esa revelación no acontece; las cosas son como son, o como se las ve, no ilustran pensamientos, no son signos de otras, todo su valor cuando, como ocurre con Taborda, se lo sabe ver desde la ensi-

estar ahí, inmediatas y a la vez inapresables, pérdidas para la comprensión humana.

El poema trabaja sobre dos tiempos: el presente desde el que habla el yo narrador y el pasado de la "gesta" de Cremasco, seis meses antes. La historia -y aquí el libro encuentra otra línea de alto nivel- reposa sobre una reflexión que la erosiona, porque cuestiona sus referencias básicas: el sentido de la realidad y la entidad del propio yo que narra. "...El presente suena hueco/ y la memoria, entrenada igual que un perro,/ sólo trae basur y neumáticos quemados,/ altos matorrales cubriendo una banquina,/ pero nada de aquello que se amarra". Ni el mañana ni el ayer -"esos días acabaron para siempre"- se dice luego, merecen ser tenidos por reales. En esa "confusión", afirmada a la vez como "alimento", se disuelve el yo, empeñado finalmente en la inútil apuesta por "si alguna cosa pasada pudiera revivir". No hay entonces ningún punto firme de apoyo; de esa incertidumbre ominosa Oscar Taborda (Rosario, 1959) ha sabido extraer uno de los textos más importantes de la poesía argentina actual.

A propósito de 40 watt, de Oscar Taborda. Beatriz

Viana Editora colección Ficciones.

Lecturas

V de Vian 23

Todo es verdad

POR FERNANDO MARTÍN PEÑA

Historia de una película que Welles nunca pudo completar. La trama secreta de un episodio oscuro donde intervienen los gobiernos norteamericano y brasileño, cuatro *jangadeiros*, el carnaval de Río y Orson Welles, el hombre equivocado en el momento justo.

La culpa la tuvo la guerra.

El gobierno de Roosevelt comenzó a preocuparse por la actitud de Latinoamérica frente al conflicto hacia 1940 y emprendió una política conocida como "buena vecindad" que tendía a estrechar vínculos culturales y sobre todo comerciales. En Hollywood, esa política produjo varios films de ambiente sudamericano y publicitados viajes de personalidades especialmente célebres, empezando por Walt Disney. El ingreso de los Estados Unidos en el conflicto (diciembre, 1941) y la neutralidad ambigua que mantenían algunos países (como la Argentina) intensificaron la preocupación de la Oficina de Asuntos Interamericanos. Su coordinador, Nelson Rockefeller, era también uno de los accionistas mayores de la productora R.K.O. y como tal presionó lo suficiente como para que la empresa hiciera su parte y cumpliera con el deber patriótico.

Cunado le comunicaron la necesidad de realizar un film que promocionara las buenas relaciones entre Estados Unidos y Latinoamérica, Orson Welles se encontraba sumergido en la preparación de varios proyectos para la productora, luego del estreno de *Citizen Kane*. Uno de esos proyectos llevaba el título *It's all true* y, según el plan original, debía quedar integrado por cuatro episodios que compartían un planteo semidocumental. Como uno de ellos, titulado "My friend Bonito", ya se encontraba en producción y ofrecía la ventaja adicional de transcurrir en México, Welles sugirió conservarlo y reemplazar los restantes con otros temas latinos. La idea fue aceptada, se acordó que uno de los temas sería el célebre carnaval de Río y en febrero de 1942 Welles llegó a Brasil con apoyo oficial y el respaldo económico de la R.K.O.

Cuatro hombres

En realidad, a Orson Welles el carnaval y Sudamérica le interesaban poco, pero se trataba de cumplir con lo que entendía su deber. No recibió salario alguno por los ocho meses que pasó en Brasil, aunque por su parte R.K.O. negoció en privado con el gobierno una compensación de

300.000 dólares a favor de la empresa por haberse ocupado del proyecto¹. Deber o no deber, había que responsabilizarse de la inversión ante sus accionistas.

Una vez en Río, Welles se entusiasmó con el samba y filmó abundantemente el carnaval con la idea de elaborar ese episodio alrededor de la música, durante el proceso de montaje. El material expuesto, buena parte en colores, era enviado periódicamente a Los Angeles para su revelado. Poco después, Welles encontró tema para el tercer episodio de *It's all true* en la historia verdadera de cuatro personajes, nativos de Fortaleza, que habían atravesado 1650 millas en balsa para llegar hasta Río, ver al presidente Vargas y solicitar atención a sus precarias condiciones de vida. La proeza los hizo célebres y su líder, conocido como Jacaré, se convirtió en un héroe popular. Welles se entrevistó con él, indagó sobre el tema y le propuso participar en una reconstrucción filmada de aquella hazaña.

El rodaje de ese tercer episodio comenzó en mayo y Welles decidió titularlo *Four Men on a Raft* (Cuatro hombres sobre una balsa). A esa altura la dirección ejecutiva de R.K.O. había cambiado y maldecía a Welles por varias razones, especialmente porque el indescifrable metraje del carnaval no se correspondía con ningún guión. Por otro lado, Jacaré se ahogó el primer día de filmación, mientras se reconstruía la llega-

da de los pescadores a Río. Orson Welles recibió la orden de regresar cuanto antes a los Estados Unidos pero, en lugar de hacerlo, se propuso finalizar el episodio de los *jangadeiros*. Con lo que restaba del dinero de la producción y acompañado por un equipo mínimo, Welles se fue a Fortaleza, eligió a sus protagonistas entre los lugareños y reanudó la filmación, que se prolongó hasta julio. Reconstruyendo el trayecto de los *jangadeiros*, Welles rodó también algunas escenas en Recife y en Salvador. En Agosto regresó a los Estados Unidos, previo paso diplomático por otros países de Latinoamérica.

Mentiras

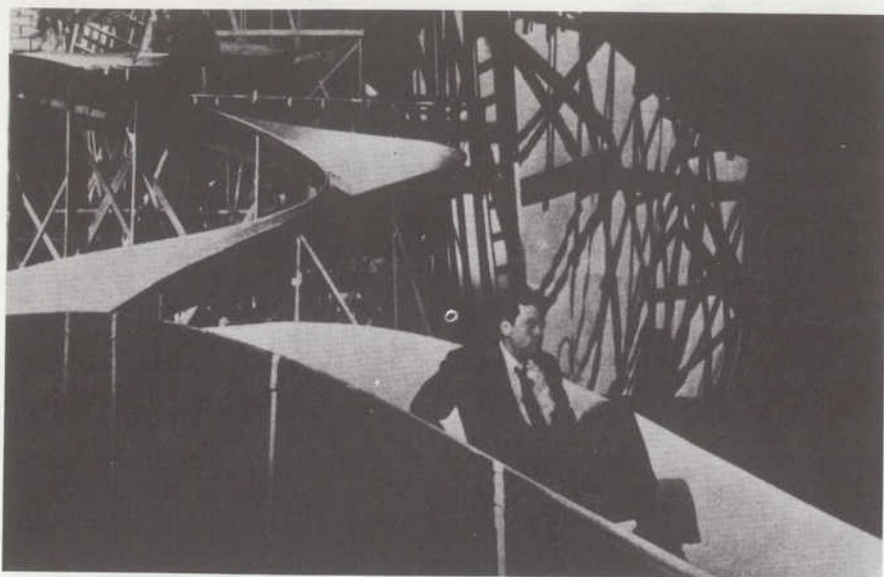
Para entonces, la dirección ejecutiva de R.K.O. se había deshecho de Welles y de su pequeña unidad de producción. El realizador supo al llegar que todo su personal había sido expulsado de sus oficinas en la productora, que el carácter oficial de su misión ya no tenía ningún peso, que *The Magnificent Ambersons* -rodado antes de partir- se había estrenado sin publicidad en una versión mutilada. Sobre el comportamiento de Orson Welles en Brasil circularon desde entonces toda clase de rumores, la mayor parte de los cuales apuntó a su presunta irresponsabilidad y dispersión. Lo cierto es que no bastan para dar cuenta de la caída en desgracia del realizador, que no logró dirigir otra película durante cuatro años. Tampoco modifican algunos datos documentados que, sin em-

LUCÍA VASSALLO

Fotografías

372-7476





bargo, fueron distorsionados por diversos autores: en primer lugar, Welles no emprendió *It's all true* como un proyecto personal; en segundo lugar, durante su abortada producción sólo se gastó poco más de la mitad del dinero previsto.

Mientras se dedicaba a sobrevivir con trabajos como actor y haciendo programas de radio, además de colaborar activamente en la campaña política de Roosevelt, Welles guardó la esperanza de completar *It's all true* en un futuro cercano. Según recordó después, "*Parte de mi acuerdo con Fox para interpretar y producir Jane Eyre era que ellos me comprarían el material de It's all true, y así podría montarlo y terminarlo, pero nada de eso sucedió. Hice muchos esfuerzos para lograrlo, porque sabía que había una fortuna en esa película durante aquellos años en los que ese tipo de música latinoamericana estaba de moda. Y allí teníamos la cosa verdadera. Hubiera sido muy comercial en aquel momento, no ahora. Pero nunca resultó. Lo intenté todo. Estuve cerca, cerca, siempre cerca. Y perdí muchos años de mi vida...*"

Durante todos esos años creció la leyenda alrededor del film. El episodio pasó a ejemplificar el drama del realizador genial aplastado por la maquinaria de un sistema frío y mercantilista, para algunos o también el caso extremo del egomaniaco irresponsable, para otros. Mientras pasaban los años y se equilibraban los tantos, las historias del cine podían recordar con amargura que todo el asunto tenía un precedente muy similar en el caso de *¡Que viva México!*, de Sergei Eisenstein.

Toda la verdad

En 1985 aparecieron en un depósito 314 latas con el material de *It's all true*, en parte sin revelar. El material fue a parar razonablemente a manos de Richard Wilson, que además conservaba toda la documentación vinculada a Orson Welles y la empresa R.K.O. En 1986 Wilson terminó un montaje del episodio de los *jangadeiros*. Poco después, Robert Stam y Catherine Benamou emprendieron una investigación que terminó sobre todo el caso *It's all true*, trasladando-

se a Brasil y México para desempolvar allí algunos documentos nunca revisados. Apoyándose en los trabajos de Wilson, Stam y Benamou, el investigador Bill Krohn terminó un fascinante largometraje documental que se llama precisamente *It's all true*. A esta altura, el vapuleado título puede aplicarse también a los argumentos con los que OW se había defendido de sus detractores a lo largo de los años.

It's all true se estrenó durante el último London Film Festival, fuera de programa y con escasa información previa. La primera parte del film condensa la complicada historia del proyecto en testimonios e imágenes documentales. Así llega a saberse que Welles emprendió el rodaje de la historia de los *jangadeiros* con la sincera convicción de que la difusión del film mejoraría las condiciones de vida de esos nativos. Ese compromiso se convirtió en pasión tras la muerte de Jacaré y esa misma pasión lo llevó a terminar el rodaje, bajo mínimas condiciones técnicas y económicas. El film incluye el testimonio de algunos supervivientes brasileños de ese rodaje y entre ellos el de su protagonista femenina, que declara de un modo conmovedor "*Yo fui descubierta por Orson Welles*". De esos testimonios y de la consulta de periódicos de la época y de algún documento oficial, surge con solidez una nueva interpretación de los acontecimientos. Sencillamente, al presidente Getulio Vargas le desagradó profundamente la relación de Orson Welles con Jacaré, su molesto interés en el recuerdo de una hazaña popular y su actitud abiertamente antirracista. Parece claro que el gobierno brasileño no tardó en considerar la idea de *Four men on a raft* como una invasión poco grata en asuntos de política interna.

En Estados Unidos, esa inquietud oficial debió repercutir dolorosamente en la Oficina de Asuntos Interamericanos. Richard Wilson resume en una frase memorable la esencia del problema con *It's all true*: "*Sólo tenía que hacer un documental turístico para quedar bien. Pero se les ocurrió enviar a Orson*"

Antes de que comprendieran su error, el documental turístico se había convertido en un alegato social.

La segunda parte del film consiste en la reconstrucción de *Four men on a raft*. Comienza con la construcción de una balsa y la descripción de situaciones cotidianas en un pequeño pueblo de pescadores. Hay un romance entre dos jóvenes que culminan en una boda y se interrumpe trágicamente con la muerte del muchacho durante la pesca. Durante los funerales, un grupo de voluntarios resuelve dirigirse a la Capital para reclamar mejores condiciones de trabajo. El heroico viaje comienza en la balsa del principio. Sucesivos planos dan cuenta de las dificultades del trayecto, con un extremo de elocuencia durante un tramo desértico en el que el grupo debe cargar con la balsa hasta reencontrar agua. La llegada a Río tiene un impacto deliberado, porque Welles opuso la precariedad de la balsa y sus tripulantes a los barcos y yates que fondean cerca del puerto, y a los bañistas que toman sol en la playa.

Como precedentes históricos y estéticos más directos de *Four Men on a Raft* podrían citarse *Redes* (Fred Zinnemann, 1934) y hasta cierto punto *Moana* (Robert Flaherty, 1926), pero formalmente tiene más relación con las diagonales de *¡Que viva México!* y en particular con el fascinante trabajo del fotógrafo Floyd Crosby para *Tabu* (Murnau, 1931). Orson Welles mantuvo la atención en el drama grupal pero además, fiel a un estilo, buscó imágenes muy contrastadas y ángulos bajos, que a menudo obtuvo cavando fosas para la cámara y su operador. Sólo construyó un decorado, una plataforma elevada móvil sobre la que reprodujo la balsa y ubicó a sus tripulantes, con el fin de obtener planos cortos y contrapicados de la embarcación sacudida por las olas. Como es lógico, la opción del montajista fue respetar cada plano de Welles y se puede suponer con fundamento que su realizador le habría proporcionado un dinamismo característico que hoy *Four Men on a Raft* no puede tener. Una acompañamiento musical nuevo reemplaza a la banda sonora que nunca llegó a existir.

Los realizadores de *It's all true* fueron plenamente conscientes de que sólo lograrían aproximarse a una intención, lo cual, después de una espera de cincuenta años, ha sido más que suficiente. Como si hubiera necesidad de recordarlo, el film termina con algunas de las escenas que Welles rodó en technicolor durante el carnaval de Río. *Four Men On a Raft* pudo reconstruirse en base a su línea argumental pero nadie sabe qué habría hecho Orson con ese carnaval si lo hubiesen dejado jugar un par de años con su moviola.

¹ Este dato fue establecido por Richard Wilson, que fue asistente de OW en Brasil en un documentado artículo para *Sight and Sound*, Londres, otoño boreal de 1976.

Björk

El rock del iglú

Fue la líder de The Sugarcubes y el año pasado comenzó su carrera solista. Björk es una islandesa, hija de hippies y madre de un niño, que ha revolucionado el panorama musical europeo con *Debut*, su disco inaugural. Su increíble belleza y su lucidez a la hora de opinar se reflejan en su música seductora e inteligente. En una entrevista concedida a Les Inrockuptibles habla Björk. Aquí el texto completo de la charla.

- No termino de creer esto que me pasa, todos estos títulos de "mejor álbum del año"... Mientras lo grababa, estaba segura de que no le interesaría a nadie. Para mí, fue una regresión, un regreso hacia atrás después de todos estos años pasados en el seno de diferentes grupos, como *Kukl* o *Sugarcubes*. Aquí, volví a ser egoísta por primera vez en años. Estaba segura de no llegar a un mínimo porcentaje entre los fans de *The Sugarcubes*, tal vez un 10 por ciento de ellos... Para mí, *Debut* era demasiado privado para gustarle a cualquiera. Y luego, a medida que comenzamos a enviar los primeros casetes del álbum, las reacciones fueron desconcertantes. A todo el mundo le encantaba, las discográficas se peleaban por tener mi firma. Comenzaron a decirme "Vas a ver, tu disco se va a vender en cientos de miles de ejemplares, será el preferido por la crítica en el '93..." Todas cosas que después se cumplieron. Estas reacciones alentadoras me perturbaron mucho, estaba perdida. Todavía no termino de aterrizar, el año pasado fue irreal, completamente loco. No estaba lista para esto.

- Grabaste este álbum sola y sin compromisos. Su éxito, tanto de la crítica como comercial, debe ser reasegurador.

- Estoy orgullosa de este disco, pero no por las razones que invoca la gente. Sellar mi nombre en la historia de la música pop, me re-cago en eso. Todo lo que me interesa de estos premios de "mejor disco del año", es la libertad que me van a aportar. Para mi segundo álbum, nada podrá frenarme, ni la gente ni los medios económicos. Para *Debut*, el presupuesto no era suficiente. Tuve que mentir, ir a ver a las discográficas jurándoles que sería el mejor álbum después de años, una revolución... Tuve que recitar las estupideces habituales de la música pop, hacerme pasar por Supermujer para financiar el disco. Este negocio te obliga a adoptar esos comportamientos ridículos. Pero ahora, ya no tengo que jugar este juego, el dinero vendrá solo.

- ¿Encaraste esta carrera solista, lejos de *Sugarcubes*, puro compromiso de

- En Islandia, yo crecí en una comunidad muy pequeña, lejos del mundo. Mis únicos héroes eran científicos, vulcanólogos, botánicos. Las estrellas pop no me interesaban, mis afectos se encontraban más que nada en la gente desconocida. Siendo adolescente, esto se volvió una regla de conducta: celebridad rimaba obligatoriamente con mediocridad. La gloria, por lo tanto, nunca me tentó. *The Sugarcubes* tocaba por todo el mundo para promocionar sus discos. Yo aceptaba seguirlos para complacerlos, pero prefería trabajar en privado y vender discos suficientes como para pagar las facturas. Eso alcanzaba para mi bienestar. Amo la soledad, permanecer en mi rincón. Y al mismo tiempo, vender tantos discos es finalmente un gran honor. Esta relación de amor y odio con el éxito me perturba enormemente.

- ¿Qué es lo que provocó ese deseo de lo que llamás "egoísmo"?

- Desde que era muy chica, yo escribía canciones. Pero jamás pensé en grabarlas algún día siendo solista. Era una pasión privada, una manera de permanecer sana de espíritu (silencio)... Mi idea fue siempre trabajar junto con los demás, intercambiar las ideas. Para alguien como yo, que tiene tanta fe en la música pop, que no vive para otra cosa, resultaba intolerable no encontrar discos que comprar en los negocios. No veía en nombre de qué no se podía producir más música pop de calidad. Me dije "Si vos no remontás la cuesta, nadie lo va a hacer por vos". Me acercaba a los treinta, y veía que había elegido la vía fácil. Tengo una casa en Islandia, tengo muchos amigos, un hijo... Una perfecta vida pequeña de mujer de su casa, pero sin el menor riesgo. Si quería viajar un poco, alcanzaba con armar una gira mundial de *Sugarcubes*. Me hacía la fiaca, no hacía el menor esfuerzo por nada. Cuando leía las biografías de algunos científicos, me daba vergüenza llevar una vida tan despreciable. Me di cuenta de que todos ellos, algún día, habían tenido el coraje de vivir intensamente su pasión, corriendo los riesgos que eso implica. Llegado un momento, ya no podía leer más cosas magníficas, muchos discos excelentes, como

platos sublimes descansando muy confortablemente en mi sillón. Me hacía falta hacer ciertos sacrificios.

- ¿En qué ocasión fue que decidiste abandonar ese confort?

- No hubo una revolución brutal, sino una larga toma de conciencia. Hago música desde que tengo once años. Creo sinceramente que desde ese día yo me preparaba secretamente para esta carrera solista. Trabajar con *The Sugarcubes* no fue otra cosa que un aprendizaje. Observaba la marcha de los medios, el funcionamiento de las discográficas, no me perdía ni un detalle. Ninguno de los álbumes de *Sugarcubes* me satisfacía. En lo más profundo de mí misma, estaba muy enojada. Los *Sugarcubes* jamás se entregaban por completo, dado que la música no era lo más importante de sus vidas. Eran poetas, escritores, pensaban en pasarla bien haciendo el mínimo esfuerzo posible. A los dieciocho años, es una actitud comprensible. Pero a los treinta, es insostenible. Yo dependo demasiado de la música para descuidarla a tal punto.

- Esa pereza debe ser ingobernable. ¿Cómo encontrar suficiente disciplina para vencerla?

- La grabación del disco y todo el año '93 se sucedieron sin el menor esfuerzo. La única dificultad es mental: convencerme de que tengo derecho al egoísmo. Decirle a diez personas "Sigan mis órdenes". ¿De qué derecho gozo, por qué tengo razón? Hay que tener tupé para dar órdenes a abogados, a arregladores... Es duro para una chica que, como yo, es el bebé del punk. Esta es mi filosofía: anarquía, que cada uno haga lo que quiera, nadie puede darte órdenes... Siempre trabajé en grupos democráticos, en los que cada voz contaba. Pero hace falta que me acostumbre al hecho de que se trata de mi música y yo la conozco mejor que nadie. Es como mi hijo: yo sé mejor que nadie qué es lo que debe llevar, a qué escuela debe ir... No se trata del genio, sino del instinto.

- ¿No dudás jamás?

- Desde el primer día, yo decidí que hacía este disco para mí. Cada pequeño detalle de este álbum debía gustarme, o recomenzaba. Fui definitivamente el mundo de cada idea, sin la menor barrera.





Porque yo sabía adónde iba. Pero reescuchándolo, me doy cuenta de que a veces he sido perezosa, de que toqué la seguridad: copla, refrán, copla... Voy a correr más riesgos en el nuevo. Quiero ir más lejos, permaneciendo siempre en un mismo plan. Incluso el shantra budista o el canto de un pájaro se limitan a un plan. Sin embargo, hay barreras que quisiera atravesar. Quiero aproximarme a una música pop experimental y al mismo tiempo perfectamente accesible. La actitud de Stockhausen y los versitos de Boney M (risas)... Compositores como Stockhausen, Schönberg, Messiaen o Debussy tienen muchísimo en común con la música pop: la espontaneidad y el rechazo por la tradición. La música pop debería ser así, me molesta terriblemente verla limitarse a un solo de guitarra o a un son de cajas rítmicas. Como el jazz, el pop se transformó en una fórmula, una música coagulada. ¿En dónde quedaron la apertura del espíritu, la aventura? Uno va hoy a la escuela para estudiar el

son fanáticos de esos compositores. Lennon, por ejemplo, era un gran fanático de Stockhausen.

- ¿Por qué, entonces, ese gran desfase entre lo que la gente escucha y lo que toca?

- Eso era lo que más me perturbaba con *The Sugarcubes*. Permanecí con ellos porque eran mis amigos. Pero musicalmente, rechazaban los cuestionamientos. Terminé por creer que tenía un problema: un día, me encantaba *Public Enemy* y no

escuchaba más que eso durante seis meses. Pero después pasaba a otra cosa. Me creía volátil, inestable. Mientras que en realidad, yo no era más que curiosa, algo de lo que los demás no eran capaces. Su curiosidad, su coraje, su gusto por el riesgo, lo guardaban para sus libros. Yo era la única del grupo verdaderamente apasionada por la música. En casa es una enfermedad: el mundo puede estallar, me alcanza con un solo disco para elevar de nuevo mi moral. Mi padre, por su parte, juega al ajedrez... Y así, poco a poco, fue cavándose un gran foso entre lo que yo amaba y los discos que íbamos editando. Debí elegir entre mis aspiraciones y mis amigos. Una elección muy cruel. Cerrándole la puerta a mis sueños, me hubiera transformado en una muerta en vida.

- ¿Hay una parte de juego en esta nueva capacidad de decidir acerca de todo?

- Con los Sugarcubes, entendimos muy rápidamente que todo eso no era más que una gran broma. En estos últimos veinte o treinta años, la posición del músico tomó una importancia ridícula. Los cantantes se transformaron en líderes de opinión, aun cuando no tenían nada que ofrecer. Y al mismo tiempo, se desprecia a los escultores, a los exploradores... Se les exige a los cantantes de rock las soluciones a los problemas del mundo, en lugar de a los científicos. ¡Qué farsa! Hace cien años, los músicos eran considerados las heces de la sociedad...

- ¿No te sentís una usurpadora en tu posición?

- Jamás busqué la respetabilidad. Pero no me siento muy a gusto cuando constato que el 90 por ciento de mi tiempo está dedicado a los medios y solamente un 10 por ciento a mi música. No estoy acá para convertirme en la portavoz de una generación. Desafortunadamente, no puedo hacer nada: es un problema ligado con las sociedades occidentales, debido a la falta de respetabilidad de los políticos. Tenemos los líderes de opinión que podemos ofrecernos. Yo tengo simplemente la suerte de tener la edad acertada, el sexo acertado, las opiniones políticas acertadas... Pero cruzá al hospital que está enfrente, encontrá una enfermera un poco sexy y estoy segura de que ella hará el trabajo tan bien como yo.

- Fuiste invitada recientemente por una radio de Los Angeles para conversar con los oyentes acerca de sus problemas sentimentales o sexuales. De alguna manera, jugás el juego de ser líder de opinión.

- Aquella fue una experiencia traumatizante. Fui con la intención de bromear con las historias rosas de las oyentes. "*Björk, mi noviecito no me ama más, bua, bua...*" "*Y bueno, cerrá la boca, no seas miserable y decile que se vaya a cagar*" (risas)... Pero allí, me encontré frente a gente que se encontraba muy mal, estuve al borde de las lágrimas, verdaderamente sacudida. Era tan impotente ayudarlos. Me fui absolutamente trastornada.

- Uno no elige a su público. Estoy seguro de que algún chico perverso pegó tu foto al lado de su cama.

- Edité mi primer álbum a los once años. En Islandia, tuvo mucha repercusión y me encontré de repente en todos los proyectores. En la isla, todo el mundo había oído hablar de mí, me reconocían por la calle. Aprendí muy rápidamente a poder identificar a mis verdaderos amigos, a mis verdaderos amores... Estoy acostumbrada desde hace largo tiempo a este desfase entre lo que soy y lo que la gente espera que sea. Si algunos me consideran

Taller de Escritura

Coordinadora: Verónica

Tel. 431-5019

Entrevista

28 V de Vian

jazz o el rock como si se tratara de lenguas muertas. Sin embargo, muchos músicos pop

de Revistas Argentinas

www.ahira.com.ar

un sex-symbol, desgraciadamente es parte de la cosa. Pero siendo cantante, tendría que ser muy tonta para no ver esto (risas)... Es divertido tener la foto de una pegada al lado de la cama de los chicos. Para ellos, tengo poder porque llevo un micrófono en la mano. Ellos ignoran todo acerca de mi vulnerabilidad. Mientras esté feliz en mi casa, no me perturba escuchar a mil tipos gritar mi nombre en cada recital.

- Hablás mucho de tu suerte, pero ¿te sentís dotada?

- Mentiría si no reconociera que algunas cosas aparentemente complicadas para otros músicos son muy fáciles para mí. Me resulta muy fácil expresarme en una canción, mucho más fácil que en la vida cotidiana. Cada uno tiene su manera de expresarse: algunos de mis amigos son campeones de ping-pong, es allí que se sienten a gusto, que se vacían. Cuando siento que no llego a formular claramente lo que no va en mi vida cotidiana, entonces escribo, es mi forma de eliminar los problemas de mi sistema. Es una manera de terapia - odio esa palabra-, pero sin la menor lógica, sin el menor análisis. Porque el análisis destruiría mi instinto, toda creatividad. Sobre todo, no quiero correr el riesgo de saber por qué y cómo escribo. Y si un día, la fuente se seca, mala suerte. Me haré enfermera, del modo que quise ser granjera, tabernera o masajista en el pasado.

- Recientemente, Tim Booth, el líder de James, dijo que vos jamás hubierais tenido el éxito que tuviste sin tu físico. El vuelco parecía inevitable, tras un año de elogios.

- ¿Tim Booth? Ah, sí, *Sit down...* Se trata más de celos que de sexismo, ¿no? El vuelco ya lo viví con *Sugarcubes*. Nuestro primer álbum fue totalmente sobreestimado, el segundo fue perfectamente subestimado. Sé que el 60 por ciento de mi éxito actual es fruto de una moda, de una hipérbole. Sé perfectamente que la crítica será muy delicada o que me destruirá con mi próximo álbum. Puesto que el año que viene ya no será la persona justa en el lugar preciso en el momento exacto.

- Tu posición es ambigua: denunciás el sexismo, pero aceptás posar como una muñequita de moda.

- Cuando era una nena traviesa odiaba ver mi foto en los diarios, en las tapas de los discos. Me daba la impresión de estar traicionando a la música posando así. Después de ese primer álbum, me juré no jugar nunca más el juego de la celebridad. En los grupos que siguieron, mi único deseo era esconderme atrás. Pero con *The Sugarcubes*, el circo recomenzó. Querían ponerme adelante todo el tiempo, hacerme posar sola. Me hicieron falta años para aceptar que eso formaba parte del laburo. Mientras nadie se metía con mi música, debo hacer algunos pequeños compromisos. Es

una forma de comprar mi libertad teniendo al mismo tiempo la posibilidad de que sea divertido.

- ¿Por qué era tan duro a los once años? La gloria es el sueño de muchos chicos.

En la escuela, yo siempre estaba en el fondo de la clase, llevaba mi pequeña vida, tenía mis secretos. Y, de repente, me encontré en la primera fila, en plena luminaria. En la fiesta de fin de año, delante de los padres, los otros chicos hacían pruebas de magia, espectáculos de gimnasia. Yo cantaba. Una discográfica islandesa se dio cuenta de que podía hacer mucho dinero con discos de chicos, y enviaron espías a todas las fiestas escolares. Fue así que repararon en mí. Fueron muy correctos conmigo: me dejaron elegir las canciones que iba a interpretar, incluso yo misma compuse una. Con mi madre, hicimos una gira por la isla, con el fin de encontrar a todos los escritores de canciones islandeses. Recolecté un centenar de canciones, no tenía más que elegir. Tuve una infancia realmente mimada



Aprendí a usar un estudio, con todos sus elementos... me parecía estar en Disneylandia (sonrisa)... Para una nenita obsesionada por la música, como yo lo era ya entonces, era el paraíso.

- ¿Tus padres te apoyaban?

- Mi madre estaba tan feliz como yo. Mis padres venían de familias trabajadoras, educados duramente. Del lado de mi padre, eran todos electricistas o granjeros. En lo de mi madre, eran albañiles o ebanistas. Siempre trabajos manuales. En Islandia eso forma parte del temperamento de trabajar duro durante doce horas corridas, es un símbolo de status moral. Pero cuando yo tenía un año y medio, mi madre no pudo más. Ya no podía llevar esa vida laboriosa, de quedarse en casa, de cocinar y de embellecerse esperando el regreso del hombre al hogar. Era el '68, las mujeres aspiraban a otra cosa. Muchas mujeres se fueron del país, es por eso que una de mis tías vive en Francia, en Gex, desde los dieciséis años. Mi madre dejó a mi padre y se fue a vivir a una comunidad hippie. Tenía los cabellos más largos de toda Islandia (risas). Mi vida de a

doce, yo era la única niña. Durante el día, trabajaban, pero a la noche, estábamos todos juntos escuchando a Hendrix, Janis Joplin, *Cream*... Una educación extraña, entre mi madre que rechazaba la tradición y mi padre, muy riguroso y serio, creyente en el honor y la disciplina. Con los hippies, todo estaba permitido. Bastaba con que alguien dijera "*Hay viento afuera, vamos a remontar un barrilete*" para que todos se levantaran corriendo, con los pies descalzos y los cabellos al viento. Tuve la suerte de haber sido enfrentada a estos dos modos de vida completamente opuestos. En lo de mi madre, yo era una igual entre los adultos, me hablaban como si yo fuera una de ellos. Desde los cuatro años, fui perfectamente libre: podía subirme al autobús para ir a ver a mi abuela o a mis tías, atravesar la isla haciendo dedo... Mi familia tiene cientos de miembros, me encantaba visitarlos, observarlos en su vida cotidiana tan distinta de la mía. Porque todos trabajaban duro, con principios rígidos: "*Hay que trabajar duro, amar a la esposa*"... Creo que les molestaba verme con los pies descalzos, mi ropa toda sucia, los cabellos grasientos, constatar hasta qué punto estaba totalmente librada a mí misma. Fui independiente muy rápidamente, desenvolviéndome sola para los deberes, los transportes, la alimentación. No comprendían que mi madre me daba todo lo que yo necesitaba: el sostén y el amor.

- ¿Eras consciente de que no recibías una educación ortodoxa?

- Iba a la escuela como los otros. En mi clase, todo el mundo soñaba con venir a visitarme a lo de mi madre. Era para ellos un lugar mágico, lle-

no de hippies que adoraban jugar con los chicos. Siempre se encontraba alguno para un partido de frisbee o para que ayudara en la construcción de un iglú. Y los otros chicos no podían creer que existiese una cosa así. Yo no me daba cuenta verdaderamente hasta qué punto eso era único. Para mí, mi madre era súper, punto y aparte. Algunas veces, seguro, sufría un poco. Hubiera preferido regresar y no tener que cocinar. Entonces soñaba con una madre perfecta, una madre que me pusiera medias limpias cuando yo tuviera frío en los pies, que me hiciese una taza de chocolate cuando yo no tuviera ganas... Para tener todo eso, yo iba a lo de mi abuela (sonrisas)...

- Te debías sentir mucho más adulta que los otros chicos.

- Yo pasaba mi vida entre adultos, a los que les encantaba que participara en las conversaciones, para tener la opinión de alguien cándido. "*¿Cuál es el color de Dios para vos?*". Los hippies adoran este tipo de debates (risas). En una entrevista

visión de conjunto mucho más amplia que los otros chicos de la escuela, incapaces a menudo de comprender a aquellos de entre nosotros que estaban un poco al margen. Por ejemplo, todo el mundo se burlaba de un pobre pibe que coleccionaba insectos. Todos pensaban que era un pobre infeliz, salvo yo. El límite entre lo que está bien y lo que está mal era menos riguroso para mí que para los otros. Yo frecuentaba tanto a los "bichos"- aquellos que hacían explotar el comedor de la casa de sus viejos mientras realizaban un experimento de química, o fumaban- como a los primeros de la clase, yo amaba a todos. Y por lo tanto, al mismo tiempo, yo era solitaria, la excéntrica de la escuela. Los maestros me dejaban hacer la mía, visto que trabajaba bien y que conocían mi necesidad de independencia. Me autorizaban a faltar a la mayor parte de los cursos, para que me concentrara en el trabajo en mi casa. A matemática y física- mis materias preferidas- no iba más que una vez por semana. El profesor me daba trabajos de investigación, cuyos resultados yo le llevaba a la semana siguiente. Una perfecta flexibilidad de mis horarios de trabajo. No luchaba contra el sistema, lo torcía para que se adaptara a mí. De hecho, adoro los sistemas, contornearlos, adaptarlos. Como el medio del disco (risas)... Es formidable hacer slalom entre las reglas.

Islandia fue un país espantosamente pobre hasta este siglo, peor aún que el tercer mundo, el cuarto mundo. Y, de repente, unos imbéciles decidieron enriquecernos. Ellos, haciendo la guerra; nosotros, vendiéndoles el pescado que ellos no tenían tiempo de pescar. El cambio fue increíble. Trabajar duro está inscripto en nuestros genes: cuando comés con una mano, reparás el muro con la otra (hace el gesto de sostener un martillo)... Los islandeses son locos del trabajo, construyen ellos mismos sus casas, cosen sus propias ropas. Si no llegan a eso, son considerados unos pobres tipos, unos perdedores. El optimismo es algo reivindicado, a veces violentamente. *"Todo está bien, todo va a salir bien"* (lo dice con un aire feroz)... Si no te peleás, te morís congelado en menos de una semana. Compadecerse de uno mismo es el crimen supremo. Un tipo como Morrissey, que admite sus propias dudas y sus falencias, sería condenado a muerte en Islandia.

- ¿Podrías volver a vivir allí después de haber viajado por todo el mundo?

- Muchos libros se escribieron acerca de eso, los científicos se debaten: ¿por qué los islandeses vuelven siempre a su isla al fin de cuentas? ¿Por qué esa necesidad vital de retornar a los orígenes? El extranjero está bien para estudiar, para trabajar algunos años, pero al final, conozco a mucha gente que sacrificó una carrera prometedora en el extranjero para retornar al país para trabajar en una pesquería industrial. Hace un año que vivo en Londres y sé perfectamente que sólo en Islandia me siento yo misma. No miro a los ingleses desde arriba, pero no tenemos la misma mentalidad. Incluso su humor es diferente, muy negativo, muy irónico. Se burlan de todo, de todo el mundo- incluyéndolos a ellos. Esta especie de hastío me volvía loca al principio. Sin entusiasmo, estoy perdida. Y ellos son tan sutiles, tan civilizados, tan amables... No muestran jamás el menor signo de emoción. Mientras que yo me transporto, yo soy sobre todo demostrativa (hace

la mímica)... De hecho, tengo mucho más en común con los europeos del sur, como los españoles, con su energía primitiva. *"¡Super, vámonos a divertirnos, después trabajemos quince horas sin parar, después hagamos el amor nueve veces seguidas"* (risas)... Los ingleses son incapaces de seguir este ritmo. En Londres, extraño terriblemente el sentimiento de comunidad, yo no podría jamás romper los puentes con Islandia. A mis amigos los conozco desde la infancia, hice muy mal en vivir sin ellos. Sobre todo, sin su sentido del humor... Un humor muy duro, con un optimismo muy agresivo. No se puede olvidar que a principios de siglo, la mayor parte de los islandeses vivían en chozas de tierra congelada.

- El verano pasado, volviste a tu país para hacer una gira en bicicleta. ¿Era una necesidad física?

- Siempre me gustó viajar sola por Islandia, en bici o a dedo. Cuando era chica, me llevaba una carpa y una mochila y desaparecía por semanas. Me encanta conocer gente nueva, sobre todo porque me siento tan segura en la isla. Todavía no hay *serial killers* islandeses (risas)... Allí, dejé a mi hijo en casa de su padre y durante tres semanas fui de pueblo en pueblo en bici. Me parecía estar sola en el mundo, sin el menor equipaje, como en un libro de Kerouac. Allí, cada mujer tiene su propia iglesia, a veces del tamaño de un armario. Los paisanos las decoran con frescos naïves, magníficos... Pequeños Jesús sonrientes, adorables. Les pregunto a los granjeros si puedo reunirme con ellos en sus casas. Toco el armonio durante horas, grabando canciones en mi pequeño grabador. Es así como nació *"The Anchor Song"* (La canción del ancla). No tuvo nada que ver con la religión, yo no creo en Dios. Era simplemente por amor a esos edificios, a esos armonios, a mi libertad. A cambio, yo ayudaba a los granjeros en la cosecha. Y me iba, generalmente, con un salmón sobre la espalda, mi salario por haberlos ayudado a recolectar el heno. Una vez me quedé durante tres días en la casa de un tipo cuya única pasión era la confección de carnadas de moscas para la pesca de truchas. Objetos de arte.

- Venís de vivir un año en la ruta. ¿Cuándo tenés tiempo de ocuparte de tu hijo?

- Antes de que fuera a la escuela me seguía a todas partes. Hasta los seis años, el período más importante de una relación madre-hijo, jamás nos separamos. Era difícil algunas veces partir de gira con los *Sugarcubes* llevando un bolso de pañales, pero yo debía tenerlo cerca de mí. Hoy, soy yo el capitán a bordo. Puedo, por lo tanto, arreglar las giras durante sus vacaciones escolares. No sé si es el hecho de vivir en Londres o el resultado de un año bien repleto, pero me da la impresión de haberme hecho más responsable... Como si, de repente, me diera cuenta de que mi inocencia y mi ingenuidad fueron privilegios. Los ingleses son terribles para hacerte perder la ingenuidad. Les mostrás la cosa más increíble- por ejemplo, Dios descendiendo del cielo y le ofrece a cada inglés una tonelada de ananás, y te dicen: *"Psé, no está mal, ya lo había visto antes"* (risas)... Tengo mucho miedo de perder mi entusiasmo, de hastiarme, de hacerme cínica. Si hoy yo viera a un grupo de chicas saltando desde lo alto de un acantilado, tendría tendencia a decirles *"Cuidado, se van a lastimar"*. Hace un año me les hubiera unido inmediatamente al borde del precipicio, para saltar con ellas.

Patoruzú

El indio más famoso

POR GUSTAVO SECRETI

Alguna vez Patoruzú estuvo a punto de triunfar en Hollywood pero no pudo ser. No son muchos los que saben que nuestro superhéroe tuvo su propia película y que le faltó una cuota de suerte para disputarle su merecido lugar a Batman, a Superman y a otros muchachos más apuestos pero menos simpáticos.

www.ahira.com.ar

"¡Las cosas que tiene que pasar uno! ¡Y las veces que gritaría a tu pulmón que nosotros somos los verdaderos dueños del país!"

(Párrafo perteneciente a la carta que Patoruzú le escribió al cacique Panza de Agua, publicada en el primer número de su revista)

Dante Quinterno soñó con un indio. Un sueño inmóvil, en blanco y negro. Un sueño con voces mudas sólo oídas gracias a los ojos y la imaginación. Ese sueño se llamó Patoruzú.

Un día -nadie sabe cuál- Patoruzú comenzó a moverse dentro de los sueños de Quinterno. A moverse y a tomar color, ese color que invita a los grandes desafíos...

En los primeros años de la década del '30, Dante Quinterno viajó a Estados Unidos con la idea de aprender todo lo necesario para realizar dibujos animados. Su idea era producir cortos de animación con calidad, como para competir con Walt Disney. La idea no era tan descabellada; Patoruzú tenía tirada internacional y el cine argentino era favorito en toda Latinoamérica impulsado por nombres como Luis Sandrini y Niní Marshall, y por un público no acostumbrado aún a leer subtítulos, ya sea por comodidad o analfabetismo.

Patoruzú tenía gancho. Su éxito para nosotros era su localismo, y ese localismo en los demás países del continente era exótico.

El sueño del creador, el futuro del personaje, correrían la misma suerte.

Recién en 1940 el proyecto comenzó a transformarse en realidad. Ya tenía un título, **Upa en apuros**, y un argumento.

En el mismo, el gitano Juanio secuestra a Upa, el hermano menor del indio. Patoruzú enterado del hecho emprende una feroz búsqueda que culmina con una pelea con Juanio, que constituiría el clímax de los 16 minutos de metraje.

El guión tenía algunos aciertos como la inclusión de Juanio, el responsable del primer encuentro de Patoruzú con Isidoro Cañones, en las tiras del diario **El Mundo**. Otro logro era presentar a Upa de un tamaño más pequeño que en la historieta, para que tuviera una apariencia más indefensa frente al villano. Aunque no influiría en el resultado final, resultó inexplicable que Isidoro Cañones no estuviese en los planes de Quinterno para esta primera aventura animada. La explicación más razonable sería que buscó crear un corto ágil, un espectáculo visual, e Isidoro no encajaría en ese contexto porque su fuerte es la palabra, y no la acción.

La realización del corto demandó más de dos años. La obsesión de Quinterno por obtener una obra perfecta hizo pensar a muchos que nunca terminaría.

En la realización participaron, además de Quinterno como director, Tulio Lovato como jefe de producción, Oscar Blotta (padre) como animador principal y el pintor alemán Gustavo Goldschmidt para dibujar los fondos.

Como en todos los traslados de la historia...

La leyenda del cacique

El viernes 19 de octubre de 1928 en la tira **Aventuras de Don Gil Contenido** (publicada en el diario **Crítica**) llegó a Buenos Aires, desde la Patagonia, el indio **Curuguagüigua**, desamparado después de la muerte de su tutor. El protagonista de la tira lo adoptó. Al verlo, Don Gil lo bautizó Patoruzú, "porque tu nombre me desconjunta las mandíbulas", argumentó.

Pobre destino el de Don Gil Contenido, con el tiempo su ahijado lo haría sentir más gil que contento. Dos días más tarde su tira se dejó de publicar en ese diario y nadie supo nada más de él. En cambio, dos años más tarde el indio encontró otro tutor, **Julián de Monte Pío** (titular de la tira publicada por Quinterno en **La Razón** y primera versión de Isidoro), a quien un tío millonario le dejó al indio como única herencia. Como un antecedente temprano de personajes como el Clemente de Caloi y el Matías de Sendra, el indio pasó de ser secundario a cabeza de la tira.

Sin embargo, la verdadera gloria de Patoruzú comenzó cuando arribó a un tercer diario, **El Mundo**. Allí se renovó su origen y las relaciones del personaje. Patoruzú conoció a su tercer tutor en otras circunstancias. Era el presentador de una atracción de un circo: el gitano Juanio. Un corpachón invencible que desafiaba a la gente a derribarlo de un mazazo y ganar 100 pesos: Patoruzú lo venció sólo con los puños, lo que enfureció al gitano. Se enfrentaron con el resultado imaginado por todos. La esposa del gitano culpó a Patoruzú por haber lastimado a su esposo y el cacique los indemnizó con una pequeña fortuna. La gitana agradecida se ofreció a leerle el futuro en la palma de sus manos: "Leo en su mano la mar de desgracias". "Su corazón es ingenuo y su fortuna inmensa. Usted será pasto de los cuervos que abundan por este pícaro mundo..." "Veo también un hombre cuyo destino está unido al suyo y que guiará sus pasos", entonces la gitana señaló al presentador de Juanio y dijo "Ese hombre es Isidoro". El indio lo abrazó, lo besó y exclamó: "¡Padrino Isidoro!". Patoruzú volvió a tener tutor, pero esta vez por decisión propia.

En 1936 (ya en su propia revista) Patoruzú recibió una carta anónima que le avisó de una aparición en su estancia. Patoruzú e Isidoro fueron al sur a averiguar de qué se trataba y descubrieron que la aparición no era mas que un niño gigante con una nota enganchada en su pañal. La nota le haría saber que era **Upa**, su hermano menor a quien no conocía, porque su padre (ya muerto) lo había obligado a vivir en una cueva por haber nacido sietemesino, deforme y por no haber gritado "Huija" al nacer. Patoruzú, furioso, rompió la carta, después se arrepintió y de allí en más nunca se separaría de su hermano.



rieta a la animación, uno de los problemas principales fue encontrar la voz ideal para el personaje. Se escuchó a decenas de personas, a pesar de que Patoruzú sólo pronunciaría unas pocas palabras en todo el corto animado.

El 20 de noviembre de 1942 se estrenó en el cine Ambassador **Upa en apuros**. El sueño se había hecho realidad, pero sólo en parte. El corto tenía -y tiene- calidad. Motivó elogios de algunos miembros de los Estudios Disney. Recuerda a los trabajos de los hermanos Fleischer con Popeye. Pero **Upa en apuros** quedaría como el único exponente de un sueño que quiso pero no fue...

Quinterno tuvo más de un inconveniente, además de sus constantes idas y venidas. Los tipos de su época le repro-

Segunda Guerra Mundial perjudicó la realización, ya que el acetato (material sobre el cual se hacen los originales de los dibujos animados) y el celuloide provenían de los Laboratorios Agfa de Alemania, donde también se procesaba el material. La guerra dificultó el envío del material. Es más, existe también una hipótesis que cuenta que 16 minutos de la película se perdieron en el Atlántico debido a un disparo certero. Según esta versión el corto hubiera sido un mediometraje. Sin embargo, colaboradores de Quinterno aseguran que ese metraje fue dejado de lado sólo por razones artísticas, ya que no contribuían a la trama central. Aquí aparece nuevamente el ejemplo de Disney, quien cortó escenas de Blancanieves (incluida alguna canción) por razones similares.

La falta de celuloide no sólo perjudicó al indio, sino a todas las cinematografías de América, ya que el cine norteamericano conquistó en esos días un mercado que aún hoy retiene orgulloso.

El sueño terminó. De haber triunfado, seguramente la economía nacional se hubiera encargado de él.

Desde entonces, Patoruzú siguió en su mundo de dos colores y apaisado. Cobrando movimiento y voz en la imaginación de cada chico, Patoruzú aún vive, lejos de superproducciones como **Batman**, de la animación sofisticada de **Aladdin**, y de las estrategias de marketing de **Superman**. Sigue firme, luchando, sobreviviendo. Como todos los

EMILIO VIEYRA

La clase B nunca irá al paraíso

POR JORGE GOBBI

Emilio Vieyra es un director bastante raro. Anticomunista militante, durante la dictadura militar se dedicó a filmar un par de panfletos para las huestes de Videla. Pero en un pasado más viejo, en los años '60, Vieyra dirigió cinco películas al estilo "clase B" del cine norteamericano. Esas películas, más las que hizo con Sandro, son hoy objeto de curiosidad y de culto por una nueva generación de cinéfilos y ha despertado enconadas y simplistas polémicas entre los críticos. Presentamos un breve recorrido por la filmografía más rescatable de Vieyra.

Terror + sexo = una fórmula electrizante... Monstruos enamorados, cerebros que hablan y hermosos cuerpos de mujer...

(del programa original de *La venganza del sexo*. Cine Metro, 19 de marzo de 1971)

1- Rara sábana blanca esta, que se enciende para dar lugar a las situaciones más inverosímiles. Un paso a toda velocidad por un universo de monstruos de goma y sangre-jugo de tomate. Simulacro de relato, lo que pasa en la pantalla es aún -¡aún más!- ridículo de lo que nos pasa en la vida real.

2- Un día, un socio mío en Estados Unidos me sugirió por qué no hacer unas películas que ellos llaman «underground», películas con terror y sexo. La primera que hicimos fue *Extraña invasión* («Stay tuned for terror», 1965).

3- Las butacas no paran de vibrar bajo el peso de las carcajadas. Empachados de maní con chocolate, cada aparición de un malvado es garantía de atragantamiento. Qué fauna nos rodea. No ceso de mirar hacia mis costados, hasta reparar en que el tipo sentado al lado mío -¡recién no estaba ahí!- tiene un aspecto raro. No me gusta esto, me repito, antes de perder la vista en la pantalla.

4- *Placer sangriento* (1965), la hice en diez días, en Montevideo. Esa es con Mauricio de Ferraris -un galán uruguayo-, Ricardo Bauleo, Gloria Prat... Después vinieron *La venganza del sexo* (1966), con Ricardo Bauleo y Aldo Barbero... y *La bestia desnuda* (1967), con Norberto Aroldi y Osvaldo Pacheco. La última de estas cinco fue *Sangre de vírgenes* (1967), con Bauleo, Rolo Puente... Casi siempre trabajaban los mismos actores. Salíamos a hacer las películas, nos quedábamos quince días en algún lugar y ahí filmábamos todo...

La venganza del sexo se estrenó recién en el '71 por la censura y todas esas cosas. Acá no se podían dar, eran películas muy atrevidas. Eran films con muchos desnudos, y el tema en sí... acá ni hablar. Ahora es «caperucita roja», pero en esos tiempos la censura era muy rígida.

5- La película está tan destruida que la pantalla del cine ha quedado nuevamente en blanco. Ya hablé del raro tipo de alado. Basta mirarlo bien para que... tiene una cara extraña, irregular, como... si su cabeza fuera de papel maché. Ya no sé de qué lado queda la pantalla.

6- Recuerdo que el presupuesto de *Sangre de vírgenes* era de 10 millones de pesos. Como el film no se terminó...



de compaginar en Estados Unidos, porque acá, por un problema entre un miembro de mi equipo y el sindicato (SICA) no se lo podía hacer; en esos tiempos el sindicato era muy estricto. Cuando yo le contaba al compaginador americano, mientras veíamos todo lo filmado, que la había hecho con veinte mil dólares me decían «no, está loco, no puede ser». Inclusive **La venganza...** costó menos, porque era en blanco y negro.

7- Cabeza de papel maché ya acabó con la parejita del costado izquierdo y con un viejo pelado de la fila de adelante. Para colmo, comienza a meter mano en mi paquete de maní con chocolate. Ha terminado por caerme desagradable.

8- Mónica Cahen D'Anvers trabajó conmigo porque estábamos haciendo una película en coproducción con un grupo americano. Tuvi- mos que buscar actores que hablaran inglés y, entre los que había acá esta- ban Mónica, Ignacio de So- roa, Eddie Pe- quenino (a car- go del increíble papel de malo en **Extraña...**) también habla- ba muy bien in- glés. A lo mejor ese el único mo- tivo por el que lo tuvimos en cuenta, aunque él era actor cómico más que nada.

9- Ha aparecido un zombie en pantalla... (risas). Lleva, a los tropezones, un televisor en sus manos... (risas). Todos lo patean... (risas). Che, pero oíme, ese zombie me parece cono- cido... (silencio). No, no puede ser... (asom- bro). No lo puedo creer, si es...

10- Sí, era Adolfo Aristarain, que era mi asistente de dirección. En las películas, sobre todo en las argentinas y no sé si en las de cine americano independiente, se recurre a veces a algún miembro del equipo porque, o falta el actor o hay que hacer una cosa que al director se le ocurre en ese momento. Tal vez lo tendría que hacer un extra, pero por ahí no está capacitado, y un miembro del equipo tiene más elementos. Aristarain era ayudante de direc- ción en esa época y era muy ducho en el manejo de la actuación, entonces hizo un papelito, el de zombie que lleva el televisor. Vos no podés tomar un extra cualquiera para que lo haga, porque el extra tiene oficio de extra y no, de actor.

11- No queda mucha gente en la sala. Cabeza de papel maché sigue muy activo con los cuellos y cabezas de la fauna lisérgica que nos rodea. Hundido en la butaca, pre- fiero ni mirar. Se han acabado las provisio- nes de maní, y sólo queda la lúgubre espera. En ese momento, Cabeza de papel maché se lanza sobre un anciano de tres filas adelante. La gran oportunidad: piso la cabeza del beatnik -muerto- de la fila de atrás y me precipito hacia la salida.

12- Al principio leía las críticas, y me amar- gaba. Decían que las películas eran malas, criti- caban la fotografía, el montaje... Después no les

14- Vieyra, dígame, ¿qué se siente al fil- mar una película de terror, y que después, en vez de asustarse, la gente se muera de risa? Porque esas películas no estaban he- chas para provocar risas...

- ¿Y vos qué sabés para qué estaban hechas? A mí me pasó algo muy particular. En **Dos qui-jotes sobre ruedas**, en una parte Carlos Carella va a hacer un llamado telefónico y su esposa no quiere. Entonces le dice «dejá, Raquel». La primera vez que la dimos, la gente se rió a carcajadas. Yo pensé que, por casualidad, habría alguna Raquel en la sala. Pero, después, todas las veces que la dieron, la gente se reía en esa parte. ¿Vos me lo podés explicar? Me gustaría que lo hicieras.



di más bola, porque yo no tengo ninguna relación con los críticos de acá. ¿Sabés lo que tardás en leer una película (subtitulada)? Los críticos van a ver un film (en un idioma que no conocen) y a la salida hablan de la fotografía, de la luz, del montaje. Para ser buenos críticos tendrían que saber idiomas, conocer de fotografía, de lentes. ¿Vos conocés alguno acá que sepa eso? El crítico, generalmente, cuando critica lo que él no hizo, trasunta, aunque no quiera, un cierto resentimiento. Y no de cineasta frustrado porque ni siquiera llegan a probarse, a frustrarse.

13- Salgo por Sarmiento a toda carrera, bajo una lluvia torrencial. A mi lado, pasan dos colectivos, un tanque ruso, Goodzilla con toda su familia y Ed Wood perseguido por dos muertos vivos. Travelling de la carrera, hasta llegar a Callao, a la parada del 60. Uf, en frente arde el Bauen, incendiado, al pare- cer, por una pandilla de apaches motoriza- dos. Micuerpo, al borde del desfallecimiento, se apoya sobre el cartel de la parada, y en ese momento siento que me crece el hombro.

Me he quedado sin palabras. Las cosas co- mienzan a deformarse y la oscuridad lo gana todo. La figura de Vieyra comienza a crecer, mientras me mira fijamente. Crece y crece. Ya todo es oscuro cuando Vieyra, echándose la capa sobre los hombros, me señala y brama «...tú eres...». Me estremezco. Crítico. Es el fin.

15- Me ha seguido. Cabeza de papel maché me observa y me dice: «¿En serio te pensás que la gente sentía terror por esas cosas? ¿Te creés que mi aspecto ridículo podía asustar a alguien? No pibe, vos le pifiaste. Lo mejor que podías hacer es dedicarte a hacer de zombie en alguna película, o a vender maní con chocolate en los cines. En fin... son cosas tuyas. Vos sabrás». Se queda un instante en silencio. Después, se despide y se va caminando, con una sonrisa maliciosa, en dirección a la Avenida Rivadavia.

Este 60 de mierda que no viene. Ya no llueve, el Bauen ha dejado de arder, hace frío y Ed Wood me pide fuego.

A la francesa

NOTA Y TRADUCCIÓN: VIVIANA LYSYJ

Una integrante de V DE VIAN anduvo por París y volvió con algunos libros de reciente aparición. Louis Calaferte y Jacques Cellard están viviendo su cuarto de hora de fama con sus nuevas novelas. Presentamos fragmentos de los textos y una nota introductoria de Lysyj (que De la Flor acaba de publicar su propio libro de relatos eróticos, *Erotópolis*) poniendo los puntos sobre las íes.

En Junio de 1994 las librerías de París fueron invadidas por decenas de publicaciones, CD y videos sobre el cincuentenario del desembarco en Normandía. Con algunas brazadas de crawl por sobre los escollos de esta sobresaturación se podía llegar a la otra orilla, allí donde tampoco reposaban las últimas fotos de Jackie Kennedy Onassis sino el *Diario inédito* de Sade, *Tesoreros de Salón* de Camilo José Cela, *Bech está de vuelta* de John Updike, *Gimpel el inocente* de Isaac Singer, *Doctor Sax* de Kerouac y casi todos los libros de Paul Auster en las Editions du Sud. En cuanto a la literatura erótica o pornográfica u obscena o sexual a secas o como quiera que se denomine a este género carente aún de estatuto, podía encontrárselo tanto en las librerías comunes como en la librería *Curiosa* (acentuar en la "a"), un pequeño antro en el número 45 del pasaje Jouffroy en el barrio de la Opera, donde conviven eximios textos de esta rama bastarda del árbol literario junto a otros materiales (literarios y fotográficos) de menor catadura. "¿Literatura erótica?" -exclamó con asombro la educadísima vendedora de Gallimard- "puede encontrarla en los kioscos de revistas... ah ¡no es eso?... Espere, en el primer piso hay un estante con algunos de estos títulos". París, con su larguísima tradición de literatura clandestina y libertina todavía no sabe dónde ubicar a este género *moralmente* resbaladizo que estuvo ubicado durante siglos en lo *infiernos* de las bibliotecas (aquellos sectores donde estaba la bibliografía prohibida). Así es que dos de los títulos más relevantes del "género" (o no, tal género no existe, toda literatura es erótica, toda escritura porta deseo, o sí,

tal género existe, es una literatura que asalta literalmente el cuerpo del lector y produce una particular excitación de las glándulas) participaban también ambiguamente, - como no podía ser de otro modo- de una doble vidriera. Una vidriera, la de las librerías "eróticas". La otra vidriera, la de las librerías FNAC, Gallimard y otras, donde los dos textos "eróticos" reposaban en la mesa de las novedades al lado de los otros títulos (poesía, ensayo, novelas, series negras). Así es que *La mecánica de las mujeres* (texto misógino si los hay, candidato a llamarse "La mecánica de las mujeres según la perspectiva de la mecánica de los hombres") de Louis Calaferte y *Diario más bien inconveniente de una jovencita* del filólogo Jacques Cellard, se vendían tanto como literatura "erótica" o como literatura a secas.

La mecánica de las mujeres de Calaferte es un libro sórdido y machista donde el 99% de las mujeres son putas, mujeres maltratadas y subestimadas que a los treinta o cuarenta años lloran por los rincones su urgente necesidad de machos. El libro no es una novela ni son cuentos sino fragmentos separados por espacios en blanco que funcionan como el fantasma erótico del "eterno femenino", claro que escrito desde la perspectiva de un viejo verde. El problema no es que Calaferte sea de 1928 sino que su vejez es de visión acerca del sexo opuesto. Parece que en 1963 Calaferte publicó *Septentrión*, novela que fue inmediatamente sacada de circulación y prohibida por obscenidad y defendida por Philippe Sollers en *Le Nouvel Observateur* ("Jamás y repito jamás se ha escrito algo

tan fuerte, tan crudo y violento. Y raro. Y horrible. Y quizá profético (...). No haber leído o no leer inmediatamente *Septentrión* es fundamentalmente inmoral"). Aquí se han elegido algunos fragmentos rescatablemente "excitantes" y se han omitido otros de una ideología sexista sórdida como los referidos a la menstruación y al aborto, tema particularmente doloroso en estos días en que el medioevo eclesiástico y la complicidad de la clase dirigente masculina aprobó una cláusula de la Nueva Constitución que no aporta ningún alivio al drama de miles de mujeres.

En cuanto al libro de Jacques Cellard, de pie, féminas, henos aquí frente a un talentoso y sensible escritor. Como toda obra de arte es ideológica hay que reconocer que *Diario más bien inconveniente de una jovencita* es decididamente -oh disculpen chicos y chicas posmodernos- progresista. Inés es una joven de diecinueve años perteneciente a la nobleza, sedienta de intelecto y voluptuosidad, que en pleno 1888 decide empezar a vivir su propia vida. En el dormitorio del colegio de monjas las chicas se inician en los primeros toqueteos sáficos y teta va, teta viene, queda al desnudo la hipocresía clerical del fin de siglo. Inés observa los enormes sexos de los burros y los caballos, luego las vergas de los campesinos y los sexos de las publicaciones prohibidas hasta que empieza a despojarse de enaguas y calzones para experimentar en carne propia. Dentro de las convenciones del "género" (escenas de a dos, de a tres, a solas, con mujeres, con hombres, adelante, atrás, al medio, reiteradas, hiperbólicas, desprovistas del grado de problematización que conlleva la vida real), *Diario...* es un libro revolucionario en el sentido en que todo texto erótico bueno lo es: el sexo trasvasando las napas de la lucha de clases, proclamando su pura inutilidad energética frente al capitalismo, poniendo panza arriba el aspecto animal de las personas allí donde la Iglesia sólo quiere almas. Empecemos por el libro de Cellard. He aquí a Inés, escritora y curiosa:

JACQUES CELLARD

Diario más bien inconveniente de una jovencita

-Parece que usted tiene la más bella verga del cantón, señor Bonifacio. Hemos venido a admirarla a ella y no la vista sobre el Ródano ¿no es cierto Inés?

Bonifacio ríe tontamente, rojo como una amapola y yo apruebo con la cabeza, tan roja como él. Sin embargo, avanzo, sin animarme a proponer mi ayuda a Matilde, y una vez que hubo terminado de desabotonarlo, me lanza:

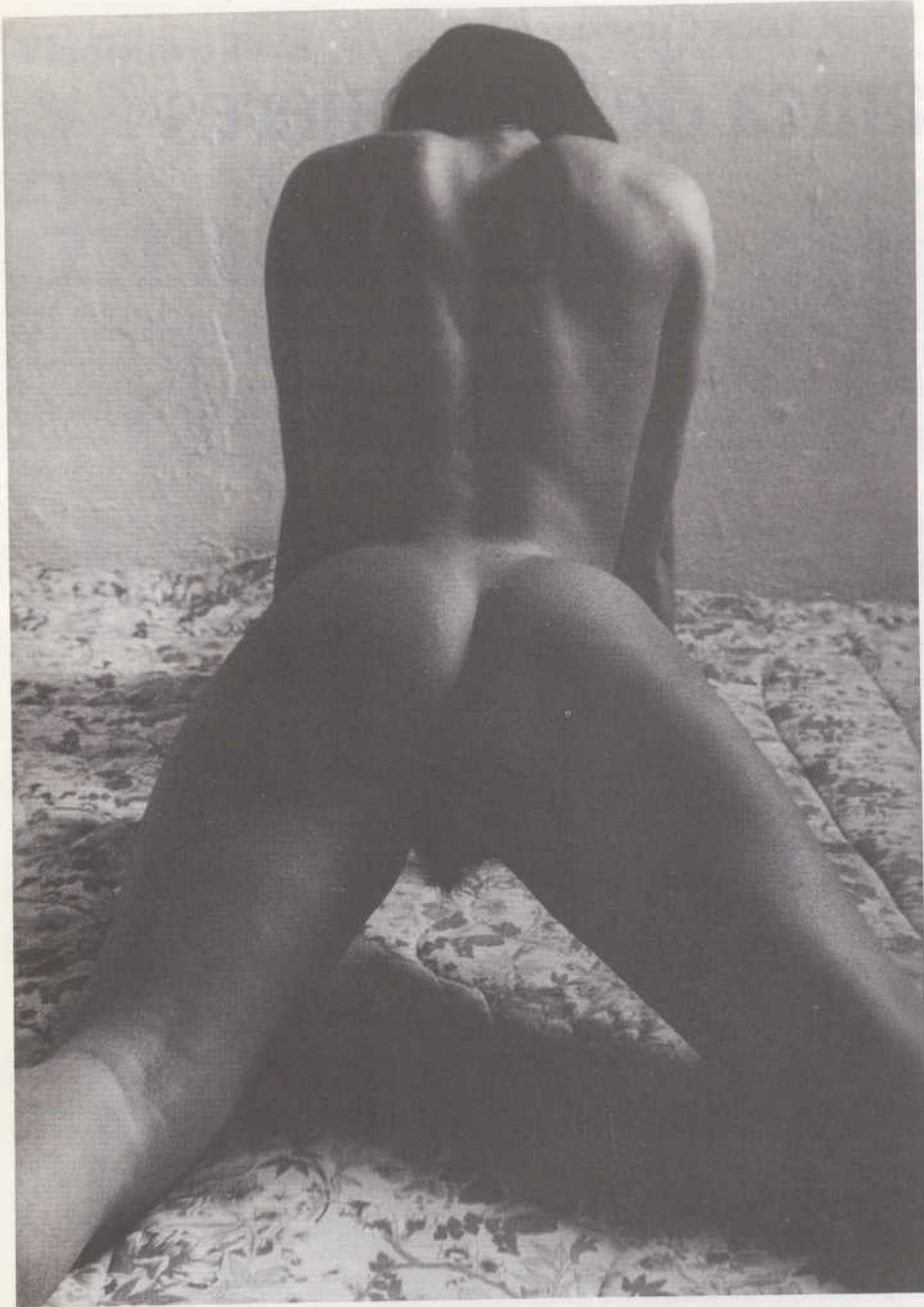
-Ven a tomarlo, Inés; una mano de virgen hará que se le pare enseguida y yo mientras tanto me saco los calzones.

Obediente (además me empiezo a calentar viéndolo a Matilde deslizarse su pantalón sobre sus pies) deslizo mi mano por las partes bajas de nuestro

molinero, revuelvo un instante y lo obtengo. Es una masa de carne caliente que tiembla, que yo guío con un poco de esfuerzo hacia afuera, que desborda ampliamente mi mano, se infla y se endurece bajo mis dedos. Viéndolo, Matilde pega un grito:

-¡Qué hermoso miembro, querida! Sácalo bien, saca también las bolas para que las pese.

¡Qué extraña, qué perturbadora sensación! Yo, yo, Inés de S., joven de excelente familia, consagrada bajo el patronazgo de Saint Louis-de-Gonzague a la casta existencia de las alumnas de la Inmaculada Concepción (tapicería, misas y bello casamiento) heme aquí acunada en acariciar muy viciosamente a un hombre que apenas comozco, el hijo de un molinero, un paisano, y debo confesarlo, en



acariciar con aplicación. Escribiendo esto con la cabeza un poco más fría, pienso que he sido llevada a este género de aventuras por el placer de provocar en secreto, como lo hace Matilde, la pudibondez de los seres que me rodean; de conducirme como una mujer viviente y no como muñequita mundana. Pero aquel placer no me llevaría lejos sin esta locura que me atrapa ahora no bien una carne de hombre o de mujer está lista para tocar la mía.

¿Y si yo amara *esto* por instinto, como se ama al sol y a las flores? ¿Qué habría que decir? ¿Y si prefiero a las mucamas y a los buenos y grandotes molineros para excitarlos o chuparlos, es un crimen? Por debajo de la cintura, dice mi sabia amiga, todos los hombres, todas las mujeres son iguales y valen por el placer que saben dar. Linette y Bonifacio tienen seguramente el placer más fresco y más natural que el pequeño Barón o que mi hermana Verónica.

Es que yo no soy una rubia insípida y a punto de desmayar, sino una rubia del sur, llena de sangre, que debe a su nuevo apetito de placer una buena parte del brillo que se le reconoce. Y es verdad que he cambiado. Interrogo mi rostro: no sólo el espejo da fe de que me he vuelto más hermosa en algunas semanas, sino que mi cuerpo grita que he comenzado a conocer la magia de la transfiguración.

[...]

En las dos siguientes [fotografías] ella está sola y presenta al fotógrafo una maravillosa y sabiduría con las piernas bien abiertas. Para que nadie se equivoque sobre sus intenciones, ella separa la mata de

pelos y el resto con las dos manos, como el marido de Matilde le pedía que hiciera ¡Señor! ¡No imaginaba que se pudiera tener una así de grande y abierta! ¡Se ve casi el interior!

Después de lo de adelante, el trasero. ¡Cara y ceca! ¡La escena y las bambalinas! Esta vez, ella está de rodillas en el borde de la cama y no se ve casi más que sus enormes nalgas, cuyos hemisferios ella separa con las manos hacia atrás, de modo que el fotógrafo puede tomar de cerca una vista asombrosa del *valle*. ¡Y siempre esa enorme mata de pelos y la carne que cuelga bestialmente! ¡Estan gorda como una mula! Y por arriba un agujerito (no tan pequeño por otra parte) muy negro y con arrugas.

Acá me detengo un momento y reflexiono ¿Una mujer puede realmente rebajarse a tales suciedades, incluso si su marido o su amante se lo piden, incluso estando muy enamorada?

Oh, ya sé, hace solamente dos meses yo estaba todavía con las "revelaciones" del dormitorio de la Inmaculada Concepción, es decir, era inocente como un niño que acaba de nacer. Cuando el predicador de Cuaresma nos hablaba del pecado de la carne, yo trataba de adivinar lo que eso quería decir. Durante mucho tiempo pensé que era comer carne los viernes. Luego me imaginé que era permanecer largo rato en "ese" lugar (baño). Sentir placer al hacer pis o caca (¡perdón, Diario! Voy a quemarte al final de las vacaciones) era un pecado mortal. La prueba: nunca nadie había visto a un abad o a una religiosa entrar en "ese" lugar o salir, *por lo tanto*, ellos no iban ahí por una gracia especial de Dios que les evitaba ese pecado.

Más tarde aún comencé a comprender que el pecado de la carne era "las cosas sucias" como el caballo del bosque o el asno del molinero. Hace tres semanas he comenzado a avanzar y desde entonces he aprendido mucho. Hice bastante de esas

cosas sucias y he visto y oído aún más. Pero en fin. No estan sucio como esta matrona separándose los muslos para que la pija de su trovador entre mejor, supongo.

Lo había olvidado a aquél ¿El mira también, mientras fotografía a su buena amiga? ¿Lo excita eso? ¿Excita eso a los hombres o los asquea? Esta chica gorda parece una vaca que espera al toro mascando pasto ¡Además una vaca no separa los muslos!

Y bien, precisamente el soldadito regresa para la anteúltima prueba. Se puede llegar a ver que él se la mete a su compatriota como se la metería más o menos a una vaca, de pie detrás de ella que está en cuatro patas sobre la cama. Es interesante e instructivo: nunca lo había visto hacer de esta manera, ni en el álbum japonés, ni por Gonzalo ni por Bonifacio. Tendré que probar con mi pastor, pero en el otro agujero por supuesto. Ciertamente se puede.

La prueba: es justamente ahí donde el soldado presenta su arma para la última escena fotográfica y se ve bien que el arma ha comenzado a entrar. Pobre. Le deseo placer. Es que él la tiene tan gorda como Bonifacio e igual de dura. Es cierto que la nodriza no es una frágil señorita como yo, sino una fortachona que no asiste a su primera vez. Ya está. En consecuencia, el agujero me carcome furiosamente y no tengo otra cosa para ponerme que mi dedo del medio que hundo y remuevo adentro tanto y tanto que ya no puedo escribir. Adi..... (6s).....

Inéditos

Vale Vian 35

LOUIS CALAFERTE

La mecánica de las mujeres

-Compré una torta.

Una torta que sostiene entre sus dedos.

-Voy a hacerle un agujerito adentro para deslizar mi lengua hasta la crema.

Su lengua se introduce por completo en lentas gradaciones entre el espesor del follaje.

-Cada vez traigo un poco de polvo, es bueno. ¿No querés tomar un poco sobre mi lengua con la punta de la tuya?

Cuando el postre ya no es más que una cáscara vacía.

-Me lo tomé todo. Soy realmente una verdadera chupadora.

El postre apoyado sobre la mesa de café

-¿Ves? Ahora lo que sería realmente chanco es que te pajeas y pongas tu leche adentro. Si fueras al baño, podrías hacerlo. Lo traerías lleno y yo recomenzaría. Si querés, voy con vos y te hago yo la paja. Mirá el agujero, hay lugar para la punta de tu pija. Lo único, hay que evitar que se rompa al gozar.

Ella lo manipula.

-¿Te gusta verme chupar así?

Ella vuelve a meter la lengua en la cavidad.

-¿Quizá te gustaría verme chupar otra pija?

Sus labios espesos.

-En todo caso, sé que me haría efecto.

[...]

-¿Qué edad tenés?

-Trece años.

-¿Te parezco linda?

-Sí.

-Vi que me mirás a menudo.

-Sí.

-¿Te creías que yo no te veía, eh?

-¿No sé.

-¿Qué mirabas?

-A usted.

-No te hagas el inocente ¿Qué mirabas? ¿Mis piernas o mi culo?

-No sé.

-¿Te hiciste la paja por mí?

-Sí.

-¿Muy seguido?

-Sí.

-¿Cuántas veces?

-No sé.

-¿Diez veces?

-Quizá.

-Chanchito. ¿Te parezco más vieja o menos vieja que tu mamá?

-Menos vieja.

-¿Te hiciste la paja por tu mamá?

-No.

-¿Pero te pajeaste por mí?

-Sí.

Espero que esté limpia, por lo menos.

-Sí.

-Bah, qué me importas. Dejáme hacer. Oh, es cierto que ya está bien gorda tu porquería.

-No sé.

-¿No tenés miedo?

-No.

-¿Sentís cómo me caliento?

-Sí.

-¿Sabés por qué la llaman "mi

tu boca y lamé bien. Por arriba y por adentro. Ya vas a ver, está salada.

[...]

A la mañana, saliendo de casa, sé que voy a ir. Eso me pone en un estado muy particular. Algunos días, mientras me arreglo, me digo que no iré, que no debo ir ahí, pero sé de antemano que nada me lo impedirá.

Delante del café, en vez de entrar, doy o tres vueltas para retrasar el momento en que esto

va a comenzar. Camino por la calle como si estuviera apurada, oigo el ruido de los tacos sobre mi vereda, pienso en las putas que andan a lo largo y a lo ancho. Cuando ya no aguanto más, entro, me siento a una mesa, el personal me conoce, los mozos me dan la mano. Apenas un hombre me mira con un poco de insistencia, bajo al toilette. El no tarda en llegar. Pongo la traba, me levanto la pollera, pongo un pie sobre el inodoro y me la hago meter.

A veces, en la sala, voy directamente a la mesa donde el hombre está sentado. Lo miro a los ojos y le digo: "Voy al baño ¿Me sigue? Eso me excita locamente. Hay días en que apenas

cerramos la puerta, les digo que tengo ganas de chuparlos, incluso si no es verdad. Si ellos no acaban adentro de mí, los hago terminar con la mano o con chupadas, pero la mayor parte del tiempo esto es inútil puesto que acaban velozmente. Los días en que se me cruza por la cabeza, les digo también que soy una prostituta.



-¿Ya tenés jugo en la pijita?

-Sí.

-¿Te montaste ya a una mujer?

-No.

-¿Nunca?

-No.

-Mentiroso. Andá a cerrar la puerta para que estemos tranquilos. Espero que ahora esté dura tu pijita.

-Sí.

-Apuráte. Te la voy a sacar.

coloradita?"

-No.

-Porque es roja. Mirá. ¿Querés verla?

-Sí.

-Levantáme el vestido, no tengo bombacha ¿te gusta?

-Sí.

-Antes de meterle tu cosita, la vas a chupar ¿Sabés hacerlo?

-No.

-Es fácil. Ponéte derodillas, acercá

FOTOS: MARIO ALBARRACÍN

Prestataria Postal N°165

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.

dpc

Mailing Bs. As.

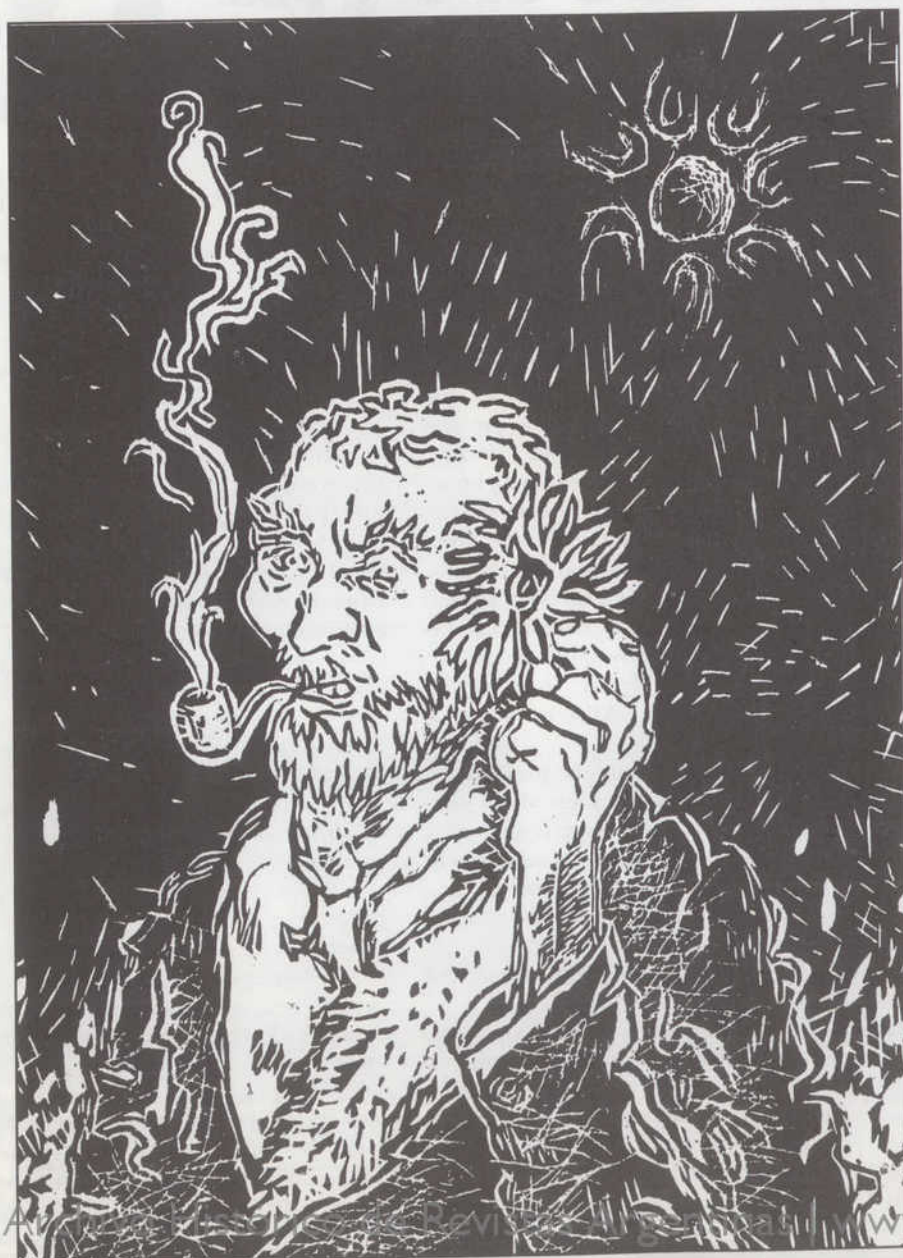
Para conseguir V DE
VIAN en Córdoba y
zonas de influencia
comunicáte con el
(021) 69-7963

Mr. Lucas Losada

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Vladimiro Frid

Tributos de un dibujante



Vladimiro Frid (Buenos Aires, 1969) es un dibujante que combina precisión y estilo. Realiza acuarelas, xilografías y collages con la misma maestría. Ha realizado ilustraciones para medios como *El Porteño* o *La Caja* y ahora muestra sus dibujos en esta revista. El dibujo de aquí al lado es una xilografía titulada "Pobre Vincent", un pequeño homenaje al maestro de casi todos los artistas.

Dibujante

de Vian 37

Victoria Abril se confiesa a Pedro Almodóvar



TEXTO Y ENTREVISTA: PEDRO ALMODÓVAR

A sus escasos 34 años, Victoria Abril es lo que se llama una actriz veterana. Más de setenta películas, dos hijos franceses, dos maridos, montones de premios nacionales e internacionales, etcétera. Ha protagonizado prácticamente la mitad del cine español de los últimos 15 años, incluidas mis tres últimas películas. Este año se salvó de la catástrofe de **Jimmy Hollywood**, su debut americano a las órdenes de Barry Levinson, y acaba de retirarse en el último momento de **Acoso**, último vehículo de Michael Douglas en la más pura línea **Atracción fatal**, harta de esperas y pruebas. Eso no significa que nuestra Victoria descanse. En Francia se estrena **Casque Bleu** (Gérard Jugnot), de la cual es protagonista absoluta, y última los detalles para componer otro personaje, en esta ocasión bajo la batuta de Josiane Balasko (la gordita de **Trop belle pour moi**, excelente intérprete, escritora y directora). El film, de rodaje inminente, narra una historia de trío, en el que las chicas salen ganando.

¡Inútil presentar a estas alturas a Victoria Abril. Junto a Banderas y Maura, es la actriz española más considerada fuera de España. Además de buena actriz, aquí tiene fama de borde, pequeña y sabihonda. En algún rodaje han llegado a llamarla *petit Larousse*. Es cierto que Victoria no cuida mucho las formas, no tiene tiempo. Va a lo suyo. Se equivoca mucho y aprende todavía más. A mí me gusta así, descarnada y auténtica.

A pesar de su aparente fragilidad física, Victoria es un auténtico

gladiador. En el trabajo no tiene límites. A mí, al menos, siempre me ha dado carta blanca. Puedo meter la mano dentro de sus entrañas y extraer todo lo que el personaje necesite sin que ella personalmente se resienta. Posee una técnica extraordinaria, un precioso color de voz, bronco. Tiene mirada, algo esencial en un actor de cine. Cuando Victoria mira, fulmina lo que tiene delante. Lloro mejor que nadie y es capaz de repetir con la misma intensidad y humedad hasta 17 veces (así lo demostró en **Tacones lejanos**). Es un verdadero camaleón y no tiene ningún tipo de prejuicio. Creo que Victoria ha interpretado las escenas eróticas más frescas, sinceras, auténticas, explícitas y conmovedoras del cine europeo de la última década. Yo acababa de llegar de Miami, donde **Kika** clausuró triunfalmente el festival.

- ¿Qué tal en Miami? - me pregunta.
- ¡Fantástico! Ya sabes que allí la gente siempre ha sido muy generosa con nosotros. Durante la proyección hubo escenas que no podían oírse por las carcajadas del público.

- ¿Comiste muchos pastelitos de guayaba? (sonríe).

- Pues sí. Y, naturalmente, me acordé mucho de ti.

La referencia a los pastelitos es un chiste privado. Conocía Victoria hace nueve años en el Miami Film Festival (y las chicas de Hospitality nos asediaban todos los días con pastelitos de guayaba, por eso nos reímos al recordarlo). Yo la había visto en el cine, pero no la conocía personalmente hasta ese festival. Pasamos todo el tiempo juntos como

dos enamorados. Durante un paseo por los Everglades le hice cientos de fotos. Era la primera vez que tenía a Victoria delante de un objetivo. Se lo recuerdo y sonrío con cierta nostalgia.

Esta situación se ha repetido en el futuro cientos de veces: Victoria delante de la cámara y yo detrás. **Atame**, **Tacones lejanos** y **Kika** han sido el resultado de esos encuentros. Un resultado del que yo me siento muy orgulloso. Lo pienso, pero por pudor no le digo nada y continuo hablándole de Miami.

- La ciudad ha cambiado mucho, ahora es uno de esos lugares donde todo el mundo camina medio desnudo por la calle...

- Pues había oído que era muy peligroso caminar por Miami.

- Me refiero sólo a South Beach. Me recuerda la Ibiza de los años '70, pero con menos drogas y más músculos.

- No me interesa. A mí me gustan los hombres con un poco de barriga y entrados en años...

- Eso es porque viviste una infancia sin padre. Pero no hablemos de eso ahora. No quiero que esto sea como visitar al psiquiatra.

A pesar de que la postura de Victoria es la típica de consultorio psiquiátrico. Se ha tumbado a lo largo de uno de los sofás de la suite del hotel Lancaster, donde me hospedo, mirando hacia el techo, agotada después de las sesiones de fotos que acaba de hacer. No puede decirse que Victoria sea una fanática de las sesiones fotográficas; en eso nos parecemos. Tanto ella como yo estamos saturados de tanta promoción.



Es la actriz preferida de Pedro Almodóvar y la protagonista de sus últimas tres películas (*Atame*, *Tacones lejanos* y *Kika*). Tiene 34 años, más de setenta películas filmadas y es una de las actrices europeas más destacadas. En un diálogo digno de Truman Capote, Victoria Abril le cuenta vida y milagros a Almodóvar. Y el ex-gordito lo reproduce con su prosa exquisita.

- Victoria, háblame de tus principios.
 - Mi primera vocación fue el baile clásico.
 - ¿Cuándo empezaste?
 - A los ocho años, pero lo deseaba desde mucho antes. A los seis años me agarré a la falda de mi madre gritándole que quería bailar. Por no oírme más, a los ocho años me inscribió en una escuela. Estuve dos años. Al tercero ingresé en el Conservatorio. Daba clases desde las nueve de la mañana hasta la una de la tarde. Iba al colegio de tres a diez de la noche, bajo la firme amenaza de que si suspendía una sola asignatura podía irme despidiendo del baile. Yo cumplí la parte que me correspondía, pero estaba deseando ponerme a trabajar e independizarme.
 - Y el cine, ¿cuándo llamó a tu puerta?
 - Tenía 14 años, todavía me dedicaba a bailar, pero estaba a punto de empezar a trabajar como secretaria. Ya había aprendido taquigrafía y mecanografía. El baile no daba dinero a corto plazo.
 - ¿De dónde te venía esa urgencia por ganar dinero? ¿Tenías problemas económicos en la familia?
 - Sí. Pero sobre todo quería perderlos de vista cuanto antes.
 - ¿Tan pequeña?
 - Sí. La mía es una familia de mujeres fuertes y luchadoras. Tú sabes que no llegué a conocer a mi padre. Las mujeres de mi familia, mi madre, mi abuela, mi hermana, son de esas que tiran para adelante en cualquier circunstancia. Con este tipo de mujeres no resulta fácil convivir. Me incluía a mí también en el lote.
 - Infancia difícil.
 - Y que lo digas.
 - Aunque resulte doloroso, yo creo que eso siempre supone una buena base...
 - Acabaré creyendo que tienes razón.
 - Las dificultades te ayudan a descubrir muy pronto las cosas que te gustan y las que quieres evitar. Aquello de lo que quieres huir y contra lo que debes luchar.
 - Todo eso yo lo tenía claro a los 13 o 14 años.
 - O sea, que empezaste a tomar decisiones muy pronto...
 - Sí, no podía esperar, tenía que forzar las cosas.
 - Sé a lo que te refieres. Para que las cosas ocurran, muchas veces hay que forzarlas. Lo malo es que esa independencia incluyera tener que luchar contra tu madre...
 - No podía ser de otro modo.
 - Recuerdo que cuando terminamos de rodar Tacones lejanos me dijiste que la película te había ahorrado mucho dinero en psiquiatras.
 - Y muchos años, porque los psiquiatras son lentos.
 - Me alegro de que la película, además de proporcionarnos dinero y césores, te ayudara a superar ese tipo de conflictos.
 - Sí, pero ya que están solucionados, mejor no hablar de ellos.
 - Volviendo al cine, ¿cómo empezaste?

llada con el baile. La profesora me dijo que su marido estaba buscando a una chica para una película, me sugirió que me pasara por las oficinas de producción donde estaban haciendo las audiciones. Pensé que por probar no perdía nada. Antes pasé por casa y lo consulté, y por toda respuesta recibí una sonora carcajada por parte de toda la familia.
 - ¿Ah, sí?
 - Yo tenía las rodillas llenas de costras de los porrazos que me daba bailando. Además, por aquella época yo era... (duda un poco antes de decirlo) un marimacho.
 - (Me sorprende) ¿Marimacho?
 - Mis únicos amigos eran chicos y yo era como uno más. O sea, que mi madre me dijo: "¿Tú estrella de cine?", y soltó una carcajada. "Para empezar, a ver si aprendes a ser una mujer; después, ya veremos si puedes ser actriz". En el fondo pensé que tenía razón. En aquel momento se llevaban los físicos tipo Raquel Welch y yo no tenía ni tetas. Me llamaban "cuatro pechos".
 - (Risas) ¿Por qué?
 - Porque tenía las costillas (se las toca) muy acentuadas, por el baile, y me sobresalían como si fueran pechos...
 - Pero a pesar de todo te presentaste a la prueba, supongo.
 - Sí. La productora estaba muy cerca de mi casa, ¿sabes? En la Gran Vía. Esa tarde no fui al colegio, me quedé dando vueltas por el barrio hasta que acabé entrando en la productora. Había cantidad de niñas. Yo estaba muy insegura, como te puedes imaginar, y las dejé pasar a todas, no tenía ninguna prisa. Entré última.
 - ¿Cómo se llamaba la película?
 - Obsesión. Hablé muy poco con el director. Me cogió la cara y me pidió que le mostrara los dientes, como un caballo. "Tú debes de fotografiar bien", comentó. Y me dio un guión. "Léelo y, si te gusta, dile a tu madre que venga a firmar el contrato". Esto sucedía un miércoles, y el lunes siguiente ya estaba rodando.
 - ¿Cómo era ese primer papel?
 - Una copia del de Laura Antonelli en *Malizia*. La típica historia semierótica de una criadita que enamora al niño de la familia a la cual sirve. Naturalmente, cuando la familia lo descubre me despide. Pero el niño está a punto de morir de amor y va a buscarme a mi pueblo. Me encuentra en pleno campo, como una cabra. Nos abrazamos, nos revolcamos un poquito por la hierba y se termina la película. Todo muy bucólico y muy kitch.
 - Desde muy pronto te asignaron papeles de seductora.
 - Lo importante era que la película me libró de trabajar como secretaria. Fue un auténtico golpe de suerte. Un milagro.
 - Yo pensaba que tu primera película fue Robin y Marian, de Richard Lester.
 - No, ésa vino después. Lester me vio en una foto y me llamaron. Me preguntó si sabía inglés, yo le respondí que ni una palabra, pero que me diera el texto, que me

lo aprendería de memoria. Él se rió y dijo: "Tienes cara de cumplir lo que dices".
 - Doy fe de ello.
 - Rodamos en San Sebastián, estuve por lo menos una semana. Era la primera vez que veía San Sebastián, las montañas. Estaba fascinada.
 - Creo que incluso tenías una *roulotte*.
 - No lo olvidaré nunca. Yo todavía me llamaba Victoria Mérida, mi nombre de pila. El primer día vi una *roulotte* con mi nombre, pero pensé que no podía ser para mí y pasé de largo, hasta que el segundo día el ayudante de dirección me dijo que podía reposar en mi *roulotte*. Lo que más me sorprendió no fue que tuviera bañera y todo eso, sino que había un enorme plato de fruta fresca. Yo estaba acostumbrada a la fruta magullada y en menor proporción. Cuando vi aquel plato enorme, lleno de fruta impecable, limpia, sin magulladuras negras... no sabes cómo me impresionó.
 - Y pensaste: el cine es lo mío.
 - No, pensé: además de la fruta me pagan! Yo quería seguir bailando. El cine lo veía como un mecenazgo que me permitiría seguir con el baile sin tener que trabajar como secretaria.
 - Recuerdo perfectamente la escena de Robin y Marian. Parecías una niña.
 - Tenía 15 años...
 - Salías de una cabaña, desnuda, cubriéndote sólo con la piel de un animal.
 - Una piel de armiño, armiño auténtico. ¡No sabes cómo pesaba!
 - Por la cara se te notaba que acababas de hacer el amor. Y le pedías al rey de Inglaterra que volviera a la cabaña contigo. Lo decías con una picardía natural increíble. Todas las cualidades que después desarrollarías ya estaban presentes en esa secuencia. Ese desparramo tuyo, esa autodeterminación y falta de pudor para exhibir tu cuerpo. Probablemente no eras consciente.
 - No. Yo todavía no me daba cuenta de nada.
 - ¿Cuándo fuiste consciente de lo que significaba el trabajo de actriz?
 - Con mi quinta película, *Cambio de sexo*, dirigida por Vicente Aranda. Fue entonces cuando dejé el baile. Comparado con el baile, el cine me parecía un oficio de vagos. No había dolor físico. Bastaba con decir e imaginar lo que te escribían. Para mí era muy fácil.
 - Cambio de sexo te demostró que actuar era otra cosa.
 - Para empezar, tenía que interpretar a un chico, un adolescente perdido en un sexo equivocado, que conoce a un travestido en Barcelona y le inicia en la posibilidad de cambiar de sexo.
 - No se trataba de llegar al estudio y decir tu diálogo...
 - No, era un papel muy complicado.
 - Imagino que no conocías a nadie de esas características.
 - ¿Yo? No sabía ni que fuera posible cambiarse de sexo.

- ¿Cómo conseguiste meterte en la piel de ese chico?

- No lo hice yo. Lo hizo Vicente Aranda por mí. Yo me puse absolutamente en sus manos.

- Buena chica.

- Fue así como descubrí que actuar era trabajo de dos.

- (Me emociona escuchar esto) Descubriste lo que significaba un director.

- Exacto.

- Como todo, lo descubriste muy pronto. Hay actores que se mueren sin saberlo.

- No sé si fue pronto. Lo que sí sé es que tengo que agradecerse a Aranda. Desde entonces supe que el trabajo de un actor sólo es posible cuando cuenta con la complicidad, la ayuda, incluso con la manipulación del director.

- No puedo estar más de acuerdo. Pero, y de tu vida, ¿qué? Habías empezado a ganar dinero, pero todavía eras muy joven. ¿Dónde vivías? ¿Con tu familia?

- Sí. Yo estaba loca por irme, pero como no me dejaban dije que me casaba. Y me dijeron: ya veremos. A lo que yo respondí: ya veremos.

- Para casarse lo primero que se necesita es un novio. ¿Lo tenías ya?

- No. Pero acepté el primero que llegó.

- (Cara de estupor).

- Como lo oyes. Un tipo de 30 años, es decir, el doble de mi edad y completamente idiota.

- No doy crédito.

- Recuerda que en aquella época legalmente eras una menor hasta cumplir los 21 años. Y cuando tienes 16, los 21 quedan tan lejos...

- Una eternidad. Entonces le dices que sí al primer hombre que se cruza en tu camino, con la única pretensión de librar-te de tu familia.

- Incluso con novio me costó un año de peleas. Me casé el 27 de julio, y el 1 de septiembre se aprueba la ley que permite la mayoría de edad a los 18 años. ¡Imagínate qué putada!

- En cualquier caso, te ahorraste dos años.

- Uno; me casé a los 17, contando el año de peleas con mi madre.

- Bueno, ya estás casada y eres independiente. No me atrevo a preguntarte si además estabas enamorada de tu marido.

- Sí. Hasta que me casé.

- ¿Hasta que te casaste?

- Sí. Después de eso trabajé. Solo trabajé, para no pensar. Así estuve cinco años.

- Ahora comprendo que con sólo 33 años hayas hecho casi tantas películas

- Con Mater amatissima te descubrí yo.

En esa maravillosa película ya aparece algo que será una constante en tu carrera. Interpretas un papel para el que no tienes ni la edad ni el físico adecuado.

- Imagínate. Era la madre de un niño autista de ocho años, y yo sólo tenía 20.

- En Amantes, otra de tus joyas, ocurría lo mismo. Inicialmente el papel estaba pensado para Carmen Maura, es decir, una mujer pasada la cuarentena que pier-de la cabeza por un chaval que está hacien-do la mili.

Cuanto mayor fuera la mujer, más patética resultaba su pasión. De nuevo tú te sobrepones al problema de la edad.

- La edad se puede fingir o enmascarar. La pasión que mueve a los personajes es lo que tiene que ser de verdad.

- ¿Cuándo decides abandonar España y a tu marido para huir a Francia?

- Cuando encontré a mi compañero actual.

- O sea, que lo hiciste por amor. Yo pensé que era puro cálculo, que España era muy pequeña para una mu-

jer de tu ambición.

- ¡Qué va! Yo no conocía a nadie en París, excepto a este hombre. Gérard de Battista. Coincidimos en un rodaje donde él trabajaba de operador. Yo terminé de rodar el día 31 de diciembre y el día 2 de enero ya estaba en París.

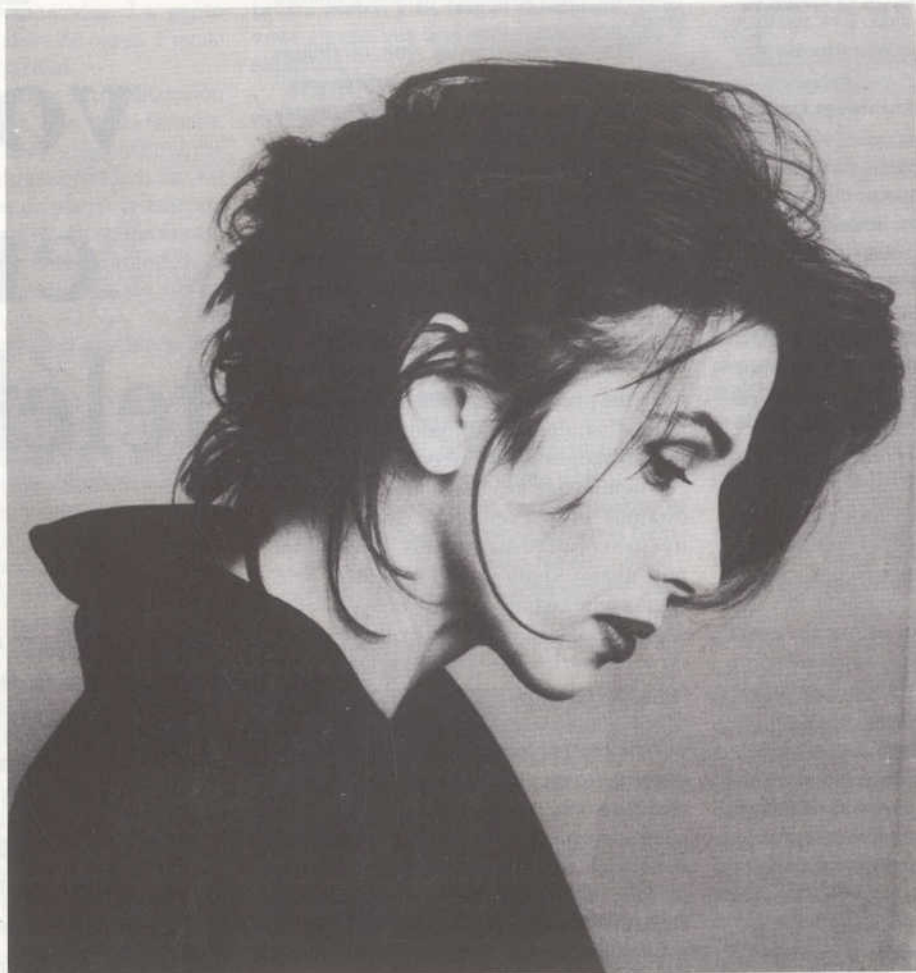
- ¿Cómo reaccionó tu marido?

- Imagínatelo. Pero ante la consumación de los hechos no le quedó más remedio que divorciarse de mí.

- Una vez en París, ¿empezaste a trabajar inmediatamente?

- Pues sí. Y de nuevo por pura chiripa. Jean-Jacques Beneix se había quedado sin actriz y alguien le habló de mí. Así que me llamó para entrevistarse conmigo en Roma.

- Estamos hablando de La lune dans le caniveau, una estupenda novela de David Goodis. Después del éxito internacional de Diva, Beneix estaba en la Ges-



como John Wayne.

- Hacía cuatro o cinco al año y todavía me sobraba tiempo para desesperarme.

- Enseguida descubriste que aquel hombre te había librado de la familia para condenarte a una prisión aún peor.

- Con lo cual, a trabajar. De mi matrimonio, lo único que recuerdo es haber estado todo el tiempo sola, huyendo, viajando de un sitio para otro.

- ¿No ligabas?

- No. Aquel hombre me había quitado las ganas de follar. Después me desquité. Pero, sobre todo, hice muchas películas, en España, Francia, Venezuela, Portugal...

- ¿Hubo alguna que te dejara una huella especial?

- Mater amatissima, de Salgot. La seleccionaron para la Quincena de Realizadores de Cannes y gustó muchísimo. El guión, estupendo, estaba basado en un argumento de Bigas Luna.

ta de la ola.

- Llegué a Roma de noche. Hacía un calor tremendo. Beneix me comentó que la chica que lo iba a hacer se negaba a desnudarse y, según su versión, yo le dije que a mí tampoco me gustaba desnudarme, pero lo primero que hice fue quitarme la ropa y tirarme a la piscina en pelotas.

- (Risas) Me parece muy coherente.

- No te rías, no lo tenía preparado. Hacía mucho calor, estaba en una villa romana preciosa, con la piscina más azul que había visto en mi vida. Era agosto y no tenía traje de baño, y con un calorazo que te cagas.

- Imagino que la exhibición surtiría su efecto.

- Pues sí, pero no de inmediato. A la mañana siguiente, durante el desayuno yo parecía mucho más joven y Beneix empezó a dudar. Me pidió que me quedara en Roma para hacerme algunas pruebas, que era demasiado joven para Gérard Depardieu, etcétera. Yo tenía que estar por la tarde en París porque llegaba mi Gérard de Battista y no le veía desde hacía cuatro semanas. Por otra parte, ansiaba desesperadamente hacer ese papel. Acompañé a Beneix a Cinecittà, donde él tenía que rodar unas maquetas. Pregunté dónde estaba el vestuario y escogí el traje más llamativo que encontré. Me maquillé como una puerta y me coloqué en las orejas unos buenos aros. Pregunté por Depardieu y sin darle tiempo a reaccionar, le abordé en su camerino: Le dije: "Mira, Gérard, tengo un novio que se llama como tú y que me espera a las cinco de la tarde en París. Este tío no quiere dejarme ir hasta no hacerme no sé qué pruebas contigo, pero no quieren molestarte. Si nos ve juntos y enrollados, como si nos conociéramos de toda la vida, se convencerá de que formamos una buena pareja y que hay química entre los dos. Después, que se lo piense, pero mientras tanto yo tengo tiempo de coger ese avión".

- ¿Y Depardieu cómo reaccionó?

- Como un santo. Le divertió que fuera tan descarada y me siguió el juego. Cuando Beneix nos vio aparecer abandonó lo que estaba haciendo y nos hizo un montón de fotos, ya con mi nuevo aspecto y mis aros, que parecía Jennifer Jones en Duelo al sol. Tres días más tarde me llamó: el papel era mío.

- De nuevo tu ángel de la guarda acudió en tu ayuda, porque la película compitió en Cannes y fue un fracaso absoluto. Sin embargo, todo el mundo destacó tu interpretación, como ha ocurrido con Jimmy Hollywood.

- Pues sí... Me he especializado en sobrevivir a las catástrofes ajenas.

- Victoria, en la última década eres una de las pocas actrices europeas que más y mejor se ha des-

nudado en la pantalla. Yo creo que las mejores escenas eróticas las has interpretado tú.

- Las escenas de sexo, si no se hacen bien, mejor no hacerlas. Si cuando tienes que fregar los platos debes parecer natural, no entiendo por qué una escena de amor no debe parecerse a la realidad. Si resultas verosímil lavando platos, debes resultar también verosímil follando.

- Desde luego. Pero no todo el mundo tiene tan buena disposición como tú. Tal vez Lena Olin, Juliette Binoche y Sharon Stone.

- Hay escenas en las que te sientes mucho más desnuda, aunque estés totalmente vestida. A mí me da más vergüenza decir de verdad "te quiero" que ponerme a follar. Mostrar determinadas emociones me hace sentir mucho más indefensa y más desnuda.

Un cuarto de hora antes de llegar a este punto recibo una llamada de Antonio Banderas. Casualmente está rodando *Confecciones de un vampiro* y acaba de terminar su jornada. Hace más de un año que no le veo y me pregunta si puede pasarse por el hotel. Cuando llega Antonio, Victoria y yo nos olvidamos de la entrevista. Hace mucho tiempo que no coincidíamos los tres y estamos muy excitados. Comentamos nuestros respectivos aspectos. Antonio está muy guapo, como siempre. Lleva el pelo largo, como cuando le conocí recién llegado de su Málaga natal y le propuse debutar en *Laberinto de pasiones*. Doce años hace ya de eso. Se sorprende de mi delgadez. Le explico que llevo un año de dieta y se ríe cuando le comento que mi ilusión es convertirme en anoréxico. Me dice que estoy muy sexy, pero yo no me lo creo. Nos cuenta chismes del rodaje, de Neil Jordan, de Tom Cruise, de Brad Pitt. Sacamos (¿cómo no?) a relucir el fenómeno *Philadelphia* y la amputación de su personaje. Victoria nos cuenta cosas de *Jimmy Hollywood*, de los pelucones de Joe Pesci y el hermetismo de Barry Levinson. Al contrario que Antonio, ella se muestra muy reticente con el mercado americano. Hablamos, hablamos... Llega un momento en que guardo silencio, sólo para poder disfrutar oyéndoles y mirándoles. Les recuerdo durante los meses de *Atame* y me emociono. Como si adivinara mis pensamientos, Antonio dice: "Bueno, ¿cuándo vamos a volver a trabajar juntos los tres?". "Sois demasiado caros para el presupuesto de una película española", le respondo medio en broma medio en serio. Victoria y Antonio siguen hablando de proyectos. Sus carreras los empujan cada vez más lejos de Madrid. Si quiero volver a trabajar con ellos me temo que no será en una película española. Decididamente, tengo que perfeccionar mi inglés, mi francés, mi alemán y mi japonés.

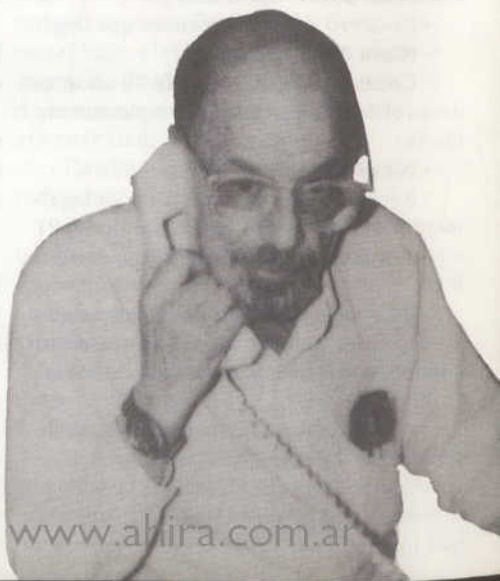
Otro diálogo socrático:

Johnny Deep &
Allen Ginsberg

Dos voces en el teléfono

Johnny Deep, actual novio de Kate Moss y ex de Winona Ryder, es el protagonista de la recién estrenada *¿A quien ama Gilbert Grape?* Allen Ginsberg es el poeta beat más famoso. Un diálogo telefónico donde se pasa de la fama a los levantes callejeros, la filosofía budista y a la resolución de algunos problemas ecológicos gracias a la marihuana.

Allen Ginsberg



Johnny Depp: Hola, Allen.

Allen Ginsberg: Hola, Johnny. Así que dejaste Nueva York hace un par de días.

JOHNNY: Así es. Ayer por la mañana.

ALLEN: Di esa clase de la que te había hablado.

JOHNNY: Me hubiera gustado ir pero anduve enputecido.

ALLEN: Bueno, tal vez sea mejor así. Probablemente te habrías topado con todos los estudiantes que te hubieran reconocido. ¿Tenés inconvenientes para moverte libremente?

JOHNNY: No demasiados. La gente responde bien a esa clase de cosas. Pienso que sólo sienten curiosidad.

ALLEN: Sí. Yo estoy en una situación razonablemente buena. Soy semi-famoso, pero no realmente famoso, y la gente que me reconoce tiende a ser bastante educada. Así que, generalmente, es un placer cruzármelos por la calle. ¡A veces hasta podés encontrar a alguien con quien hacer el amor! Hace unos años, eso solía sucederme, de vez en cuando.

JOHNNY: Encontrás a alguien y empiezan a hablar, ¿y después?

ALLEN: Recuerdo que una vez se me acercó un chico en St. Mark's (en Nueva York) y me preguntó si podía ayudarme a llevar la caja de mi harmonium hasta casa. Una cosa trajo la otra y... vivimos juntos y realizamos un largo viaje recorriendo el país juntos. Esto sucedió en 1965. Actualmente, él es un hombre de negocios y casado. Pero todavía nos mantenemos en contacto. Cumpló un esmerado rol paternal.

JOHNNY: El otro día, cuando vine al estudio, estaba deseando encontrarte ahí.

ALLEN: Bueno, yo sabía que vos ibas a estar ahí. Así que fui a ver tu película, *What's Eating Gilbert Grape?*

JOHNNY: Yo no la he visto todavía.

ALLEN: Yo tampoco he leído mis biografías aún. ¿Y por qué no la viste?

JOHNNY: Con un actor, después de que tu trabajo está hecho y entran el director y el editor, ya no es asunto tuyo.

ALLEN: Eso es lo que siento con respecto a mis biografías.

JOHNNY: Debe ser algo muy raro tener una biografía escrita sobre uno. En menor escala, yo he tenido artículos escritos sobre mí y la mayoría son completamente falsos. Creo que la diferencia es que las biografías sobre vos son bastante educadas; las mías no.

ALLEN: Entonces el asunto es qué hacer con la fama. ¿No estábamos hablando acerca de eso el otro día en mi cocina?

JOHNNY: Sí, de alguna manera.

ALLEN: Quizás sólo estoy reaccionando a una cantidad limitada de fama, para que no se convierta en una carga, como le pasa a Dylan, que está enloquecido con eso. Pero si tenés una visión budista, donde la vida es algo así como un sueño y al mismo tiempo algo real, haciendo girar la rueda del Dharma, la fama puede ser útil para iluminar a la gente.

JOHNNY: Para mí es algo raro, porque aún me siento como aquel estudiante de 17

años de una estación de gas en Florida del Sur, y son los demás los que colocan este extraño estigma sobre uno. Cuando sos una comodidad, un producto, la gente crea una imagen que puede no tener nada que ver con vos, y tienen el poder de venderlo e imponérselo a la gente, y...

ALLEN: Yo siempre digo, *"No pierdas el tiempo tratando de luchar contra el océano."* No gastés energía en eso. Seguí adelante haciendo lo que quieras hacer artísticamente, o espiritualmente, porque lo que sí podés controlar es tu propia conducta y tu propia acción y tu propia conciencia. ¿Tuviste alguna vez una experiencia mística o espiritual?

JOHNNY: Hubo momentos en los que me sentí muy calmo respecto de todo lo que me rodeaba, de todo lo que sucedía en mi interior. La última vez que sentí esa calma estaba en el sur de Francia, en casa de unos amigos. Estaba sentado en un coche, con mi chica, rodeado de árboles.

ALLEN: ¿Recordás qué podías oír en ese momento?

JOHNNY: Había un hermoso silencio, y algo que me hacía sentir que no hacía falta que dijéramos nada.

ALLEN: ¿Algún sabor?

JOHNNY: Oh, el sabor que recuerdo es el de un beso. Tenía un gusto tibio.

ALLEN: Cuando yo escribo poesía, lo que hago es tomar un momento en el tiempo, como ése, y reunir todos los elementos - imágenes, olores, sabores, sensaciones - para ver si pueden conformar un cuadro que logre transmitir esa sensación en la forma de una obra de arte.

JOHNNY: Es muy similar a los ejercicios para recordar sensaciones, que se practican en actuación. Por ejemplo, una canción puede llevarme a mis 4 años, sentado en el asiento trasero del auto, volviendo a casa con mis padres.

ALLEN: Yo tengo muchas canciones que me traen recuerdos de mi niñez. Sabés, yo tengo 67 años, y al oír las canciones que acostumbraba escuchar cuando tenía 18 ó 20 se despierta en mí toda una época de sensaciones y recuerdos (risas). Realmente es algo muy hermoso. Pero también es muy extraño, porque cuando envejecés, tomás conciencia de que estás llegando al fin de tu período, al final de tu vida, y ahora todo eso te habla.

JOHNNY: ¿Conocés la primera parte de *The Time of Your Life*, de (William) Saroyan? Esperá un momento, creo que la tengo por ahí. Siempre la llevo conmigo. (Lee) *"En el tiempo de tu vida, vive para que en ese tiempo no haya fealdad ni muerte para ti ni para ninguna otra vida que se cruce con tu vida. Busca la bondad en todas partes, y cuando la encuentres, sácala de su escondite y déjala ser libre y sin culpa."*

ALLEN: La visión budista es muy similar a eso, en el sentido de alquimizar cualquier situación y transformar ladrillos en tesoro, o mierda en rosas. Cómo usar la energía de la bronca, el miedo, la aprensión, como un aspecto de la sabiduría. Recuerdo a un estudiante que venía de una familia

con problemas, y eso lo había hecho muy comprensivo con los problemas y las fobias de otra gente. Un poco como vos. Su padre, según me contó, era alcohólico y tenía una especie de problema químico. Yo tuve una experiencia semejante con mi madre. Me dí cuenta de que me había vuelto mucho más tolerante hacia las conductas salvajes y mucho más calmo en las emergencias desde que tuve que hacerme cargo de ella mientras llegaba la ambulancia para llevársela. Vos también tuviste experiencias parecidas con tu propia familia, ¿no?

JOHNNY: Sí, eso es crecer, definitivamente.

ALLEN: Entonces, en ese sentido, conseguiste sabiduría a partir de situaciones desagradables.

JOHNNY: Recién, cuando me hablabas de los años '40 y los '50, y lo diferentes que eran las cosas en ese entonces, se me hacía difícil ver bondad en las cosas.

ALLEN: Bueno, no es tan difícil ver bondad en vos mismo. Y tomar conciencia del dolor y la depravación y la violencia en este mundo es otra clase de bondad, porque te permite entender que estás abierto a los mensajes del mundo exterior, en lugar de evadirte y decir: "Quiero más y más, quiero poseerlo todo, quiero destruirlo todo, quiero devorarlo todo, quiero ser el amo de todo".

Pero me pregunto qué es lo que le está pasando a todo el mundo ahora. Hace poco recibí una carta bastante maliciosa de un amigo mío que vive en la India, diciéndome: "Cómo te atreves a tirar abajo hectáreas de árboles para satisfacer tu ambición de ser un poeta y tener impreso tu trabajo. En este momento en que el planeta está atravesando semejante crisis, ¿por qué tenés que sumarte a esta desgracia?" Y de pronto recordé una frase de Gregory (Corso), que dice "no se pueden imprimir buenas noticias sobre malas noticias". El se refería al *New York Times*, pero también al uso del papel. Entonces, el asunto es, cómo se podría encontrar una solución interesante e ingeniosa para enfrentar este problema, en lugar de ignorarlo o negarlo. Todavía estoy pensando cómo se podría resolver.. Si se te ocurre alguna idea, ¡avisáme!

JOHNNY: Recuerdo que habíamos pensado en usar marihuana.

ALLEN: Sí, esa fue la mejor idea. ¿Se te había ocurrido a vos?

JOHNNY: Sí, porque acostumbraban hacer todo, sogas y papel, con marihuana.

ALLEN: Eso seguramente cambiaría un poco la guerra contra las drogas (risas). Bueno, ¿podríamos continuar esta charla en alguna otra ocasión?

JOHNNY: Sí, me encantaría. Cuando quieras.

ALLEN: O.K. Te quiero.

JOHNNY: Gracias, viejo. Yo también te quiero.

ALLEN: Chau.

TRADUCCIÓN: MARIANA

Interview

Diálogos

Val de Vian 43

FERIA DE VANIDADES

PRODUCCIÓN Y NOTAS:
CECILIA SZPERLING

El mundo según: Carla Tintoré, Diana Baroni y Claudio Baroni.

El último grito: la muerte de la modernidad

Cómo se hace... un programa de televisión: Polo - Eduardo Berti.

Entrevista fotográfica: el álbum de Ingrid Pelicori

EL MUNDO SEGÚN...

Carla

Nombre: CARLA TINTORÉ.

Año de nacimiento: 1970.

Lugar de nacimiento: Barcelona.

Ocupación: D.J (Disc-Jockey).

Dónde vivo y con quién: Con mi novio en un departamento muy grande, antiguo y con patio.

Preocupación principal: La plata. Siempre me falta dinero.

Pensamientos que me influyen: No.

Futuro: Incierto absolutamente.

Broncas, resentimientos, odios ¿A quién?: Siempre son hacia mí misma.

Experiencia formativa: Todo lo que sé como D.J me lo enseñó Cristian Trincado. Vivir toda la vida en distintos lugares te da una forma de vida más desapegada y te da armas para empezar de vuelta cada vez que te vas o para introducirte en la vida social.

Expectativas de ganar dinero: Muchas. La producción de música es un buen mercado en el mundo.

Importancia del dinero y del trabajo: En mi trabajo es fundamental porque tengo que comprar todo el tiempo material. Si no tengo lo que va saliendo me voy desactualizando y mi rendimiento es otro, por eso es importante que esté bien pago.

Horas de trabajo: Durante la semana estoy produciendo un re-mix de los dos últimos discos de Daniel Melero. Durante los fines de semana trabajo de una a seis u ocho de la mañana.

Último descubrimiento musical: No love lost, Cece Rogers que es como un himno devocional.

Nuevo concepto: El concepto de músico ya no existe. Se trabaja con máquinas. El DJ que se convierte en un productor musical, graba lo que quiere y lo ordena como quiere, después elige un cantante y lo produce. se hacen dos o tres versiones, se elige una y se graba un maxi.

Recomendaciones: Deep South Recorded, United Future Organiza-

tion, MC Solar (rapero francés).

Lugares para bailar: El único que es como el underground de New York es la "Age of communication" (MT de Alvear al 900). Sobre todo, musicalmente hablando. Es el único lugar donde la gente va a bailar y aprecia y conoce la música.

Último libro que leí: Un fascículo de *National Geographic*.

Momento memorable: La primera vez que vi un cuadro de Van Gogh en persona. La primera vez que puse un disco para mil personas en el nómada y tuve que competir con un grupo de la hinchada de Velez que ese día había ganado.

Palabra inventada: Los *satélites*: son los que están en la pista en una órbita diferente que todos los demás y siempre te pisan. Del *Cartoon Network*: es alguien que es un personaje y que no podés definir.

Logro reciente: Mantener ordenada y limpia mi casa.

Ansiedad: Todo el tiempo. Fumo tres atados de cigarrillos por día.

Estado preponderante el último tiempo: Raro.

Alimentación: Desastrosa. Como cualquier cosa, me olvido de comer.

Ambición: Establecerme a un nivel menos



casero como D.J.

Drogas y alcohol: No. Siempre que salgo estoy trabajando y cuando trabajás no podés.

El último grito
EL FIN DE LA MODERNIDAD En el marco de una muestra de cine inédito organizada por la revista *Film* se proyectó en la sala Leopoldo Lugones la película **1000 boomerangs** de Mariano Galperín. ¿Por qué Alan Pauls, Roberto Jacoby, Alejandro Kuropatwa y Sergio de Loof, nombres destacados de la promocionada *inteligencia* local, avalan con pequeños cameos esta película que parece hecha con el material sobrante de una publicidad de Via Vei? ¿Por que son tan críticos al juzgar a los demás y tan apáticos para juzgarse ellos mismos? **1000 boomerangs** no es sólo una mala película, pesimamente actuada y de argumento inentendible, sino que resulta imposible encontrar una idea que explique las

que aparecen por omisión: el machismo, el chululismo, la tilinguería, el desprecio del campo y su gente, la veneración de lo peor de la cultura rock, la pacatería de las escenas supuestamente eróticas y la imposibilidad de contar con sinceridad lo lejos que están Galperín y sus personajes de Europa y Estados Unidos. Los actores hacen de poco creíbles extranjeros que hablan un inglés de escuela de San Isidro, un regular italiano y un mexicano plagado de expresiones porteñas. Con aspiraciones internacionales, **1000 boomerangs** se inscribe dentro de lo peor del cine nacional, los personajes se mueven como modelos para un set de fotos de *Vogue*. ¿Cuánto dura una publicidad? Creo que 30 segundos.

Diana

Nombre: DIANA BARONI.

Año de nacimiento: 1968.

Lugar de nacimiento: Rosario.

Ocupación: Música. Integrante del cuarteto *Ensamble Mozart* y del *Ensamble Halloween*.

Dónde vivo y con quién: Sola en una casa antigua de cien años, de tres ambientes.

Frase favorita: "¡La vida! ¡La vida! ¡Erecciones!", Gustave Flaubert; y "El éxtasis proporciona la ocasión", Marianne Moore.

Preocupación principal: La música.

Pensamientos que me influyen: John Cage impregnó todo. El concepto de que son más poderosos los procedimientos que los resultados. Es aplicable a todo.

Tener la percepción de que uno no cuenta con nada.

Broncas, resentimientos, odios ¿A quién?: El prototipo de ser humano que odio es el trepador, el miserable y el especulador, es el que llega al poder.

Experiencia formativa: Cuando escuché por primera vez a Malher y a Satie.

Expectativas de ganar dinero: Pocas o nulas.

Importancia del dinero y del trabajo: El trabajo es importantísimo y es en lo único que uno puede confiar finalmente. En el trabajo personal y en la producción. Si se puede incluir dinero es absolutamente

milagroso.

Horas de trabajo: Todas las que pueda. Soy insomne.

Ultimo descubrimiento musical: Marchas para perder la victoria de Mauricio Kagel.

Ultimo libro que leí: Diccionario de la ideas recibidas de Gustave Flaubert. Los amores difíciles de Italo Calvino. Las divagaciones e Igitur de Mallarmé.

Momento memorable: Tocar *La pasión según San Juan* de Bach en una iglesia del 1700 en Alemania. Me resultó demoledor estar adentro de esa obra. El *Evento Cage* en la sala experimental del teatro Colón.

Palabra inventada: *Tucaneo*: que te pongan en un aprieto. *Tiburonear*: cuando te están acechando como los autos de la policía.

Logro reciente: Llevar adelante mi diario.

Ambición: Ambiciono un estilo de vida que existe en Europa que consiste en estar viajando y tocando todo el tiempo y tener la sensación de ser siempre un desco-



nocido.

Drogas y alcohol: Si te sirven para escribir libros como los de Michaux.

Claudio

Nombre: CLAUDIO BARONI.

Año de nacimiento: 1964.

Lugar de nacimiento: Rosario.

Ocupación: Músico. Integrante de "Halloween ensamble" (música contemporánea).

Dónde vivo y con quién: En un departamento con Ximena.

Frase favorita: "Tomar al silencio en serio, no privilegiar al sonido musical y en consecuencia ampliar al sonido mismo".

Preocupación principal: El tiempo en relación al sonido.

Pensamientos que me influyen: John Cage. Morton Feldman. Giles Deleuze. Reinaldo Ladaga y Fabián Marcaccio, amigos de la infancia con los que mantenemos un vínculo estimulante. Arturo Carreras, mi conexión espiritual.

Experiencia formativa: Trabajar con Antonio de Raco (mi maestro). Ver los cuatro programas para la televisión inglesa dirigidos por Peter Greenaway. Y particularmente la ópera para televisión de Robert Ashley *Perfects lifes*.

Expectativas de ganar dinero: Siempre las hay.

Importancia del dinero y del trabajo: El trabajo, básicamente. Siempre gané muy poca plata y si ganara mucha trabajaría exactamente igual. No puedo no trabajar.

Horas de trabajo: Todo el tiempo. Hasta cuando sueño no pienso en otra cosa.

Ultimo descubrimiento musical: For *Phillipe Guston* de Morton Feldman (4 hs. 30'). El grupo *Sonic Youth* y la cantante Julie Christie (voz de *Twin Peaks*).

Recomendaciones: *Four walls*, *Sonatas e interludios para piano preparado* y *Cuartetos* de John Cage. *Drumming* de Steve Reich.

Ultimo libro que leí: *Azar y necesidad* de Ilya Prigogine y *La hora de la estrella* de Clarice Lispector.

Momento memorable: A los 13 años me prestaron un piano. Al empezar a tocarlo se rompieron las cuerdas y llamé al afinador. Encontró seis paquetes envueltos en papel de diario en el interior del piano. ¡Eran seis bombas! El hermano de mi amigo se había olvidado de sacarlas antes de huir a España. Un verdadero piano preparado.

Logro reciente: Estar preparando la puesta de *Estudio* al estilo veneciano,

una ópera de mi autoría y de Reinaldo Ladaga.

Ansiedad: Bastante. Latente. No dirigida.

Estado preponderante el último tiempo: Cambiante aunque tiende a regularizarse.

Ambición: Poder seguir trabajando y creando.

Pequeña obsesión: Ninguna pequeña.



Cómo se hace un programa de televisión

Es un poco complicado arreglar un horario de encuentro con Polo, puede estar en cualquier parte de la ciudad con su equipo de filmación, o grabando la voz en off o disfrutando de su reciente paternidad. Eduardo Berti tiene un fiel contestador con una estrofa de la Marsellesa con el que nos comunicamos bastante bien. ¿Como se hace un programa de televisión? es el tema que convoca a esta charla. "Uno periodístico" aclara Berti, porque no es lo mismo que hacer una tele-comedia o un unitario. Fabián Polosecki (29), trabajó varios años como periodista gráfico en distintos medios hasta crear *El otro lado*. Eduardo Berti (29) creador junto a Dani García de *Rocanrol* y *La cueva* también se desempeña y lo sigue haciendo en los medios gráficos. Es autor de *Iluminaciones* y de *Rockología*. Este año publicó su primer libro de cuentos *Los pájaros*. Tanto Polo como Berti ganaron este año el Martín Fierro. Algo deben saber del asunto. Y hablaron tanto que tuvimos que dividir en dos la charla. Aquí va la primera parte:

Eduardo Berti - Yo creo que los dos tenemos algo en común: venimos del periodismo gráfico y empezamos a hacer T.V. en el mismo año, en el '92. ¿Vos habías hecho algo de tele antes?

Polo - Nada. Había hablado con unos amigos, uno de los cuales después me llevó al programa de Pettinato (*Cuidado con el perro*) a dar una prueba. Empecé con un micro dentro del programa, lo mío empezó como una cosa más chiquita. En cambio ustedes lo armaron afuera de un canal y después lo llevaron ¿no?

Berti - Sí. Se aunarón dos cosas, yo venía con un proyecto y Dani García venía con otro, que eran parecidos porque tampoco inventamos la pólvora. Yo siempre digo que lo extraño no fue la idea que tuvimos, sino que nadie la hubiese hecho antes: un documental de rock. En vez de hacer siempre con el rock los programas de rankings y de coreografías, tipo *Música en Libertad*, hacer una cosa más periodística. Creo que el hecho de venir de la gráfica habrá tenido que ver para que mi idea de un programa de rock no fuese la del típico televisivo, sino más periodístico. Dani quería algo muy parecido. Nos conocimos por Josi, su hermana y fuimos a tocar la puerta de Cenderelli (Director de programación, en esa época de América 2).

Polo - ¿El del 2, cuál era?

Berti - Era *Rocanrol*. Lo que nos vino bien, fue cuando Cenderelli tomó la decisión de unir a *De la cabeza* (Predecesor de *Cha-Cha-Cha*) y *Rocanrol* el mismo día. Ahí nos potenciamos, igual ellos tuvieron siempre más rating que nosotros.

Polo - Es interesante la tensión que hay con el laburo anterior. En mi programa es medio raro porque tiene además el componente de un texto

del programa es muy antiperiodística. Es a contrapelo de todo el laburo periodístico que yo pude haber hecho, o quizás vos, ¿no? Tiene más que ver, me parece, con mi época de *Radiolandia* que con el laburo en la sección de espectáculos de un diario.

Berti - En todo caso tiene mucho más que ver con el anti-periodismo de *El Porteño*, de los territorios que hacía esa revista o las notas de *Cerdos y Peces*. Nosotros crecimos leyendo eso. Llevarlo a la tele me parece que es la novedad. Esos personajes nunca estuvieron en la tele y tratados de ese modo. No como fenómenos como los trata Mauro Viale. Los primeros programas de *El otro lado*, igual que los primeros de *Rocanrol*, tenían mucho texto. Vos lo fuiste bajando.

Polo - El texto bajó. En la medida en que logramos que la aventura se cuente sola y que la imagen transcurra y accione, el texto va bajando. Igual te imaginás lo que eran mis textos antes de llegar a la isla de edición.

Berti - Lo mismo yo, grabábamos el triple de lo que iba. Encima en una época yo armaba al revés, que es un vicio del periodismo escrito, empezaba por los textos. Supongo que en mi programa es más posible que en el tuyo, pero yo llegaba con todos los textos y decía "bueno... supongo que este entrevistado va a decir esto, el otro esto" y nunca la gente dice lo que vos querés. Y ahora en *Rocanrol* en cable, debe haber siete líneas de texto en 45 minutos. Si los tipos lo cuentan ellos, el arte es editar. Armar un relato con lo que ellos te dicen. Ahora me fui al otro extremo.

Polo - En mi programa siento que el texto es una necesidad, es una especie de cosa que se antepone entre el entrevistado y el televidente, que hace también que el tipo no esté tan expuesto.

Berti - Te da un carácter de personaje, eso es muy interesante. Porque no es el periodista típico; tus preguntas no son de periodista, vos dejás hablar, te enganchás, le seguís la corriente, de pronto le desconfiás un poquito.

Polo - Además yo tengo todo el tiempo conciencia de que no es el mecanismo de la pregunta y la respuesta que funciona en la tele. No está en el texto de la pregunta o la respuesta lo que me interesa. Son cosas simultáneas, el lugar, el color, la pausa, el gesto, eso es lo que más me entusiasma que pase. Es un momento.

Berti - Vos cuando editás dejás dudas y silencios que es algo que nosotros también hacíamos mucho y hacemos ahora en cable. Los editores tienen vicios, cortan de los tres puntos suspensivos el primero. Y yo les decía que no, que lo más valioso era cuando el entrevistado termina de decir la frase y revolea los ojos como diciendo que no está muy seguro de lo que dijo. Ese es el momento. Pero el tipo me decía: "No. Es un bache" "¿Que bache?, No hay ningún bache", hay editores que son bárbaros pero hay otros que tiene ese ritmo de noticiero.

Polo - Lo que más me conmovió de uno de los programas al verlo, es un silencio que tiene la abuela de un travesti. Es el momento en que ella piensa la respuesta a la pregunta que le hice. Y eso son tres puntos suspensivos, eso cambia todo. También es cierto que en los aspectos buenos de la tele es como escribir. Escribir no es muy distinto al hacer de la televisión.

Berti - ¿Vos editás?

Polo - Ahora no estoy editando. Pero cuando empezó la cosa, que había que editarlo y ver cómo era, sí. Ahora no tenemos tiempo. Tenemos tres realizadores porque no hay tiempo de hacer un programa por semana ni siquiera con dos realizadores. Son tres tipos que no es que se repartan el laburo, sino que cada uno hace un programa completo.

Berti - Y tuvieron que armar un libro de estilo, para que cada uno no haga otra cosa. Como *Historias de la Argentina secreta*. Vaca y Borroni tampoco llegaban todas las semanas y tenían distintos realizadores que seguían el manual de estilo.

Polo - De todas maneras a mí me entusiasma la posibilidad de que los programas sean distintos, que cada realizador tenga una onda y de hecho la tienen.

Berti - Antes de hacer el reportaje ¿sabés quién lo va a realizar?

Polo - Sí, claro. Yo decido qué realizador va a hacer cada programa. Tienen cada uno un estilo distinto en el tratamiento de la imagen. Yo disfruto mucho de eso.

Berti - Pero el equipo de cámara es el mismo siempre.





Fabián Polosecki

exactamente lo mismo, pero no nos hubieran dejado. De todos modos en la primera reunión, cuando se tiró la onda de hacer exactamente lo mismo (monográfico, de una hora, sobre un tema), no te imaginás la cara que puso Yankelevich. El nos desafió a que hiciéramos cada nota en un bloque y yo tomé el desafío; me pareció que era interesante ver si se podía hacer. La respuesta es no, no se puede hacer. Hay temas que sí se pueden tocar en un bloque, pero no todos y no con profundidad. Lo que más aprendimos, el año pasado en Telefé, son un montón de cosas que tienen que ver con la edición y con la técnica; el programa estaba 300 veces mejor en edición y en imagen que en América, pero había perdido profundidad. Por hacerlo tan corto perdía lo más interesante que tenía Rocanrol, que además de contar la historia del grupito, disco por disco, daba un contexto de época, de otras cosas, que es lo más interesante del asunto. Ir más allá de la canción y la guitarrita y tres o cuatro datos de revista **Pelo**, nada más. Al perder eso se hizo especializado. Se convirtió en una especie de revista **Pelo** por tele. Y no podés hacer un programa especializado en un horario central. Con

la variedad Yankelevich creyó que abría el programa; en realidad lo abrió en variedad de caras, pero temáticamente era supercerrado. Después, cuando vi esto, traté de abrirlo e hicimos un par de notas como 'Rock y Fútbol', 'Rock y Moda'. Por eso llevé a Caetano y otra gente. Era mucha gente que pasaba, muchas caras, pero todas decían lo mismo. Todas decían: "Bueno mi nuevo disco, estoy muy contento, mi productor es fulano"; cuando lo cortás a lo mínimo quedás con eso, con la noticia o con la historia de los grupos, que en el fondo todas son iguales si le quitás el contexto que nunca pasa por el disco.

Polo - Te perdés cómo es cada uno, las pequeñas cositas y esos mínimos gestos...

Berti - Lo más interesante de La Pesada del Rock and Roll no es cuántos discos grabaron, sino cuándo grabaron la marcha de San Lorenzo y el escándalo que se armó y como está hoy Pinchevski, que tanto nosotros como ustedes lo mostramos, y ver qué es hoy de esa gente. En un momento nos estandarizamos mucho en esas notitas y ahí perdimos. Pero ahora en cable volvimos al asunto de darle más fondo a las notas pero con todos los trucos de lenguaje que aprendimos el año pasado. Creo que combinamos de lo mejorcito.

Polo - ¿Y el rollo con el canal como era? ¿Ellos participaban de las reuniones?

Berti - No. No participaban, pero estaba claro lo que querían y periódicamente nos hacían comentarios o nos sugerían cosas y estaba claro que ellos querían un programa ganchero y, por ejemplo, que hiciera por lo menos de doce puntos para arriba. Para que te des una idea, imaginaban que en el primer programa iban a estar Cecilia Dopazo y Fernán Mirás y cuando vieron todo el programa y vieron que no estaban, se empezaron a preocupar. Nosotros nunca lo prometimos pero era lo que ellos esperaban. Creo que nosotros transamos un montón de cosas y fue más de lo que nosotros hubiéramos querido transar pero fue mucho menos de lo que ellos se imaginaron, eso se notó, el programa quedó en una especie de tierra intermedia que no

era Telefé, pero tampoco era Rocanrol. Igual estoy superorgulloso de un montón de muchas cosas que hicimos que me siguen gustando. En América no teníamos nada, no teníamos ningún efecto, no podíamos hacer más que pegar, ni siquiera podíamos hacer un fade to black (fundido a negro) en la isla (de edición) de América. Las condiciones eran paupérrimas, no podíamos ir a negro y volver.

Polo - ¿Con que editaban?

Berti - Islas de noticiero de cable. Dos máquinas y una consola que no existía.

Polo - Es una historia, el tema del equipamiento.

Berti - Lo más gracioso es que con esa porquería...

Polo - Vos disfrutabas más...

Berti - Disfrutábamos más y nos llevamos un par de premios y la gente nos votaba en las encuestas y nos nominaron para el Martín Fierro. Y los pibes, los editores hacían milagros, porque no había nada. Pero vos también, los primeros programas eran artesanales.

Polo - En algún punto continúa siéndolo. Mejoramos la cámara y tenemos un poco más de guita para algunas cosas. Pero sí, artesanal, incluso nos dimos cuenta de que necesitábamos más de un realizador porque tratábamos de hacer ediciones en on-line (versión definitiva), sin hacer el off-line (borrador). Cuando hicimos el primer programa dijimos: "Está bárbaro, pero es uno solo. Y nosotros habíamos trabajado como si fuera para todo el año".

Berti - A nosotros nos pasó lo mismo: tardamos tres semanas para hacer el primero y después teníamos una sola para hacer el segundo.

Polo - La televisión es una fábrica de chorizos, donde lo que vos podés hacer es, en última instancia, que el chorizo tenga morroncitos, que tenga carne de cerdo. Pero también el consumo efímero que tiene el laburo es muy raro. Por eso me parece que si no encontrás mucho placer en hacerlo cagaste porque no es el momento de emisión lo que te puede compensar. La emisión no es nada, a mí no me gusta demasiado verlo al aire.

Berti - Hay veces que ves el programa y pasa volando, no podés creer lo rápido que pasa. Y te das cuenta de que la mayoría de la gente hace zapping y que quizás ve sólo 10 minutos de tu programa. Hay un grupo de fans que lo ve entero, pero no la mayoría de la gente, o sea que vos laburás como un negro para que la gente lo vea como una vidriera.

Polo - Algo muy cruel es que vos cuando estás haciendo un programa no es que te enamoras de todo el programa, es más minimalista. Te enamoras del encuadre con el cuadrado que está colgando arriba de ese viejo y después lo ves con tu esposa...

Berti - ...y ni lo ve...

Polo - ¡Nadie lo ve! ¡Te querés morir! Eso que para vos es lo mejor del programa. Supongo que si en nuestros programas hay un componente artístico, está en eso, en la arbitrariedad de cada uno para poder poner algo que quizás aparentemente en televisión no rinde, pero que seguramente, finalmente rinde. Pero son diálogos que, seguramente, no mantenés con el gerente de producción. Jamás vas a hablar de eso que a vos te gustó. Nunca llegás a esa conversación.

Siga leyendo este diálogo en el número 16 de esta revista, a la misma hora y en esta misma sección

FOTOS:

LUCÍA VASSALLO

Vanidades

V. de Vian 47

Polo - Sí. El problema soy yo, que soy uno solo. Camarógrafo y fotógrafo es el mismo. Pero igual el director pide ¿no?, todos pedimos. Pero la tele también tiene eso de distinto con la gráfica, se comparte el laburo de una manera muy concreta. El camarógrafo disfruta como propia tu pregunta, porque él la está metiendo ahí, entonces hay un placer que es muy distinto.

Berti - Sí, es un trabajo de equipo. Lo único que se hace de equipo en un medio gráfico, si es un medio chico (por ejemplo, una revista) es armar la grilla, cuando se termina de diagramar y de armar todo. Pero incluso las notas firmadas de a dos son un invento, no existen.

Polo - Hay un momento que es muy personal.

Berti - Pero en la tele no.

Polo - Yo creo que hay un momento en el que también es muy personal, lo que pasa es que ese momento personal es simultáneo con mil momentos personales de otras personas.

Berti - Es una suma de personalidades, incluso en la edición, que es el momento donde el que elige qué va y qué no va opera de un modo muy subjetivo. Pero está eligiendo a partir de lo que le dieron los otros. Estás editando y decís "puta, si le hubiera preguntado esto", pero no está esa pregunta. Por más que vos le quieras poner toda tu subjetividad, no está ahí y tenés que editar con lo que hay. En Rocanrol, todos los textos que decía Antonio (Birabent) estaban escritos y en general los armaba yo. En La cueva cambió, porque era en vivo y empezaron a operar otras cosas totalmente inesperadas del vivo. Cambió la idea del programa, era otro. No era un programa tan documental, sino que tenía más complejidad. Antonio era mucho más protagonista que en Rocanrol y más de lo que todos, incluso él, queríamos que fuese. Cambiaron las reglas del juego, un poco porque Telefé y el horario central fijaban otras reglas y un poco porque nosotros, por lo menos en mi caso, nos dejamos llevar por un sentimiento que es el de querer un canal grande. Y creo que deberíamos haber hecho

EL ÁLBUM DE...

(entrevista fotográfica)

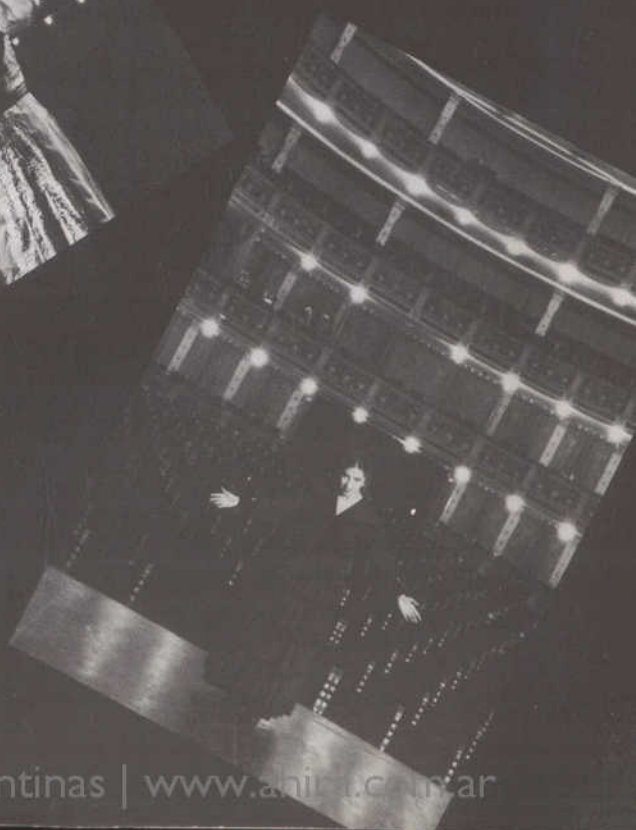
INGRID PELICORI

Fotos: Miguel Angel Esmoris

Uno no se dedica al teatro por predilección, sino por necesidad de expresar las cuestiones del tiempo en que vivimos. Somos elegidos para suministrar los sueños del cuerpo político. Somos los creadores de los sueños de la sociedad. El teatro no se hace de la insignificante fantasía individual sino del alma del tiempo."

de *"Una tradición del teatro como arte"*,
DAVID MAMET.





CUANTO VALE TU SILENCIO?

POR SANTIAGO PAZOS

Piglia y Rodolfo Enrique Fogwill, Belén y Valentín, Sábato y el Verso, Sábato y los Futuros, el Premio y la Comida.

Nuevo round de la polémica Piglia/Rodolfo Enrique Fogwill. Primero, Rodolfo Enrique Fogwill se despachó en *Diario de Poesía* contra escritores, fundaciones et altri con esa capacidad provocativa que intentamos, malamente, imitar. Ricardo Piglia, en un gesto bastante desacostumbrado en los últimos tiempos (donde parece preferir el ronroneo complaciente de sus alumnos a cualquier discusión), le contestó como sólo se le puede contestar a Rodolfo Enrique Fogwill: con agresividad y argumentos. Rodolfo Enrique Fogwill, acostumbrado a la impunidad que le da la falta de contendientes, quedó bastante mal parado y volvió al ataque. Obviamente, apuntó todos sus cañones contra Ricky Piglia. Pero lo hizo con tan mala puntería que demostró lo que todos sospechamos: que Rodolfo Enrique Fogwill tiene los cartuchos mojados. No sólo no supo argumentar contra los ataques de Piglia sino que se dedicó a insultar y a gritar como un beduino enojado. Cuando Piglia lo llamó "el Patricio Kelly de las letras argentinas", la definición era un hallazgo perfecto. Pero cuando Rodolfo Enrique Fogwill le responde que Piglia es "la Yuyito González de Todman" (o algo parecido) quiere transformar la polémica en una guerra de vedettes. Algo que no es de extrañar ya que últimamente Rodolfo Enrique Fogwill parece combinar la profundidad intelectual de Zulma Faiad y la irónica lucidez de Silvia Süller. Una lástima para aquellos que admiramos sus excelentes libros y su espíritu

No voy a comentar la novela *Luna india*, primer libro de Belén Cache y editado por Planeta. En fin... no seamos crueles. Pero quería llamar la atención sobre algo que me molestó de particular manera. En *Luna india* se habla una vez de Pompeya (como si fuera una ciudad digna del más escabroso P.K.Dick) y otra del barrio "Puente Alsina" como si fueran dos cosas distintas. Y posiblemente lo sean ya que por los datos que da (la avenida principal se llama Perón y está del lado de la Provincia) se trata de la populosa y querida barriada de Valentín Alsina que forma parte del populoso y respetado partido de Lanús (donde don Manolo va a ir por su quinta intendencia). A la bestialidad de confundir Pompeya con Lanús (como quien confunde Viet Nam con Corea) se le agrega la hilarante manera de ver los barrios como si fueran algo terrible, agresivo, despreciable, asqueroso. Estas minitas (y aquellos tipitos) que no cruzaron la avenida Santa Fe sino para ir a San Telmo me tienen cansado. Y si no tienen idea de qué están hablando sería mejor que se encerraran en el Patio Bullrich y dejaran tranquilos a los lectores. ¡Y para colmo de males desprecian a Lanús que ha dado a la humanidad nombres como Maradona, Nicolás Repetto, Karina Galperín (de Valentín Alsina más exactamente), Pablo Codevila, el primer transplante de corazón en la Argentina, Gloria Carrá, Sandro (otro de Valentín Alsina), Gustavito López (si lo habré visto jugar en Villa Espíndola), Claudia Mo-

res, Sergio Olguín, Emma Zunz, Santiago Pazos y, por qué no, V DE VIAN! Por eso: tilinguitas, ¡vade retro!

Y escuchen lo que voy a decir: por lo menos Silvina Bullrich entendía más de literatura.

¿Ustedes no están hartos de Ernesto Sábato? Yo sí. Los medios lo han puesto como nuestro gran pensador, nuestro gran escritor vivo (después de Bioy) y nuestro gran hombre moral cuando:

- como escritor tiene un par de buenas novelas, nada más;

- como la reserva moral del país se está ante una exageración. Sí, es cierto, estuvo en la Conadep y la presidió, pero también estuvieron muchos otros. Además, no recuerdo haber leído muchos artículos de Ernesto S. en contra de la dictadura en aquellos años. Sí recuerdo a su sobrino, el entrañable Jorjón Sábato, a María Elena Walsh, la revista *Punto de Vista* y un breve etcétera. Si Sábato es "nuestro ser moral" ¿cómo llamamos a las Madres de Plaza de Mayo, a Adolfo Pérez Esquivel o a Monseñor Hesayne? Vamos...

- como pensador es decididamente mediocre. En sus ensayos no hay una sola idea que no sea una simplificación de pensadores extranjeros o una reverenda pavadá de su total autoría. No es un Edgar Morin, ni un Cioran, ni un Sabater siquiera. Y a la hora de pensar "lo argentino" cualquier ensayo de Filosofía y Nación de José Pablo Feinmann es superior a toda su obra.

Y además me tiene harto ese tonito trágico y pesimista.

Ahora bien. La Argentina

- siempre va a necesitar un Sábato, así que me puse a pensar quiénes pueden llegar a ser el Sábato del 2010 o el 2020. Algunos nombres que anoté fueron los siguientes:

- Mempo Giardinelli (porque le gusta pontificar y uno está casi siempre de acuerdo con él, muy a nuestro pesar)

- Abelardo Castillo (porque vive añorando otros tiempos,

parece medio cascarrabias y también puede decir que de joven fue de izquierda).

- Juan Martini -seudónimo del rosarino Juan Carlos Martini- (porque querer parecerse a Handke, en la Argentina, es parecerse, irremediablemente, a Sábato).

- Guillermo Saavedra (para no quedar mal con Juan Martini).

- Ricardo Piglia (porque querer ocupar el lugar de Borges, en la Argentina, es irremediablemente, ocupar el lugar de Sábato).

- Rodolfo Enrique Fogwill (porque cada día se le parece más a don Ernesto).

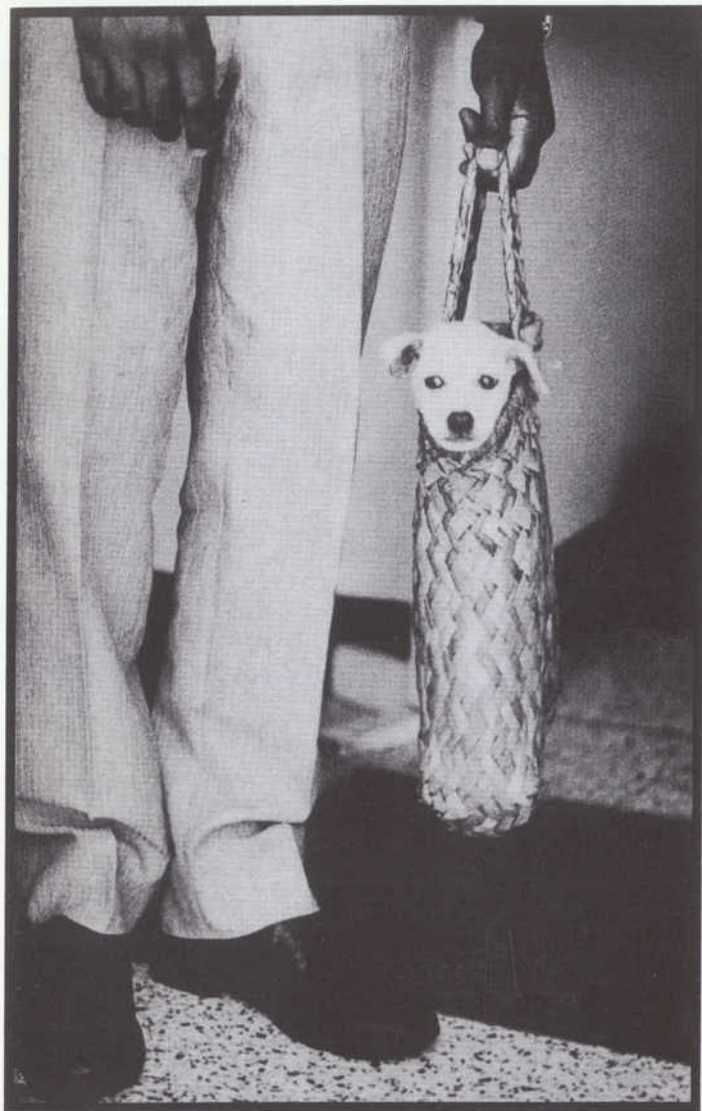
- Tomás Eloy Martínez (por nada en especial, lo incluyo sólo para que lo siga molestando a Olguín en *Primer Plano*).

- Daniel Guebel (porque lo pide la hinchada (yo no lo incluiría (para mí no reúne los requisitos (¿acaso no se trata de un listado de escritores?))).

Estoy terminando de escribir una novela policial de corte autobiográfico titulada *No hay mujeres inocentes*; una novela donde, en el primer capítulo, cinco mujeres sin conexión entre ellas, parecen culpables de un asesinato... y lo son. Así que me colé en la última entrega del premio Planeta para ir palpitando cómo va a ser el año que viene cuando yo lo gane. Pero, después de haber estado en la fiesta del Plaza Hotel, me parece que no voy a mandar nada. Y les cuento por qué: ustedes no se imaginan lo mal que se come en esa fiesta. Porciones chiquitas, diminutas, para anoréxicos fanáticos. Y sin gusto, desabridadas, un asco. A mí, por ejemplo, me tocaron tres (¡tres!) papitas noisettes. Al que estaba sentado al lado mío le habían tocado dos rodajitas de zanahoria y miraba con avidez y envidia mi plato donde había cuatro rodajitas. Mucha finura, mucha gente elegante, pero de comer, ni hablar.

• • • • •
• **Trate de no divulgarlo**
• **demasiado: hacia fines de**
• **octubre aparece el segundo**
• **especial ficción de V DE VIAN.**
• **Sólo escritores argentinos**
• **más o menos inéditos. Es**
• **muy probable que se agote**
• **así que resérvelo en su**
• **kiosco amigo. Está avisado.**
• • • • •

Suscribíte



y recibí un regalo

Suscribíte a V DE VIAN y recibíla donde vos quieras. Con tu suscripción te regalamos números atrasados y libros. También podés regalarle la suscripción a algún amigo, familiar, pareja o a quien se te ocurra y se la llevamos el día que vos decidás. Basta de regalar siempre compactos y libros. Ahora podés ser original y regalar una suscripción de la mejor revista casi de literatura.

Valor de las suscripciones:

Cuatro números: 24 pesos. (Regalo: tres números atrasados)
Seis números: 35 pesos (Regalo: cuatro números atrasados y un libro de aparición reciente)
Dos suscripciones de seis números: 60 pesos (Regalo: los cuatro números atrasados y el libro para cada una de las suscripciones)

Llamáenos
787-2898

PARA DE LA FLOR TAMBIEN ES PRIMAVERA

PIMPOLLOS DE SETIEMBRE

Erotópolis. (Erotics rocks). Viviana Lysyj. Los ratones rockeros puestos a volar en relatos incandescentes: nunca una escritora nacional llegó a tales despliegues audaces. Los personajes son los Guns, Madonna o Sinead O'Connor.

Los efectos personales. Cristina Siscar. Relatos y miniaturas alrededor de los objetos y prendas que marcaron a una generación de mujeres: desde el primer corpiño a los *long-plays*. Evocaciones desatas con apasionada delicadeza.

Alturas, tensiones, ataques, intensidades (Memorias 3). Juan Carlos Paz.

Tercer y último volumen de las revulsivas reflexiones -en forma de diario- del máximo renovador de la música argentina en el siglo XX.

Amo a ti (Bosquejo de una felicidad en la historia). Luce Irigaray. Una dialéctica de la intersubjetividad fundada sobre la diferencia sexual, por una filósofa francesa que elevó el nivel de la discusión sobre feminismo a categorías del pensamiento y lenguaje.

¿Quién es Nik? Nik. El joven humorista que ilustra la página política de "La Nación" en una selección de sus más demoledoras sátiras dibujadas.

Marguerite Duras. Christiane Blot-Labarrère. Una biografía de la autora de *El amante* (la más difundida entre sus novelas) en la que vida y obra se entrelazan explicándose recíprocamente.

REBROTES

El día del arquero. Juan Sasurain.

Ilustraciones: Fontanarrosa (2a. edición)

El pollito de fuego. Augusto Roa Bastos (Col.

Libros de la Florcita, 3a. edición)

El misterio del conejo que sabía pensar. Clarice

Lispector (Libros de la Florcita 3a. edición)

¿Quién mató a Rosendo? Rodolfo Walsh (6a. edición)

Diez años con Mafalda. Quino (7a. edición)

Estructura social de la Argentina. Susana Torrado (2a. edición)

Toda Mafalda. Quino (5a. edición)

Variaciones en rojo. Rodolfo Walsh (3a. edición)

Meiji y los médicos. Meiji (2a. edición)

Los oficios terrestres. Rodolfo Walsh (2a. edición)



**EDICIONES
DE LA FLOR**

Anchorís 27 (1280)

Buenos Aires Fax: 27-5372



K E Y B I S C A Y N E

PASEO ALCORTA
LOCAL 1504 1er NIVEL
806-5565

MIGUELETES 925
BUENOS AIRES ARGENTINA