

VIAN VUELVE CON **V** DE FLOR

Vercoquin y el plancton. *Boris Vian.* La primera novela del héroe epónimo publicada por De la Flor hace más de 20 años, se reedita luego de estar agotada mucho tiempo. Un divertidísimo disparate donde se preconizan las *surprise-parties* y se diseña la burocracia en el peculiar estilo vianesco.

Los oficios terrestres. *Rodolfo Walsh.* Otra esperada reedición: la de los mejores cuentos de Walsh, en la línea de los de *Un kilo de oro* y *Cuento para tahúres*, recientemente aparecidos, confirmando la maestría de su ascética escritura.

Malestar. *Sesenta síntomas del mundo como Freud manda.* *Gerard Miller.* Uno de los seguidores más originales de Lacan en un libro imbuido de freudismo pero que no es "de psicoanálisis". El tabú de la virginidad, el canibalismo, hechos de la crónica diaria y hasta la publicidad examinados como síntomas de un mundo que habla a través de sus fallidos.

Los martes, Sartre. *Un hebreo en París 1967-1980.* *Ely Ben-Gal.* Un joven estudiante franco israelí que guió a Sartre y la Beauvoir en su visita a Israel, devino amigo íntimo del filósofo y da testimonio en este libro sobre sus posiciones complejas, hasta paradójicas, acerca del judaísmo e Israel en el marco de la Francia *gauchiste* posterior a Mayo del '68. Se incluyen entrevistas inéditas, discursos y declaraciones de Sartre.

Retrato del colonizado. *Albert Memmi.* *Prólogo: Jean Paul Sartre* (8ª edición). Un clásico examen de la formación de la mentalidad colonizada cuya vigencia perdura. La fisonomía y la conducta del colonizador y el colonizado a partir de la experiencia del autor en su Túnez natal pueden trasladarse a contextos más actuales donde la dominación es cultural más que política.

La mujer fatal (según ellos). *Mireille Dottin-Orsini.* Los textos literarios y algunas imágenes de fin de siglo -obra de varones- que desnudan la profunda misoginia que, según la autora, trasunta la imagen de la *femme-fatale*. Más allá del "poder del sexo" al que parecen respetar, estos escritos pretenden dar hasta instrucciones sobre la forma y olor que deberían tener las deyecciones de esos seres tan seductores.



Ediciones de la Flor

Gorriti 3695 (1172) Buenos Aires

E-Mail: edic-flor@datamarkets.com.ar

V DE VIAN

[REVISTA CULTURALMENTE INCORRECTA]

Allen Ginsberg
sexo, drogas y beatniks

Milena Jesenská
demasiado mujer para Kafka

María Negroni
Pizarnik, vampiros y otros peligros

Especial Literatura

TEXTOS INEDITOS

Lawrence Ferlinghetti • Elvio Gandolfo • Angela Carter

El

(a Allen Ginsberg)

El es uno de los profetas que volvieron
es uno de los profetas pelucones que volvieron
El tenía barba en el Viejo Testamento
pero se la afeitó en Paterson
Tiene un micrófono en el cuello
en una lectura de poesía
y es más que un poeta
y es un viejo perpetuamente escribiendo un poema
sobre un viejo
que cada dos pensamientos es Muerte
y que está escribiendo un poema
sobre un viejo
como la figura en una caja de alimentos
que muestra a una figura con una caja en las manos
sobre la cual hay una figura
que tiene una caja en las manos
y la figura más y más pequeña
y cada vez más lejana
una figura de la misma realidad encogiéndose
El es uno de los profetas que volvieron
para ver escuchar pasar un resumen exacto
del estado presente
del mundo encogiéndose
Tiene botones en los ojos
con los que se abotona
a cada pie de la existencia
y a cada nudo de rumor
de la naturaleza de la realidad
Y su ojo se fija
en cada persona o cosa perdida
y espera que se mueva
como un gato con un ratón blanco muerto
que sospecha que éste esconde
alguna pequeña pista de la existencia
y espera con gentileza
que se revele
y es bueno como el cordero de dios
hecho en costillas locas
y él toma cualquier objeto sospechoso
y él toma cualquier persona o cosa
examinándolas o batiéndolas
como hace un ratón blanco con un piolín
pensando que la cosa está viva
y la bate para que hable
y la bate para que viva
y la bate para que hable
El es un gato que se arrastra a la noche
y duerme su budismo en la hora violeta
y escucha el sonido de tres manos a punto de aplaudir
y lee la escritura de la sartén de su mente
el jeroglífico de la existencia
El es un culo parlante sobre un palo
es una radio con dos patas
y se pone el micrófono en la oreja
y se pone el micrófono en la boca
y escucha Muerte Muerte

Lawrence Ferlinghetti
(frag.)



STAFF

AÑO VI N° 24 SEPTIEMBRE 1998

DIRECTOR SERGIO OLGUÍN

EQUIPO ELVIO E. GANDOLFO

CHRISTIAN KUPCHIK

SANTIAGO PAZOS

GISEL PICCA

PEDRO B. REY

CECILIA SZPERLING

CLAUDIO ZEIGER

FOTOGRAFIA DIANA ARBISER

MIGUEL A. ESMORIS

MONICA HASENBERG

LUCIA VASSALLO

VICTOR WOLF

COLABORAN OSVALDO AGUIRRE

ALVARO BUELA

GONZALO CARRANZA

LUIS CHAPARRRO

BELEN GACHE

SILVINA ROUVIER

GUSTAVO SECRETI

PATRICIA SUAREZ

RAMON TARRUELLA

EMBAJADORA KARINA GALPERIN
EN HARVARD

PRODUCCION CAROLINA SITNISKY
GRAFICA

DISEÑO GABRIEL MIRO
DE LOGOTIPO

DISEÑO MARTIN DE CASTRO
EDITORIAL

SUSCRIPCIONES TELEOKEY

CON V DE VIAN ES PUBLICADA POR VIAN
EDICIONES. REGISTRO DE LA PROPIEDAD
INTELLECTUAL EN TRAMITE. PROHIBIDA SU
REPRODUCCION TOTAL O PARCIAL SIN AU-
TORIZACION PREVIA. LAS NOTAS FIRMADAS
REPRESENTAN LAS OPINIONES DE SUS AU-
TORES Y NO NECESARIAMENTE DE LA RE-
VISTA. REDACCION: SALTA 921 PB "E"
TEL. 240-1851 (SOLO MARTES Y JUEVES
DE 10 A 12.30 HS.) IMPRESO EN: FOTO-
MECANICA. EDITORIAL TRENQUE LAUQUEN.
DISTRIBUCION: MOTOR PSICO. CAPITAL
FEDERAL. REPUBLICA ARGENTINA. TERCER
MUNDO

SUMARIO



Foto de tapa:
Bettina Rheims.
Chica de tapa:
Sibyl Buck.



Allen Ginsberg.

3 Sumario

4 Click!: *Cómo, cuándo y dónde.*

6 Lecturas: *Escritores argentinos bajo la lupa gandolfiana.*

8 Click!: *Lectura de Aguirre y otras breves.*

9 Gabriel Báñez: *Entrevista de Ramón D. Tarruella.*

12 Milena Jesenská: *Retrato a cargo de Sergio S. Olguin.*

16 El terror sin King: *Ejemplificado por Gonzalo Carranza.*

18 Angela Carter: *un cuento inédito presentado por Pedro B. Rey.*

24 Jan McInerney: *Analiza Patricia Suárez.*

25 María Negroni: *Entrevista de Belén Gache.*

30 Elvio Gandolfo: *Un cuento inédito.*

INFORME BEAT

35 Presentación

36 Entrevista a Allen Ginsberg.

40 La cultura beat en el cine.

42 La música beat.

44 La ropa beat.

45 El esquema de Timothy Leary.

46 Lawrence Ferlinghetti: *perfil de Gisel Picca.*

48 Lawrence Ferlinghetti: *cuadros y poemas inéditos.*

50 Cuánto vale tu silencio: *los últimos pasos de Pazos.*

Cómo, cuándo, dónde escribo

¿Por qué escriben, los escritores? ¿Por codicia, por soledad, por ganas, por tristeza? ¿Con qué escriben: con pluma de ganso o con Word Perfect 5.1? ¿A qué hora escriben? ¿Al amanecer, al anochecer, al mediodía? La publicación literaria *Paris Review* construyó un prestigio en base a reportajes donde hacía ese tipo de preguntas. Ahora tres prolijos tomos editados por El Ateneo ofrecen una sabrosa selección de esos diálogos con los más destacados escritores de esta segunda mitad de siglo. Acá la V. -como un delicioso aperitivo para este Especial Literatura- hace a su vez una selección de estos tomos, con un solo agregado externo: el trozo de David Mamet apareció en *Playboy*, revista que también hizo famosos sus reportajes.

WILLIAM FAULKNER

"Si usted me lo pregunta a mí, el mejor empleo que me ofrecieron jamás fue el de patrón de un burdel. En mi opinión, ése es el ambiente perfecto para que un artista trabaje. Le proporciona perfecta libertad económica, no sufre hambre ni temor, tiene un techo sobre la cabeza y nada que hacer salvo llevar unas pocas cuentas sencillas e ir a pagarle todos los meses a la policía local. El lugar está tranquilo de mañana, que son las mejores horas del día para trabajar. A la noche hay suficiente vida social, si es que él quiere participar, como para evitar el aburrimiento; el cargo le da cierta prominencia en su sociedad, no tiene nada que hacer porque la madama lleva la contabilidad; todas las pupilas de la casa son mujeres y se someterán a él y lo llamarán "Señor". Y él puede llamar por su nombre a los policías.

Así que el único entorno que el artista necesita es toda la paz, la soledad y el placer que pueda conseguir con un costo que no sea demasiado alto. Todo lo que puede hacerle un entorno equivocado es aumentarle la presión sanguínea; se pasará la mayor parte del tiempo lleno de frustración y sintiéndose ultrajado. Mi propia experiencia me ha demostrado que las herramientas que necesito para mi trabajo son papel, tabaco, comida y un poco de whisky."



PAUL BOWLES

"No uso máquina de escribir. Es demasiado pesada, demasiado problema. Uso un cuaderno, y escribo en la cama. El noventa y cinco por ciento de lo que escribí lo escribí en la cama. El mecanografiado de un manuscrito para entregar es otra cosa. Eso es una molestia de rutina, no trabajo. Llamo trabajo a la invención de algo, a la escritura, la creación de una página con palabras en ella."

DAVID MAMET

"Durante años trabajé con la misma máquina de escribir manual. Y tomaba café. Me sentaba a escribir, tomaba un sorbo de café, ponía la taza al costado derecho de la máquina de escribir, encendía un cigarrillo y escribía la primera línea. Después al volver con el carro, le pegaba a la taza y el café se volcaba por todas partes. Hice eso todos los días durante 20 años. Después dejé de tomar café."

GÜNTER GRASS

"Escribo rápidamente la primera versión. Si hay agujeros, hay agujeros. La segunda versión suele ser muy larga, detallada y completa. Ya no tiene agujeros, pero es un poco seca. En la tercera versión trato de recuperar la espontaneidad de la primera, y de conservar lo que es esencial de la segunda. Se trata de algo muy difícil. Cuando estoy trabajando en una primera versión, escribo entre cinco y siete páginas diarias. En la tercera versión, tres páginas diarias. Es muy lento.

Nunca, nunca trabajo de noche. No creo en escribir de noche porque sale con mucha facilidad. Y cuando lo leo a la mañana no sirve para nada. Necesito la luz del día para empezar. Entre las nueve y las diez de la mañana tomo un largo desayuno, con lectura y música. Después del desayuno trabajo, y a la tarde me tomo un descanso y un café. Vuelvo a empezar y termino a las siete de la tarde."

GUILLERMO CABRERA INFANTE

"No escribo tanto. Típo. Ahora típo en mi flamante Praxis 35, una Olivetti hecha en Japón. El problema es que esa máquina de escribir, en vez de volverse rebelde, como todas mis antiguas máquinas de escribir y mis ex novias, empezó a imitar a mi esposa, Miriam Gómez, y trata de pensar por mí. Es como vivir en un Estado totalitario. No es raro que la hayan llamado Praxis. Así llaman los marxistas al "pensamiento en acción". Praxis puede ser perfecta para ellos, pero no para mí.

Solía tomar notas en la máquina de escribir, pero las notas se convertían en páginas y a veces en relatos. Tomo notas con mi caligrafía acromegálica, con letras tan grandes como dedos, en pequeñas libretas o blocks de estenografía, que guardo en todas partes... en mi escritorio, en la mesa de luz, en la cocina. Los blocks de estenografía deberían tener un nombre mejor... Blocks de sternografía. En honor de Laurence Sterne, digresor."



ISAAC BASHEVIS SINGER

"Cuando me levanto a la mañana, siempre tengo deseos de sentarme a escribir. Y casi todos los días escribo algo. Pero después tengo llamados telefónicos y tengo que escribir un artículo para el periódico The Forward. Y de tanto en tanto tengo que escribir una reseña, y me entrevistan, y me interrumpen todo el tiempo. De algún modo me las arreglo para seguir escribiendo. No tengo que escaparme. Algunos escritores dicen que sólo pueden escribir si se van a alguna isla perdida. Irían a la Luna para escribir sin que los molesten. Creo que las molestias son parte de la vida humana y que a veces es útil porque, al interrumpir la escritura, mientras uno descansa, mientras está ocupado con otra cosa, la propia perspectiva cambia o el horizonte se ensancha. Todo lo que puedo decir de mí mismo es que nunca he escrito verdaderamente en paz, como dicen que lo han hecho algunos escritores. Pero seguí diciendo lo que tenía para decir, a pesar de todas las interrupciones y molestias.

La parte más difícil es la construcción de la historia. Cómo construir la historia de modo que resulte interesante. Me resulta más fácil la escritura en sí misma. Una vez que tengo decidida la construcción, la escritura misma -la descripción y los diálogos- simplemente fluye."

J.G. BALLARD

"No hay ningún secreto, uno simplemente descorcha la botella, espera tres minutos y dos mil o más años de artesanía escocesa hacen el resto.

Diría que me baso conscientemente en mis obsesiones en toda mi obra, que deliberadamente establezco un encuadre mental de

tipo obsesivo. De manera paradójica eso hace que uno se libere del tema de la obsesión. Es como levantar un cenicero y mirarlo tan fijamente que finalmente uno se obsesiona por sus contornos, sus ángulos, su textura, etcétera, y se olvida de que es un cenicero, un plato de vidrio para apagar colillas de cigarrillos.

Escribo todos los días cinco días a la semana, manuscrito ahora, eso me cansa menos que la máquina de escribir. Cuando estoy escribiendo una novela o un relato me impongo una cantidad de alrededor de setecientas palabras por día, a veces un poco más."

Los ganadores de la V.

Si. Finalmente ya están los ganadores del Segundo Concurso de Narrativa V DE VIAN. Después de intensas lecturas e intercambio de opiniones e insultos entre los miembros del jurado (Gandolfo, Olguin y Rey), encendieron la chimenea que lanza humo blanco y declararon: "habemus papam", que en lenguaje corriente significa "ya tenemos a los seleccionados". La lucha fue pareja y a por eso en vez de un ganador y nueve seleccionados se agregaron dos distinciones intermedias: primer finalista (no ganó por un pelito) y segundo finalista (no ganó por dos pelitos). Basta de chachara. A los nombres:

Ganador (cien pesotes, diez libros y publicación del cuento): **Guillermo Lema**.

Primer finalista (cinco libros, una suscripción grande de la V. y publicación del cuento): **Eduardo Asensio (Caminante)**.

Segundo finalista (tres libros, una suscripción chica de la V. y publicación del cuento): **Juan Villegas**.

Seleccionados (un libro y publicación del cuento): **Daniel Brailovsky, Ricardo Carretino, María N. Harnan, Laura Iribarren, Ricardo L. Santoni, Gabriel Cardozo y Saurio**.

Los cuentos saldrán publicados en el número 26 de la V. Los que fueron quedando en el camino no desesperen ya que no hay dos sin tres: en el 26 se dará por iniciado el Tercer Concurso de Narrativa V DE VIAN! Y va a haber novedades en las bases.

LEE: ELVIO E. GANDOLFO

La historia, las historietas, el absurdo

LIBROS DE RIVERA, SASTURAIN Y TABAROVSKY

El bajón como estilo

Una puntillosa "relación biográfica" describe en las últimas páginas la amplia trayectoria de Juan Sasturain: periodis-

caso es absoluta. Pero está mucho más filtrada que en sus novelas policiales, por el humor ante todo y después por una fluidez del estilo (sobre todo en los primeros relatos) poco frecuente hasta hoy. El propio Sasturain se encarga en un prólogo (entre disculpas y atorante: "supongo que las ideas son mejores que el resultado", dice) de mencionar como modelo a Borges. Pero en el tono popular, jugoso con que narra sus mejores historias está presente como una sombra otro gran narrador sobre quien él mismo ha escrito: Roberto Fontanarrosa.

Esa marca se aplica en especial a "El general Rosca, conquistador de la nada", historia de un absurdo militar que emprende una campaña, en 1929, contra los escasos, patéticos restos de indígenas que dejó el prolijo masacrador Roca muchos años antes. Tanto allí como en las otras recreaciones, una torsión puramente literaria lo aleja de la facilidad del humorismo puro a que parecen apuntar los textos: un cobrador de Racing que se convierte en "San Jodete, apóstol de la Desgracia"; un idilio de pueblo vivido a base de sufrimiento y, obviamente, fracaso, en "Balmaceda y las Beatrices"; una falsa leyenda medieval en "Lucadamo y el último dragón".

Esos son los mejores cuentos del volumen, o sea, su primera

mitad. Hay dos virtudes claras: por una parte, el lector no puede dejar de leer, llevado por el impulso macaneador de la invención, muy minuciosa en los detalles. Por otra, la ironía sutil, fontanarrosca, que lo lleva a ser más real que el probable texto original termina por desviar hacia una zona más grave, hasta filosófica, sin hacer perder la degustación sabrosa del modo en que están escritos. La idea central parece ser: quiera Dios no hacernos exitosos nunca. Pero no está expresada como idea filosófica, sino como motor de narración.

Ese difícil equilibrio se diluye en dos de las historias de la tercera parte, "Tres argentinos" ("Susvín", y "Seguro", que quedan apenas como bocetos), aunque la pericia técnica hace que el truco simple de "Pinchame" salve cuádruple la versión realista pero sintética de un viejo cuento de la secundaria. La cuarta parte, Argentime, es ocupada por el extenso relato que da nombre al volumen. Pero allí la historia de un superhéroe argentino en decadencia cae en todas las facilidades "de interpretación" del fenómeno, previsibles de antemano. Eso no se debe tanto al tema en sí, sino al estilo, que se vuelve pedestre, como si contara en segunda instancia. O como si fuera, más que un cuento, un guión, y un guión no demasiado brillante, a tal punto que podría sostenerse que hay historietas con tema semejante en cualquiera de los países de América Latina.

En la primera mitad del libro, en cambio, Sasturain toma una cierta admiración, incluso adoración por el fracaso, y la convierte en un trampolín que le sirve paradójicamente para saltar y alcanzar el éxito de contar historias que se leen sin parar, de la primera a la última línea.

Dupont, el perdido

El crimen no puede ser más espectacular. "El cadáver amare-

ció desarmado, cortado en fetas de suave espesor, iluminado de astillas, roto en pedazos, descuartizado con perverso fervor, seccionado cada dedo del pie, de la mano; el codo un acordeón..." Etc. Semejante desborde exagerado (hay cinco líneas más en ese tono) contrasta con la serenidad informativa que inicia el segundo párrafo: "Dupont estaba entre la gente amontonada, mirando. Estaba en esa esquina por azar."

Dupont es inspector y al principio parece seguir algún tipo de pista, de olfato. Pero ya la exageración del crimen muestra que Damián Tabarovsky está, en Coney Island, en las antípodas de cualquier realismo, en especial del realismo estilizado y tramposo de la novela policial. En sus escasas noventa páginas, el texto incluye sin embargo de todo un poco: ideas sobre el sueño, instrucciones para diseccionar un animal, ráfagas filosóficas sobre las posibilidades, digresiones y ramificaciones.

Bastan unas pocas páginas para reconocer que estamos en el terreno del divague puro, entre humorístico y rítmico, necesariamente surreal. Pero la zona de despliegue no tiene la incoherencia de la escritura automática, ni el montaje tonto con ansiedades de trascendencia que caracterizó a buena parte del surrealismo francés. En ese sentido Tabarovsky está más cerca del Cortázar de algunas de las Historias de cronopios y de famas (la del personaje que buscaba recobrar cañerías abajo un pelo con un nudo arrojado por el sumidero de la pileta del baño, por ejemplo) o de las memorables historias del Doctor Pi que hizo circular en sordina Edgar Bayley. O, en todo caso, de la resistencia al sentido o la gravedad (cuanto más encubierta menos soportable) de Albert Duchamp.

Una de las claves del éxito del libro, que necesita de un tiempo de ocio real, desprovisto de stress y por lo tanto de ex-

pectativas previas (la más destructiva suele ser: "Pagué por este libro. ¿QUE va a darme a cambio?") es justamente negarse a toda trascendencia, y entretener. En la sucesión estructurada de digresiones, escritas con sonido narrativo francés, aparecen todo el tiempo, sin embargo, aciertos muy argentinos. Desde que una mujer sea "la Señora de Cameiro", hasta que la probable mafia culpable copie el saludo de un cómico de TV: la EEA-PEPÉ.

A su vez aparecen recorridos varios de toda ese superávit psíquico, toda esa actividad física lateral, sobrante, que tan de lado suele dejar la literatura reciente, o la brusca, folletinesca aparición del autor: "Esto lo ponía a Dupont frente a una terrible disyuntiva -¿que no es otra que la disyuntiva de la vida misma!- frente a cada problema hay, al menos, dos soluciones." También figuran campechanas cachadas a los pretenciosos Cruces Culturales, frecuentes en mucha prosa poco leída y reciente: "Lo extraño aquí no era soñar con una poesía de Pessoa -sueño de por sí bizarro, que le acontece a gente de altísima erudición- sino el hecho de que el detective no conocía a Pessoa." Como hay mucho collage de textos ajenos, desde una novela japonesa contada, hasta un ramalazo científico sobre insectos, puede

decirse, con la sonrisa que promueve el texto, con un énfasis soft, nada publicitario, que Coney Island, si necesita una defensa, entretiene mucho, pero también entretiene instruyendo.

Un Rosas es un Rosas es un Rosas

Si se dejan de lado sus cuentos (cosa que no cuesta nada hacer, porque nadie escribe, hoy día, sobre cuentos, aunque haya decenas de cuentos mejores que decenas de novelas) el mejor libro que escribió Andrés Rivera fue *La revolución es un sueño eterno*. En caso de tomar sólo su zona "histórica" (que es al mismo tiempo, en buena medida, la última), el delirio a presión, lingüístico, metafórico e histórico de un Castelli con cáncer en la lengua y verba repetitiva, es seguido de cerca por *El amigo de Baudelaire*, nouvelle reconcentrada y eficaz. Allí eso tan difícil que es el tono de una voz se mantiene constante para retratar a un terrateniente argentino dado al erotismo crúdico, el desprecio, el culto a la virilidad y la envidia a Sarmiento. *La sierva*, en cambio, no completaba desde un punto de vista femenino, a *El amigo...*, y quedaba como una segunda parte a medias, destenida, demasiado breve, como a la espera de una tercera que nunca llegó.

El farmer coloca a Juan Manuel de Rosas en el exilio inglés, en un frío, humedo día de invierno: el 27 de diciembre de 1871, mientras agrega carbones al brasero en compañía de su perra. El breve libro levanta la puntería respecto a *La sierva* pero quedó por debajo de *El amigo...* o *La revolución...*

Un primer problema es, justamente, la medida. El farmer tiene frases, párrafos y secuencias muy buenas. Pero al fin es un cuento demasiado largo, o una novela que se queda corta. Un segundo problema, clásico de la novela histórica de cualquier tipo, es la información.

EL FARMER, de Andrés Rivera.



Hay zonas enteras donde se entrega poca, cosa que estaría bien si fuera el nombre del juego, y otras donde se descerraja de pronto sobre el lector, haciéndole atender una red hasta entonces ajena al libro. Como si el texto tuviera de pronto chuchos, escalofríos históricos formales.

En otros momentos aparecen los anacronismos. Cuesta creer que, proféticamente, Rosas se preocupara por Marx leyendo en la biblioteca del Museo Británico, o, más aún, que Lord Palmerston teorizara sobre cómo los irlandeses "cambiaran el mundo de la palabra". Sobre todo porque se refiere a escritores, y no a irlandeses a secas. Uno sospecha más bien que Andrés Rivera, hoy, piensa algo por el estilo. En todo caso, aunque estuviera tomado de fuentes históricas insospechables, no "suena" perteneciente al momento creado en la ficción, sino desfasado.

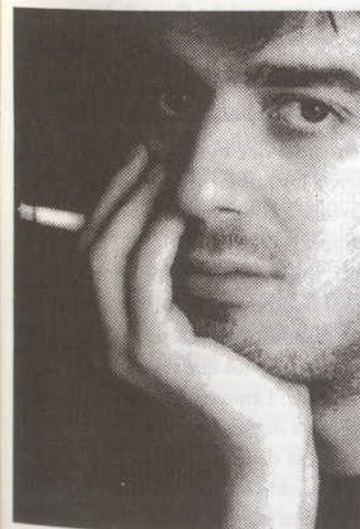
En cuanto a Rosas parece que, aunque viejo, solo y quejumbroso, no se baja del caballo, de la estatua, del pedestal. Es demasiado afecto a los aforismos, por ejemplo: "Yo digo: la política es otro de los nombres de la deslealtad." "Los argentinos darán mi nombre a su destino." "Los viejos piensan a saltos. Y repiten lo que ya dijeron, y olvidan lo que dijeron." Cuando los aforismos no son tales (frases aisladas y fulgurantes), cuando están insertos en un relato, adquieren un inconfundible aroma a Kung Fu o José Narosky.

A eso se agregan las repeticiones. Como en *El amigo...* la

sombra de Sarmiento merodea por los bordes, una y otra vez. Como en esa novela y *La sierva* las imágenes eróticas se enmarcan en un tono de "llamar a las cosas por su nombre", que tiene un paradójico efecto pudibundo. Desde decir que ingleses que comen dulce de leche "se relamen como cuando les manosean las tetas a sus criadas", pasando por una mostración competitiva de vergas sin bajarse del caballo entre Rosas y Lavalle, hasta una especie de freudismo primitivo donde el padre de Rosas le pega lonjazos en el culo a la madre (de Rosas), que a su vez le pega lonjazos en el mismo lugar a Rosas, que luego, obviamente, le pegará a mujeres de la misma forma.

Ojo: esos son los baches. En totalidad, es un libro corto, que se lee fluido y rápido, y que agotó pronto dos o tres ediciones, porque durante varios meses fue "el libro que hay que leer". A diferencia de *La sierva* no deja en la boca sabor a nada, y en sus mejores tramos impone una retobada poesía de la vejez. Pero seguramente Rivera pensó en lograr algo más. Y Rosas, como suele pasarle a Perón, queda inalterable, intocado por el texto.

EL FARMER, de Andrés Rivera. Alfaguara. - ZENITRAM de Juan Sasturain. Ediciones del Sol. - CONEY ISLAND de Damián Tabarovsky, Editorial Sudamericana.



CONEY ISLAND de Damián Tabarovsky

LEE: OSVALDO AGUIRRE

Manual del detective ilustrado

NUEVA EDICIÓN DE LA OBRA DE LOS JORGE: RIVERA & LAFFORGUE.

En la "advertencia" a la primera edición de *Asesinos de papel* (Calicanto, 1977) se observaba que el problema central planteado por el relato policial concierne a sus límites. Esa dificultad es significativa: no supone un defecto del trabajo crítico sino una característica definitoria del objeto de estudio. Situado en un lugar de cruce entre lo culto y lo popular, entre la experimentación vanguardista y el recetario de estereotipos, el género ha rebasado permanentemente el marco de sus fórmulas y estructuras, para informar la práctica de la generalidad de los escritores. Baste pensar que la sucesión de los nombres mayores de la literatura rioplatense -de Horacio Quiroga a Rodolfo Walsh, pasando por Roberto Arlt y Jorge Luis Borges- marca también las etapas de su devenir histórico. Como demuestra el apasionante trabajo de Jorge Lafforgue y Jorge B. Rivera, reeditado ahora por Colihue, la escritura y la lectura de esa producción configuran un complejo proceso cultural.

En numerosas ocasiones, el género policial se convierte en laboratorio de operaciones de envergadura, como demuestra la re-

formulación y problematización realizada por Borges sobre el esquema de la novela-problema. El tránsito de la vertiente clásica -la novela inglesa de enigma- a la versión moderna -la novela negra norteamericana- constituye además una arena de combate donde se dirimen posiciones ideológicas y artísticas, como se puede apreciar en la crítica de Ricardo Piglia sobre las preferencias del grupo de la revista *Sur*. Se trata además de un caso central en el funcionamiento de los sistemas de reconocimiento: la historia del policial argentino es el relato acerca de cómo una serie de textos bastardos, mal traducidos y peor editados, cuya lectura se comparaba al ejercicio de hobbies como el aeromodelismo y la filatelia, se desplaza al centro de la escena literaria y pasa a participar de acontecimientos culturales.

Esas líneas son visibles gracias al trabajo de Lafforgue y Rivera, por otra parte abundante en ideas y proposiciones que se proyectan más allá del campo abordado. La nueva edición de *Asesinos...* prescinde de la antología de cuentos que ofrecía la primera y agrega, a la minuciosa reseña histórica y la recopilación de testimonios de es-

critores vinculados al tema, un sabroso conjunto de materiales, que incluye textos sobre autores y colecciones, un "acercamiento tentativo al desarrollo del género en Uruguay" con una tanda de entrevistas y ensayos y referencias sobre las extensiones de lo policial en el cine, el cancionero popular y la historia argentina. Una característica constante está dada por la copiosa información que se ofrece, precisa y detallada, manejada de tal manera que resulte siempre placentera.

El trabajo se propone brindar "elementos para el análisis teórico". Pero esa reflexión ya se encuentra en curso en el mismo libro. Con la inteligencia de los buenos detectives, los autores señalan e investigan los momentos principales de la historia, los nudos de la intriga: la colección *Misterio*, de Editorial Tor, los libros de Séptimo Círculo, la Serie negra de la Editorial Tiempo Contemporáneo, marcan distintas concepciones de escritura y tal vez precisan el sector de público al que se quiere llegar.

Asesinos de papel es uno de esos pocos libros que se leen con pasión e interés. Lafforgue y Rivera abren un caso que permanece ignorado por buena parte de la crítica y proporcionan elementos para su comprensión y para la elaboración de otras versiones.

A propósito de *Asesinos de papel* de Jorge Lafforgue y Jorge B. Rivera, Ediciones Colihue, Buenos Aires, 1996, 295 pág.



La V. recomienda

The Szperling's sisters attack. Los sábados que quedan de setiembre los lectores de esta revista tendrán la oportunidad de ver en vivo a una integrante de la V.: Cecilia Szperling se ha puesto a las órdenes de su hermana Susana en *La Incomodidad de los Cuerpos*, una obra que combina danza, video, texto y música. Susana Szperling es una reconocida bailarina y coreógrafa que se cansó de ganar becas y que integró, en Nueva York, la Compañía de Susan Marshall. De su espectáculo anterior, *La Hija de Rosita*, dijo el *Village Voice*: "Szperling crea imágenes bizarras e intrigantes". Será cuestión de ir a ver. La dirección de video es de Silvina Szperling, la otra hermana. Qué familia. (Centro Cultural Ricardo Rojas, Corrientes 2038, los sábados a las 23)

Mírame mucho. Los amantes de la fotografía cuentan con un nuevo lugar para ir. Se trata del Salón de Fotografía y Artes Visuales del Paseo de Arte "Villa San Juan", un espacio dedicado a la difusión de la obra de artistas fotográficos argentinos y extranjeros. Cuenta con la coordinación de Débora Kacowicz y de nuestra fotógrafa y traductora Diana Arbiser. Actualmente, hay una muestra del entrerriano Miguel Zurraco. La temática de Zurraco abarca paisajes, retratos, desnudos y collages experimentales. (Paseo de Arte "Villa San Juan", Av. del Libertador 16170, San Isidro, cerrado los lunes)

se quiere dar a entender que todos los creadores (lo que incluye a los humoristas) les deben a sus colegas mayores o contemporáneos algo más que una influencia.

• Si Nik plagia, roba, se deja influir o toma prestado elementos de Rudy y Daniel Paz es algo que deberían decidirlo los lectores de los respectivos matutinos para los que trabajan, o sus colegas, o la justicia. Lamentamos no ser especialistas en el tema ni estar capacitados para tomar una postura determinada: sólo podemos poner a disposición las páginas de **V DE VIAN** a los que se sientan implicados.

S.S.O.

HUMORISTAS ARGENTINOS

Algunas aclaraciones

En el número anterior de la V. publicamos una nota sobre la habitual mesa redonda de humoristas en la Feria del Libro. Dicha nota daba cuenta de algunas ausencias y se relacionaba ese episodio con la presencia de Nik. Como el breve artículo despertó resquemores, suspicacias y enojos por parte de algunos humoristas, vamos a hacer algunas aclaraciones:

• Con posterioridad a la salida del artículo tuvimos oportunidad de observar medio centenar de chistes de Rudy y Daniel Paz. Esos chistes se parecían a otros de Nik publicados con posterioridad. Cuando decimos "se parecían" no hacemos referencia a la estructura del chiste (el diálogo múltiple) sino a remates, frases ingeniosas y situaciones.

• En ningún caso Rudy y Paz acusaron públicamente a Nik de copiarlos.

• Los humoristas (al igual que el resto de la humanidad -que los incluye) tienen derecho a no concurrir a una mesa redonda si lo desean.

• Cuando en la nota de **V DE VIAN**, se dice que "todo el mundo roba a todo el mundo"

Reportaje a Gabriel Báñez



"Los escritores somos todos provincianos"

POR RAMON D. TARRUELLA

EL ESCRITOR PLATENSE GABRIEL BÁÑEZ (1951) YA LLEVA PUBLICADO NUEVE LIBROS QUE LO UBICAN ENTRE LOS NOVELISTAS MÁS DESTACADOS DEL PAÍS. SIN EMBARGO, TODAVÍA RESULTA POCO RECORDADO POR LA CRÍTICA AL HACER LOS HABITUALES BALANCES DE LA NARRATIVA ARGENTINA. EN LA SIGUIENTE ENTREVISTA REVISAS SU VIDA, HABLA DE SUS NOVELAS, DEFIENDE A LAS EDITORIALES CHICAS Y HASTA HACE UNA APOLOGÍA DEL PLAGIO.

A modo de introducción, cuénteme dónde vivió, de qué trabajó, cómo llegó a la literatura... Yo soy de La Plata, del barrio de La Loma. Creo que hice de todo, sin esa visión romántica de los escritores que han sido pintores, albañiles... he hecho de todo y nada más. En esto habría que echarle una mirada a esa clase media baja, esas casas con pasillos largos tipo chorizo: un clima barrial, clima y sonidos de tranvías pegando la curva; yo me acuerdo del viejo tranvía 7 que pasaba por La Loma y que muchas veces el guarda te esperaba porque sabía que tenías que ir a la escuela; los potreros, en fin...

¿Y el Peronismo?

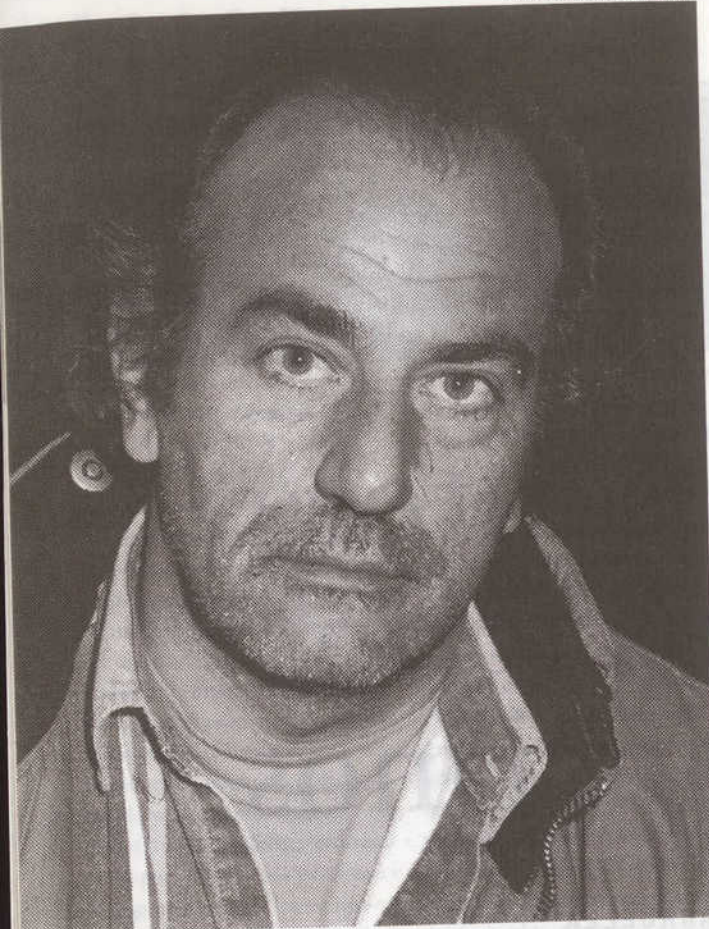
Al peronismo siempre lo viví como una imagen asociada a la infancia. En esa zona de la infancia yo recuerdo la voz de Perón. Para mí el mundo muchas veces se resuelve en voces, en sonidos y en discursos. Mi viejo tenía como cuatro o cinco laburos, mi vieja también labu-

raba, y recuerdo que no había plata para dejarme al cuidado de alguien, o sea que me encerraban en un cuartito y mi única relación eran los libros; de muy chico me acuerdo que cuando me asaltaba un poco el temor, leía. Recuerdo diccionarios con dibujos. Me parece que conjuraba ciertos temores de la infancia leyendo, una forma de comunicación. Y en esas voces, ese peronismo entraban por los altoparlantes. Cerca había una unidad básica y entonces escuchaba la voz de Perón, la voz de Perón era para mí como una voz paternal, una impresión de la infancia; entonces cada vez que hablaba el general por los altoparlantes o pasaban esos discursos, mis expectativas ingenuas se tranquilizaban, estaba todo bien, el mundo estaba en orden. Es curioso porque después esa voz de Perón se fue mitigando y estuvo prohibida la palabra. Y en la infancia comencé a intuir algunas cosas: en el interior de los

tranvías yo escuchaba la voz de Perón, pero como un "Viva Perón, carajo" pronunciada por un borracho; sobre todo en esos tranvías de la noche. O sea, esas voces de Perón y de la infancia se conjugaban en una cosmovisión o en una cosmoaudición. Yo comencé a interpretar al mundo a partir de esas voces.

Hablando un poco de cosmovisión, ¿cómo es su relación con las letras?

Yo a la letras entré por la visión. De esa audición pasé a la visión. Estudié filosofía, letras, historia, cinematografía: dejé todas. Sin embargo, cuando entré a cinematografía a mí ya me interesaban los guiones, escribía guiones. Era la oveja negra, todos se preocupaban en filmar y en dirigir. A mí me interesaba escribir y la aproximación más inmediata era a partir de los guiones. Y era lo más barato. Aunque después filmamos algo con un equipo que habíamos hecho, gente que ahora está en Euro-



tarios, estamos debiendo ideas a todos y entre todos nos debemos ideas. Tampoco creo en eso de la obra original, a lo mejor estas nuevas tendencias hacen que en algún momento volvamos a las historias anónimas, a esas historias mejoradas y recreadas, una de las características del género épico. En algún momento, la Edad Media por ejemplo, las historias eran más valederas cuanto más inverosímiles eran, cuanto más exageradas, casi tenían la responsabilidad de agrandarlas, de mejorarlas a partir de la imaginación, de la fantasía, aunque la imaginación es opuesta a la fantasía.

¿Se animaría decir a quiénes plagió en un principio?

A todo el mundo, yo leía y plagiaba. Y sin ton ni son, desde Roa

pa. Me interesaba mucho la parte textual de la película, es hasta el día de hoy que voy al cine y trato de leer una película, de leer una historia en el fondo. Creo que la sintaxis cinematográfica no tiene mucha profundidad de campo, creo que el pensamiento escrito tiene mayor profundidad. A lo mejor, de una película me quedan dos frases.

Algo así como que en el cine lo importante es la historia, los otros aspectos son complementarios a esa historia...

La historia es esencial. Yo vivo viendo historias, vivo en función de historias. Algunos amigos me critican diciendo "vos no ves personas, vos ves argumentos ambulando". Cada persona es una historia, un argumento. Cuando me muera voy a ir al argumento, no al cielo. Todos son parte de una versión, o sea que aún después de muertos vamos a ser versión, vamos a ser historia.

¿Cómo pasa de escribir guiones a una novela?

Yo no sé si fue un salto, me parece que fue una desesperación porque siempre escribía, tenía pequeñas historias que iba guardando y que después me di cuenta con los años de que eran el germen de algún personaje o de alguna escena que después aparece en algún libro. Y vivía plagiando también, creo que el plagio es necesario, como dice Lautréamont, borra una idea falsa para reemplazarla por una verdadera. Y en ese sentido todos plagiamos a todos, te diría con una teología de la inocencia, somos tribu-

Bastos hasta un escritor menor que ya ni me acuerdo, o de crónicas de diarios. Además plagiaba a conciencia.

Su primera novela, Parajes...

No la vas a encontrar, la saqué de circulación, porque es horrible. Esa novela la quería publicar Martín Renault, que en ese entonces era director de Orion, a él le había gustado mucho. Renault tiene un accidente, muere, y Enrique Pezzoni, de Sudamericana, me decía "tenés que insistir", él la quería publicar. Después salió en la misma Orión. Pero esa novela yo la saqué de librerías.

Con respecto a esa novela -que, lamentablemente para usted, tenemos y leímos- hay dos aspectos sobresalientes: la búsqueda de los orígenes y el realismo mágico tan en boga en esos años, esto último relacionado con lo que usted decía del plagio.

Lo único rescatable de eso (que no es una novela) es lo que decís del intento de los orígenes, incluso mecho textos de 1542, esos mismos son los orígenes de la literatura argentina. Son orígenes bastardos. La literatura argentina no nació de escritores, nació de cronistas, expedicionarios, que exageraban, gente iletrada muchas veces, gente que contaba sus historias y luego otros las adaptaban. Y en ese libro está ese misturaje de esos orígenes, esa busca de raíces, es lo más rescatable de la novela. Alguien la definió como un "pastiche", me encantó eso. Y después vino El Capitán Tres

guerras fue a la guerra, en el '80. Era una serie de milicianos que iban a la guerra sin entrar nunca en guerra. Aclaro que no había leído El Desierto de las Tártaras de Dino Buzzati, eso me lo mencionó un crítico, creo que fue Elvio Gandolfo. A partir de ahí comencé a leer a Buzzati. Lo que me interesa destacar de esa novela es la noción que aparece de la escritura como inacción, la perplejidad frente a la escritura. Apareció intuitivamente, porque no creo en tener una teoría literaria y escribir en base a eso. Si yo tuviera una teoría de algo haría un ensayo, no haría ficción. Creo que lo que hacemos ficción tenemos más interrogantes que certezas. Tampoco creo en aquellos que son más inteligentes que sus libros. Muchas veces he leído cosas inteligentes de escritores y cuando fui a sus libros me han decepcionado.

¿Es incompatible para usted ser un buen crítico y al mismo tiempo un buen escritor de ficción?

Puede ser y puede no ser. Lo que sí me ha asombrado es la capacidad crítica y luego la escasa pericia novelística. Pero creo que no es incompatible, depende de los casos.

¿Nunca escribió un ensayo?

Sí, pero nunca lo voy a publicar... no es tampoco un ensayo... no sé que es, no me animo a publicarlo en realidad.

¿De sus libros, cuáles le gusta más, cuáles prefiere?

Me cuesta. La que más me gusta es la más imperfecta: El Curandero del Cuarto Oscuro, y rescato un cuento largo que es "El Circo Nunca Muere". La que ha gustado mucho es Hacer el Odio, por su estructura lingüística, pero yo no la puedo ni ver. Lo que más me gusta es lo más imperfecto, la imperfección a mí me sigue interesando, es una fisura y es a partir de la fisura donde los escritores nos planteamos algunas cosas. Esas fisuras pueden tener distintos nombres, neurosis, angustia, o alegría. Aunque yo no creo mucho en esa visión romántica del escritor como sufridor ejemplar, que sufre por la sociedad. A mí la escritura me da mucha alegría. De todos modos las partes más verdaderas a lo mejor andan por esas fisuras o por esas partes amputadas de uno mismo. El cine es esa amputación, es un arte de la mutilación, la escritura intenta más bien reparar, ofrece menos mutilaciones.

Algunas de sus novelas, me parece, tienen estructura de montaje: historias o situaciones fragmentadas que sólo al leerlas en su conjunto aparece la historia global, la trama...

Sí, es cierto. Es que las historias se van reparando entre sí. El montaje es una suerte de reparación. No lo hice de una forma consciente. Hay como estructuras, me lo han dicho ya, hay como versiones de versiones de versiones, todos vivimos de un entramado de versiones con una historia oficial encima y las versiones

por debajo que es lo más auténtico. Y a lo mejor la literatura es ese intento de reparación de las versiones, y en ese intento de reparación aparece el montaje como noción técnica donde se busca conciliar algunas cosas.

Usted tiene cierto rechazo sobre algunas novelas suyas.

No sé si es rechazo, pero me da pudor. Es como mandarme una cagada; como un pibe cuando se manda una cagada y se hace el boludo. Y yo trato de hacerme el boludo con alguna de mis novelas. Aunque creo que es pudor...

Hay algunos de sus personajes que con determinadas características parece que se repetirían o que fueran el mismo, como el protagonista de Hacer el Odio y Góndolas; incluso Octubre Amarillo desde un estilo más periodístico...

Es cierto. Tanto Hacer el Odio, Góndolas como Octubre Amarillo tienen una misma línea. En cambio El Curandero del cuarto oscuro y Paredón, Paredón no, porque ahí aparece el grotesco, el absurdo, que a mí me interesa mucho. El grotesco lo asocio y lo designo como más rioplatense, el absurdo no tanto. El grotesco es un paso más del escepticismo, es la visión que llega más a fondo, que es capaz de reírse de sí mismo. Si lo trágico es que nada es trágico, vale la risa, ese toque de humor; y el humor es el rasgo de la desesperación. Yo tengo ciclos en que vuelvo al grotesco, por eso aparecen algunas novelas de esa característica, ese rasgo grotesco, esa desviación casi expresionista de personajes, sin llegar del todo a una caricatura. A eso le asocio un gran valor, ese valor del recurso de la desesperación. Y tal vez haya una visión más negra. Esas novelas de tono grotesco no plantean nada, no dan salida, no son optimistas.

Con respecto a las tres novelas que citaba antes, casualmente están situadas geográficamente en La Plata.

Sí pero La Plata es una ciudad que aborrezco. No sé... están en La Plata porque me parece una ciudad clausurada, cerrada. Es una ciudad que nació de una noción burocrática, positivista, no hay noción mítica, debe ser una de las pocas ciudades que no tienen mitología, no hay raíces. Es todo burocrática, es una ciudad rusa de provincia, incluso la gente. Y por eso yo vivo en el campo, en las afueras de La Plata. Cerca de una estación que se llama Joaquín V. Gorina, por ahí pasaba el tren provincial que iba para La Pampa. Cuando fui a vivir no había nadie, hace quince años, era puro campo. Mi vecino ordeñaba una vaca, yo tomaba de esa leche y mis hijos también. Teléfono tengo hace dos años. Me gusta la cosa retirada, apartada.

Hay como una coherencia en ese aislamiento suyo, porque usted surge de un ámbito de La Plata que no es la elite social y es un escritor reconocido que publica desde un lu-

gar alejado de donde se concentra todo el mundo literario...

Sí. Trato de alejarme de todo ese mundillo. Igual todas mis relaciones y contactos están en Buenos Aires, obviamente. Hace unas semanas hablábamos de eso con Gelman: mucha gente se está alejando cada vez más de las ciudades. Finalmente voy a terminar en la modernidad, lo que en un tiempo atrás pudo haber sido una fobia. A mí me tira mucho estar apartado. Yo soy alguien que escribe, no sé si hay coherencia eso, es lo que a mí me gusta.

Yo escribo y llevo las cosas a Buenos Aires, no pasa por un contrato firmado, tal vez sí por mantener una charla con alguien, alcanzar un original. Tampoco tengo la mirada profesionalizada. Igual creo que nadie tiene asegurado algo, somos moscas, mañana estamos y pasado no. Está todo atado con hilos, si se derrumban las nociones más concretas los contratos también. O los contratos no se cumplen. Conozco de varios con contrato que se aseguraban un sueldo y hasta eso les falló. U otros que han ganado premios grandiosos y que han sido cobrados a cuenta gotas. En este sentido, todos los escritores somos aislados, somos provincianos.

Pero no puede negar que hay escritores, que formando grupos cerrados y manejando editoriales, intentan asegurarse el puesto...

Sí, pero son lugares que van después de la coma. Son lugares menores, los lugares que van detrás de la coma no me interesan. Uno va haciendo su obra, a mí me gusta escribir, si resulta, bien y si no, bueno... Me parece que el momento de la escritura es intransferible, eso no te lo puede dar nada ni nadie. Ese momento es intransferible. Después lo demás es pasatiempo. Simulacros de eternidad.

¿Hubo diferencias entre publicar en una editorial grande como Sudamericana o en una pequeña como Almagesto?

No ha habido grandes diferencias. Aunque me cuesta hablar en términos económicos de la obra de un escritor. Es como hablar en términos estéticos de lo que hace Carrefour.

Pero la difusión es diferente...

La difusión por supuesto es diferente. Hay algunas editoriales que aseguran una difusión y una distribución mucho más ventajosa que otra. Pero fijate vos que las traducciones al extranjero surgieron de Almagesto: un crítico francés se llevó varios libros de escritores argentinos y encontró El Circo Nunca Muere; lo vendieron, ya hicieron la segunda edición, y ahora en septiembre sale Los chicos desaparecen en París. Entonces lo de las editoriales es relativo, porque la traducción de El Circo... salió de Almagesto que no era una editorial muy importante. Hay imponderables en lo que uno escribe.

¿Por qué todas sus novelas tienen una extensión menor a doscientas páginas? Salvo El Curandero del Cuarto Oscuro, las demás respetan

esa medida.

Creo que la extensión tiene que ver con lo que es el ritmo de la escritura, la respiración. Si yo he hecho novelas es porque necesito más aire, como nadar después de la tercera ola, nadar después de la rompiente, un poco de mar abierto. Es una cuestión de respiración y creo que son las historias que piden más terreno. Ahora por ejemplo estoy escribiendo una novela que va a ser las más larga, no es una imposición, es la historia que me está demandando. Y si la historia lo exige, uno sigue, uno continúa. Esta novela trata de una chica belga que viene al país en los años cuarenta, con el padre. Transcurre en Berisso, en la zona de la inmigración, en todas esas etnias que convivían en la calle con otros idiomas, en cualquier idioma menos con el castellano. Es una historia de vida, que tiene varias cosas que a mí me interesan. Y como es más amplia me exige mayor desarrollo, la historia así lo exige.

¿Lee actualmente literatura argentina?

Sí, leo, leo bastante pero no de manera sistemática. Ahora estoy muy metido con la novela que estoy escribiendo. Lo último que leí es un cuento de Alvaro Abos, "Hombre en la Nieve". Igual sigo siendo fanático de Arlt, de Grombowicz. Me gustan mucho Mario Levrero, Leo Masliah, Roberto Fontanarrosa, que son escritores que no se nombran mucho y que a mí me gustan. Tampoco tengo un color definido, sobre tales autores, o tales obras. Tal vez mañana me acuerde de escritores que hoy me olvido, y eso me da bronca.

Igual creo que en los escritores argentinos actuales hay un exceso de información, que deriva en una estética del parpadeo, estética del video-clip, que no me fascina mucho, esa manera de tocar temas, de hacer zapping en las letras, no me gusta mucho. Yo busco historias, busco eso en los libros, tampoco hago cultos. Por eso no me fascina mucho esa forma de saltar temas, creo que Discépolo fue mucho más posmoderno al juntar la Biblia con el calefón.

LOS LIBROS DE BAÑEZ

- Parajes (1975), Orión.
- El Capitán Tres Guerras fue a la guerra (1980), Ediciones de la Flor.
- Hacer el odio (1985), Bruguera (reedición actual de Almagesto).
- Góndolas (1986) Ediciones de la Flor.
- El curandero del cuarto oscuro (1990) Sudamericana.
- Paredón, paredón (1992), Sudamericana.
- Los chicos desaparecen (1993), Atlántida.
- Octubre amarillo (1995), Almagesto.
- El circo nunca muere (1995), Almagesto.

Milena Jesenská

POR SERGIO S. OLGUÍN



Un mar incontenible

MILENA JESENSKÁ FUE MUCHO MÁS QUE LA AMANTE DE KAFKA. CONOCIDA EN TODO EL MUNDO POR LAS TORTUOSAS Y APASIONADAS CARTAS A MILENA, ESTA MUCHACHA CHECA FUE UN PERSONAJE FASCINANTE Y BASTANTE MALDITO: PERIODISTA DE MODA Y DE POLÍTICA, TRADUCTORA, IMPULSORA DE LAS VANGUARDIAS CHECOSLOVACAS, MILITANTE COMUNISTA ANTISTALINISTA (EN PLENO FUROR DE STALIN) Y FIGURA FUNDAMENTAL DE LA RESISTENCIA CONTRA EL NAZISMO HASTA SU TEMPRANA DETENCIÓN EN NOVIEMBRE DE 1939. TAMBIÉN FUE ADICTA A LAS DROGAS, LADRONA, CHANGARÍN Y ESCANDALIZÓ A LA BURGUESÍA CHECA, PRIMERO CON SU ONDA LESBIANA Y LUEGO CON SUS APASIONADOS ROMANCES. MURIÓ EN RAVENSBRÜCK, UN CAMPO DE CONCENTRACIÓN ALEMÁN. EL 10 DE AGOSTO ÚLTIMO SE CUMPLIERON CIENTO AÑOS DEL NACIMIENTO DE MILENA JESENSKÁ. UNA BUENA RAZÓN PARA CONOCER SU VIDA Y PARA DESCUBRIR (EN EL PRÓXIMO NÚMERO) SUS ARTÍCULOS PERIODÍSTICOS.

A Milena le gustaba la literatura rusa, probar drogas, ir de noche al cementerio, robar prendas o chucherías en los negocios, perder el tiempo en bares y acostarse con su mejor amiga. Lo que no era poco para alguien que aún no tenía 18 años.

Milena Jesenská (en realidad Milena, con acento esdrújulo) nació en el seno de una familia burguesa de Praga. Su padre, Jan Jesensky, era un célebre profesor y médico dentista que se caracterizaba por su patriotismo (lo que implicaba odio hacia el Imperio Austro-húngaro), por su antisemitismo y por ser un discreto donjuán. La madre, llamada también Milena, era una mujer de salud endeble que pasó toda la infancia de su hija postrada en una cama y que falleció cuando Milena llegó a la adolescencia.

Jesensky, a pesar de ser un hombre reaccionario y autoritario, inscribió a su hija, cuando apenas tenía once años, en el liceo Minerva, el primer liceo checoslovaco para mujeres, de muy buena fama por el alto grado de educación y de muy mala fama por la conducta de las adolescentes que concurrían (todas hijas de la más alta burguesía praguense).

Milena pronto pasó a formar parte de las "minervistas", las chicas rebeldes de la escuela que se unían en grupos. Junto a sus dos mejores amigas, Stasa y Jarmila, se convirtieron en el centro de escándalo de la burguesía floreciente de Praga.

Jarmila y Milena se vestían de la misma manera (las cuentas de la modista de ambas la pagaba Jan Jesensky sin que él lo supiera). Jarmila era una devota de Milena y la seguía en todas sus locuras. Stasa, por su parte, era más independiente a pesar de ser la menor de las tres. Sin embargo, Stasa y Milena eran conocidas como "las siamesas" y les gustaba dar a entender a sus amigos que eran una pareja lesbiana.

Cuando Milena tenía 14 años fue a visitar al hospital a un amigo de su padre, un señor bastante mayor que sufría de cataratas y estaba a punto de quedar ciego: "Sentí -le contó Milena a su amiga y biógrafa Margarette Buber-Neumann- una veguena terrible de mi ramo de violetas, que había comprado sin pensar y que él no podía ver. Me torturaba haberle llevado a alguien un regalo que le iba a hacer daño en lugar de alegrarle (...). Arrastrada por el deseo de repararlo todo y de regalarle rápidamente algo que pudiera palpar e incluso con los ojos enfermos, le eché los brazos al cuello y lo besé."

Fue el primer beso de Milena a un hombre.

Primer amor

Fue tiempo más tarde cuando ella y sus amigas comenzaron a experimentar con drogas que robaban del consultorio del doctor

Jesensky. Como no sabían qué era droga y qué no probaban todo tipo de medicamentos y esperaban que les produjera algún efecto. A veces sólo conseguían un dolor de estómago o ronchas en la piel. También solían ir al cementerio de noche en un gesto de decadencia romántica que les encantaba transmitir y hasta cometían pequeños robos en los negocios más por diversión que por necesidad: a Milena no le faltaba dinero y le gustaba dilapidarlo con sus amigas.

Milena, un día escapó de su casa para pasar toda una noche en un hotel y en otra ocasión, cruzó un río a nado para llegar a tiempo a una cita. Lefá apasionadamente a Dostoievsky, Tolstoi, Wilde, Hamsun y no se perdía ningún concierto. Fue detenida por primera vez una madrugada por robar magnolias en una plaza pública. Quería llevarle un regalo a un amigo.

Tenía 17 años cuando comenzó a frecuentar los cafés donde se reunían los jóvenes intelectuales checos y alemanes.

En el café Arco se encontraban escritores y periodistas de la ciudad y otros provenientes de Alemania. Los escritores checos, muchos de ellos judíos, escribían también en alemán. Entre ellos se encontraba Max Brod que pronto se hizo amigo de Milena. Hacia 1916 Milena conoció a su primer gran amor: Ernest Polak, que no era exactamente un escritor pero quien sus conocimientos de literatura lo convertían en el centro de atención de las reuniones intelectuales. Era amigo y consejero de los más prometedores escritores tanto praguenses como vieneses.

Milena y Polak se enamoraron perdidamente. Después de la primera noche de amor, Milena quiso ver amanecer y lo arrastró a Polak hasta lo alto de un monte para ver la salida del sol.

Polak era judío de origen alemán, la peor de las afrentas para papá Jesensky. Al ver que no podía convencer a su hija para que lo dejara pidió ayuda a otro médico. El otro médico diagnosticó "demencia moral" e internaron a Milena en la clínica psiquiátrica de Veleslavin. El otro médico era, nada más y nada menos, que el papá de Stasa, la amiga de Milena. Dos tiros intentaron matar a un pájaro.

Nunca vayas a Viena

Desde junio de 1917 y durante nueve meses Milena permaneció internada. Intentó escaparse varias veces y vivía reclamando su libertad. Su padre, finalmente, se dio por vencido y autorizó su salida del hospital psiquiátrico. Al salir de la clínica, siendo ya mayor de edad, se casó con Ernst Pollak. Jesensky le dio una importante dote a cambio de que la pareja abandonara Praga. Con

bastante dinero, Milena y Ernst partieron hacia Viena, una ciudad que pese al empobrecimiento general de la nueva y pequeña Austria, mantenía entonces, en 1918, una envidiable actividad cultural.

Polak se adaptó muy rápidamente a la bohemia vienesa y pronto dejó de interesarse por su mujer. Partidario del amor libre, Polak comenzó a serle infiel y hasta es muy posible que obligara a su esposa a acostarse con sus amigos. Milena nunca se sintió cómoda en Viena y extrañaba a sus amigos de Praga con los que seguía manteniendo contacto epistolar. El dinero se consumió rápidamente y la pobreza llegó al hogar de los Polak. Ernst además había adquirido la costumbre de endeudarse y no le pasaba ni un centavo a Milena que comenzó a trabajar como changarín llevando valijas en la estación de tren. También daba clases de checo (tenía como alumno al escritor Hermann Broch) y consiguió un empleo como ama de llaves en una casa de millonarios vieneses mientras su marido pasaba el tiempo en los bares y cabarets.

Acosada por las deudas (que generaba Ernst), a Milena no se le ocurrió mejor cosa que robar una alhaja en la casa donde trabajaba. Con el dinero de la venta de la joya, Milena pagó las deudas de su marido y gastó el resto en la ropa más cara que encontró para ella.

Necesitaba saber si seguía siendo atractiva para Ernst. Se puso el vestido más caro, eligió la cartera más linda y se acomodó el sombrero más llamativo. Así se dirigió al bar donde su esposo se reunía con sus amigos. Pasó por delante de las demás mesas despertando murmuraciones y hasta algún silbido de admiración. Sentía que el corazón se le escapaba de la boca. Con la boca abierta, justamente, Polak la vio llegar y sólo atinó a decirle: ¡Guau, Milena, qué elegante estás hoy! Ella se paró frente a él y le dio un cachetazo que se escuchó en toda Viena. Y le dijo: "más te vas a asombrar cuando te enteres cómo conseguí esta elegancia."

Cartas a Milena

Y el robo fue descubierto. Milena no terminó en prisión gracias a los buenos oficios (y dineros) de su padre que puso todo en su lugar. Pero Milena no era feliz. Su idea de matrimonio no era la misma de Ernst. Para calmar su angustia, Milena se dedicó a consumir cocaína y hasta intentó suicidarse.

En diciembre de 1919, Milena comenzó su carrera periodística. Había conseguido que el periódico *Tribuna* de Praga aceptara notas suyas. Muy pronto se convirtió en la corresponsal del tema moda para el diario escribiendo sobre las novedades vienesas. Al tiempo, sus notas también aparecían

ron en otro diario, el *Národní Listy*.

Además de su trabajo periodístico, Milena llevaba a cabo traducciones del alemán al checo. Había quedado fascinada con los textos de un amigo de su amigo Max Brod y había decidido traducirlo e insistir hasta encontrar editor. El 22 de abril de 1920 apareció *El fogonero* de Franz Kafka en el semanario literario *Kmen*. Con el tiempo traduciría otros textos de Kafka como *La Condena*, *La Metamorfosis* y *Conemplación*.

Su labor de traductora la puso en contacto con Franz que por entonces se recuperaba de sus problemas de salud en Merano. Hasta ahí viajó Milena y lo que comenzó como un simple cambio de opinión con respecto a las traducciones pronto se transformó en un nuevo amor. Después de muchas idas y venidas, Milena y Franz se encontraron en Viena y se convirtieron en amantes. En una de sus cartas, Franz escribió: "Porque amándote a vos (y te amo, cabeza dura, como el mar ama al más minúsculo de los guijarros de su fondo, del mismo modo te inundo yo con mi amor, y si los cielos lo permiten, yo también soy para vos como un guijarro), amándote a vos, amo al mundo entero, y a él pertenece también tu hombro izquierdo, no, primero fue el derecho, al que beso si lo deseo (y vos sos amable y lo desnudás), y a él pertenece también tu hombro izquierdo, y tu rostro sobre el mío en el bosque, y tu rostro debajo del mío en el bosque, y mi descanso sobre tu pecho casi desnudo. Y tenés razón cuando decís que éramos una única persona y eso no me produce ninguna angustia, sino que constituye mi única felicidad y mi único orgullo y no lo limito al bosque."

La correspondencia -Kafka le escribía casi a diario- es una clara muestra de la tortuosa relación que mantuvieron. Hacia 1922, el romance -después de un nuevo encuentro en un pueblito cercano a la frontera

austro-checoslovaca- comenzó a enfriarse y finalmente terminaron con todo contacto -incluido epistolar- por pedido del propio Kafka que falleció casi dos años más tarde.

La mujer de moda

Pero Milena no se limitó a traducir a Kafka y del alemán. Ella traducía también del francés, el inglés y el ruso. Entre los autores que llevó al checo se encontraban Guillaume Apollinaire, Henri Barbusse, Paul Claudel, Romain Rolland, G. K. Chesterton, R. Stevenson, Jonathan Swift, Gorki, Gustav Meyrink, Heinrich Mann y Rosa de Luxemburgo, entre otros.

Separada finalmente de Polak, Milena conoció al conde Schaffgotsch, un antiguo oficial del Imperio Austro-húngaro, convertido al comunismo y que, como ella, también había trabajado de changarín. El conde fue el encargado de introducir a Milena en los principios del marxismo-leninismo. Ambos se mudaron a Praga que vivía la efervescencia de los años '20.

En 1926 apareció su primera recopilación de artículos -la mayoría de ellos con un toque intimista autobiográfico- titulada *Por el camino de la simplicidad*. Milena, de treinta años, era ya una periodista conocida en Praga y comenzó a agrupar alrededor suyo a las vanguardias inspiradas en sus similares de Francia y la Unión Soviética. En su grupo, llamado Devetsil, se encontraban poetas, arquitectos, cineastas, pintores, músicos y sociólogos. Compartían sus simpatías por el comunismo y su objetivo era conseguir una síntesis entre el arte y la vida cotidiana.

En un día de campo con sus amigos de Devetsil, por la rivera de un río praguense, Milena conoció a Jaromir Krejčár, un joven y promisorio arquitecto que en los años siguientes se convertiría en el más importante referente de la Bauhaus en Checoslovaquia. Milena volvió a enamorarse y por primera vez fue plenamente feliz. En 1927 se casaron y su casa,

acondicionada al estilo de la Bauhaus, se convirtió en el punto de reunión de los intelectuales praguenses.

Milena era una mujer a la moda: se había cortado el pelo "á la garçon" y había recopilado sus artículos dirigidos al público femenino en un nuevo libro: *El monje hace al há-*

bito. Milena creía que la moda era un ámbito para discutir otras cuestiones. Fue una de las primeras en hacer un análisis político de la moda. Milena había declarado la guerra a las vestimentas pesadas y almidonadas que marcaban la tradición checa contraponiéndolas a las telas livianas, sin estampados, de cortes rectos y prácticos: "No tenemos tiempo de ocuparnos en pavadás" declaraba en un artículo, definiendo así a una nueva mujer más preocupada en actividades intelectuales que en ser objeto de decoración.

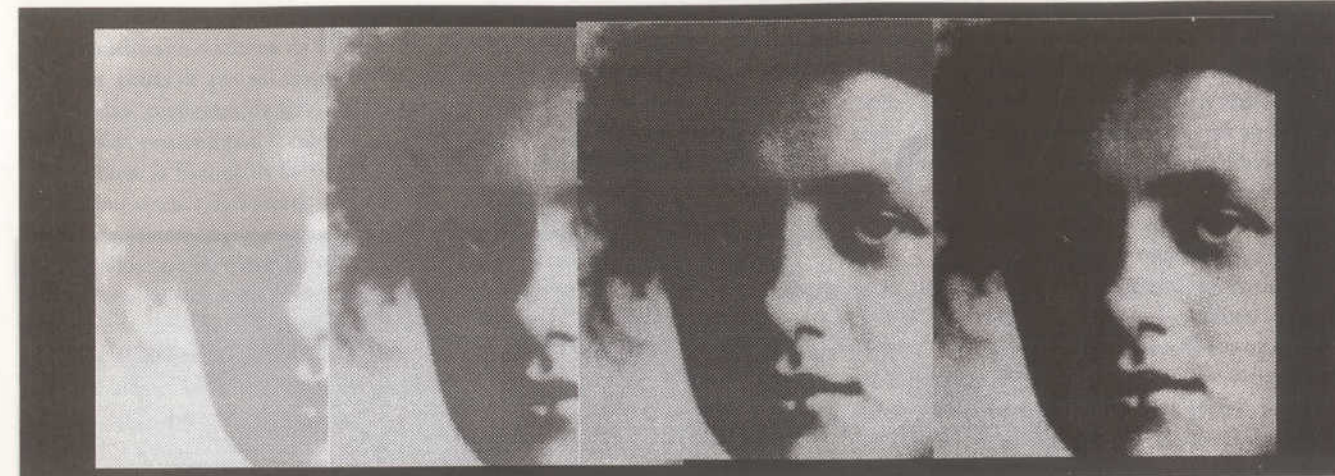
Milena quedó embarazada al poco tiempo y su deseo de ser una ama de casa con hijos (como lo había expresado en cartas a Max Brod y a otros amigos) parecía estar cerca. Pero Milena estaba destinada a una vida tan trágica como heroica.

Los hombres débiles

El embarazo parecía complicarse. Al octavo mes, Jaromir y Milena decidieron ir a descansar a la montaña. En ese lugar Milena cometió una locura (se habría metido al agua helada de un lago según su biógrafa Buber-Neumann, habría tenido un accidente en la nieve según otros) y por poco pierde la vida. Los terribles dolores que sentía no disminuyeron con el nacimiento en agosto de 1928 de Honza, su hija, y sólo pudieron calmarse con las dosis de morfina que su padre le suministrara.

Milena tuvo que pasar casi un año internada para recuperarse. Volvió a Praga convertida en una sombra de lo que era: casi parálitica de una pierna, morfinómana y excesivamente gorda. La relación con Jaromir comenzó a resquebrajarse. Una vez habían ido de viaje a un pueblo donde Milena se sometía a curaciones. Ella vivía en un grito. En medio de una noche se despertó en la habitación del hotel y no encontró a su marido. En la mesa de luz Jaromir había dejado un revolver. Ella entendió el mensaje: ya que no podía terminar con el dolor, él la incitaba al suicidio. Tiempo después Milena no sabía si ese episodio había sucedido o había sido fruto de una alucinación. Lo cierto es que ella lo dejó de amar y un viaje de Jaromir a la Unión Soviética (lo habían elegido para diseñar una ciudad) fue el comienzo de la ruptura que se concretó a los pocos meses cuando él se fue con su secretaria.

Hablando de los hombres, dijo Milena una vez a su biógrafa Buber-Neumann: "Mi destino fue siempre amar únicamente a hombres débiles. Nadie en realidad se ocupó de mí o intentó al menos tratarme bien. Es un castigo para una mujer tener demasiadas iniciativas. Los hombres, incluso los débiles, sólo lo toleran con agrado un cor-



to tiempo. Luego se buscan otra mujer, una frágil muñequita de boquita redonda que se sienta en el sofá con las manos en el regazo y los contemple con admiración. De este tipo eran casi siempre las que me sucedían. Y con frecuencia asistí entonces a la milagrosa transformación de mis hombres, poco prácticos y no crecidos para la vida, impenitentes intelectuales. Para sus nuevas mujeres corrían escaleras arriba y abajo, buscaban viviendas, iban de un despacho a otro, sacaban pasaportes o escribían cartas oficiales. Sí, incluso empezaban a ganar dinero."

El fin del abismo

Por entonces, comienzos de la década del '30, Milena tomó contacto activo con el partido comunista checo. Sin poder escribir en otros medios y alejada de sus viejas amistades, comenzó una larga colaboración con los periódicos comunistas. En estos artículos, Milena atacaba a la democracia burguesa ("antesala del fascismo" la llamaba) y defendía a la Unión Soviética. Su vida personal estaba marcada por los dolores que seguía soportando, por la adicción a la morfina que no podía abandonar, por la necesidad de educar a Honza y por la pobreza.

Pero hacia fines de 1936, la vida de Milena iba a volver a mostrar un rostro benigno. El Partido le pidió que cuidara de un militante enfermo (no sólo físicamente: también se sospechaba que era partidario del desviacionismo trotsquista). Milena se tomó en serio el trabajo de cuidar de Evzen Klinger y para su sorpresa, Evzen se enamoró de ella.

Junto con su nuevo compañero comenzó una vida distinta: intentó, con mediano éxito, abandonar la morfina; rompió con el partido comunista checo por su apoyo a las purgas de Stalin y consiguió trabajo en un periódico progresista de Praga, el *Přítomnost* (Presente). El jefe de redacción era

un brillante periodista, Ferdinand Peroutka, que había acompañado el proceso de unión checoslovaca posterior a la Primera Guerra Mundial.

Peroutka conocía a Milena de los tiempos de *Tribuna* y quería para *Přítomnost* una pluma ágil como la de ella. Peroutka le dio total libertad temática por lo que Milena comenzó a realizar los mejores artículos de su vida periodística.

Los temas que más le interesaba eran las cuestiones políticas referidas a la inminente Segunda Guerra. Milena se mostró como una excelente analista de situación, especialmente por sus artículos sobre los acuerdos de Múnich de 1938 en el que los aliados dieron vía libre a Hitler para invadir Checoslovaquia.

Por ese entonces, Milena llevaba una actividad infatigable: realizó traducciones del húngaro (en colaboración con su pareja), viajó seguido a los Sudetes para observar *in situ* la situación de los alemanes y judíos, escribió gran cantidad de artículos y hasta pudo abandonar la morfina.

Resistir hasta el final

Con la invasión alemana, el *Přítomnost* asumió un papel cauto para poder superar la censura. Las notas de Milena rebozan ironía y doble sentidos que dejan traslucir sus críticas a los invasores. Paralelamente, ingresó a la resistencia colaborando en cuatro publicaciones clandestinas. También transformó su casa en un hogar de refugiados y formó parte de una célula que se dedicaba a sacar judíos de Checoslovaquia. Los transportaban en el auto deportivo del conde Joachim von Zedwitz, un alemán antinazi al que por su acento prusiano no le costaba engañar a los controles alemanes.

Milena mantenía una actitud orgullosa ante los invasores alemanes. Cada tanto tenía que concurrir a la Gestapo y contestaba

con arrogancia los interrogatorios. La ayudaba ser hija de Jesensky, famoso por su antisemitismo. Sin embargo, en Jesensky había sido más fuerte el nacionalismo que lo mantuvo en una actitud decididamente anti-alemana. La actitud valiente de Jesensky contra la invasión alemana sirvió para que Milena finalmente hiciera las paces con su padre.

Pero en noviembre de 1939, tres meses después de la clausura del *Přítomnost*, Milena fue detenida acusada de colaborar con la prensa clandestina. Al mes siguiente fue trasladada a Ravensbrück, un campo de concentración ubicado a ochenta kilómetros al noroeste de Berlín.

Al llegar al campo de concentración, la salud de Milena ya era bastante débil pero su voluntad la transformó en espíritu de lucha por mantener la dignidad de ella y sus compañeras. Hasta llegaron a "editar" una elemental publicación que daba cuenta de la "moda" en el campo de concentración. Una ironía por la que, si hubieran sido descubiertas, habrían tenido que soportar suplicios hasta la muerte.

Peleada con las comunistas checas allí internadas -que no le perdonaban su "desviacionismo" y su amistad con su futura biógrafa, la alemana Margarete Buber-Neumann-, Milena se convirtió en una especie de referente para las otras internas entre las que convivían checas, polacas, gitanas y alemanas opositoras al nazismo.

A comienzos de 1944, Milena debió ser sometida a una operación renal. El médico del campo de concentración había hecho sus estudios en Praga y había sido discípulo de Jan Jesensky por lo que le garantizó condiciones mínimas para la operación. Milena no soportó las consecuencias de la operación y falleció el 17 de mayo de 1944.

Franz Kafka escribió de Milena: "Ella es como el mar, fuerte como el mar con sus masas de agua". Un mar incontenible hecho de lucidez y fuego.



a
ver
si!
llaman

Cursos intensivos de fotografía con Diana Arbiser
305-3659 / 404-3659

Acomódense en sus asientos que vamos a dar...

un paseo



POR
GONZALO
CARRANZA

en el tren fantasma

DESPUÉS DE H. P. LOVECRAFT Y ANTES DE STEPHEN KING, UNA CATERVA DE ESCRITORES DE TERROR HICIERON LO SUYO PARA DESPERTAR EL MIEDO DE LOS LECTORES. UN BREVE, ARBITRARIO PERO PROVECHOSO VIAJE POR EL MUNDO DE LAS LETRAS QUE ASUSTAN. BUENAS NOTICIAS: TODOS LOS AUTORES NOMBRADOS EN ESTA NOTA SE ENCUENTRAN TRADUCIDOS AL ESPAÑOL.

La popularidad que alcanzó la literatura de horror en los últimos años ha servido para promocionar en nuestro medio a muchos escritores que nunca antes hubieran sido traducidos. Todo parecería indicar que la industria editorial prefiere a los escritores truculentos y deja de lado a los que se animan a plantear una trama deliberadamente ambigua. La mayoría de los críticos, por otra parte, no esperan, a pesar de su aparente entusiasmo, encontrar valores literarios en las narraciones terroríficas y, a la hora de expresar sus opiniones, el populismo suele reemplazar al juicio estético. Nadie, por supuesto, cuestiona a los escritores que fundaron el género a principios de siglo y tampoco se pone en duda la figura de Stephen King, pero el resto de la literatura que circula en las colecciones dedicadas al terror es

olvidada en cuanto pierde su condición de novedad. No debe sorprendernos, entonces, que algunas de las mejores obras del género casi no hayan encontrado lectores en la Argentina.

Horror policial

Ninguna antología de narrativa fantástica contemporánea podría olvidar a Jean Ray, un escritor belga nacido en Gante en 1887. Una leyenda sostuvo durante muchos años que, antes de comenzar a escribir, Ray se había dedicado a oficios tan literarios como el contrabando de armas y la piratería. Hoy se sabe que era el propio escritor quien se ocupaba de diseminar esas versiones sobre su pasado. Ray, de todos modos, no tuvo una vida aburrida y durante los años 20 le

bió interrumpir varias veces su trabajo en la dirección de revistas literarias para cumplir condenas menores en la cárcel debido a su afición por las estafas. Se sabe también que Jean Ray escribió guiones de historietas para *Mickey Magazine* y *Tintín* y que a principios de la década del '30 comenzó a traducir novelas policiales de ínfima categoría, hasta que, hartado de ese trabajo, decidió reescribir los textos por su cuenta. La editorial terminó por aceptar sus innovaciones pero le impuso que los nuevos argumentos contemplasen las ilustraciones de las tapas que ya habían sido dibujadas. Así nació el célebre detective Harry Dickson, protagonista de 99 novelas cortas -muchas de ellas escritas en una sola noche- y más de treinta relatos.

Los casos de Dickson siempre se plan-

tean como enigmas policiales, pero muchas veces se resuelven en el terreno de lo fantástico. Y es que la mezcla de géneros es uno de los procedimientos preferidos de Ray. Los cuentos del whisky, por ejemplo, combinan el relato de aventuras, la historia de fantasmas y la narración humorística. Los protagonistas de estos cuentos suelen ser viejos marinos pretensiosos y arruinados que inventan historias inverosímiles acerca de sus viajes y que, más de una vez, terminan revelándose como unos canallas.

Los cuentos del Whisky han fascinado a más de una generación de lectores, pero sin duda es *Malpetrius* el texto que terminó de cimentar la fama de Jean Ray. La novela, que retoma el tópico de la casa maldita desde un ángulo absolutamente original, es recordada en todo el mundo debido a la intensidad de su escritura, las sorpresas que reserva su trama y la melancolía de sus descripciones. *Malpetrius*, sin embargo, se tradujo al castellano muchos años después de la muerte de Ray y casi no fue distribuida en Buenos Aires; aunque a veces, misteriosamente, la preciosa edición de Valdemar, que tiene un prólogo de Fernando Savater y otro de Jesús Palacios, aparece en las mesas de saldos de las librerías.

Para vivir allí

Tampoco los libros de la norteamericana Shirley Jackson tuvieron en nuestro país la difusión que merecían. El mérito de esta autora consiste en haber dado la espalda a los insectos gigantes y a los monstruos viscosos que hacían estragos en su época para construir, a partir de la imaginería clásica del gótico, una obra absolutamente personal en la que la irrupción de lo fantástico nunca violenta la credibilidad del lector. "La lotería", un cuento publicado en 1949, comienza como un relato costumbrista y termina narrando una historia espeluznante sin alterar el registro moroso de su prosa hasta el último párrafo. Los personajes ocultan sus siniestras intenciones detrás de un diálogo afable y cuando el lector se da cuenta de lo que verdaderamente allí está ocurriendo, ya es demasiado tarde para escapar.

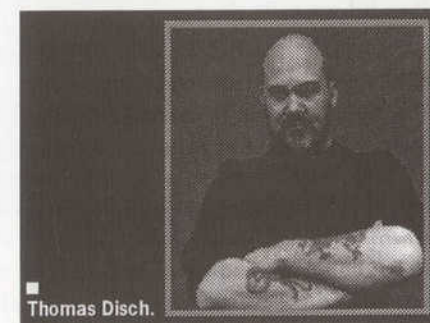
También la novela *Siempre hemos vivido en el castillo* describe situaciones atroces desde un punto de vista aparentemente ingenuo. Shirley Jackson, por otra parte, evita cuidadosamente los golpes bajos y ni siquiera en su obra más tradicional, *La casa encantada* (ed. del Blanco Satén) -una historia de fantasmas que fue considerada por Stephen King como la mejor novela de horror de este siglo- cae en la tentación de agregar escenas desagradables al delicado equilibrio de su trama.

La candidez que exhiben los personajes de Shirley Jackson oculta siempre una faz siniestra. Peter Beagle, en cambio, utiliza los

elementos típicos del relato de horror para dar vida a un mundo en el que todo es felicidad. Un lugar agradable y tranquilo, (ed. Martínez Roca) una novela escrita en 1960, narra la historia del señor Rebeck, un hombre que ha decidido mudarse a un cementerio y que ahora pasa sus días charlando amablemente con un cuervo parlante que le consigue alimentos, una pareja de fantasmas y una viuda que suele visitar la tumba de su marido. El propio Beagle, sostiene en el prólogo de su novela, que este libro fue escrito en estado de gracia y nadie que lo lea podría contradecirlo. El resto de la obra de Peter Beagle se orienta hacia la fantasía maravillosa. No obstante, también en *El último unicornio*, su novela más conocida en este campo, hay elementos que provienen del relato tradicional de horror.

El justo miedo

Los años '60 pusieron de moda los argumentos sangrientos y las descripciones truculentas. El cine del género comenzó a mostrar escenas cada vez más escabrosas y el público respondió con entusiasmo. A contramano de esta corriente, Robert Aickman, un escritor británico que comenzó a escribir en este período, intentó retomar la estética del cuento tradicional de fantasmas. Los relatos de Aick-



Thomas Disch.

man, como no podría ser de otra manera teniendo en cuenta el modelo que los inspira, se caracterizan por la descripción precisa de un ambiente inquietante y un crescendo dramático que culmina con la aparición de un elemento extraño. La crítica ha señalado, sin embargo, que siempre es posible dudar del carácter fantástico de sus finales y atribuir el horror, que apenas se ha vislumbrado en el relato, a una falla perceptiva de los personajes.

En "Las espadas", para muchos su mejor cuento, un narrador en primera persona, que ha prometido contarnos su iniciación en la vida adulta y que se detiene en cada detalle de su entorno con la precisión de un miniaturista, consigue deshacer la realidad por un instante para inmediatamente volverla a construir ante los ojos del lector. Nunca sabremos a ciencia cierta qué fue lo que vio el protagonista del relato, pero ese segundo en el que se pierden las referencias del mundo

real basta para convertir al cuento en una obra maestra.

En nuestro país, las narraciones de Robert Aickman circulan en antologías del género junto a cuentos de otros autores pero hasta la fecha ninguno de sus libros ha sido traducido íntegramente al castellano.

Las editoriales españolas, por el contrario, siempre han demostrado un saludable interés por Thomas Disch, un autor norteamericano que comenzó escribiendo ciencia ficción pero que a fines de los años '70 se volcó al terror; aunque a decir verdad no sería justo encasillarlo en un género determinado ya que también ha escrito ensayos, obras de teatro, poesías y narraciones para niños.

Thomas Disch rechaza las formulas canonizadas de la literatura fantástica y prefiere ambientar sus desbordadas narraciones en los suburbios de las grandes ciudades industriales. El estilo distanciado de su prosa a menudo combina giros populares y comentarios eruditos. Los protagonistas de sus historias suelen ser los olvidados del "american way of life" y, aunque nadie puede considerar que Disch sea un escritor piadoso, a veces hay en sus relatos una intensidad emotiva que no suele encontrarse en las narraciones de horror.

Los cuentos y las novelas de Disch suelen apelar a los procedimientos de la parodia, pero el uso de estas técnicas nunca atenúa la fuerza de sus argumentos. Tampoco la ironía típica de sus narradores va en desmedro del suspenso. Así, por ejemplo, *El ejecutivo*, (Alcor ediciones) una novela de 1984, consigue atrapar al lector en una historia absolutamente disparatada en la que el mundo sobrenatural y la realidad cotidiana se entremezclan en un continuo banal y sin sentido. *Doctor en medicina*, (Ediciones B) escrita en 1991, es un poco más convencional pero no menos interesante. La novela, que recrea el tópico del pacto con las potencias sobrenaturales, cuenta la historia de Billy Michaels, un muchacho de clase media que rápidamente se convertirá en un importante médico ayudado por un oscuro protector.

También en los últimos años han surgido autores importantes. Los cuentos de Patrick McGrath y algunos de los relatos de Lucius Shepard constituyen, sin duda, obras interesantes. Las librerías, de todos modos, están repletas de malos imitadores de King y cada vez son más los autores de moda que en lugar de elegir un banquero árabe o un inescrupuloso ejecutivo de la industria farmacéutica para desempeñar el papel del villano prefieren un vampiro o, en su defecto, un hombre lobo. La popularidad, se sabe, nunca es gratuita y, hoy en día, la estética del best-seller parece constituir un enemigo del género tan poderoso y temible como antes lo fueron sus propios estereotipos.

Penetrando hasta el corazón de la selva

POR ANGELA CARTER

NOTA Y TRADUCCION: PEDRO B. REY

PRESENTAMOS UNA ESCRITORA BRILLANTE Y UN CUENTO

INÉDITO SUYO: ANGELA CARTER, OTRA DE LAS CHICAS

MALAS DE ESTE NÚMERO.



Angela Carter

Angela Carter: la imaginación multiplicada

Sobre la literatura de Angela Carter (1940-1992) se han escrito muchas cosas. Nadie dejó de subrayar su desbordante imaginación, algo que salta a la vista apenas se lee un párrafo de cualquiera de sus obras. Su estilo gótico, pleno de detalles táctiles y visuales, que producen un poderoso efecto poético, dejó perplejo a más de un crítico y su fascinación por distintas formas de violencia, siempre relacionadas con lo sexual (violaciones, castraciones, canibalismo, incesto, escenas de flagelación) logró ruborizar a más de un perverso. Su inclinación por las escenas cómicas y bizarras, de un humor negro de alto voltaje, despertó también la admiración de sus pares. Pero hay una tarea -tal vez innecesaria- que nadie logró: etiquetar sus raras ficciones.

A veces futurista -*The Infernal Desire Machines of Dr. Hoffman* (1972), *The Passion of New Eve* (1977)-, casi siempre fantástico, a veces sutilmente psicologista, muchas otras sádico (en el sentido más lúdico del término), su mundo narrativo es una suerte de cosmogonía portátil regida por leyes donde lo unimaginable se vuelve posible. Intentaremos una definición: Angela

Carter es una versión posmoderna de aquellos escritores -anónimos muchos de ellos- que dieron forma al cuento popular que con tanto esmero desmontaría Vladimir Propp. El narrador de sus historias, que articula las diversas tramas al ritmo de una cadencia encantatoria, parece estar susurrando en los oídos del lector como una amenaza.

Nacida en Eastbourne, Inglaterra, en 1940, Angela Olive Stalker (a los 21 adoptaría el apellido de su primer marido) vivió con pasión la década del '60, épocas de rock and roll y Flower Power. Primero periodista, después universitaria, finalmente escritora, no es difícil imaginar las huellas que aquellos tiempos de euforia juvenil dejaron en su imaginación. A pesar de su esteticismo, los devaneos de su prosa -de fumador de opio, como la definió su amigo Salman Rushdie- se emparentan de manera indirecta con la desprolija escritura de los beatniks. Y su irreverencia como ensayista y periodista no deja olvidar que, debajo de tanto barroquismo y delicadeza, todavía late el fermento de sus años de formación. Algunos artículos desperdigados de aquellos tiempos -Hanif Kureishi, por ejemplo, incluyó un par en su monumental antología *The Faber Book of Pop*- son una buena prueba de ello.

Sus primeros pasos como narradora estuvieron dedicados a la novela -*Shadow Dance* (1965), *The Magic Toyshop* (1967), *Several Perceptions* (1968), *Love* (1971)-, una forma demasiado extensa que de algún modo atenta contra sus excesos imaginativos. La lectura de esos textos, brillantes, pero desparejos, puede ser una tarea literalmente agotadora.

Después de residir un par de años en Japón, comienza a dedicarse también al cuento, un género más escueto que contiene mejor sus poderosas y sobrecargadas invenciones. Dejará cuatro colecciones: *Fireworks* (1974) -única inédita en castellano y al que pertenece el cuento que presentamos: "Penetrando hasta el corazón de la selva"-, *The Bloody Chamber* (1979), *Black Venus* (1985) y el póstumo *American Ghosts and Old World Wonders* (1993), editadas estas últimas tres por Minotaur. Tampoco descuidaría en esas décadas de intenso trabajo su labor como antóloga (cuentos escritos por mujeres, cuentos de hadas), ensayista (*The Sadeian Woman: an exercise in cultural History*) ni periodística (*Nothing Sacred* y *Expletives Deleted*) donde se revela como una suerte de feminista revisionista, socialista y herética.

Su personal estilo no dejó aún discípulos de peso en su país natal. Aunque de los

retruécanos y adicta a los neologismos, elegante y procaz al mismo tiempo, persistente cultivadora de frases laberínticas, su literatura es una caja de Pandora que al abrirse produce verdaderas máquinas verbales.

No es exagerado afirmar que Carter es una heterodoxa discípula de Lewis Carroll (sobre todo por sus juegos de palabras) y del francés Perrault -del que tradujo sus cuentos al inglés-, aunque en sus propias historias el lobo se habría hecho con caperucita un festín mucho más explícito. O mejor aún: la inocente púber que atraviesa el bosque para visitar a su abuelita se habría valido de sus encantos para someter y humillar al famélico salvaje.

Para reafirmar su originalidad, su pasión por la tradición popular y la historia de la literatura vale recordar *Black Venus*, libro en el que Carter reescribe, cambiándoles el punto de vista, conocidos textos previos.

En "Penetrando hasta el corazón de la selva", esta autora inclasificable nos presenta a una pareja de hermanos -Emile y Madelaine-, versiones adolescentes de Adán y Eva, se lanzan a buscar el centro de una selva inexplorada que a cada paso se vuelve más fantástica y maravillosa, como un cuadro de Dalí. Un tramado de alusiones y referencias -el mito de Narciso, el buen salvaje de Rousseau, el paraíso perdido y los bosques encantados de los cuentos de hadas- deposita directamente al lector en el subsuelo del imaginario occidental para diseccionar mitos y quebrarlos: Emile y Madelaine contradirán el tabú del incesto.

Presa de un cáncer fulminante, Angela Carter murió en 1992, a los 52 años. Salman Rushdie, que la visitó unas semanas antes de su muerte, cuenta que no había perdido su mordacidad ni su acidez habituales. A pesar de los dolores y lo que se avecinaba, decía estar contenta por una razón en especial. Poco tiempo antes de que se le declarara la enfermedad había sacado un seguro de vida que les dejaría una fortuna a "sus chicos": su marido Mark y su hijo Alexander. Otro ejemplo de su magnífico humor negro.



Toda la región era como un cuenco de flores abandonado, repleto de objetos vivos y verdes. Protegidas desde los cuatro costados por las brutales barricadas de las montañas, esas hermosas extensiones de selva yacían tan tierra adentro que sus habitantes pensaban que la palabra Océano era el nombre de algún extranjero y habrían creído que un remo, si alguna vez hubieran visto uno, era una especie de abanico. No construyeron ni caminos ni ciudades. En todo sentido parecidos a Cándido, especialmente en lo que se refiere a la mala fortuna pasada, lo único que hacían ahora era cultivar sus jardines.

Eran descendientes de esclavos que, muchos años antes, huyeron de plantaciones en llanuras distantes y, agobiados por el dolor y las penurias, atravesaron el árido istmo del continente. Soportaron una infinidad de desierto y tundra antes de trepar las escarpadas colinas para, finalmente, llegar a las alturas. Así arribaron a una región que cumplía de manera cabal todos sus sueños de una tierra prometida. Las arboledas que bordeaban esas selvas de pino del valle central eran todo lo que ahora querían conocer del mundo y nada en su contenida quietud los inquietaba excepto la satisfacción de los placeres simples. Ningún espíritu explorador había sido lo suficientemente curioso como para vadear hasta sus orígenes el gran río que irrigaba sus parcelas ni para penetrar hasta el corazón mismo de la selva. Habían crecido tan satisfechos recordando su resistencia de antaño que no se preocupaban por otra cosa que no fuera la delicia de la pereza.

Como una reliquia de su antigua vida, habían traído consigo el francés, que sus antiguos dueños les habían herrado en la lengua, aunque ciertas estrías residuales de olvidados dialectos africanos daban a su modo de hablar cadencias inesperadas y, con los años, habían moldeado una arbórea jerga propia para la que una gramática francesa habría demostrado ser una guía bastante falible. También habían acuñado un oscuro folklore vudú, visible en sus raídos pañuelos. Pero esos sanguinolentos fantasmas no habían podido sobrevivir a la luz del sol ni al aire libre y habían emigrado del poblado en masa para primero llevar en los bosques la ambigua vida de rumores sonoros, después convertirse en formas de rasgos indefinidos que acechaban desde las verdes profundidades hasta que, finalmente, una de las sombras adquiría con sigilo el aspecto de un árbol.

Por último, casi como para justificar ante sí mismos sus escasos deseos exploratorios, plantaron verbalmente dentro de la selva un árbol mítico y maligno, un árbol a imagen de los Upas de Java cuya sola sombra era asesina, un árbol que exudaba de su húmeda corteza una virulenta savia venenosa y cuyos frutos podrían aniquilar a una tribu completa. Y la existencia de este árbol vedó definitivamente las exploraciones, aunque en sus corazones todos sabían que semejante árbol no existía. Aún así, suponían que era más seguro quedarse en casa.

Dado que los habitantes del bosque no podían vivir sin música, fabricaron con gran habilidad e ingenuidad violines y guitarras. Les gustaba comer bien así que se esforzaron lo necesario como para plantar vegetales, criar cabras y pollos y mezclar estos ingredientes en una rústica pero voluptuosa cocina. Secaban, endulzaban y preservaban en miel algunos de los prodigiosos frutos que recolectaban e intercambiaban estos productos por los tejidos de algodón y haces de cintas que siempre llevaba consigo el viajero ocasional que lograba alcanzar el singular y azaroso paso de montaña. Con estos elementos, las mujeres fabricaban para ellas largas polleras y blusas y para sus hombres pantalones, de tal modo que todos estaban vestidos con floreadas vestimentas en rojo y amarillo, con ropas a cuadros verdes y púrpuras o rayadas como un arcoíris. Ellos mismos se trenzaban sus sombreros de paja. No necesitaban más que algunas flores para sentir que sus agraciados atavíos estaban completos y a su alrededor abundaban. Tantas flores que los caseríos techados de paja parecían jardi-



nes habitados, porque el suelo era de una riqueza sorprendente y la flora proliferaba con tal lujuria que Dubois, el botánico, cuando llegó sobre su asno al desfiladero y observó ese paisaje paradisíaco, exclamó: "¡Mi Dios! ¡Es como si Adán hubiera abierto el Edén al público!"

Dubois estaba buscando un sitio cuya ubicación desconocía, aunque tenía la seguridad de que existía. Había visitado la mayoría de las zonas apartadas del mundo para analizar con los gruesos lentes de sus redondos espejuelos toda clase de plantas. En Dahomey le dio su nombre a una orquídea, en Indochina a un lirio y en un pueblo brasileño de tan pavorosa respetabilidad que incluso sus taxis usaban fundas de protección a una chica portuguesa de ojos oscuros. Pero como amaba a la frágil esposa cuyos ojos sombríos le alertaban ya que viviría poco, echó raíces allí, él mismo una planta en suelo extraño. Como muestra de gratitud, ella, antes de morir, le dio dos hijos en un solo parto.

Halló su único consuelo en retornar a la selva de flores que había abandonado a causa de ella. Estaba acercándose a la media edad, un hombre de anteojos y huesos marcados que habitualmente se inclinaba hacia adelante por una vergonzosa conciencia de su inmensa estatura, hirsuto y gentil como un león herbívoro. Las vicisitudes de una vida en la que su reticencia había frustrado el reconocimiento a su erudición, sumado a la prematura conclusión de su matrimonio, lo hacían anhelar la soledad y criar a sus hijos en un lugar donde la ambición, el egoísmo y la superchería fueran extraños, para que así crecieran con la fuerza y la inocencia de los árboles jóvenes.

Pero un lugar así era difícil de encontrar.

Sus devancos lo llevaron a regiones cada vez más remotas para la civilización, pero nunca fue asaltado por la convicción de haber llegado a su próximo hogar hasta esa mañana, mientras el sol irradiaba en la niebla y su asno tomaba el camino descendente de un desprolijo sendero, tan excedido en hierba empapada por el rocío y el musgo que se había convertido apenas en el sutil indicio de un lugar.

El sendero lo condujo en círculos hasta un poblado hundido en una espesura de madreselvas que inundaban con su lánguida dulzura el aire enrarecido de esas altas tierras. De la luz matutina pendían, temblando, las notas de una alborada pastoral que alguien tañía en una guitarra. Cuando Dubois pasó delante de una casa, una mujer rolliza y de piel oscura con un pañuelo púrpura alrededor de su cabeza abrió de par en par las ventanas y se asomó para recoger un brote de campanillas. Mientras se lo prendía detrás de una oreja, vio al extraño y sonrió como otro amanecer, dándole la bienvenida con unas pocas frases melodiosas en la lengua nativa, aunque salpicada de sol y crema, del propio Dubois. Le ofreció un desayuno frugal que estaba segura él necesitaba dado que venía de tan lejos y, mientras hablaba, la puerta pintada de amarillo se abrió de repente y una marea de chicos ruidosos salió para rodear al asno, vol-

teando como girasoles sus rostros hacia Dubois.

Seis semanas después de haberse instalado entre los criollos, Dubois retornó a la casa de sus suegros. Allí, embolsó su biblioteca, cuadernos de notas y el archivo de sus investigaciones; sus preciadas colecciones de especímenes y su equipo; tanta ropa como le parecía podía necesitar durante el resto de su vida y una canasta que contenía objetos con algún valor sentimental. Este baúl y sus hijos fueron las únicas concesiones que hizo al pasado. Y, una vez que hubo instalado de manera segura esas cosas en la casa de madera que los aldeanos, interrumpiendo su inactividad, le habían preparado, clausuró las puertas de su corazón a todo aquello que no fuera los márgenes de la selva, a sus ojos un libro extraordinario que le llevaría el resto de sus días aprender a leer.

Las bestias y los pájaros no le temían. Urracas coloreadas se posaban reflexivamente en sus hombros cuando él examinaba los dibujos que hacía entre los árboles, mientras zorros cachorros se revolcaban jugando a sus pies e incluso aprendían a husmear en sus espaciosos bolsillos buscando galletitas. A sus hijos, cuando crecieron, les parecía más una emanación de lo que los rodeaba antes que su verdadero padre, y de él heredaron, sin advertirlo, cierta inhumanidad radiante que surgía de una benigna indiferencia hacia lo que es la mayor parte de la humanidad: hacia todos aquellos que no fueran hermosos, dulces y, por naturaleza, amables.

"Aquí nos hemos convertido en Homo Silvestris, hombres de la selva -decía él. Y eso es, por mucho, superior a las especies precoces y destructivas, Homo Sapiens, el hombre sabio. Hombre sabio, en verdad. ¿Qué más que la naturaleza necesita conocer el hombre?"

Otros chicos despreocupados eran sus compañeros de correrías y sus juguetes eran los pájaros, las mariposas y las flores. Su padre se hizo de tiempo para enseñarles a leer, escribir y dibujar. Luego les dio libre acceso a su biblioteca y los dejó tranquilos, para que crecieran a su antojo. Así florecieron en una dieta de comida simple, clima cálido, vacaciones perpetuas y aprendizaje azaroso. Como no había nada que temer, carecían de temores y como no había necesidad de mentir siempre decían la verdad. Como nunca nadie les levantó la mano o la voz con ira, no sabían lo que era la ira; cuando se encontraron con la palabra en los libros, pensaron que se refería al leve desasosiego que sentían cuando llovía dos días consecutivos, algo que no ocurría muy seguido. Prácticamente se olvidaron del monótono pueblo donde habían nacido. La verde región los adoptó como propios y eran dignos hijos de su madre sustituta porque eran fuertes, ágiles, dúctiles, y el sol los había bronceado hasta darles el mismo color de los aldeanos cuyo fluido dialecto hablaban. Se parecían tanto el uno al otro que podrían haberse usado como espejo y parecían ser imágenes diferentes de una misma persona porque todos sus gestos, fraseos y maneras de hablar eran exactamente idénticos. Si hubieran sabido cómo, se habrían sentido orgullosos porque su intimidad era tan perfecta que bien podría haber alimentado ese sentido de la soledad que es la fuente de todo orgullo. Y, cuanto más y más leían los libros de su padre, su unión se profundizaba ya que no tenían a nadie más para discutir los descubrimientos que hacían en común. De la mañana al atardecer estaban siempre juntos y a la noche dormían en la misma cama estrecha y sencilla sobre el suelo de tierra pisada mientras sobre sus cabezas la ventana sostenía en su exiguo marco la luz de una suave luna meridional. Pero a menudo dormían bajo la luna misma porque iban y venían a su placer. La mayor parte del tiempo la pasaban al aire libre, explorando los bosques hasta llegar más lejos y ver más de lo que nunca había hecho su padre.

Finalmente, estas exploraciones los llevaron a las zonas vírgenes y nunca visitadas del interior profundo. Allí caminaban tomados de la mano bajo los abovedados alquitraves de pinos que formaban un paseo tan silencioso que recordaba una catedral. Las ramas superiores se entrelazaban tan densamente que sólo un amortiguado reflejo de luz viridiana llegaba a filtrarse a su través y los chicos sentían en sus oídos un manto palpable de inenso silencio. Aquellos niños emparentados con la



gar se habrían sentido inquietos, abandonados entre formas gigantes, mudas y serenas, que no se preocupaban por el hombre. Pero si los chicos de vez en cuando perdían el rumbo, nunca se extraviaban, porque tomaban como brújula durante el día al sol y durante la inescrutable noche a las estrellas. Así podían distinguir en ese laberinto pistas que aquellos que confiaban menos en la selva no habrían reconocido, porque conocían la selva demasiado bien y sabían que no podía hacerles daño.

Mucho tiempo antes, en su cuarto en la casa, comenzaron a trabajar en un mapa de la selva. De ningún modo era éste el mapa que habría hecho un auténtico cartógrafo. Marcaban las colinas con una maraña de plumas, los claros con un integumento de flores prensadas y los espléndidos árboles, especialmente, con delicados y brillantes trazos coloreados de cuyas ramas de acuarela colgaban guirnalda de hojas verdaderas por lo que el mapa se convertía en un tapiz hecho con la sustancia de la selva misma. Primero, en el centro del mapa, colocaron su cabaña de paja y Madelaine dibujó en el jardín la desgredada figura de su padre, cuya melena leonina era ahora tan blanca como un (dandelion), inclinándose con un vaso verde con agua sobre sus macetas llenas de plantas, tranquilo, amado y abstraído. Pero a la par que crecían, comenzaron a sentirse descontentos con su trabajo porque descubrieron que su casa no yacía en el corazón de la selva sino en al-

gún lugar de sus verdes suburbios. Fueron asaltados por el deseo de hollar más y más los lugares nunca frecuentados y ahora sus expediciones duraban una semana o más. Aunque siempre estaba feliz de verlos volver, su padre a menudo se había olvidado que estaban afuera. Finalmente, sólo el descubrimiento del nudo central del valle no visitado, el ombligo de la selva, podía satisfacerlos. Iba a convertirse casi en una obsesión para ellos. Hablaban de la aventura sólo el uno con el otro y no la compartían con los otros compañeros que, al crecer, se volvían cada vez menos y menos necesarios frente a su absoluta intimidad. Sobre todo desde que, en los últimos tiempos, esta intimidad había sido sutilmente invadida por tensiones que exacerbaban sus nervios aún cuando tenía sobre ambos un encanto tóxico.

Además, cuando hablaban del corazón de la selva a sus otros amigos, un velo sombrío se posaba sobre los ojos de los aldeanos y, mitad riendo, mitad susurrando, aludían al árbol maligno que crecía allí. Si bien no creían en su existencia, era una metáfora de algo poco familiar que preferían ignorar. Como si dijeran: "Dejemos a los perros que duermen tranquilos. ¿No somos felices como estamos?" Cuando vieron esta risueña apatía, esta falta de curiosidad mezclada con un dejo de miedo, Emile y Madelaine no pudieron evitar sentir un leve desprecio porque su mundo, aunque hermoso, les parecía en algún senti-

CLASES
teóricas
prácticas
y de laboratorio

FOTOGRAFIA

Monica Hershberg

Brasil 975 3º
(1154) Capital
Tel.: 300-4046

do incompleto, como si careciera del conocimiento de algún misterio que podrían encontrar por sí mismos -¿o no podrían? - en la selva.

En los libros de su padre hallaron referencias sobre el Antiar o Antshar del archipiélago Indo-malayo, el Antiaris Toxicaria cuya savia lechosa contiene un potentísimo veneno, la quintaesencia de la belladona. Pero su razón les decía que ni siquiera el más intrépido de los pájaros migradores podría haber transportado en sus patas esas pegajosas semillas para arrojarlas allí, en esos valles mediterráneos, tan lejos de Java. No creían que el árbol maligno existiera en ese hemisferio y, sin embargo, sentían curiosidad. Pero no tenían miedo.

Una mañana de agosto, cuando ya tenían trece años, guardaron pan y queso en sus mochilas y se lanzaron al viaje, tan temprano que los lugareños todavía dormían e incluso las campanillas no habían salido de su capullo. El caserío seguía siendo como su padre lo había visto por primera vez, un poblado edénico donde ningún otoño era concebible. Los hijos de Dubois, criados en ese tranquilo lugar, lo observaron con ojos llenos de nostalgia por la inocencia perdida y pensaron en él con esa lánguida y tibia claustrofobia oculta en la palabra "hogar". Al mediodía, almorzaron con una familia cuya cabaña lindaba con los lugares deshabitados y al despedirse de sus anfitriones, se dieron cuenta, con cierto alivio anticipatorio, que durante mucho tiempo no verían a nadie más que el uno al otro.

Al principio siguieron el ancho río que los condujo directamente al terraplén de grandes pinos y, aunque los días y las noches pronto se fusionaron en una calma sonora, ya que los árboles crecían tan juntos que los pájaros no tenían lugar para cantar o volar, lograron llevar una cuidadosa cuenta del tiempo que pasaba porque, según sabían, a cinco días de su hogar, a lo largo del pausado curso del agua, los pinos empezaban a afinarse.

Los bancos del río, cubiertos de zarzas, tapizados en esa estación con discos planos y rosados de flores, se volvieron tan estrechos que el agua iba a una velocidad tal que resonaba con carillones variados mientras que grises ardillas saltaban de rama en rama de los árboles que, liberados de los estrechos confines de la selva, adquirían formas de una gracia y delgadez femeninas. Había conejos que sacudían sus húmedos, aterciopelados hocicos y estiraban las orejas hacia atrás, pero no huían cuando veían venir a los chicos descalzos. Emile le señaló a Madelaine un sapo que, acucillado con aire meditabundo en medio de los ranúnculos, parecía tener una joya en su cabeza porque de sus ojos salían rayos luminosos, como si un fuego congelado ardiera en su interior. Habían leído sobre este fenómeno en viejos libros, pero nunca lo habían visto antes.

Nunca antes habían visto lo que había en este lugar. Era tan hermoso que estaban un poco anonadados.

Después Madelaine estiró una mano para alcanzar un nenúfar que se abría sobre la superficie del río, pero gritando dio un salto hacia atrás y quedó mirándose un dedo con una mezcla de dolor, afren-

ta y sorpresa. Su sangre reluciente goteaba hasta alcanzar la hierba.

- ¡Emile! -dijo. ¡Me mordió!

Hasta ese momento no habían encontrado nunca en la selva el menor signo de hostilidad. Se miraron maravillados y llenos de interrogantes mientras los pájaros recitaban acompañando al río.

- Este es un lugar extraño -dijo Emile, dubitativo. Quizá no deberíamos recoger ninguna flor en esta parte de la selva. Quizá encontramos una especie de nenúfar carnívoro.

Emile le lavó la pequeña herida, la rodeó con su pañuelo y le besó la mejilla a Madelaine para consolarla, pero ella no se sintió consolada y con irritación lanzó una piedra en dirección a la flor. Cuando la piedra la alcanzó, el nenúfar desplegó su apretado círculo de pétalos con un audible chasquido y, perplejos, los dos vieron en su interior un conjunto de colmillos blancos y perfectos. Después los cerosos pétalos se cerraron otra vez rápidamente sobre los dientes, ocultándolos por completo, y el nenúfar recobró su aspecto blanco e inocente.

- ¡Mira! ¡Es un nenúfar carnívoro! -dijo Emile. Papá va a estar muy entusiasmado cuando se lo contemos.

Pero Madelaine, con los ojos fijos en el predador que parecía fascinarla, sacudió lentamente su cabeza. Se había puesto muy seria.

- No -dijo. No debemos hablar de las cosas que encontramos en la selva. Son secretos. Si no fueran secretas, habríamos oído de ellas antes.

Sus palabras tuvieron un extraña firmeza, tan firme como su propia gravedad, como si hubiera recibido alguna misteriosa comunicación de la pérfida boca que la había lastimado. Al oírla, Emile pensó inmediatamente en el árbol legendario y entonces se dio cuenta de que, por primera vez en su vida, no la comprendía; porque, por supuesto, los dos habían oído hablar de aquel árbol. Mirándola con un asombro novedoso, percibió la diferencia fundamental de una femineidad que nunca antes había tenido necesidad o deseos de reconocer. Esta diferencia podía haberle dado a Madelaine la llave a un orden de conocimiento al que él no podía aún aspirar. Porque de repente le parecía mucho más grande. Ella levantó los ojos y posó en él una larga y solemne mirada que lo unió a su conjura secreta, de tal modo que, de allí en adelante, compartirían sólo el uno con el otro las traicioneras maravillas que los rodeaban. Finalmente, él asintió.

- Entonces, muy bien -dijo. No le contaremos a papá.

Aunque sabían que nunca oía cuando se le hablaba, nunca antes le habían ocultado nada conscientemente.

Se acercaba la noche. Caminaron un poco más hasta encontrar una almohada de musgo, bajo las ramas de un árbol floreciente, que parecía estar esperando que posaran sobre ella sus cabezas. Tomaron agua pura, comieron lo último que les quedaba de la comida que habían traído consigo y dormieron en brazos uno del otro como si el lugar fuera su casa. Sin embargo, durmieron con menos tranquilidad de la habitual porque a los dos los asaltaban des acostumbradas pesadillas con cuchillos, serpientes y rosas supurantes. Y aunque cada uno se removía y murmuraba, los sueños eran tan extrañamente ilógicos -no otra cosa que efímeras secuencias de imágenes malignas e independientes-, que los chicos se los olvidaban mientras dormían y se despertaban sólo con un irritable residuo de pesadillas, sedimentos de sueños que no recordaban. Lo único que sabían era que habían dormido mal.

A la mañana, se desnudaron y bañaron en el río. Emile vio que el tiempo estaba sutilmente modificando los contornos de sus cuerpos y descubrió que ya no podía ignorar la desnudez de su hermana, como había hecho desde la primera infancia. Por la manera en que repentinamente apartaba la mirada, con su habitual estilo travieso, después de salpicarlo con agua, ella también experimentaba la misma extraordinaria confusión. Así que se quedaron en silencio y aceleradamente volvieron a vestirse. Pero a pesar de todo la confusión era placentera y hacía que les picara la sangre. El le examinó el dedo lastimado y descubrió que las marcas de los dientes del nenúfar habían desaparecido. La herida había sanado por completo. Sin embargo, to-

avía temblaba con un poco habitual escalofrío de temor al recordar la flor y sus colmillos.

- No nos queda más comida -dijo él. Deberíamos volver al mediodía.

- ¡Oh, no! -dijo Madelaine con una misteriosa determinación que sólo podía tener raíces, si lo hubiera advertido, en un flamante deseo de hacerle hacer a Emile, contra su propia voluntad, lo que ella quería.

- ¡No! Estoy segura de que vamos a encontrar algo que comer. Después de todo, estamos en la temporada de las frutillas silvestres.

El también conocía la selva. En ningún momento del año dejarían de encontrar comida: bayas, raíces, verduras, hongos, y muchas cosas más. Así que se dio cuenta de que ella había advertido su pálida excusa para encubrir la creciente agitación que lo embargaba por encontrarse los dos a solas tan lejos de su hogar. Y ahora que había utilizado su excusa, no le quedaba otra cosa que seguir adelante. Ella caminaba con cierto aire de triunfo vacilante, como si supiera que había obtenido una victoria inicial que, aunque insignificante en sí misma, presagiaba batallas mayores para el futuro, si bien no conocían todavía la fórmula para pelearse.

Y ya esta conciencia de las formas y contornos ajenos los había hecho menos parecidos, más fácil de distinguir el uno del otro. Volvieron entonces a dedicarse a su botánica erudita, para simular que todo seguía siendo como había sido antes de que la selva les mostrara sus dientes. El tortuoso sendero del río los llevó a lugares tan mágicos que encontraron más que suficiente sobre lo que hablar porque al mediodía, cuando las sombras se desvanecieron, alcanzaron un paisaje que parecía haber sufrido un cambio alquímico, una transmutación vegetal, ya que no contenía nada que no fuera maravilloso.

Los helechos se desrizaban mientras los miraban, dejando a la vista frondosas pestañas que contenían, en el lugar donde debían estar las hileras de semillas, innumerables y diminutos ojos que relucían como brillantes. Una enredadera estaba cubierta de flores púrpuras y soñolientas que, cuando ellos pasaban, cantaban en un rico contralto con todo el voluptuoso salvajismo del flamenco, para después callarse. Había árboles que, en vez de follaje, tenían plumajes de pájaros marrones y moteados. Y cuando habían empezado a tener mucha hambre, encontraron una comida mucho mejor de la que Madelaine vaticinó encontrarían, porque alcanzaron un grupo de árboles bajos con troncos escamados como truchas, que crecían al borde del agua. Estos árboles daban frutos en forma de concha y, cuando los abrieron y comieron, tenían gusto a ostras. Después de consumir su primer almuerzo marino, caminaron un poco y descubrieron un árbol con prominencias blancas y espirales rojas en la punta que se parecían tanto a unos pechos que pusieron sus bocas en los pezones y succionaron una leche dulce y refrescante.

- ¿Viste? -dijo Madelaine, y esta vez su triunfo fue evidente. ¡Te dije que íbamos a encontrar con que alimentarnos!

Cuando las sombras del atardecer cayeron como un espeso polvo dorado sobre la selva encantada y empezaban a sentirse cansados, llegaron a un valle pequeño que tenía un estanque que parecía no tener entrada ni salida y que por lo tanto debía ser nutrido por una fuente invisible. El valle estaba inundado por la más deliciosa y cítrica fragancia, tan profundamente refrescante como una colonia celestial. Al instante vieron cuál era el origen del perfume.

- ¡Buena! -exclamó Emile. ¡Este no es por cierto el legendario Upa! Debe ser algún tipo de árbol incensario, como los árboles incensarios de la alta India donde, después de todo, hay un clima similar, o eso al menos leí.

El árbol era un poco más grande que un manzano común, pero tenía una forma mucho más agraciada. Las ramas desplegaban un festival de brillantes rayos, largas y aromáticas ramitas con flores verdes como estrellas, manchadas con las rojas borbillas de los estambres, cayendo sobre bloques de hojas tan profundamente verdes y de una tex-

tura tan lustrosa que la oscuridad volvía negros espejos a aquellas que el crepúsculo no convertía en fuego. Estas hojas escondían secretos racimos de frutas, misteriosas esferas de oro visible veteado de verde, como si todos los soles inmaduros del mundo estuvieran durmiendo en ese árbol, esperando el alba múltiple y universal que debería despertarlos en todo su esplendor. Mientras miraban agarrados de la mano el hermoso árbol, un viento leve separó las hojas y pudieron ver el fruto con mayor claridad y, en la corteza, ubicada en el medio de cada mejilla apenas sonrosada, había una formación curiosa: un conjunto redondeado de hendiduras dentadas, que se asemejaba con exactitud a las marcas de un mordisco hecho por los dientes de un hombre hambriento. Como si verlo estimulara su propio apetito, Madelaine se rio y dijo: "¡Por Dios, Emile, la selva nos ha dado un postre!"

Salto hacia el exquisito y odorífero árbol que, en ese momento, bañado por una menguante pero todavía alucinatoria luz con la tonalidad e intensidad del ámbar licuado, le parecía a Emile el perfecto equivalente de la sorprendente belleza de su hermana, una belleza que nunca había visto antes y que ahora lo llenaba de éxtasis. El estanque oscuro la reflejaba misteriosamente, como un espejo antiguo. Ella levantó su mano para apartar las hojas en busca de un fruto maduro, pero la piel verdosa pareció resplandecer bajo sus dedos, de tal manera que el primero que tocó se desprendió fácilmente de su tallo, como si hubiera alcanzado la perfección gracias a su roce. Parecía ser algún tipo de pera o manzana. Era tan jugoso que el líquido le bajaba por el mentón y ella, con una larga y desde hace poco sensual lengua carmesí, se lamió los labios, riéndose.

- Esta muy rica -dijo. ¡Toma! ¡Come!

Volvió hacia él, abriéndose paso entre chapoteos por los márgenes del estanque, y le extendió la fruta en la palma de la mano. Era como una hermosa estatua que acababa de adquirir vida. Sus enormes ojos estaban encendidos como flores nocturnas que habían esperado sólo esa noche en especial para abrirse y, en sus vertiginosos abismos, revelaron a su hermano completamente las hasta ahora insospechadas, desconocidas, inexpresables perspectivas del amor.

Agarró la manzana. Comió. Después, se besaron.



Lucía Vassallo
FOTOGRAFÍAS

JOYAS ENERGETICAS IONES POSITIVOS

¡BUSQUE
SU
POSITIVISMO!

¡ACUMULADOR
ENERGETICO!



CUARZO:
Son compuestos de dióxido de silicio, en su versión más pura es incoloro y transparente, el es llamado CRISTAL DE ROCA, son transformadores, convertidores y acumuladores energéticos, conductores naturales de energía electromagnética. Es la piedra más versátil e ilimitada en sus poderes, usada para sanación a todo nivel, meditación y protección. Son excelentes como transmisores y generadores de energía positiva. Son piedras con poderes curativos ilimitados de grandes beneficios personales.

GARANTIA
El Museo Del Viejo Muro garantiza la autenticidad de las piedras. Garantía del empaquetado en oro, 1 año.

PÍDALOS EN

Tele Olkey S.A. 394-4477 y líneas vocales. Envíos sin cargo - Tarjetas de Crédito

Jay McInerney

Insensatos placeres

POR PATRICIA SUAREZ

UN NOVELISTA NORTEAMERICANO QUE ALCANZÓ NOTORIEDAD PERO NO LA FAMA: JAY MCINERNEY. EL MENOS POPULAR DE UNA GENERACIÓN QUE TIENE COMO CABEZA BESTSELLERA A BRET EASTON ELLIS, PUBLICÓ CUATRO NOVELAS QUE DESPERTARON EUFORIA O DECEPCIÓN. BREVE HISTORIA DE UN PROVINCIANO DE CONNECTICUT QUE SUCUMBIÓ A LAS LUCES DE LA GRAN MANZANA NEOYORQUINA.

Jay McInerney publicó hasta la fecha cuatro novelas en castellano. Con la primera, *Luces de una gran ciudad* (1984), saltó del anonimato a la estelaridad. Se la elogió como convincente, divertida, y se tradujo a más de diez idiomas. Con la segunda novela, *Ransom* (1985), no se hundió en el fango de la desesperación, pero a los críticos les cayó mal. McInerney había recibido la Beca Cornelia Carhart Ward de creación literaria para realizarla. Habría que preguntarle a Cornelia Carhart Ward si por lo menos a ella sí la satisfizo *Ransom*. El hecho es que su tercera novela, *La historia de mi vida* (1988), y la cuarta, *A media luz* (1992), las escribió en la Corporación Yaddo, una de esas residencias para escritores que conservan el viejo sabor de la universidad, residencias en donde, se supone, los escritores escriben.

Un provinciano de los '80

El mayor mérito de McInerney es ha-

ber sido una especie de cronista de la década de los '80. Un cronista especial, melancólico, de origen provinciano, pero por sobre todo, un cronista neoyorquino. Todos los protagonistas de su obra nacieron y se criaron en el campo o en zonas suburbanas pacíficas y algo hippiescas, y corren -literalmente- a instalarse en Nueva York apenas les es posible. También McInerney hizo este recorrido desde su Connecticut natal, y el haberse desempeñado como corrector en la revista *The New Yorker*, parece algo más que una metáfora. Consideraba el trabajo en *The New Yorker* -al menos en su primera novela- como la obtención de la ciudadanía neoyorquina.

Al parecer de McInerney, una de las consecuencias de vivir en una gran ciudad es la soledad. Y el problema de la soledad -que se hace vívida en las horas de ocio- rige la conducta. En las tres primeras novelas (en *Ransom* la gran metrópoli es Kioto) los personajes viven sus noches en constantes pro-

■ Jay McInerney visto por Burke (Esquire).

grinaciones de bar en bar y de fiesta en fiesta.

De allí la importancia que tiene en sus obras el amigo, aquel que guía y acompaña a todos los lugares con una lealtad casi canina. Dedicó a estos compañeros salud de amigos

es sobrestimarlos. En algunos momentos, el protagonista parece sentir esta amistad y corresponderla. El compañero -Tad en *Luces...*; alternativamente Miles o Ian en *Ransom*, Didi en *La historia de mi vida* y Jeff en *A media luz*- le provee drogas, le presenta mujeres, lo lleva a lugares de moda. A veces, el compañero se pasa de divertido y cae en desgracia. Ian va a comprar marihuana a Afganistán y desaparece; Jeff es internado en un asilo para drogadependientes y muere. Pero, por lo general, el protagonista se limita a retirarse limpiamente, y abandona al amigo enterrado en el mundo de su alegre estupidez. El protagonista -que en su interior siempre ha sido un provinciano sensato y puritano- siempre acarrea una pena que le carcome el corazón.

En *Luces de una gran ciudad* y en *Ransom* la muerte de la madre es el motivo de su angustia. Para olvidar a la madre -que aparece nimbada de santidad- *Ransom* se instala en Asia, toma clases de karate para adquirir disciplina, y en sí, todo lo que hace es una penitencia. *Ransom* y el protagonista de *Luces...* -cuyo nombre no sabemos porque está escrita en una espléndida segunda persona que semeja la voz de la conciencia- son la encarnación del masoquismo moral. Para usar una imagen del medioevo, podría decirse que en la palma de la mano esconden el escorpión que aprietan cada tanto para recordar el dolor que los aqueja.

Que los protagonistas de McInerney hagan un via crucis de sus vidas, muchas veces no salva al autor de cierta lectura fervorosamente moral de la realidad. "Sólo debes aceptar que la felicidad se alcanza a través de pequeños incrementos de insensatos placeres", escribe. El mundo es amargo, y la vida clínica, pero es mejor pasársela sin drogas y llevando una vida sexual tranquila, parece decir. Y después de todo, sea así o no, ¿quién lo puede saber? ¿Acaso Jay McInerney?

La mujer equivocada

Al dolor por la muerte de la madre, se suma el dolor de no hallar o no amar a la mujer correcta. En *Luces de una gran ciudad* Amanda, una chica de provincia, se hace modelo, entra al mundo de las top, viaja a París y lo abandona. Anette, en *Ransom*, se vuelve adicta a la heroína y muere con una sobredosis. *La historia de mi vida* está plagada de chicas que corren por cocaína, se quedan colgadas de la droga y se desnudan en las fiestas. Para McInerney, aunque se fascine y las censure a la vez, son criaturas incomprensibles.

Las mujeres a las que aspira, sanas y sensatas como la Madre, no lo seducen. Están Megan, la compañera de trabajo en *Lu-*

ces..., y Marilyn en *Ransom*, una actriz coreana que viajó a Asia con el solo fin de hacerse pasar por copera para seducir a *Ransom* -a instancias del padre de *Ransom*- y llevarlo de vuelta a los Estados Unidos. Más que un recurso literario romántico -esto de sentirse atraído siempre por la mujer equivocada- parece la redición del viejo asunto freudiano de la disociación de la pulsión sexual entre la Madre y la Puta.

La obsesión de la sinceridad

La historia de mi vida es su única novela donde la protagonista es una mujer. Alison, estudiante de artes dramáticas a lo Lee Strasberg, lidia todo el tiempo con el dinero -que le envía o no le envía su padre-, las amigas, el sexo y las drogas. Aunque continuamente asediada por los avatares de una desordenada vida sexual -micosis, embarazo, etc.- Alison considera que el sexo es lo mejor que existe, y no puede pasarse una semana sin él. Le provoca conflictos el cambio de compañero, y a pesar de la diversión, algo interno la va socavando.

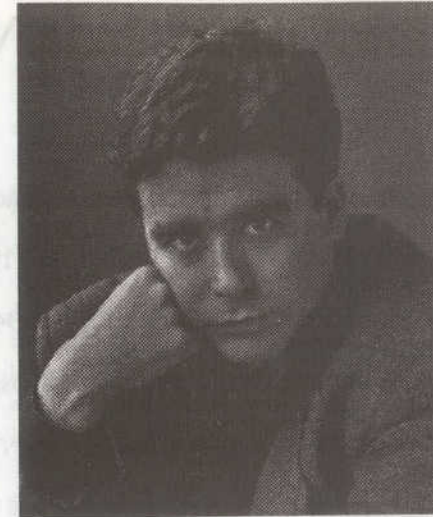
La historia de mi vida sigue al dedillo el modelo de *El cazador oculto* de Salinger. La admiración de McInerney hacia Salinger es notoria: en *A media luz* la protagonista y Salinger se encuentran en el supermercado y conversan sobre el Tao. Otro modelo que utilizó es *La campana de cristal* de Sylvia Plath. En los tres casos, adolescentes que aún no han cumplido los 20 años pasan por un período de euforia: un fin de semana en Nueva York en completa libertad; o trabajar para la revista *Mademoiselle's*; o en este caso, la incipiente vida de soltería y universidad. Y esa euforia acaba sumiéndolos en una depresión por la cual los internan en una clínica de recuperación.

Aunque estas novelas no cumplen la función de "alertar" a los adolescentes sobre el riesgo de hacer lo que les venga en gana, las tres subrayan la contradicción de valores con el mundo de los adultos. Lo cual es motivo de desesperación para los protagonistas.

Alison, por ejemplo, está obsesionada con la sinceridad, quiere ser honesta por sobre todas las cosas y juega a "verdad o consecuencia" con sus amigas. Siempre hay un halo de fracaso en su sinceridad. Considera, a su vez, que el mundo -o el mundo de los hombres- se rige por tres mentiras fundamentales: 1) El cheque está en el correo; 2) No me acabaré dentro tuyo; y 3) Te amo.

Exceso de verdades

A media luz es la novela adulta de Jay McInerney. No en el sentido de un producto



■ Jay McInerney

maduro y cuidadoso donde su narrativa se haya asentado. Sino que es una novela donde los protagonistas son un matrimonio de 31 años porque, de alguna manera, para McInerney el matrimonio es el paso a la vida adulta.

Es una historia donde el matrimonio de Corrine y Russell pasa de un estado de inocencia y simpleza al de disgusto y separación, para luego reunirse con grandes alardes de felicidad. No deja de resultar extraña tal resolución cuando el libro está cargado de "verdades" sobre el matrimonio. Como por ejemplo: "Una fiesta es como un matrimonio, decidió: se concierne mientras en apariencia sigue algo anterior y circula por railes de acero hacia territorios inexplorados mientras las esperanzas se hacen añicos y vacilan en los brazos de los asientos como delicados objetos de cristal", o "...ella había dicho algo cierto que él no podía soportar admitir: que la pasión no dura siempre, aunque podían reemplazarla otras cosas. La tragedia de la monogamia." Hasta decir, apocalíptica, catastróficamente: "el matrimonio también es una forma de asilo mental". En medio de tales "verdades" resulta inverosímil plantear un matrimonio que al fin aviene feliz, con esa felicidad vaporosa de las comedias románticas.

El futuro literario de Jay McInerney parece desalentador, sombrío o incierto. Puede que vuelva a narrar con tanto humor como en *Luces de una gran ciudad* o en *La historia de mi vida*, y que eso le evite los trágicos traspiés de *Ransom* y *A media luz*. O también, puede que empiece a entender el mundo como una región repleta de dudas, donde nada es generalizable. Pero McInerney es un escritor que se atiene a "verdades" definitivas, categóricas, de sentido común, anquilosadas, que de hecho se leen en cualquier revista de moda femenina. Si no intenta modificar estas verdades, al menos como literatura, ¿podrá escribir algo que valga la pena?

Entrevista a María Negroni

MARÍA NEGRONI PUBLICÓ VARIOS LIBROS DE POESÍA: DE TANTO DESOLAR (1985), PER/CANTA (1989) Y LA JAULA BAJO EL TRAPO (1991), ISLANDIA (1994), EL VIAJE DE LA NOCHE (1994) Y UN LIBRO DE ENSAYOS: CIUDAD GÓTICA (1994). ES COLABORADORA PERMANENTE DE VARIOS PERIÓDICOS IBEROAMERICANOS. TIENE UN DOCTORADO EN LA UNIVERSIDAD DE COLUMBIA, NUEVA YORK. EN 1994 GANÓ LA BECA GUGGENHEIM EN POESÍA. DE REGRESO A BUENOS AIRES, ACABA DE DICTAR UN SEMINARIO EN LA UBA SOBRE LOS "TEXTOS MALDITOS" DE ALEJANDRA PIZARNIK. ACTUALMENTE TRABAJA SOBRE EL TEMA DE LA GÓTICA Y LOS VAMPIROS. VAMPIROS QUE DESFILAN EN ESTA ENTREVISTA JUNTO CON UNA VISIÓN DISTINTA DE LA PROBLEMÁTICA FEMINISTA.



FOTO: ALDANA DUHALDE

Vampiros, poesía, mujeres y otros peligros

POR BELÉN GACHE

¿Escribir y leer como mujer es para vos una opción política?

El hecho de ser mujer sobredetermina lo que una mujer escribe. Su discurso lleva en sí mismo a un cambio de perspectiva que obliga a leer de otra manera, no sólo lo que ella escribió sino lo que escribieron sus antecesoras, sus pares hombres y mujeres y todo el resto del canon literario dentro del cual se inscribe su obra. Pero yo no hablaría de una opción política en lo que hace a la escritura. No al menos si entendemos opción política como

decisión de la voluntad, porque el hecho de ser mujer está presente de todos modos y por eso, en cualquier escritura de mujeres se puede ver el diálogo que esa escritura entabla con la cultura dentro de la cual se gesta. Desde la lectura, en cambio, la decisión de leer o de escribir sobre mujeres sí es una opción. Es posible determinar el lugar desde donde se va a leer, posicionarse políticamente frente a los modos de recepción de la obra literaria. Por ejemplo, hace muy poco, en un congreso en Buenos Aires, insistí que había

cuatro investigadoras y cada una había escrito una ponencia sobre la producción de un hombre. Me llamó la atención porque ésta sería una situación inexistente en el contexto académico norteamericano. Que las mujeres decidan escribir sobre los hombres quiere decir cosas, trae consecuencias. Las mujeres leen a los hombres y eso realimenta la importancia de sus obras, se los lee más, se los edita más, se los ubica más en el canon, mientras que otras obras -las escritas por mujeres- quedan relegadas.

Volviendo al momento de la escritura, no lo consideraría como opción política tampoco porque la relación entre poesía e ideología es una relación muy difícil: una cosa propone algo y la otra propone exactamente lo contrario. La poesía busca la ruptura del discurso lapidario mientras que el discurso ideológico, de cualquier signo que fuere, es siempre restrictivo.

Algunas teóricas comparan a la literatura femenina con una literatura menor, en el sentido que le dan Deleuze y Guattari al referirse a la obra de Kafka: una literatura de disociación de la palabra y dependencia cultural ¿qué pensás vos al respecto?

Creo que el concepto de literatura menor puede ser útil en la medida en que se lo interprete como un concepto táctico transitorio. Los escritos de Deleuze y Guattari pueden ser útiles porque ellos reivindicaron la mayor potencialidad de la escritura desterritorializada, pero también me parece que, en primer lugar, su planteo tiende a idealizar la situación de marginalidad al decir que cada escritor debe inventar su tercer mundo y, en segundo lugar, que dos de los ejemplos que toman -Joyce y Beckett- son de escritores totalmente canónicos. Ningún ejemplo concreto se da de la ventaja de ser un escritor negro dentro de la cultura norteamericana.

Además, el mismo concepto de literatura femenina aparece como una etiqueta para un fenómeno nuevo, y en realidad, las mujeres han escrito desde siempre. A raíz del libro que estoy escribiendo sobre Ursula, que es una saga medieval que ocurre en el siglo X, tuve que leer un montón de cosas al respecto y estaba lleno de mujeres que escribían. Claro, escribían, pero no se las conocía. Fueron desconocidas hasta ahora y recién en estos años la crítica feminista las está recuperando. Por ejemplo, hay una mística del siglo XII, Hildegard de Bingen, que vivía más o menos por la época de Maester Eckhart y que escribió tratados de medicina, compuso antifonas y tiene una obra tanto literaria como musical impresionante; sin embargo estoy segura de que en la Argentina no la conoce nadie. En EEUU está empezando a conocerse su obra.

Yo creo que ser mujer es sólo una de las cosas en las que pueden discriminarnos, incluso en el medio cultural. También te discriminan por un montón de otras cosas: lo social, lo económico, etc. La cuestión, me parece, es saber por dónde pasa la deconstrucción del discurso dominante.

Claro, esa es una gran polémica. Por ejemplo, en el ámbito de la poesía norteamericana, está Susan Howe, que es una poeta que trabaja sobre la sintaxis, sobre el lenguaje, pero cuyo contenido no es explícitamente reivindicativo. Lo que dice Howe es *ojo, el patriarcado está dentro de la estructura de la*

frase, yo desarticulo eso, yo rompo ese lenguaje. Hay sin embargo otras escritoras que piensan que el feminismo debe pasar por contar historias con contenidos donde aparezca el abuso sexual femenino, las violaciones, los golpes, cosas que también existen.

Para mí, la clave para superar esta falsa disyuntiva es la amplitud. Creo que en el feminismo hay lugar tanto para Adrienne Rich como para Susan Howe. Cada una "hace" desde su lugar su trabajo. Cada una está lidiando con las mismas cosas aunque de distinta manera.

La teórica Marjorie Perloff denuncia a lo canónico como enemigo acérrimo de la vanguardia, y de ahí infiere la consecuente falsedad del lema feminista de "abrir el canon".

Claro, Perloff sería la crítica que le corresponde a la postura de Susan Howe. Ella escribió un libro sobre John Cage. Es de ideas muy "deconstructivistas" como te gusta decir a vos. Contrariamente a Alicia Ostriker, por ejemplo, que tiene un libro que es como la Biblia del feminismo temático. Lo canónico tiene que ver con la cuestión académica: qué es lo que se enseña, qué es lo que se lee y se acepta socialmente. Las feministas exigen su lugar dentro del canon, junto con Shakespeare, Dostoievsky, Kafka y todos los demás. Sin embargo, Perloff señala que lo canónico está en relación de abierta oposición con la ruptura. Nunca, por ejemplo, los poetas malditos podrían haberse pensado a sí mismos como formando parte del canon.

Te digo que, a pesar de lo que dice Perloff, yo sí creo que entrar en el canon es una reivindicación justa. Es importante si lo pensamos para las escritoras que nos precedieron. Por ejemplo, la Biblioteca de la Universidad de Columbia, que es un edificio enorme, con columnas romanas, tiene un friso donde están grabados en piedra los nombres de Homero, Virgilio, Cicerón, Horacio, todos los

filósofos y escritores del canon occidental y por supuesto, ni una mujer. Las feministas hicieron hace un tiempo una especie de acto en el que cubrieron todos esos nombres con nombres de mujeres: Safo, Christine de Pisan, Louise Labé, las románticas inglesas, Virginia Woolf, etc. Y eso está bien. Necesitamos saber qué han dicho otras mujeres escritoras antes que nosotras.

Julia Kristeva en *Soleil Noir*, su ensayo sobre la melancolía, opone la actitud de poetizar a la de narrar ¿cuál sería la diferencia entre ambas?

Lo que dice Kristeva es muy interesante. Ella dice que, mientras la narración acepta la pérdida y puede realizar un duelo a través de las palabras, para la poesía, en cambio, el duelo es imposible. La poesía, digamos, fracasa siempre, pero es un fracaso que debe celebrarse, porque abre las puertas a una fisura de la verdad simbólica. La poesía no encuentra los significantes que compensen la pérdida del Objeto. Eso la lleva a mantenerse en un lenguaje presemiótico, pero es esa relativa incapacidad frente a lo simbólico lo que la salva de caer en la equivalencia entre referente y representación. De ahí su carácter necesariamente perturbador.

¿Cómo se daría esta imposibilidad de duelo en la obra de Pizarnik?

Yo creo que en el caso de Pizarnik, esta imposibilidad está exacerbada al punto que el lenguaje recorre un arco que va del sufrimiento al crimen, yo diría, del lirismo al barroco, sin lograr ninguna reconciliación. Si se leen los textos en prosa de Pizarnik, queda claro que su obra es un intento desesperado y, en última instancia, fracasado de hacer ese duelo.

En tu libro *Ciudad Gótica* planteás una genealogía de poetas norteamericanas. ¿Qué te llevó a elegir a esas poetas?

Fueron poetas que leí durante los años en que viví en Nueva York, y en realidad las to-



Sylvia Plath un año después de su primer intento de suicidio

mé de una manera muy arbitraria. En cada una de ellas, me identificaba con algo de lo que les había pasado. Fue en cierta forma una proyección. Por ejemplo, en el caso de Sylvia Plath está toda la cuestión de su reconocimiento como escritora, su ambición, su competencia con el compañero, en Anne Sexton -como en Plath- el suicidio, en HD me fascinó la relación de ella con el exilio y también con la épica ¿cómo hace una mujer para meterse en un espacio ocupado por los hombres?, en Bishop también está la cuestión de vivir afuera de su país, en Adrienne Rich, la relación entre militancia y poesía. Hablando de cada una de ellas, me parecía estar tocando temas que incumben a la mayoría de las mujeres que escriben. Fue como una gran oportunidad para plantearme algunas cuestiones sobre poética, sobre la relación entre la vida y la escritura, etc.

Yo encuentro en algunos poemas de Plath como en Pizarnik, la misma especie de satisfacción masoquista, como cuando Plath habla de la sonrisa de la consumación en el cuerpo femenino muerto, o Pizarnik dice "la que se sofoca ama la ausencia del aire".

La gente suele ubicar de una forma rápida, sobre todo en los EEUU a Pizarnik como a una Sylvia Plath argentina, por la cuestión del suicidio de ambas. Pero yo creo que no es ése el punto donde se parecen. Tampoco se parecen en otras cosas, porque Plath tiene un imaginario completamente distinto del de Pizarnik. Pero hay una cosa en la que sí se parecen: hay en ellas algo vengativo. Yo veo al suicidio de Plath como una historia muy terrible que tiene que ver con la relación de ella con su padre -y también con su madre-, una especie de sed de reconocimiento y de fama, una herida imposible de cerrar. Yo creo que en su suicidio hay una especie de venganza, como si quisiera imponerse con su muerte. Y algo de eso también lo percibo en Alejandra. Respecto al masoquismo, en todo caso un masoquismo perverso y desgarrador para ellas.

En Ciudad Gótica también hacés una crítica a la creciente institucionalización de la poesía en los EEUU: hablás por ejemplo de los programas de Creative Writing de las universidades, o de los video-poetry que pasan por la MTV.

Ese es otro punto complicado. Todo lo que hablamos hoy son temas complicados, que tienen por un lado una vertiente positiva y por otro, te dejan una especie de sensación

de desazón. La institucionalización de la poesía, igual que lo que pasa con el feminismo, tiene una doble faz. Mientras que en la Argentina la poesía sigue siendo un género marginado, sin ningún tipo de reconocimiento institucional ni económico, en los EEUU ha encontrado un lugar en las universidades. Existen programas de escritura creativa en donde trabajan el 90 % de los poetas. Eso tiene un costado atractivo: por fin hay un lugar, los poetas tienen salarios dignos y seguro social y médico. Pero al mismo tiempo, hay una tristeza: ¿adónde queda la figura de él o la poeta que trabajan desde la marginalidad, casi como francotiradores del establishment, fascinados por lo nocturno y lo indecible? Me pregunto si esa figura no corresponde a otro momento histórico, si no será un resabio que nos queda del romanticismo, o de la imagen de Baudelaire paseándose por la noche de París. Hoy quizás, haya que pensar más bien en cómo negociará la poesía con la cibernética o la Internet.

¿Cuál es la relación entre vampirismo y

"¿Qué es lo políticamente correcto? Estamos contra el racismo, la homofobia, la discriminación sexual y de las minorías culturales, pero eso a su vez puede transformarse en dogma y quedamos otra vez atrapados y hay que volver a desarticular."

poesía?

Eso es lo que me está obsesionando en este momento. En realidad, me obsesiona desde hace tiempo. Te voy a contar cómo llegué a esa relación. A mí siempre me fascinó la figura de Drácula. No veía al vampiro como un ser agresor sino como un ser abandonado, desprotegido, sin madre, sólo en un castillo en ruinas; un ser vicario que se perdía en las calles de las ciudades buscando a sus víctimas, condenado a alimentarse de otros. Me había quedado muy impresionada por la escena de la película de Herzog en la que Isabelle Adjani mata a Nosferatu con el afecto; lo retiene con el abrazo, casi como si él fuera un bebé. Nosferatu es un ser melancólico que está siempre añorando algo que no se sabe muy bien qué es. Partí de la idea de la melancolía y, en un momento dado, hice una conexión: conecté por deslizamiento al personaje de Drácula, con su capa, deambulando por la ciudad nocturna, con Baudelaire ¿Viste esa foto de Baudelaire pálido, con esa mirada saturniana? Baudelaire, flaneur de la gran ciu-

dad, tuvo catorce domicilios conocidos en París. Era un personaje que siempre estaba observando, viviendo de lo que miraba. Empecé a pensar en las similitudes: Drácula como la versión kitsch del poeta romántico; Bela Lugosi como la versión kitsch de Novalis. Y así fue como llegué al tema de la gótica. Porque Drácula, claro, pertenece de pleno a ese código, lo culmina. Y es curioso porque toda esta vertiente negra de la literatura nace casi paralelamente a la revolución francesa, es decir que aparece como simultánea al siglo de las luces, al deseo de explicar, a los sistemas políticos, al mito solar de la revolución y al hombre nuevo. Junto a ellos, surge el castillo, surgen Sade y Horace Walpole. Para mí, el castillo es una especie de gangrena en el costado del Iluminismo: el sol negro del que hablan Nerval, Baudelaire y Kristeva. Y eso me parece muy positivo porque la oscuridad, el inconsciente, la noche que invade constantemente las cosas me parece el mejor antídoto contra el dogmatismo.

La poesía, la gótica, los personajes marginales, abandonados, malignos, los vampiros, las doncellas perdidas, Jekyll y Hyde, el Golem, lo que hacen es abrir esa grieta "al mal" que no es sino lo que no se puede explicar o clarificar, lo que puede leerse como pesadilla pero también, como creo que lo leyó Sade, como

libertad.

La poesía como la gótica -y esto es lo que hablábamos antes respecto de Kristeva- se resiste a admitir el duelo. En última instancia, se quiere sólo lo que no se puede alcanzar. En esa imposibilidad de la poesía está para mí lo que la vuelve imprescindible, su resistencia a todo lo que implique esquematización, razón, explicación, ideología, poder. La poesía me parece innatamente subversiva. Esa es mi conexión entre vampiros y poesía.

De nuevo aparece la contraposición de la faz nocturna del arte con la esquematización de un canon literario ¿y qué pasaría, por ejemplo, con un arte que busca la iluminación?

Hay una cosa curiosa y es que muchos de esos personajes malditos y abandonados de que hablábamos son artistas. Fijáte el Fantasma de la Opera, por ejemplo. Era músico. Yo creo que el Fantasma de la Opera es una especie de antiOrfeo. Te acordás que Orfeo bajaba a los infiernos para sacar a Eurídice de la sombra y traerla a la luz. En cambio, el

Fantasma se quiere llevar a la chica a las sombras, porque lo que él quiere es que la noche no acabe. El Fantasma de la Opera y Orfeo podrían leerse como dos reversos que son como las dos vertientes del arte: Orfeo sería el equivalente de lo apolíneo, el representante del "arte de la curación" de que hablaba Pound, mientras que el Fantasma sería el representante de la corriente nocturna. Y todo esto me preocupa y me obsesiona porque siento que estas dos vertientes conviven adentro mío. En realidad, lo que estoy empezando a descubrir es que estas dos vertientes no son opuestas y que, en un punto, las dos hablan de lo mismo. Sade y un místico de su época, por ejemplo, serían en última instancia equivalentes.

¿Cómo se da el pasaje que va desde la figura masculina maldita a la mujer malvada, en la segunda mitad del siglo XIX? ¿Cuál es la diferencia entre vampiros y vampiras?

Mario Praz habla de esto: pasa de la figura del héroe malvado de Lord Byron a la "belle dame sans merci" de Keats. Con respecto a las vampiras, las hay muy famosas, como por ejemplo la Carmilla de Sheridan Le Fanu, la Lamia de Keats o Christabel de Coleridge. También está Erzébet Báthory, la Condesa Sangrienta, aunque ella, a pesar de que hay toda una relación con la crueldad y la sangre, no es exactamente una vampira. Lo que más me interesa en la Condesa es su deseo de fusión, que se expresa de manera aparentemente paradójica en la destrucción de sus víctimas. En sus estados extáticos, yo veo una relación con la creación y con el lirismo. Pienso en la Condesa como un alterego de la escritora.

¿Cómo se explica el sitio marginal de Valentine Penrose dentro del surrealismo francés? ¿Cómo se explican las pocas referencias a La Condesa Sangrienta de Penrose en referencia a la apropiación que de ella hace Pizarnik?

Penrose era una escritora muy reconocida dentro del círculo de los surrealistas franceses. Escribió varios libros de poemas que fueron ilustrados por Ernst, Picasso, Miró. Uno de sus libros incluso fue prologado por Éluard. Penrose fue todo un personaje, pero después de su muerte, como le ocurre a tantas otras mujeres, fue borrada y olvidada. A mí me llamó muchísimo la atención el hecho de que acá en la Argentina no se conociera a La Condesa Sangrienta de Penrose, o que, si se la conocía, se considerara a su libro como carente de importancia respecto del trabajo de Pizarnik. El hecho de que el texto de Penrose no fuera tomado en cuenta ni siquiera en los trabajos críticos más importantes que había en ese momento sobre La Condesa Sangrienta de Pizarnik para mí

Alejandra Pizarnik en una fiesta junto al poeta Raúl Gustavo Aguirre.



fue un dato preocupante porque yo pienso que había un despojo doble: no solamente no se leía a Penrose sino que, además, se privaba a Pizarnik de su antecedente. Es lo mismo que leer el Ulises de Joyce omitiendo La Odisea.

Vos definís a los textos reunidos en Ciudad Gótica como amuletos.

Sí, el libro se armó en dos partes: una partía de mis experiencias en Nueva York para formular algunas reflexiones sobre su arte, una especie de paseo por diferentes puntos que iban armando un diseño, y la otra es una recopilación de ensayos sobre poetas mujeres, a las cuales yo, además, traduje en un libro que ahora estoy por publicar.

En el libro, mencionás a Susan Howe, a Lorine Niedecker, a Rosmarie Waldrop como tres mujeres excluidas de las antologías feministas.

Están ellas tres y hay muchas más. Es el eterno dilema de la ideología. Ideología y exclusión son términos sinónimos. Starobinski dice que la utopía por definición es siempre maniquea, necesita del enemigo afuera o del infiltrado adentro para explicar la postergación intolerable de su objeto de felicidad. La cuestión es cómo se puede tener una posi-

mágica. Entonces de repente escribís algo que no entra en esos cánones y te pueden llegar a decir que tu literatura no es latinoamericana.

La lógica del ghetto...

Es que ¿qué es finalmente lo políticamente correcto? Porque una vez definida la política PC, en seguida se crea un nuevo "deber ser". Estamos contra el racismo, la homofobia, la discriminación sexual y de las minorías culturales, pero eso a su vez puede transformarse en dogma y quedamos otra vez atrapados y hay que volver a desarticular. Te aclaro que estoy hablando de los EEUU. Esta problemática está lejos de existir aquí porque todavía no llegamos al consenso que te mencioné antes.

Bueno, de hecho esta entrevista va a salir en una revista que se autodefine como culturalmente incorrecta.

Sí, eso es lo que más me gustó. Pero creo que, además de mostrar desnudos femeninos, lo que no deja de ser a estas alturas un cliché, podrían mostrarse también otro tipo de incorrecciones, como escenas de sadomasoquismo o parejas de homosexuales hombres besándose. Hay muchas formas de ser incorrectos, como corresponde.

Pasajes

todos los destinos

CHEVALLIER • MICROMAR • SINGER • LA ESTRELLA

PRECIOS OFICIALES



Tele Okey s.a.

394-4477

Entrega a domicilio sin recargo.
Tarjetas de crédito.

El momento del impacto

UN CUENTO INÉDITO DE ELVIO E. GANDOLFO

EN EL YA LEJANO NÚMERO 8 DE ESTA REVISTA, PUBLICAMOS UN CUENTO INÉDITO DE GANDOLFO, "FERROCARRILES ARGENTINOS", QUE LUEGO DIO NOMBRE A SU ÚLTIMO LIBRO DE RELATOS. AHORA, EL ESCRITOR ROSARINO-MONTEVIDEOANO (QUE SE RESISTE A PORTEÑIZARSE A PESAR DE ESTAR INSTALADO EN PALERMO) NOS ENTREGA UN NUEVO CUENTO DE IMPECABLE PROSA EN EL QUE UNA BALLENA CAE SOBRE ROSARIO. DISFRÚTENLO.

para P. S.

La aparición

La ballena azul, también conocida como rorcual azul, se materializa sobre la ciudad de Rosario en el cielo también azul y fresco de un día de primavera, a 452 metros de altura. La brusca presencia monumental en el aire ha sido precedida décimas de segundos antes por un leve sonido siseante (como si el cuerpo de 28 metros de largo se filtrara por una rendija del firmamento), luego convertido en un leve ¡bang! explosivo, provocado por el desplazamiento del aire vacío ocupado bruscamente por el cuerpo gigantesco. Que nadie oye, porque nadie hay ese día a esa altura del centro de Rosario, que se extiende allá abajo.

La prodigiosa y ancha cola de la ballena azul, en esa centésima de segundo inmóvil entre su aparición y el comienzo de la caída, se sacude como si aún estuviera en el agua (esa agua oceánica donde se produjo casi simultáneamente una brusca implosión silenciosa al precipitarse el agua salina a llenar el huecogrado de su cuerpo gigante desaparecido), y salpica realmente el agua con la que estaba recubierta, en el preciso momento en que sus 172 toneladas van a comenzar a caer sobre la ciudad.

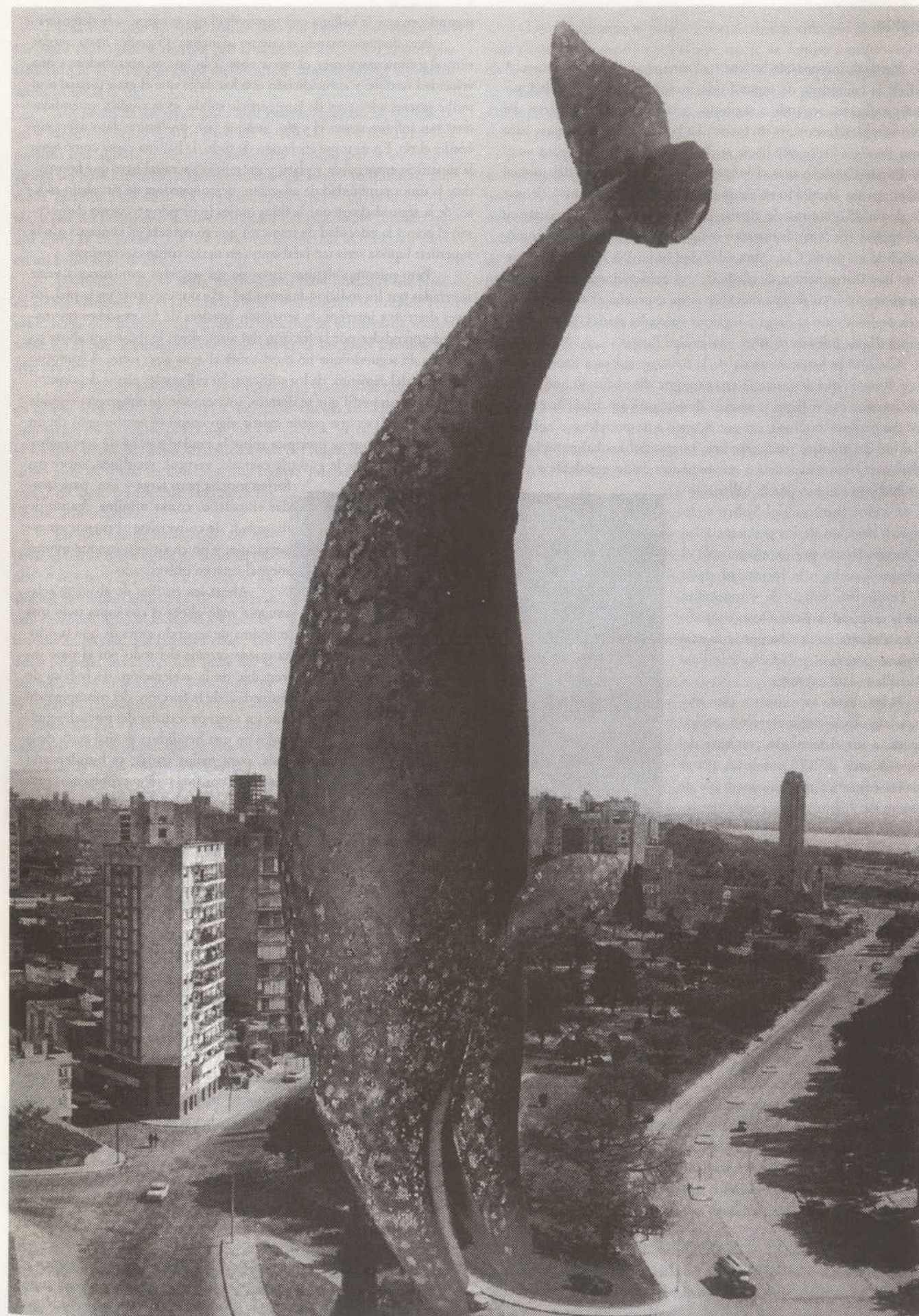
La ballena azul, vista así, en el cielo vacío, perfecciona la redondez de ese cielo, cumple el mismo papel de referente que una delgada línea de nube blanca, apenas perceptible entrecerrando los ojos, a 1550 metros de altura. Pero esa nitidez de la ballena no tiene nada que ver con una imagen surreal. Para ser más claros: no recuerda para nada un cuadro de Magritte, pintor que bien podría haber puesto una ballena azul prolija colgando de un cielo azul.

Pero en su caso sería una ballena desprovista de accidentes, lisa, pura. Aquí en cambio se trata de un gigantesco rorcual azul, de panza recorrida por numerosos pliegues a lo largo, que indican hasta

qué punto puede abrir la boca para ingerir, por ejemplo, 60 toneladas de agua, y filtrarlas después a través de la densa rejilla de ballenas o barbas de la boca, que se quedarán con el material comestible necesario para que sus 172 toneladas de peso sigan moviéndose, viviendo. Si bien tiene zonas de piel lisas como una cáscara de huevo negro, otras son rugosas, con colonias de percebes adheridas como revoque grueso a la superficie. Aunque lo principal en esa centésima de quietud es la sensación de peso físico, muscular y graso.

Si hubiera que hacer un símil de tamaño de la ballena azul suspendida mínimamente del aire, antes de empezar a caer, habría que hablar de un avión jet de pasajeros, pero mucho más compacto, porque el jet estaría hueco.

Hay una diferencia adicional. La caída de un jet en pleno centro de la ciudad, aún en la tragedia, aún en las víctimas, aún en los edificios arrasados, en el estallido del tanque de combustible, sería de todos modos pensable. La aparición, y sobre todo la caída en picada de una ballena azul, en cambio, es impensable, inaceptable, imposible. De modo que el enorme cetáceo, de pronto sumergido en el aire cuando lo estaba en el agua, aún aturdido, tendrá que luchar no sólo por captar qué demonios pasa, por qué el perfil sonoro que le ofrecían las profundidades con los ecos de rebote se ha ampliado y complicado hasta la saturación, o por qué de pronto, cuando se inclina en la centésima de segundo siguiente hasta quedar vertical, y empezar la caída, siente un calor terrible sobre la piel. Además de todo eso, sin saberlo, en su lentitud de cetáceo acostumbrado al ciclo de alimentación, cánticos de cortejo o comentario, y puro disfrute de flotación, deberá luchar por imponer su realidad inaceptable de rorcual azul que cae de pronto sobre la ciudad, hecho cuya mera idea es rechazada, al menos hasta hoy, no sólo por la ciencia, el sentido común y la costumbre, sino por el tejido mismo de la realidad.



La caída

Vertical, inmensa, la ballena o el rorcual azul empieza a caer. A partir de la centésima de segundo de inmovilidad, la velocidad aumenta prodigiosa, segundo a segundo. A tal punto que las partes del cuerpo cambian levemente de forma. La bolsa de largos pliegues bajo la boca tiende a encogerse hacia arriba, algo que nunca le pasó en el agua. Bastaría incluso que el volumen denso del cuerpo del rorcual quedara apenas encallado en tierra, sin la violencia definitiva de una caída desde 452 metros de altura, para que no pudiera soportar su propio peso y los órganos internos se aplastaran. Ahora no está inmóvil, tendido en tierra. Caer a una velocidad imposible de calcular, porque no hay instrumentos de medición, ni observadores, para este fenómeno que por su mera existencia pone a prueba el tejido mismo de una realidad que se niega a registrar rorcuales azules que se precipitan un día de primavera sobre una ciudad fluvial.

Cuando la forma ahusada de la ballena azul pica hacia la ciudad de Rosario que se extiende serena y gris allá abajo, lo que ocurre en su interior es un lento y macizo desplazamiento hacia la cola de todos sus órganos internos, sin que lleguen a desprenderse o aplastarse. La luz del sol, que otras especies, en especial los habitantes de la ciudad, captarían concientes o inconscientes como agradable y tibia,

es recibida en cambio por la ballena como un calor intolerable. Sobre todo porque la fricción de los primeros 80 ó 100 metros le seca por entero no sólo el agua sino también la humedad de la piel. La enorme lengua de 4 toneladas, sobre la que podría pararse con comodidad un elefante, es llevada por la inercia a pegarse contra el paladar catedralicio de la ballena azul cayente.

Más allá de los primeros cien metros, si alguien prestara atención, podría empezar a oír el zumbido creciente del cuerpo de más de 170 toneladas que se abalanza como un misil inconcebible de carne, grasa, huesos y minúsculos percebes hacia el centro de la ciudad. Es un zumbido extraño, opaco, curiosamente similar al de un avión precipitado a tierra, pero desprovisto de la agresividad de los motores que enloquecen, fuera de control. Es una especie de nota grave, baja, creciente, que a través de sus delicados oídos, acostumbrados sólo a los ecos múltiples pero blandos del océano, se agregan a la desorientación general masiva que sufren los sentidos del cetáceo, lanzado definitivamente en el cielo azul hacia la ciudad.

Después de los primeros 200 metros de caída el cuerpo sufre más modificaciones, ya intolerables. Muchas de las barbas o ballenas protegidas por el enorme labio inferior, y que llegan a los 4 ó 5 metros de altura, se quiebran con pequeños chasquidos en el interior de la boca, se desprenden y contribuyen a sofocar a la ballena al unirse a la lengua desplazada, pegada al paladar. A esa altura ya la ballena directamente sufre, sin defensas, convertida en una implacable masa de aceleración geométrica, atravesada por una punzada profunda de nostalgia del agua salada, de los lentos días líquidos.

La visión

El ojo de la ballena es mucho menos impresionante que otras partes de su cuerpo, sobre todo así, en el aire. No supera en tamaño al de una vaca. Pero ve. Ve primero un asalto saturante de azul, de azul extendiéndose en toda dirección donde el aire transparente se suma para formar color. De modo que en esa primera centésima de

segundo en que la ballena está inmóvil, el ojo se cierra, a la defensiva.

Pero después, cuando el cuerpo se inclina 45 grados hasta quedar vertical y comenzar a caer, el ojo se abre. Y lo que ve, acercándose a una velocidad terrible, y coincidiendo con los datos que el gran rorcual azul recibe gracias a los ecos de la superficie sólida, es la ciudad, extendiéndose tan infinita como el cielo, aunque con un límite claro sobre un borde: el río. En su torpe absorción de todo, la ballena capta como agua la superficie entre parda y plata, y un reflejo ancestral hace que la considere la única posibilidad de salvación, desconocedora de su calado escaso, de la seguridad con que la física indica (teniendo en cuenta datos como el peso y la velocidad de impacto) que su entrada en contacto con la superficie líquida sería tan fatal como en tierra, como en cemento.

Pero mientras algunas zonas de sus sentidos comienzan a verse superadas por los indicios de gravedad -el calor creciente en la piel, los leves destrozos internos, la sensación pasajera de los percebes quemados, desprendidos por la fricción del aire-, otros le informan ahora en décimas de segundo que no caerá sobre el agua sino sobre el contorno desparejo del cemento, de los edificios, las calles y las plazas del centro.

Hay un perfil que se destaca, una especie de cuña recta erguida junto al río. Si es que puede existir algo como el sentimiento de un rorcual azul, el que se precipita sobre la ciudad ese 24 de septiembre de 1995 siente que le gustaría caer así, vertical, rectilíneo, sobre esa

forma mocha pero larga y alta, para quedar empalado, como mínima chance de dignidad, de convertirse al menos en espectáculo, y no en simple aunque monumental cetáceo pulverizado.

Ahora los perfiles de abajo se aclaran aún más, ahora el ojo capta todo una milésima de segundo antes de que la órbita quede cerrada del todo por el peso invencible de la aceleración, de la falta de humedad, de la fricción, del mismo modo que los órganos sexuales del rorcual, sepultados en una hendidura genital cerca de la cola, para mejor nadar, se hunden aún más, casi con un temor primigenio, propio, para protegerse del calor cauterizante de la piel. En esa rendija de percepción instantánea y última el ojo ve que el cuer-

po, acelerando a apenas 150 metros de la superficie, se estrellará, quedará encajonado entre los edificios de un cruce de calles que los habitantes de la ciudad conocen como bulevar San Martín y avenida Córdoba.

El blanco

Ocho segundos antes de que el rorcual azul impacte sobre la esquina de Avda. Córdoba y San Martín hay seis personas inmóviles en ese sitio y otras cuatro que van entrando en el cruce. Cuatro de las relativamente inmóviles son una pareja de edad mediana (más de 40, menos de 50 años) y otra de jóvenes (de 20 a 30 años) parados, concentrados alrededor de una pequeña mesita pintada de verde y cubierta de folletos. Las otras dos son ancianos venerables, que no parecen tener mayor relación entre sí. Dos afiches clavados con chinchas en la mesita cuelgan hacia adelante, e indican con claridad que se trata de integrantes de un grupo de defensa de los animales, incluidas las ballenas de todo tipo.

Las personas móviles, que llegarán en el preciso momento del impacto al cruce son:

Un joven oficinista de 34 años que viene por San Martín hacia el río, con un portafolios colgando del brazo y el saco gris colgando del hombro, porque sufre mucho el calor y, para aliviarse, tiene una

Una mujer de 48 años, con el pelo reducido a un confuso color entre anaranjado y marrón por la acumulación de los incontables teñidos que se hizo a lo largo de los años, caminando por Córdoba, también hacia el río;

Un joven de 27 años, pero que aparenta menos, de cabello fino y largo cubriéndole gran parte de la espalda. Una hora antes ha tomado una sustancia cuyo consumo está penado por la ley, que le agrega un halo luminoso a las líneas rectas de lo que ve (puertas, ventanas, carteles, vidrieras). Va caminando en sentido paralelo a la mujer, y por un fenómeno de sincronización del cual nadie (mucho menos ellos) es conciente, los dos mueven las piernas al unísono, como en un ballet o un desfile;

Un hombre de 32 años, de profesión futbolista, que fue famoso en sus tiempos, pero sabe ahora que le ha llegado la hora de retirarse, tema que sumerge su mente en un baño de tornasolada melancolía, en el que se entremezclan el recuerdo de los goles pasados y la negrura del futuro cercano.

Si el ojo de la ballena o el rorcual azul pudiera abrirse, ahora en que el roce feroz del aire y la secreción viscosa con que trata de protegerse de la desconocida agresión lo cierran, vería que allá abajo las diez personas, ocho segundos antes del impacto, se acomodan como para recibirlo de lleno, en una figura, que parece predeterminada, de diez puntos de tamaño creciente, aún móviles.

En una cuenta hacia atrás, ese instante indica el breve lapso de ocho segundos en que las diez personas y otras de los alrededores toman conciencia de la ballena azul cayendo. Ante todo por la sombra de la masa en picada, que cubre el cruce. Podrían procesar eso como una nube densa que tapa el sol bruscamente. Pero se agrega el zumbido monumental de las toneladas de carne, huesos y grasa, que en su desplazamiento veloz e implacable producen las toneladas de bestia marina condenada.

Las diez personas, y otras más lejos, fuera del cruce, alzan la cabeza al mismo tiempo. Y al ver la mandíbula o enorme labio inferior deformado por la velocidad, y la gran cola entredoblada más lejos, se paralizan, quedan fijos como en una brusca fotografía.

El oficinista deja caer sencillamente su propia mandíbula, el saco y el portafolios, con los brazos colgando. La mujer murmura entre dientes Dios mío Dios mío, con una oscura culpa inundándola, mientras pierde el color del rostro, lo que acentúa el contraste de la piel blanca con el pelo teñido. Los seis defensores de los animales reaccionan como de común acuerdo, dando un leve paso hacia atrás que los aparta apenas de la mesita. El futbolista es sacado de su ánimo fúnebre y sin saber por qué sonríe, como si el zumbido prodigioso de los ocho segundos siguientes fuese la vieja hinchada festejando una de sus gambetas. El único que comprende lo que ve es el muchacho del pelo largo, cuyo rostro es invadido por una expresión beatífica, mientras piensa, eufórico: "¡Qué grande, una ballena!", poquísimos segundos antes del impacto.

El impacto

Es una lástima. La ballena, más que el rorcual, azul creció en el vientre de otra ballena azul, brotó al agua, mamó como una vaca, miró las profundidades marinas con un ojo también vacuno, filtró infinitos litros de agua entre sus barbas, cantó y comentó con su voz transmitiéndose bajo las aguas, creció hasta su tamaño actual y ahora viene a estrellarse contra una infinita masa de cemento la ciudad de Rosario.

De algún modo el propio cuerpo, ya dolorido por el roce y el viaje rectilíneo, quemante por el aire, siente su destino sombrío cuando el costado duro y cortante de la Sedería Eiffel, que ocupa una de las cuatro esquinas, le abre el costado como un gigantesco cuchillo. Allí todo se confunde. Muchos empleados del Banco Nación, formando cruz con la sedería, dudarán hasta el fin de sus días si vieron o no el cuerpo o más bien la pared monumental de una ballena cayendo, cubierta de pronto por una oleada, como de pintura roja, de su propia sangre. La misma duda vitalicia sentirán los que no están directamente en el cruce, duplicada por el hecho de que las lisas y espejadas paredes de vidrio del Banco Nación les ofrecerán un reflejo fiel de esa masa biológica mayor a la de una locomotora rugiendo desesperada mientras se desgarran y después se estrella.

Nadie le preguntará a nadie nunca lo que vio. Pero quienes no sentirán nunca la duda acerca de si vieron o no algo son los empleados y clientes de la casa Chemea, que, como lo hace desde tiempos inmemoriales, ofrece camisetas, jeans y camperas en oferta en sus vidrieras de otra de las cuatro esquinas. Como protegidos por las vidrieras pequeñas, por los carteles que indican en números gigantes los económicos precios, en caso de ser interrogados declararían no haber sentido ni visto nada, ni tampoco experimentado ni siquiera la duda acerca de si vieron o sintieron algo. En cambio las dos o tres personas sentadas en

las mesas de plástico blanco de McDonald's, en la última esquina, recibirán al igual que las otras diez personas del cruce el impacto de la masa terrible de la ballena sin poder hacer ni siquiera el intento de moverse.

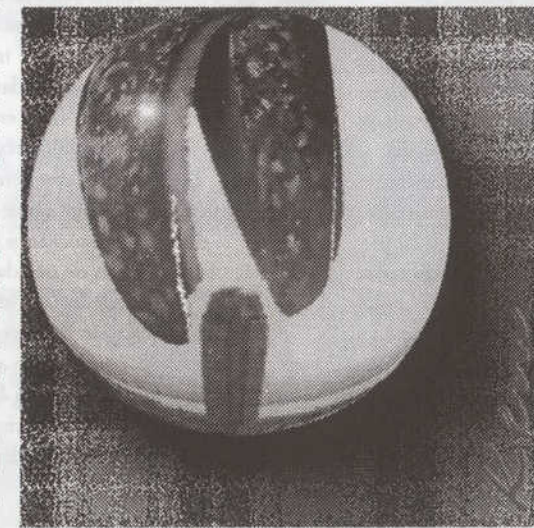
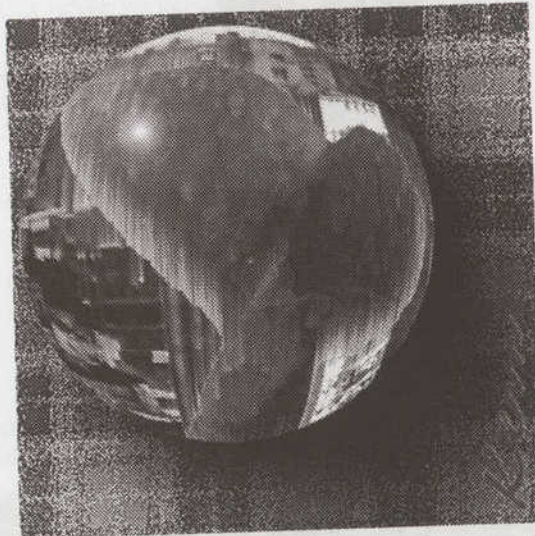
En la velocidad de la caída y del impacto es imposible saber si la ballena o el rorcual azul pega contra la superficie dura del cruce con la boca abierta o cerrada. De todos modos su mugido poderoso, sonido imposible de separar del desgarrón terrible de la carne abriéndose contra el borde de Sedería Eiffel, hará que en quince o veinte manzanas a la redonda la gente que está fuera o dentro de las casas paralice un instante lo que hace, aunque sólo sea un paso, o la inmovilidad sobre

una cama, para llevarse la mano o las manos al pecho o, en los casos más sensibles, interrumpir en la mitad el gesto de taparse los oídos.

Porque ahora, en el preciso instante en que las dos líneas -la caída en vertical del cetáceo espeso, y la línea horizontal del cemento- se tocan, el desafío o el choque contra el tejido mismo de la realidad se desarrolla y resuelve en algo que es menos que un segundo, algo no medible.

A pesar de que se materializó, se inclinó hasta quedar vertical, empezó a caer y se encajó al fin como un enorme tapón en el cruce de bulevar San Martín y avenida Córdoba, la ballena azul no podía materializarse, caer y chocar, porque eso no ocurre en el tejido de la realidad. Mientras estuvo en acción, en movimiento, pudo trazar su trayectoria, su destino incomprensible. Pero ahora, cuando al fin impacta, pulveriza sin resistencias los diez cuerpos de pie en el cruce, anula como un objeto de papel la mesita verde, sacude y raja incluso el mármol y el cemento de la puerta antigua del Banco Nación, que se yergue sola, desprovista de edificio, mantenida en el cruce como una reliquia. Todo mientras cae, todo mientras es carne, huesos y músculos que caen.

Pero toda parte de la ballena que toca el suelo firme de la ciudad, de la realidad, se autodestruye. Primero en una pasta esponjosa, entre gris y verde, una oleada que recorre las calles del cruce como una marejada, incluso con el olor salado y semiputrefacto del mar invadiendo los orificios nasales de quienes son arrebatados, cruzados por ese oleaje provocado por el cuerpo gigante que se va como sepul-



tando, borrando, chupado por el plano horizontal.

La marejada de ballena erosionada, en desaparición, invade un poco el amplio vestíbulo del Victoria Mall, aunque sin llegar a la fuente central interna. A esa altura, en que apenas la cola de la ballena azul falta desintegrarse, aunque se borra con la misma velocidad con que cae y se incrusta contra el cemento de San Martín y Córdoba, centésima de segundo y de carne real finales, últimos, lo que inunda las calles a partir del cruce ya no es pasta sino líquido.

El líquido de ballena destruida salpica con sus olas los negocios de la entrada de la galería Córdoba, uno de los cuales exhibe una Enciclopedia Espasa, casi hace funcionar durante un instante la palanca que vuelca desde un contenedor de vidrio transparente juguetitos de peluche cuando se la aprieta en la entrada de la juguetería Gulliver, y se pierde al fin, como agua baja que es absorbida por la arena, antes de llegar a la esquina de Sarmiento. Ninguno de los clientes del bar tautológicamente bautizado "Sarmiento y Córdoba" advierte nada, y al fin, con la ballena ya totalmente borrada, licuada, absorbida una cuadra más allá, el líquido refluye, baja, se diluye.

La realidad contra la que ha chocado el rorqual azul resiste sin inconvenientes. Por enorme que sea, una ballena, aun la más enorme, no es nada, ni siquiera una molécula, contra su tejido. Aunque no exactamente nada: sí al menos una puntada suelta, descosida. Inconsciente y desorientada, algo la arrancó de la profundidad del océano y la proyectó en picada contra la ciudad. Animal y carnosa, sufrió de modo terrible la caída, el cambio de medio. Hizo polvo con su peso a diez personas como mínimo, pero entró en la paz de la disolución al impactar contra el cemento.

En el momento mismo en que terminó de desaparecer su última molécula, los que recibieron el impacto estuvieron de nuevo parados allí, en el cruce, sabiendo que algo había pasado pero sin saber qué, sintiendo una sensación extraña en las piernas, como de ropas mojadas, como de olores marinos, como de dedos de los pies refrescados por el agua. Más aún: en varias cuerdas a la redonda, quienes percibieron en mayor o menor medida el bramido de agonía intolérable, y sobre todo quienes vieron o recibieron el choque, sienten una sensación que también provocan motivos distintos a una ballena que cae: una muerte en la familia, el deseo inconfesado de chocar y borrarse, de desaparecer, de dejar de sentir los límites del cuerpo y la mente personales.

Es una levisima angustia, pero no psicológica sino física: una burbuja de ruptura exactamente en el punto de piel blanda, desprovista de resistencia, que se encuentra en la base de la garganta, ese punto de infinita entrega y riesgo que conocen los amantes. Algo que, si pudieran concentrarse y expresarse, cosa que ni piensan hacer, los habitantes de la ciudad definirían como una opaca burbuja interior de muerte. En realidad la interpretan como un cierre de la garganta, no por emoción (porque nada vieron ni sintieron) sino por cansancio, por calor. A tal punto que al día siguiente el único diario de la ciudad de Rosario incluirá un recuadrado acerca del peligro de los golpes de calor, con las medidas preventivas convenientes.

La ballena se deshizo, se desmoronó violenta y dulcemente, fue. Por la noche los encargados de limpiar las baldosas de la peatonal Córdoba sentirán que brota de las rejillas o resumideros centrales un olor que les lleva la nostalgia de las costas marítimas, tan distintas

a las fluviales que rodean la ciudad, pero registrarán el dato como los restos de platos marinos probables de algún restaurant que han caído en algún punto de las rejillas, y aumentarán la presión del agua limpiadora que sueltan las gruesas mangueras.

La realidad, impertérrita, sigue su camino, libre de ballenas que caen sobre una esquina céntrica. Las valijas y cintos de Cepero Cueros parecen acechantes y satisfechas, descansando en las vidrieras al resplandor de las luces eléctricas. En el número 1043 de la peatonal Córdoba, tanto el portero como el Sr. F. Cristiá, el Dr. Molveznik y la Dra. Grueeg y el Sr. Héctor F. Pastore duermen el sueño sereno de los justos. Las ballenas de la ciudad se limitan a las ilustraciones que yacen en libros de la biblioteca Argentina o la Vigila, a las imágenes en movimiento de videos grabados de programas como National Geographic, a ballenas en acción en distintos fascículos achatados e inmóviles en kioscos o librerías de viejo.

Si bien la ballena azul sacrificada no modificó el tejido de lo real, hubo efectos: pensamientos distintos, gargantas anudadas, una brusca sensación de caos y catástrofe imprecisa pero real en muchas personas, sobre todo las más cercanas al punto de impacto. Pero aunque la superficie arquitectónica de la ciudad sea en su conjunto monolítica y pétrea, aunque poco haya en el mundo con más sentido común que uno de sus habitantes, sin embargo en las largas noches las calles están vacías y comunican algo leve pero pesado, a la vez casi alimenticio, a quienes las recorren solos o acompañados. Sin embargo los suicidas y los gestos inexplicables abundan. Sin embargo amigos de décadas dejan de verse de un día para el otro o se siguen viendo con brusca e inexplicable irritación mutua. De modo que todo lo que el impacto de las toneladas de ballena desencadenó es explicable a través de las ráfagas a veces violentas de sinsentido que permean la supuesta vida serena y como acojinada de los habitantes de la ciudad, ráfagas a las que les buscan explicaciones igualmente absurdas a través del calor, la humedad, los mosquitos.

De hecho ese mismo tejido de lo real, aunque después la destruyera, permitió por algunos segundos que un cuerpo de ballena surcara el aire primaveral de Rosario a velocidad creciente. Dejó que la superficie desapareciera recibiera el cuerpo, que el flanco fuera desgarrado por la Sedería Eiffel, pero al fin lo disolvió, lo esfumó en el momento mismo en que su existencia provocaría efectos, daños.

Pero el tejido no es sólo calma sino también lucha, forcejeos; no es sólo datos precisos para siempre sino también desplazamientos. Tres meses y medio exactos después de la caída y fragmentación definitiva del rorqual azul, en una fecha más significativa, y por lo tanto más apta para recibir hechos inusuales, el 24 de diciembre de 1995, un cachalote de color entre negro y gris se materializa en el cielo quemante de un día de verano de la cercana ciudad de Santa Fe. El proceso sigue, como casi todas las cosas del tejido de lo real que terminan por imponerse, el mismo patrón. Una centésima de segundo de inmovilidad, en la que podrían captarse, en caso de observarse, las características del cachalote, menos gigante pero más compacto que la ballena azul, más masculino y tozudo, con la frente cuadrada demoledora, como decidida a resistir cualquier choque, la piel surcada de cicatrices, el ojo abriéndose por un reflejo de sorpresa absoluta, antes de inclinarse en la centésima de segundo siguiente, y empezar a caer sobre la ciudad.

9/1/96

FOTOMONTAJE: SERGIO KERN



A 50 años del encuentro Ginsberg-Kerouac-Burroughs

Los beatniks atacan de nuevo

LA ÚLTIMA GENERACIÓN DE POETAS REBELDES SIGUE RESISTIENDO TODO INTENTO DE ADAPTACIÓN AL SISTEMA. LA V. YA PRESENTÓ UN INFORME SOBRE BURROUGHS (Nº4) Y KEROUAC (Nº20). CON LA TONTA EXCUSA DE LOS CINCUENTA AÑOS DEL ENCUENTRO DE LA SANTÍSIMA TRINIDAD BÉTNICA PRESENTAMOS LA MEJOR ENTREVISTA A ALLEN GINSBERG, POEMAS INÉDITOS DE LAWRENCE FERLINGHETTI, UNA NOTA SOBRE SU PERSONA, SUS MEJORES CUADROS, UN ESQUEMA DE TIMOTHY LEARY Y MÁS DE UNA

YAPA. TODO UN LUJO DE PRODUCCIÓN QUE NOS DA GANAS DE AUMENTAR EL PRECIO DE LA REVISTA.

Entrevista a Allen Ginsberg

“Estoy feliz de no ser un cadáver”

POR JEAN-FRANÇOIS DUVAL

Hay una palabra en inglés, “sneer”, definida por los diccionarios como “Expresión facial desdeñosa caracterizada por un leve alzarse del labio superior”. Es el tipo de gesto automático que suelen hacer las intelligentsias del mundo ante la sola mención de autores o movimientos como Boris Vian, los beatniks, Bukowski, Philip Djan o Ginsberg. Lo curioso de los beatniks (Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Gregory Corso, Lawrence Ferlinghetti) es su persistencia en volver, a pesar de lo poco que figuran en las antologías de Contemporary American Poets. Una novela como *En el camino* de Kerouac ya es un clásico. Un poema como *Aullido*, de Allen Ginsberg, también. Pero no son textos muertos. El lector busca allí cierta fuerza expresiva, cierta idea nueva del acto de escribir y, más allá del paso de las décadas, las encuentra.

Una segunda razón para ese regreso puede advertirse en este reportaje de Jean-François Duval para *Magazine Littéraire*. En él, Ginsberg no es un hombre que habla sólo de palabras o libros, como suele ocurrir, sino también del modo de ver por la ventana de la cocina, de la máquina simplificada de los medios, de la CIA y el LSD, de Castaneda y de la homosexualidad. No por exceso abarcador ni como pose, sino como antena interesada en lo que pasó, lo que está pasando y lo que tal vez pase, sin separarlos en zonas distintas del tiempo, mezclándolos en el presente de la charla.

E.E.G.

El Museo Whitney de Nueva York dedica una gran exposición a la generación beat, que también podrá verse hasta fines del '96 en Minneapolis y San Francisco. Se advierte un nuevo y vivo interés por todos esos autores. Su última recopilación de poemas, *Cosmopolitan Greetings*, apareció en Estados Unidos en ocasión del 50º aniversario de su encuentro con Kerouac y Burroughs. ¿Cómo

ocurrió ese encuentro?

Cuando tenía diecisiete años, estudiaba en la Universidad de Columbia, en Nueva York. Y durante mi primer año allí, en el otoño de 1943, conocí a Lucien Carr, un tipo de Saint Louis. Era amigo de Burroughs, y también conocía a Kerouac. Me decía de él: es un escritor, un “marinero romántico que escribe poemas”. Quise visitarlo.

¿Kerouac ya había escrito?

¡Claro! Kerouac tenía cuatro años más que yo, y había escrito un libro titulado *The Sea is my Brother* (El mar es mi hermano), que nunca se publicó. Una obra de juventud, muy romántica. Aunque mi padre también

era poeta (y maestro de escuela), Kerouac era la primera persona que conocía que se consideraba escritor, que se pensaba escritor, y para quien la escritura era como una vocación sagrada. Eso me había llegado mucho. Y me llevó a pensarme a mí mismo como escritor, o poeta, más que como otra cosa...

Poco antes de conocer a Kerouac, ya había conocido a William Burroughs, que en ese momento tenía veintinueve años. Lucien Carr me había llevado a visitarlo en Greenwich Village. Fue justo después de la Navidad de 1943, y la primera vez que ponía los pies en el Village, el barrio bohemio de Nueva York. Recuerdo que caí en medio de toda una

historia sobre una lesbiana y una pelea entre dos personas, aunque no recuerdo bien todo el asunto... pero habían mordido a la primera en la oreja, corría la sangre... y Burroughs había comentado: “*'tis too starved a subject for my sword*” (es un sujeto demasiado flaco para mi espada), ¡citando a Shakespeare! Era la primera vez que yo oía citar a Shakespeare con tanta energía. Nos hicimos amigos.

Toda la farmacia

¿Era lo que llaman una mala compañía?... Su padre habrá deseado que usted escribiera cierto tipo de versos, y usted va y se pone a

escribir otra cosa...

Al cabo de algo así como un año, sí. En ese momento, todos habíamos empezado a experimentar con la marihuana. Mi padre estaba muy desorientado...

Marihuana, peyotl: ¿todavía los toma?

Peyotl no, es muy difícil. Lo último que probé, es el éxtasis, hace unos años. Fue una experiencia muy buena. Porque tenía un ex condiscípulo, un neoconservador, un tipo muy muy a la derecha. Hace mucho tiempo, este amigo había escrito un artículo en una revista denunciando a Kerouac como un delincuente juvenil, como alguien que no sabía escribir. Con el paso de los años, se había vuelto cada vez más derechista. Entonces, en mi espíritu, era realmente un enemigo: siempre discutía y argumentaba mentalmente con él. Sobre todo porque él mismo, al principio, también quería ser poeta, pero era nulo... Y yo sentía incluso como una humillación el hecho de pelear mentalmente con él: ¡un personaje tan menor! ¡Un escritor tan malo! ¿Enfurecerme contra él? ¿Qué vergüenza!

Y hete aquí que tomo éxtasis. ¡Y entonces, de repente, me pongo a pensar en este tipo, este casi fascista, de un modo totalmente distinto! Me digo: ¡qué buen y viejo amigo! Durante todos estos años ha jugado en mi espíritu el papel de un pequeño diablo familiar, ha servido de cebo, de recipiente de todas mis pulsiones agresivas, de todos los rayos de mi espíritu, de todas mis iras, me ha servido para focalizarlas, me libró de la angustia, ¡cómo podría odiarlo! ¡Me ha rendido un servicio notable durante todos estos años!

Y al día siguiente, después de bajar a tierra, seguía teniendo esa nueva percepción de él. Desde entonces, mi actitud cambió por completo. ¿Cómo no estarle agradecido? Todo eso está además perfectamente de acuerdo con la práctica del budismo, que enseña cómo transmutar la energía negativa para hacerle tomar una dirección positiva. ¿Usted nunca probó el éxtasis?

No. El LSD, una sola vez: me encontré cara a cara frente al Diablo...

Tuve muchas experiencias con el LSD y la mescalina. Y también malos viajes, como les dicen. Viajes “choque”. No de encontrarme cara a cara con el Diablo, sino de pensar que el diablo es uno, o el que el Diablo está con uno, o que Dios te va a tragar. Hay poemas que relatan este tipo de experiencias especiales. Pero con un poco de experiencia en el pensamiento oriental y ejercicios búdicos, usted puede hacer que la atención derive a partir de esas proyecciones diabólicas (porque no son más que proyecciones, desde luego), puede disolver la alucinación concentrándose en la respiración propia, y ser así devuelto al cuarto donde te encuentras. Si

tienes el entrenamiento meditativo adecuado, puedes hacer entrar en cortocircuito esos malos viajes. Fue así como después de años de viajes angustiantes, pude, alrededor de 1967, registrar en cinco horas un viaje bajo el efecto del LSD. Eso dio “*Wales Visitation*”, un poema sobre la respiración de la naturaleza. ¿Y la marihuana?

También puede ser útil: no cuando escribo, sino cuando reviso algunos poemas. Provoca un leve cambio de percepción y permite introducir matices nuevos en el idioma.

Una alucinación mediática

Bueno, volvamos al 50º aniversario de la generación beat.

¡No! ¡El 50º aniversario de la generación beat no existe! Sólo el hecho de que hace cincuenta años conocí a Burroughs y Kerouac. La palabra “beat” es sólo un estereotipo que nos han pegado. El movimiento beat es una alucinación psicodélica de los medios de comunicación. Nosotros, los autores, somos cada cual un escritor individual, capaz de conmover aún a las jóvenes generaciones: Kerouac por su entusiasmo romántico, Burroughs por su crítica hiperinteligente del Estado policial y el control de los espíritus, yo por mi candor.

La crítica de Burroughs se ha vuelto tanto más actual en vista del éxito de los fundamentalistas de derecha en las elecciones de otoño del '94. El fundamentalismo siempre fue un fenómeno del que Burroughs tuvo gran conciencia, contra el que alertó a las nuevas generaciones. Su influencia ha sido inmensa sobre muchos artistas de rock, de Bob Dylan a Kurt Cobain pasando por los Beatles, Blondie y muchos otros. Se puede agregar que, en los años cincuenta, había entre nosotros un fuerte interés por el pensamiento oriental y la meditación budista, que ha regresado con gran intensidad ahora... La influencia de los escritores beat en el fondo ha sido mucho mayor de lo que se cree por lo general...

Kerouac tuvo un efecto inmenso a un lado y otro de lo que llaman el telón de hierro entre los países socialistas y no socialistas de América. Inspiró a los chicos: en la poesía, en la poesía oral, en la expresión individual... Gregory Corso, que es menos conocido, ejerció una gran influencia en todo lo que tiene que ver con la apertura del espíritu y la apreciación inteligente de las obras de arte. Gary Snyder introdujo preocupaciones de tipo ecológico, y es uno de los líderes del movimiento poético que llevó a un gran interés por el budismo zen en América. Igual que Philip Whalen, que hoy es maestro zen en San Francisco...

Bob Dylan y Ginsberg frente a la tumba de Nerovac.





Ginsberg y Neal Cassidy.

Usted mismo es budista...

Me interesé intelectualmente desde los años '50. Pero no me entregué a la práctica formal del budismo, bajo la guía de un maestro, hasta después de 1970. Como sabrá, en 1974, con mi maestro Chögyam Trungpa, fundamos el Instituto Naropa en Boulder, Colorado, donde Burroughs, Corso, Orlovsky, Whalen y otros fueron invitados a expresarse. Y también soy el cofundador de la Escuela Jack Kerouac de Poética Desencarnada en el mismo instituto...

A los sesenta y nueve años, ¿sabe más o menos que antes sobre la vida?

Exactamente lo mismo, desde los dieciséis años. La meditación budista hace que uno se sienta muy cerca de sí mismo.

Reencarnar no es asunto mío

¿El budismo está vinculado a su poesía?

¡Sí, claro! Con muchos de mis poemas. En la poesía tibetana budista, como en cierta poesía china y en los haikus japoneses, hay toda una tradición de composición espontánea. Uno no revisa. O más bien es como en la caligrafía: uno revisa antes mentalmente, después traza los caracteres caligráficos. En poesía, es lo mismo: uno prepara el espíritu, después escribe con rapidez. Por ejemplo, los últimos poemas de *Cosmopolitan Greetings*, titulados "American Sentences", son haikus de diecisiete sílabas. "Spot Anger" se inicia con un aforismo directamente inspirado en la tradición tibetana que dice: "Drive all blames into one." Es decir: deja de quejarte de los demás, reúne más bien todas tus culpas en una, no te la tomes sino contigo mismo: es la única forma de cambiar. En "The Charnel Ground" (El osario), usé un autógrafo de mi maestro Trungpa,

que tiene que ver con ese lugar del Tibet al borde del Ganges donde se queman los cadáveres, donde se quiebran los huesos de los cuerpos para dejarlos en ofrenda a las hienas, los chacales y los buitres. ¡Porque "The Charnel Ground" es prácticamente la descripción de mi vecindad, aquí en el Lower East Side! Den un paseo por las cuadras inmediatas: hay basura, gente sin techo, etc. Veo esos alrededores como una especie de osario. Un sitio donde pueden sobrevenir la compasión y el cambio.

Como budista, ¿piensa que reencarnará?

No es asunto mío, no tengo ideas sobre eso. Mi tarea es más bien cómo meditar, aquí y ahora, y como ubicarme respecto a mis pro-



Ginsberg, Ferlinghetti y otros poetas.

pias emociones: la ira, los celos, el amor... Justamente, ¿tiene la sensación de haber encontrado el amor?

Sí, viví con Peter Orlovsky durante cuarenta años. He tenido más amor del que me merezco.

Su poesía habla también mucho de la soledad.

Sí. Pero como ustedes saben, la soledad la experimenta todo el mundo, tenga amor o no. Mueres en el lecho de muerte, y allí no hay amante contigo, sólo te acompaña el infierno. Nuestra conciencia incluye pensamientos muy contradictorios... Es como William Carlos Williams, mi maestro, que dice: si bailo en mi cuarto, desnudo frente al espejo, agitando una camisa alrededor de la cabeza, admirando mis nalgas, mis flancos, mis glúteos, ¿quién dirá que estoy solo? Nací solo, y tanto mejor: ¿quién dirá que no soy el genio bueno de mi vivienda?

No podemos limitarnos a un solo pensamiento. Whitman dijo: "¿Me contradigo a mí mismo? Muy bien, entonces me contradigo a mí mismo. (Soy vasto. Contengo multitudes.)" Es una idea muy democrática de la conciencia.

Príncipe idiota compartido

Si tuviera que evocar un solo recuerdo de sus amigos, Kerouac, Burroughs, Neal Cassidy, ¿cuál elegiría?

Recuerdo haberle dicho a Kerouac, la primera vez que nos encontramos, que quería ser un abogado especializado en derecho laboral. Como saben, estudiaba derecho. Tenía dieciséis o diecisiete años, y él me dijo: pero

nunca trabajaste un solo día de tu vida en una fábrica, no sabes nada del trabajo. ¿Quién te metió en la cabeza esa idea idealista de sacar a los trabajadores de su miseria, de salvarlos...? Y me di cuenta de que no hacía más que repetir como un loro las ideas políticas de mi familia. No tenía ideas propias. Me sentí muy avergonzado. Pero esa observación me ayudó, empecé a escuchar más a la gente, eso me sacó de mi caparazón, de mi sueño dogmático.

¿Esa fue su primera impresión de Kerouac?

¡No, no fue mi primera impresión! Usted me preguntó cuál era mi primer recuerdo de él. Y lo que le dije, es lo que me vino espontáneamente a la mente, al contestarle. Bueno, entonces, ¿cuál fue su primera impresión?

Es otra cuestión. ¿Mi primera impresión...? Que era muy bello, terriblemente viril. Acababa de volver de un largo viaje oceánico, como marinero en la marina mercante durante la guerra, habían torpedeado barcos alrededor de él, y había escrito aquel libro, *The Sea is my Brother*, donde aparecía una especie de conciencia melancólica. Además fue muy tierno, muy gentil conmigo. Tenía una girlfriend, en el departamento donde vivía. Estaba en remera, comiendo el desayuno, entré después de haber llamado a la puerta, como un perfecto desconocido... Le daba curiosidad entender por qué alguien quería verlo. Le dije que escribía poesía. Se mostró interesado. Le caí bien, me cayó bien. Sentí de inmediato el flechazo, mi corazón latió por él, sentí afecto. Creo que lo que teníamos en común era haber leído los dos las novelas de Dostoievski. Yo había idealizado al príncipe Muchkine en *El príncipe idiota*, y Kerouac estaba muy familiarizado con esa figura. Estábamos de acuerdo los dos en que Dostoievski había tratado de describir, en aquel personaje, a la figura humana más bella imaginable.

¿Y Neal Cassidy? Que fue el héroe de *En el camino* con el nombre de Dean Moriarty.

Había oído hablar mucho de él a un amigo de Denver. Quería conocerlo cuanto antes, y él también. Vino a Nueva York y nos encontramos en el West End Bar, cerca de la Universidad de Columbia. Estaba sentado con Kerouac. No pudimos decirnos más que "hola", sin conversar mucho. El también era muy bello, y parecía querer hablar conmigo. La segunda vez que lo encontré seguimos a Kerouac toda la noche, y al final todos los bares estaban cerrados. Ya no sabíamos dónde ir. Yo vivía en un dormitorio, un sitio donde no se podía llevar a nadie. Fuimos todos a pasar la noche en casa de un amigo mutuo. Neal y yo tuvimos que compartir una cama. Yo le tenía un poco de miedo, él vio que estaba asustado y me rodeó con los brazos, e hicimos el amor. No me lo

La mirada del cine

POR ALVARO BUELA

Es un hecho: la beat generation ha sido menos afortunada en el cine que la previa "generación perdida", e inclusive que seguidores de su línea, como Charles Bukowski o Kan Kesey. La transformación de la literatura de los beatniks en películas ha sido excepcional y muy poco feliz en la mayor parte de los casos.

Ya en 1960 hubo una adaptación de *The Subterraneans* (retitulada en Argentina como *Furia de juventud*) de Kerouac que fue todo un despropósito. Detrás estaba el productor Arthur Freed, que era un especialista en musicales para la Metro, y que transformó el universo romántico y sórdido de la novela en una estereotipada y lustrosa crónica juvenil con más prolijidad de la debida. El rodaje estuvo marcado por algunas disputas internas, entre ellas el contrato y posterior despido de los hermanos Denis y Terry Sanders como directores y productores asociados.

"Si hubiéramos sabido que Mr. Freed quería una historia sobre niños amables, no hubiéramos tomado el trabajo", comentó después Terry Sanders. La deformación del original llegó al punto de cambiar al principal rol femenino (Mardou Fox), una negra algo vulgar, por Leslie Caron, y contrató al galán George Peppard como protagonista. El resultado no fue del agrado de nadie: Kerouac la detestó y la revis-

ta *Time*, que nunca fue amiga del movimiento beat comentó: "Es básicamente una nueva versión de *la Bohème con un final feliz y con bop en lugar de Puccini*. Y aunque no es auténticamente beat tiene algo en común con los beats: aburrimiento". El director era Randal MacDougall y el adaptador Robert Thom, aunque había nombres más destacados en la banda sonora: André Previn compuso la partitura original y actuaba, así como algunos artistas de jazz con prestigio por entonces (Gerry Mulligan [ver recuadro "Moda y costumbres..."], Art Pepper, Art Farmer).

De un año antes data un engendro llamado *The beat generation* (dir. Charles Haas, 1959), que contó con un elenco de figuras de la clase B (Mamie Van Doren, Steve Cochran, Vampira) y una sorpresiva aparición de Louis Armstrong, para ayudar a vender un subproducto que utilizó el nombre con fines tramposos: se trataba de una historieta policial con más sangre y sexo de los comunes por aquellos años, pero de los beatniks ni la sombra.

Del mismo año es *A bucket of Blood* (dir. Roger Corman), una comedia de terror ambientada en un bar del Greenwich Village neoyorquino que, según parece, tenía su ingenio. Si bien los beatniks no eran el tema central, había un ajustado retrato del mundillo intelectual de la época, según algunas fuentes

"más cercano a la verdad que la mayoría de los intentos de la industria".

Si bien no estuvo basada en ningún libro beat, *Busco mi destino* (*Easy Rider*, dir. Dennis Hooper, 1969) es lo más fiel a Kerouac y *En el camino* que se haya filmado jamás, así como *Almuerzo desnudo* (1991) es lo más fiel a la mitología privada de William Burroughs. Sin ceñirse exclusivamente al universo alucinado de la novela, recolectando hechos de la vida del escritor y añadiendo elementos de su propia cosecha, el director y libretista David Cronenberg captó a la perfección el retrato paranoico y monstruoso que entregó Burroughs de los años '50. Mucha gente salió desconcertada al momento de su estreno. Deberían leer el libro.

La filmografía beatnik se completa con *Heart Beat* (dir. John Byrum, 1979), un repaso de la relación entre Neal Cassidy (Nick Nolte) y Jack Kerouac (John Heard), y de ambos con la esposa del primero, Carolyn (Sissy Spacek), según la autobiografía de ésta; y con *What Happened to Kerouac?* (dir. Richard Lerner y Lewis MacAdams, 1986), un documental que investiga sobre la reclusión de los últimos años del escritor, a través de material de archivo y entrevistas a familiares, amigos, su primera biógrafa (Ann Charters) y beatniks sobrevivientes (Ginsberg, Burroughs, Corso, Snyder).

esperaba, porque lo encontraba muy macho, muy masculino. No esperaba en absoluto ese tipo de ternura.

¿Neal Cassidy era bisexual?

No diría eso. La palabra "bisexual" es como la palabra "beat", un estereotipo. Cassidy tuvo cientos de mujeres (con Carolyn se casó más tarde) y rara vez tuvo un hombre. Creo que soy uno de los pocos con los que se acostó. Y el único con quien tuvo una rela-

ción larga, entre los hombres. Una relación, intermitente, que duró veinte años.

El sexo, los genes, el virus

¿Supo usted muy temprano que era homosexual?

Sí. En fin, no tenía nombre para eso antes de los doce, cuando leí a Krafft-Ebing...

Es una edad temprana para leer a Krafft-Ebing...

Tenía un tío médico.

¿Nunca hizo el amor con una mujer?

Oh sí, muy a menudo. Tuve muchas amiguitas entre los veinte y los treinta. ¿Dónde está la diferencia?

Contestar esa pregunta sería muy largo. (Risas) Es una cuestión de preferencia en los sentimientos. No creo que sea una elección. Podría haberme obligado a mí mismo a casarme con una mujer: pero no creo que eso la habría hecho muy feliz. Mi corazón no habría estado realmente allí.

«El 50º aniversario de la generación beat no existe! Sólo el hecho de que hace cincuenta años conocí a Burroughs y Kerouac. La palabra "beat" es sólo un estereotipo que nos han pegado. El movimiento beat es una alucinación psicodélica de los medios de comunicación.»

En el primer poema de Cosmopolitan Greetings usted dice que sus genes...

...y mis cromosomas se enamoran de hombres jóvenes, no de mujeres jóvenes, yeah.

¿Usted cree que es genético?

Creo que es una mezcla. La idea de que viene de una sola cosa es simplista, sigue siendo un estereotipo de los medios de comunicación. Lo más probable es que se trate de un asunto muy complejo de condicionamiento, de genes y de Dios sabe qué. Cuando apareció el Sida, a principios de los años 80, ¿qué pensó?

Me pregunté si no era un virus escapado de un laboratorio. Y me lo sigo preguntando.

¿Ah, sí?

Sí, porque su aparición en Estados Unidos fue tan particular. ¿Por qué la enfermedad sólo tocaba a los homosexuales, mientras que en África golpeaba indiferentemente a las dos sexos?

Al principio de su Diario 1952-1962 usted dice que no sabe cuál es su función en la vida. ¿Tiene la sensación de haberla encontrado?

Sí, sí, eso creo, es más claro ahora que tengo sesenta y nueve años. Ser cándido. Franco. Sincero. Mostrar públicamente lo

En realidad...

Todo el mundo tiene sentimientos privados. Nada más universal. ¿Pero por qué ese inmenso océano de emociones y sentimientos privados es completamente eliminado de la discusión y la conducta pública? Es como en la Rusia de Stalin, donde el dominio oceánico de los sentimientos personales era reprimido por una policía estatal autoritaria, que actuaba mediante el terror y la intimidación. Aquí, en Occidente, la intimidación es mucho más sutil, pero existe. Se ignora el sentimiento privado, en gran medida. El Estado policial es especialmente activo en

la represión de las conductas privadas.

Castaneda, Timothy, Gregory

Volvamos a lo que dijo sobre su candor o franqueza. ¿Tiene que ver con la infancia?

No, se trata de la franqueza de una persona madura, honesta, que conoce su propio espíritu, y no se deja enredar por las manipulaciones y todo tipo de hipnosis. La política, como la publicidad, es en lo esencial una manipulación de los espíritus así, una empresa hipnótica sobre la gente. A la inversa, la poesía no trata de tomar el control so-

bre la gente; es sinónimo de apertura, dice abiertamente lo que se piensa realmente, sin tratar de vender nada.

¿No cree que la propia gente tiene una gran parte de responsabilidad en el fenómeno que usted describe? La gente de hoy se limita a leer los diarios, mirar la TV y la mayor parte de las conversaciones y los intercambios de ideas no son más que la repetición de lo que leyeron o escucharon en los medios... A principios de siglo la gente pensaba un poco más por sí misma, ¿no?

Eso creo. Pero estamos invadidos por las técnicas de reproducción mecánica y la hipertecnología, aunque las posibilidades de lavado de cerebro (como las pintó George Orwell en 1984) se ampliaron a medida que invadían electrónicamente nuestros domicilios. Un niño norteamericano pasa muchas más horas ante la TV que en establecer cualquier tipo de relación con los padres. La autoridad es la TV.

En los años sesenta, gente como Timothy Leary o Castaneda se rebelaron contra esta evolución. ¿Los conoció?

No conocí a Castaneda mismo. Sino a su consejero y maestro de antropología, Michael Horner. Quien me dijo que la obra de Castaneda era en realidad una combinación, una suma ficticia de distintas prácticas indígenas norteamericanas, pero no el relato directo de la enseñanza de un solo maestro. Horner es un experto en todo lo que tiene que ver con las plantas psicodélicas de Méxi-

co y de América del Sur.

A Timothy Leary lo conocí en 1960. Un psiquiatra nos presentó, cuando el Dr. Leary llevaba a cabo en Harvard sus primeras experiencias, perfectamente legales, sobre las drogas psicodélicas. Pronto vino a verme en Nueva York. Aún nos vemos de vez en cuando. [N. de la R.: Leary murió hace unos meses.] Hace cierto tiempo hice una lectura de mis poemas en Los Angeles, y fue él quien me presentó al público. Fue en el club de Johnny Depp, The Viper Room, un club muy famoso. Fue al salir de esta boîte que River Phoenix, el actor, murió por sobredosis... Johnny Depp también es fan de Kerouac, por otra parte.

¿Y Gregory Bateson, el antropólogo?

A Bateson lo conocí un año antes, en 1959, cuando él vivía en Stanford. Participé en las experiencias que hacían en el Mental Research Institute de Palo Alto. Un instituto subvencionado en parte por la CIA, creo, o por los servicios secretos del Ejército. Como ustedes saben, fue la CIA la que introdujo el LSD en Estados Unidos, cosa de la que me enteré por mis conversaciones con Albert Hofmann, el suizo de la firma Sandoz que inventó el LSD y que estaba en contacto con la CIA.

Yo ya tenía unos diez años de experiencia con el peyotl. Estaba interesado en ver en qué se parecía al LSD. Entonces, lo probé. Bateson me presentó a los responsables del proyecto, y tomé muchas veces, bajo control médico. ¿Pero debo decir que fue

un desastre! Porque pasaba en el hospital, con paredes blancas y electrodos por todas partes... Cuando en realidad, ese tipo de experiencia tendría que haberse llevado a cabo a veinte millas de allí, en la costa de Big Sur, frente al océano, en un marco adecuado... Por lo tanto esas primeras veces tuve grandes ataques de paranoia. Era como si el Hermano Grande de Orwell se pusiera a escuchar en mi cerebro.

¿No encontró en esa ocasión a Aldous Huxley, el autor de Las puertas de la percepción?

No, intercambiamos correspondencia.

Y su mujer era una amiga. Pero un primo mío, que era gran amigo de Huxley, tiene hoy un papel muy activo en la Albert Hofmann Library, en California. Allí tienen cantidad de archivos sobre toda esta cuestión, que siguen siendo interesantes. El LSD había sido introducido en Estados Unidos con la idea de utilizarlo como arma de guerra. Pero en cuanto el asunto dejó de ser secreto, la gente pudo ponerle la mano encima, y el LSD se democratizó, ¡lo hicieron ilegal! Tanto que desde 1966, desde hace treinta años, dejó de haber la menor investigación científica sobre el LSD. ¿Sean cuales fueren sus ventajas como herramienta terapéutica o educativa, forzaron un impasse! Mientras que, por otra parte, alentaron a los científicos a investigar en una cantidad de otras sustancias cuyos restos nos envenenan... Pero todo eso forma parte de lo que podríamos llamar el Estado policial y el control de los espíritus...

Moda y costumbres de la generación beat

POR BONIZZA GIORDANI

El quiebre entre la alta costura y la moda masiva tiene sus raíces en la posguerra, junto con el advenimiento del fenómeno beat. El beatnik representa en los '50 la generación que opta por "el camino", por la calle, para afirmarse y que se inspira en el jazz y en la literatura, en la fusión de las culturas africana y norteamericana, ambas el punto de partida y el comienzo de una nueva tradición cultural que se impuso desde la posguerra hasta la actualidad.

Los "ángeles de la desolación urbana" usan jeans y la campera a la cintura sobre una remera, o las típicas camisas de algodón de

dos bolsillos, de inspiración militar; en los pies, borceguíes o sandalias. Las mujeres usan polleras largas hasta los tobillos y blusas adherentes pero sueltas en la base. Algunas veces, las polleras se reemplazan por los jeans, el primer ejemplo de moda unisex.

Los jeans, que constituyen la indumentaria "base de la tradición norteamericana" representan sus figuras míticas: los pioneros, los buscadores de oro, los cowboys y los granjeros. Entre sus impulsores se encuentra Levi Strauss (la marca comercial ahora es conocida como Levi's), que había producido en 1853 el modelo 501 y que si-

gue fabricándose con pocas modificaciones y similar éxito en la demanda. Y también Wrangler, que surtió a la mujer del modelo Ring Ring 11 once: el modelo de cinco bolsillos de jeans más difundido de todos los tiempos.

El beat nace como cultura juvenil "académica" que se opone a la cruzada anticomunista liderada por el senador McCarthy, un enemigo de los intelectuales y artistas, vistos todos como una amenaza a la sociedad norteamericana. La mayoría abandona sus trabajos estables para ir "al camino", dejando atrás sus hogares, optan por la inestabilidad.

La apariencia de los vagabundos que inician su peregrinación Nueva York-San Francisco -vista a la distancia- es la de gente sin un estilo, la de fugitivos que intencionalmente desgarran su ropa. Una apariencia voluntariamente anónima, privada de elei-

dad y elegancia y que revela la supresión de una real necesidad de existir. Lo raído empieza a ser una forma de libertad lejos de las reglas de "la buena vida".

Cercano al fenómeno beat nace un movimiento que en el comienzo es sólo de gente negra, extremadamente cerrado y que será importante para el fortalecimiento de la minoría étnica. El gurú del jazz Dizzy Gillespie elige la elegancia menos estridente, escondiéndose detrás de unos gruesos anteojos oscuros con marco de carey. Usa un traje negro y andrajoso en contraposición con los colores vivos de la *working class*.

Las lecturas de poesía son acompañadas de unas jam-session del ritmo beat, un encuentro espontáneo de música y poesía entre razas diversas. Los músicos del jazz y los intelectuales producen una compensación y una fundición entre el beat y el hipster

(emergente tardío originado en los '50 en Estados Unidos, una mezcla entre los seguidores del beatnik y el cool jazz) en una amalgama que afianza un ideal de libertad "de la tierra del océano por donde se pone el sol", California. Es la sociedad humana de la piel blanca y el jazz negro que conviven.

Miles Davis da la espalda a la audiencia mientras toca y no responde a los aplausos del público entusiasta, el "aislamiento" se transforma en su modo de protesta. El Modern Jazz Quartet interpreta cool jazz (o jazz californiano) en una formación de solistas blancos, con nombres históricos como el del saxofonista newyorquino Gerry Mulligan (que se había mudado a San Francisco en 1951), o el trompetista Chet Baker (destruido por la droga). Siempre vestidos en traje y corbata y bienvenidos por los intelectuales de todo el mundo.

Si bien las subculturas del beat

y del hipster compartieron las mismas raíces ideológicas, su apariencia es notablemente diferente: el hipster es como una especie de dandy de la clase proletaria, vestido como un gángster o, mejor aún, alla italiana. El beatnik, en cambio, elige ropa sin colores; el uniforme del vagabundo amante del jazz consiste en camisas a cuadros y sandalias. Una campera, una vestimenta "abandonada", descarte de guardarrropas elegantes, que evita el disfraz de la frivolidad, un estilo casual hecho de materiales resistentes. La cruz daría un hijo más famoso: el hippie.

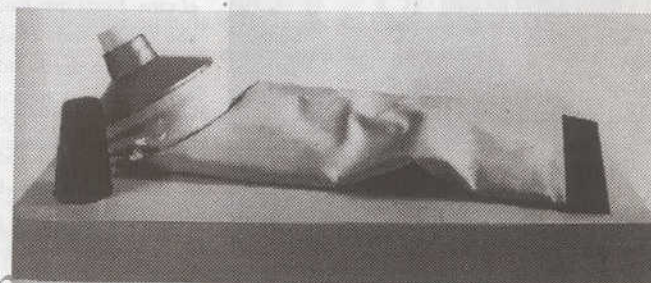
Nacen los mitos populares que describen el malestar de una sociedad en evolución: la pintura de Jackson Pollock y la sonrisa de James Dean. Vagancia y fidelidad al arte, ese es el credo.

Los más grandes como Kerouac, William Burroughs, Lawrence Sanders y Allen Gins-

berg son todos amantes del bebop y del cool jazz. El beatnik ama abandonar progresivamente la estabilidad del lugar de origen, prefiere viajar y conocer de culturas no-occidentales, le gusta perderse en países ricos de atmósferas o en alucinogénicas búsquedas de México a Tanager. Es individualista y no se identifica en grupos; sin embargo, tendrán una gran influencia sobre el movimiento hippie, solidificado con la respuesta juvenil, a favor del antimaterialismo y contra una sociedad consumista y la guerra.

Esta especie de nueva bohemia refleja un modo de vida aislado: no tiene expectativa sobre nadie, no se cuestiona a sí mismo y niega su propia existencia. Fascinado por el mundo negro adopta y redime sus ideologías. El beatnik, producto de una cultura "académica" con intereses muy precisos (de la plástica, la pintura abstracta; de la literatura, la poesía) va a ser fundado en Europa como una continuación del existencialismo, como una afirmación de la naturaleza internacional de sus contenidos y aspiraciones.

TRADUCCION: GISEL PICCA



"Aullido" con mordaza

¿Cómo explica que Kerouac sea la figura más conocida de los escritores beat? ¿Su muerte, en 1969, contribuyó a convertirlo en mito?

No, es porque escribió tanto. Yo soy apenas un alumno de Kerouac, mi poesía es apenas una imitación de la poesía de Jack. El fue el gran poeta seminal. Y lo que aprendí, lo aprendí de él. Como lo hicieron Bob Dylan y los demás. Para gente como Dylan, la poesía de Kerouac ha sido una gran inspiración. Dylan mismo me contó cómo había recibido un ejemplar de los poemas de Kerouac, *Mexico City Blues*, publicado en 1959, y cómo lo había dejado estupefacto. Le pregunté por qué, y me dijo: de todos los que leí, Kerouac es el primer poeta norteamericano que escribe con los ritmos adecuados al idioma norteamericano.

¿Usted encuentra que las canciones de Dylan son poesía?

¡Por supuesto!

¿Canciones?

¿Usted cree que las canciones de Safo no eran poesía? ¿Safo cantaba con una lira de cinco cuerdas hecha con una caparazón de tortuga? Y los cantos de Homero, ¿no eran poesía? Era cantado. ¡Y los trovadores provenzales!... Dylan es un gran poeta. Tal vez el gran poeta de esta parte del siglo. Y antes que él, todos los primeros bluseros americanos aportaron una contribución decisiva a la poesía lírica en América: Bessie Smith, Charlie Patton, Texas Alexander, Skip James, Leadbelly (*Se pone a cantar Black Girl, una queja de Leadbelly, que fue también un tema de Kurt Cobain*). "Black girl, don't lie to me, tell me where you will sleep tonight. In the pines, in the pines, where the sun never shines... Black girl, black girl, never lie to me, tell me where you will sleep tonight. I'm gone in the dark, where the cold wind blows, and I'll never be heard again..." Es algo tan bueno como cualquier balada clásica. Hay allí un gran tesoro



Neal Cassidy y Kerouac.

de la poesía lírica que los académicos aún no han hecho figurar en las antologías, superior a lo que ha producido la mayor parte de la poesía académica de principios de siglo. Usted mismo sacó hace poco un estuche de cuatro CD, *Holy Soul Jelly Roll: poems and songs, 1949-1993*, en Rhino Records.

Sí. La música (y la foto, cuya técnica me enseñó Robert Frank) son mis dos hobbies, hobbies muy absorbentes, que practico activamente... Esos cuatro CD comprenden poemas, canciones y blues que cubren más de cuarenta años. Hay de todo, del blues al calipso, media hora de grabación con Bob Dylan, cosas con Philip Glass, con Alvin Jones que era el baterista de John Coltrane, rap, rock, una canción que grabé en vivo con los Clash. Y cosas con Don Cherry. Metí palabras del poeta William Blake. El propio Blake cantaba, saben, pero la música se perdió. Entonces le puse música a las palabras, y grabé eso con Bob Dylan, Don Cherry, y otros músicos. Es a medias música, a medias poesía. También escribí el libreto de *Hydrogen Jukebox*, una ópera con Philip Glass, que apareció en el '93. Gran ópera, clásica: Glass es probablemente uno de los más grandes compositores vivos. Y por el lado del jazz, escribí las palabras de *Cosmopolitan Jazzy Opera*, sobre música de George Gruntz. Burroughs hizo lo mismo, ¿no?

Sí. Hizo muchos discos. Tenemos el mismo productor, Hal Willner, que produjo dos de sus álbums. Burroughs grabó *Dead City Radio*, *Spare Ass Annie* and *The Other Tales*, *The Priest They Called Him*, este último con Kurt Cobain...

Así que tenemos otra vez a los beat de moda, mientras que su primer poema, "Aullido", fue censurado en 1957.

¿Y todavía lo está?

¿Cómo es eso?

Sí. En los años '50, había una gran censura contra los libros. Uno podía traducir a Catulo o Petronio al inglés. ¡Pero los pasajes eróticos tenían que quedar en latín! Y habían prohibido muchas obras: Henry Miller, D.H. Lawrence, *El amante de Lady Chatterly*, *Historia de O...* En 1957 empezó una serie de juicios, inaugurado por el de mi "Aullido" en 1961. Todos juicios que terminaron en una liberación de la literatura. El mismo fenómeno se produjo en seguida con el cine, hasta que Andy Warhol y otros hicieron estallar todo el asunto...

Pero desde octubre de 1988 y la revancha de los neoconservadores republicanos, la FCC (Federal Communication Commission), una comisión que dicta leyes sobre la radio, la TV y todos los medios electrónicos, prohibió pasar por TV cosas "indecentes", las veinticuatro horas. No precisó qué entendían por cosas "indecentes". A la puz

to que desde entonces la radio y la TV prohíben recitar o interpretar mis poemas, incluyendo los más conocidos. ¡Actualmente, "Aullido" está prohibido en la TV! Cincuenta años después de nacer la generación beat, usted sigue siendo un rebelde...

¡No! Es el gobierno quien se rebela contra la naturaleza. Como ven, yo no hago más que desayunar en mi cocina, escribir lo que me viene al espíritu. ¡Piensen sólo en eso! Escribí un largo poema, hace años, "Aullido", reconocido como un clásico de las letras modernas, ¡y el gobierno lo prohíbe! ¿Eso me convierte en rebelde? No. ¡Por lo contrario hace del gobierno un gobierno represivo!

El arte de mirar

Ya que habla de su cocina, hablemos un poco de su vida cotidiana. Es mediodía y al parecer está por tomar el desayuno. ¿En qué consiste?

Es leche de arroz. ¿la probaron? ¿No? ¿Quieren intentarlo? Hago un régimen macrobiótico porque tengo diabetes, y también problemas cardíacos. Tengo prohibida la leche. Esta, a base de arroz, se ha convertido en uno de mis platos más habituales. A veces como también un plato de avena, muy sabrosa, con hierbas marinas, cebollas, hongos. Uno de sus poemas de *Cosmopolitan Greetings* se titula "Put Down Your Cigarette Rag (Don't Smoke)" ¿Dejó de fumar?

Sí, cigarrillos, pero no hierba.

¿Cuándo escribe? ¿Cómo organiza su vida cotidiana?

No está organizada. Escribo sólo cuando tengo ganas. Si me viene algo, escribo. ¿Cuál es su principal defecto?

La cobardía.

¿Y su principal virtud?

El afecto, probablemente.

Uno de sus versos dice: "Notice what you notice": presta atención a lo que prestas atención.

Sí. Tengo por costumbre mirar cada día por la ventana de la cocina. Pero un día, me doy cuenta de que miro realmente a través de esta ventana, que presto realmente atención a lo que está afuera... Y entonces tal vez tomo una foto... como ésta... Y cada día tengo una conciencia más completa de esta ventana, del patio afuera, de los cambios de estación... Y cada mañana, como lo apunta en *Autumn Leaves*, se siente feliz al levantarse de descubrir que aún no es un cadáver...

Sí. Feliz de no ser aún un cadáver.

¿Piensa cada mañana en la muerte?

Creo que todo el mundo lo hace, al menos una vez por día. Al envejecer, "un pensamiento sobre tres será la tumba": ¡Shakespeare, La tempestad!

Su poesía merece también preocupaciones

muy íntimas, que tienen que ver con su cuerpo, con los últimos manipuleos de la CIA...

Sí, no se diferencia de los pensamientos más comunes de cualquier persona. Usted no omite absolutamente nada: los detalles de su vida sexual, si se le para o no, etc.

Hacer poesía es poner sobre el papel todo lo que te viene al espíritu. Todo lo que está bastante vivo, activo como para que uno lo recuerde. Es por eso que dije: "Notice what you notice". En principio, cuando miraba a través de esta ventana, no notaba nada y un día, vi lo que estaba por ver. Pero muchos de sus poemas también le hacen eco a lo que puede leerse en los diarios.

Todo lo que aparece en los medios, la radio, la TV, pasa también en mi cabeza.

¿Tiene TV?

Sí, pero no la miro. Salvo en las elecciones.

¿Escucha música?

Para escucharla, salgo. Pero sobre todo hago mi propia música. Tengo un pequeño órgano.

¿Y el cine? ¿Sigue yendo?

Muy rara vez. Pero me encanta Robert Frank, como director. Y Charlie Chaplin, Orson Welles. Y me interesó mucho Jean Renoir, *La gran ilusión*, las películas con Jean Gabin, *Pépé le Moko*, *El muelle de las brumas*... Cocteau también, en especial, *La sangre de un poeta*.

Inventario doble

¿A qué poetas franceses actuales conoció?

Bueno, conocí muy bien, cuando estuve por primera vez en París, a Tzara. Y a Genet, Michaux, Joyce Mansour. A Michaux lo conocía muy bien. Vino a verme varias veces a la pieza que tenía en París. No vivíamos muy lejos uno del otro, a una cuadra. Por lo tanto, cada vez que regresé a París, nos vimos. Me daba sus libros, yo le daba los míos. La última vez que estuve en París, cené con su viuda. También pude conocer a Duchamp, Benjamin Péret, Philippe Soupault, toda la vieja guardia. Y entre la joven generación, a gente como Alain Jouffroy, Gérard-Georges Lemaire, Jean-Jacques Lebel.

¿Y entre los norteamericanos?... Tomemos a Charles Bukowski, por ejemplo. A veces lo asocian con el movimiento beat. ¿Lo conoce?

Hicimos una lectura juntos, una vez.

¿Le gusta su poesía?

No mucho.

No es un gran poeta...

Bueno, es un poeta interesante. No diría un gran poeta, no. A lo mejor algunos de sus poemas figurarán en una antología de buena poesía, pero no estoy seguro. Era más popular hace un tiempo, sobre todo en Alemania. Creo que su obra envejecerá un poco. Aunque los alemanes adoran la expresión de

Ginsberg, Gregory Corso y una desconocida.



ese tipo de sufrimiento crudo.

¿Cuáles son los grandes poetas del pasado con los que conversa mentalmente?

Catulo, Villon, Rimbaud, William Blake, Christopher Smart, Whitman. Cuando era joven, Kerouac y Burroughs, y ahora Trungpa, el lama tibetano cuya enseñanza para mí es poesía.

En "Salutations to Pessoa", uno de los poemas de *Cosmopolitan Greetings*, usted dice que cada vez que lee a Pessoa, piensa en ser mejor que él...

¡Es una parodia burlona del estilo de Pessoa! Me pongo en su lugar. ¿Usted nunca leyó su famoso poema sobre Walt Whitman, "Saludo a Walt Whitman"? Es un poema donde dice, ¡no sólo soy uno de tus admiradores, enamorado como un loco de tu obra, sino que en realidad soy tú! Y a quien diga lo contrario, lo derribo de un golpe. Me gusta tener el aspecto de un camarón, de un empleado bien vestido, pero en realidad soy Walt Whitman y a quien se me cruce en el camino lo tumbaré... Hice lo

La canción de California

POR GIANNI BORGNA

El mito de California estalló en el verano del '66 con *California dreamin'*, de John Phillips, cantada por The Mamas and the Papas. Con *San Francisco* (también de John Phillips y cantada en ese momento por Scott McKenzie) y con *San Franciscan Nights*, compuesta y cantada por Eric Burdon en 1967, la ciudad de California se transformó en la capital mundial de la juventud hippie y freak. La primera dice:

Si vas a ir a San Francisco/ asegúrate de usar algunas flores en tu pelo/ Si vas a ir a San Francisco/ vas a encontrar allí algunas personas maravillosas (...) a lo largo de todo el Estado/ como una vibración extraña/ gente en movimiento/ gente en movimiento.

San Francisco fue rebautizada como la «Liverpool del oeste». Ya en 1965 había sido el centro de numerosas exhibiciones en vivo, de solistas y de orquestas, y había sido anfitrión de los primeros grandes recitales de poesía, el más famoso de ellos ocurrido el 10 de junio de 1965 en el London Albert Hall: 7.000 presentes; los niños descalzos distribuían flores en una atmósfera espesa de incienso y hashish. Mientras que, el primer «human be-in» memorable organizado en San Francisco es aquel del 14 de enero de 1967, en el Golden Gate Park, que rápidamente se transformó en una reunión colosal de "tribus pacíficas".

Para aquellos otros que amaban el rock, hubo dos chances fundamentales entre el Fillmore Auditorium y el Avalon Ballroom, dirigidos respectivamente por Bill Graham y Chet Helms. Estos dos hombres organizaron un flujo permanente de interesantes conciertos para la gente joven de Haight Ashbury y Berkeley.

La música psicodélica se hizo moda también y tuvo su correlato en Inglaterra en 1967 (pensar en grupos como Pink Floyd, los Moody Blues, Move, Traffic y Procol Harum). Las raíces eran del blues, con grados distintos de variación, y los sonidos nuevos eran de instrumentos no escuchados hasta ese entonces, como el "mellotron".

Los pósters psicodélicos -que aparecieron como expresión folk ingenua- y las luces psicodélicas completaban la atmósfera californiana. Bill Graham encargó algunos para ambientar el Fillmore e, inmediatamente después, Chet Helms hizo lo mismo para la ambientación del Avalon.

A fines del '66 ya son famosos y ese rock tiene su propio arte figurativo. Wes Wilson sobresalió en este terreno, así como Studios Mouse Studios y Victor Moscosso. A partir de entonces, la música de la cultura beat se difuminó en las distintas corrientes del rock.

mismo: mi poema es un poema de admiración por Pessoa. En "Osario" hay también una alusión a Salman Rushdie.

Sí. En primer lugar, es un amigo. Además tenemos el mismo agente. Lo visité cuando estaba en Nueva York. Tiene dos ejemplares de mis poemas escogidos, en dos lugares distintos, y los lee. Nos sentamos a meditar juntos.

¿Como budistas, quiere decir?

El estaba interesado en aprender la técnica, porque tiene mucho tiempo para meditar... El fundamentalismo... Como usted sabe los fundamentalistas islámicos son un espejo de los fundamentalistas norteamericanos que llevamos al poder. Tal vez son un poco más fanáticos. Pero no más criminales. En la guerra del Golfo no hubo menos muertos que todo lo que hemos tenido que sufrir por parte de los fundamentalistas islámicos en los últimos años. Se bombardearon ciudades de Irak donde la edad promedio era de dieciséis años... Y todo eso, de cierto modo, tiene que ver con la política extranjera norteamericana, inglesa y francesa de la época de las concesiones y de nuestras manipulaciones en Medio Oriente...

Frankensteins desencadenados

La caída del muro de Berlín, el derrumbe del comunismo, ¿no le han hecho creer que el mundo va un poco mejor?

No. Estoy de acuerdo con Rimbaud: "¡La ciencia, la nueva nobleza! El progreso. ¡El mundo marcha! ¿Por qué no va a girar?" En todas partes hemos creado monstruos de Frankenstein, del estilo Mōbutu. En todas partes se masaca en masa y se muere de hambre. En Estados Unidos, los fundamentalistas y los neoconservadores crecen en importancia y se imponen. Como ya no pueden agarrárselas con los comunistas, atacan a los negros, a los homosexuales, a los toxicómanos. Y la lucha contra la droga es utilizada como una excusa demagógica para crear un Estado policial. ¿Vamos cada vez peor? ¿No hay ningún motivo para creer en el progreso?

¿Quién sigue creyendo en él? Hágame la pregunta a cualquier abuela. Ya nadie cree en esa idea. La noción de que cada hombre en el planeta tendría un día una mujer en cada puerto y un auto en su garage provocaría por otra parte la ruina ecológica del planeta. Usted está muy preocupado por los problemas ecológicos.

Es evidente. Ha sido un tema literario para los poetas norteamericanos desde los años '50. Recuerde a Kerouac: *The Earth is an Indian Thing*, la Tierra es una cosa india. ¿Qué quiso decir con eso?

Que por una especie de emborronda-

Burroughs firmando libros, Ferlinghetti mirando. Una tarde en City Lights.

miento hipertecnológico existe desde hace mucho tiempo un divorcio entre nosotros y nuestro entorno. En cierto sentido, el planeta tiene Sida, su sistema inmunológico ya no es capaz de resistir el virus humano. Creo que eso está claro para todo el mundo. El planeta naufraga. Destruimos por millares los códigos de información contenidos en las especies vegetales y animales. Mientras que los antiguos indígenas norteamericanos conocían íntimamente las plantas y los animales, y vivían en una relación equilibrada con ellos. En ese sentido "la Tierra es una cosa india".

¿Ha viajado mucho?

No. India, China, Camboya, Vietnam, Japón. Pero, por ejemplo, nunca estuve en los polos, en Afganistán, en Indonesia, en Bali o en Java, y en muchos otros lugares. ¿Una ciudad favorita?

Benarés, es la primera que me viene a la mente.

¿Sigue siendo posible el auténtico viaje? Usted decía que vivimos en un mundo mediado por completo. Las pantallas ante las que pasamos el tiempo ¿no tienen efectos más peligrosos que la marihuana o el peyotl...?

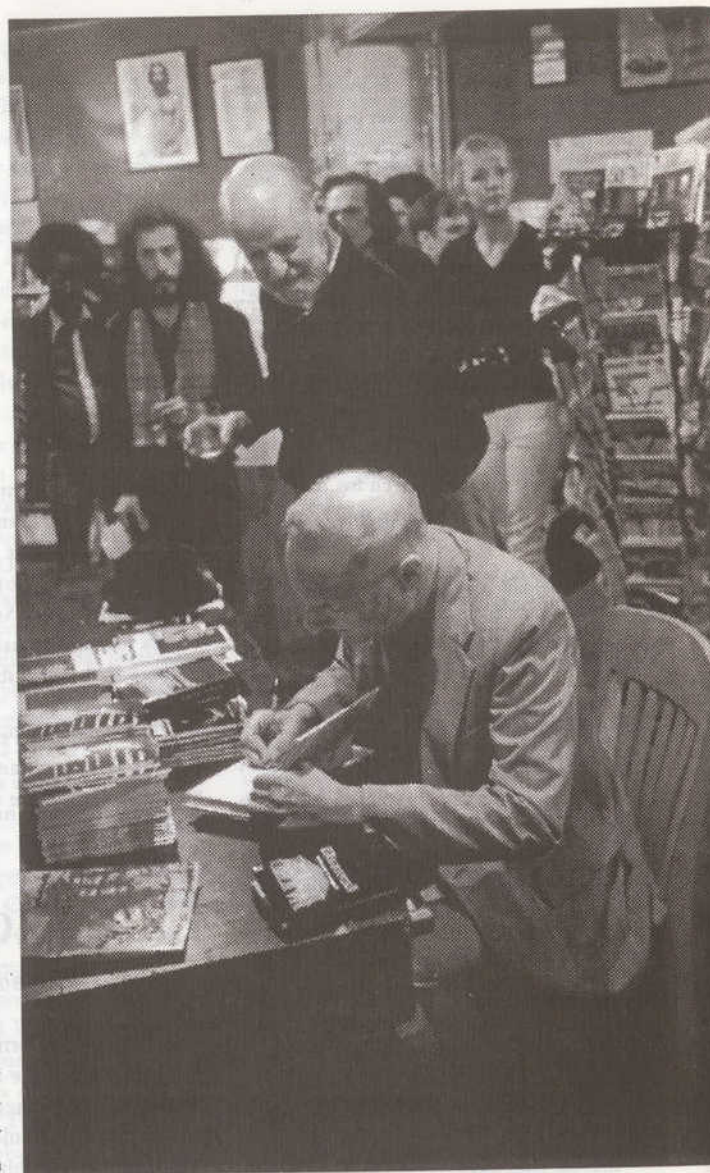
Bueno, en realidad, el peyotl y la marihuana tienen un efecto exactamente opuesto. Es todo lo contrario de un lavado de cerebro. Y por eso son ilegales. Porque devuelven una visión primordial de la naturaleza, porque te abren a percepciones variadas y diferenciadas de la realidad. Mientras los medios sólo te dan una percepción uniformizada.

¿Usted quiere decir que es un enriqueci-

miento de la realidad?

Esto ofrece perspectivas alternativas. Y a veces, sí, cierto enriquecimiento de la textura de lo real. El Dr. Albert Hofmann, que dirigía las investigaciones sobre el LSD para Sandoz, me dijo un día que había tomado LSD sólo ocho veces. Le dije: ¿por qué no más? ¿Por qué se detuvo si esas experiencias lo abrían a mundos distintos? Me contestó: después de aprender de qué se trata, ¿para qué repetir la experiencia? Agregó: por otra parte, para experimentar el mismo tipo de percepciones, me paseo por el jardín, en la naturaleza. Es eso. Yo diría que el LSD tiene como efecto liberarte de una visión uniforme, condicionada de las cosas, la política, la cultura, las tecnologías, el progreso, etc. Esa era la función liberadora que se atribuía a los alucinógenos en los años sesenta. Pero los adictos de hoy presentan un rostro muy distinto, lamentable y trágico... No toman la droga con el mismo fin que en aquella época.

¡Oh, *shit*! Eso forma parte del lavado



día mucha gente sigue tomando drogas con fines estéticos, incluidos los jóvenes. Pero la propaganda oficial, al poner a todas las drogas en la misma bolsa y al considerar todo el fenómeno de modo negativo, ha creado una población de toxicómanos a la Frankenstein. Mezclaron todo, los que toman marihuana, anfetaminas, cocaína, heroína, drogas psicodélicas... metieron a todo el mundo en el mismo ghetto. No le dieron a las generaciones jóvenes ninguna indicación sobre el modo de emplear las drogas psicodélicas: hace tiempo que debieron haber creado instituciones para eso, en vez de reprimirlas y prohibirlas. Pero los motivos por los que se toma droga también cambiaron. Usted las tomaba para descubrir otras realidades. Los que las toman hoy simplemente quieren soportar la realidad.

En realidad hay una variedad infinita de gente que toma droga, y no son todos locos. Los locos son sólo el 2 % de los jóvenes, que usted puede ver en la calle, a una cuadra de aquí. Tiene que darse cuenta de que entre el 10 y el 20 % de los estudiantes de Harvard fuman marihuana, que el 30 % probó el LSD: pero no hablan en público de eso, porque no quieren problemas... uno de estos días podrían ser el presidente de Estados Unidos. Por lo tanto a ellos no se los ve. Los únicos que usted ve son las víctimas. Están en la 8ª Avenida, acá cerca. Pero es también allí donde uno encuentra a los artistas, el rock, la vanguardia, los activistas políticos, etc. Y los que toman drogas psicodélicas hoy, lo hacen siempre con la misma idea.

¿Cambiar el mundo?

Su conciencia de las cosas.

En aquella época, gente como los Beatles también esperaba...

- Que cambiara el mundo, sí. Pero descubrieron que las burocracias capitalistas y comunistas estaban tan atrincheradas que llevaría cientos de años lograrlo: después de todo la revolución industrial puso unos buenos doscientos años para conducir al planeta a las crisis que conoce hoy. La primera vez que Kerouac tomó psilocibina (nos la había dado Timothy Leary, formaba parte de las experiencias en la Universidad de Harvard, en 1960), estábamos en mi departamento, a unas cuerdas de aquí. En cierto momento Leary y yo habíamos tratado de convencerlo de los cambios formidables en la sociedad a los que llevarían esas experiencias. Y Kerouac calmó nuestro entusiasmo diciendo: "*Walking on water wasn't made in a day*": no se camina sobre el agua en un solo día. Un modo de decir que la resurrección no se logra de un día para otro...

TRADUCCION: ELVIO E. GANDOLFO

Evolución de las contraculturas

POR TIMOTHY LEARY

Leary siempre estuvo cerca de los beatniks. Este profesor de Harvard que experimentaba con drogas en los '50 y '60, en los últimos años se dedicó a investigar la cultura cyberpunk y a trazar un puente entre los distintos momentos y movimientos contraculturales. A pesar de su origen científico (o justamente por eso) Leary era el mas chanta de la generación beat. Falleció este año y era padrino de bautismo de Winona Ryder.

Beatniks (1950-1965)

Humor:	Calmo
Erotismo-estética:	Artista, cultivado, a la moda, interesado en la poesía, las drogas, el jazz.
Actitud:	Sarcástica, cínica.
Técnica mental:	Técnica poco desarrollada; sin embargo, exploradores psicodélicos primitivos.
Punto de vista intelectual:	Bien informados, escépticos, astutos.
Cociente humano:	Tolerantes racialmente y sobre los derechos de los homosexuales pero a menudo machistas.
Política:	Bohemia, contra los poderes establecidos.
Visión cósmica:	Pesimismo romántico, cosmología budista.

Hippies (1965-1975)

Humor:	Beato.
Erotismo-estética:	Excitados sexualmente, orientados al amor libre, cannabis, LSD, ácido.
Actitud:	Pacífica, idealista.
Técnica mental:	Psicodélica y contra la alta tecnología.
Punto de vista intelectual:	Crean saber todo, anti-intelectuales.
Cociente humano:	Machistas, a veces sexista pero socialmente tolerantes y poseen la visión de aldea global.
Política:	Sin clase social, irreverentes, pasivos, activistas en algunas ocasiones.
Visión cósmica:	Aceptan la naturaleza caótica del universo pero a través de la pasividad hindú; no científicos, inclinados a lo oculto, intuitivos.

Cyberpunks (1975-1990)

Humor:	Melancólico, a la moda pero flemático.
Erotismo-estética:	Cuero y grunge, tatuajes, drogas duras, psicodélicos, drogas modernas.
Actitud:	Furiosa, cínica, se sienten subestimados por sus mayores.
Técnica mental:	Técnica electrónica sofisticada.
Punto de vista intelectual:	Informados, espíritu abierto, irreverentes, sumergidos en los signos electrónicos.
Cociente humano:	No sexistas, ecologistas, visión global.
Política:	Desatados, escépticos.
Visión cósmica:	Pesimistas, pero colgados en una esperanza secreta.

Nueva raza (1990-2005)

Humor:	Alerta, alegre.
Erotismo-estética:	Invasión de un estilo personal, eléctricos, prefieren el tecno y la música ambiental.
Actitud:	Confianza en si mismo.
Técnica mental:	Psicodélica, muy alta tecnología, drogas modernas, cerebros electrónicos, Internet.
Punto de vista intelectual:	Informados, espíritu abierto, irreverentes.
Cociente humano:	No sexistas, ecologistas, visión global.
Política:	Sin ataduras, individualistas, oportunismo zen.
Visión cósmica:	Aceptación de la complejidad, voluntad de ser un "comprendedor del caos".



Lawrence Ferlinghetti

Reflexiones de un enemigo del Estado

POR GISEL PICCA

NO SE HA CONVERTIDO EN MITO COMO KEROUAC, NO ES TAN ESCANDALOSAMENTE CÉLEBRE COMO GINSBERG, NI DESPIERTA FANATISMOS COMO BURROUGHS: LAWRENCE FERLINGHETTI ES EL CABLE A TIERRA DE LOS ESCRITORES BEATNIKS. PINTOR, EDITOR, LIBRERO Y, FUNDAMENTALMENTE, POETA, FERLINGHETTI SIEMPRE SE HA MOSTRADO COMO UN REBELDE, SIN ABANDONAR SU MUNDO PEQUEÑOBURGUESES DE SAN FRANCISCO.

A caban de aparecer en Estados Unidos de Barry Silesky (biografía) y un nuevo libro de poesía suyo: *A Loud Soft Laughter: Reflections of an Enemy of the State* fuertemente influenciado por Whitman -como él mismo ha afirmado. Mientras tanto, la muestra *«Ferlinghetti: the poet as painter»* recorre el mundo con una parte de su producción en el terreno de la plástica y se prepara en la Universidad de California una exhibición sin precedentes de su pintura, que será inaugurada el 20 de abril de 1997 por sus fans de Monterey Bay: Lawrence Ferlinghetti, con sus 77 años a cuestas, se

resiste a ser sólo un recuerdo de la mítica década del '60.

Un viejito moderno

Pese a que *A Coney Island of the Mind* (1958), ha quedado ya muy atrás (junto con la epopeya histórica de la generación beat) el poeta, pintor, editor, librero, activista político-social, crítico y dramaturgo Lawrence Ferlinghetti conserva actualmente su luminosa oficina sobre la librería de California más famosa, la City Lights Bookstore, de su propiedad. En esa librería él ha sido libreiro por años. Más tarde, editor, City Light se

convirtió en una editorial especializada en poesía, en el formato pocket y resultó el lugar de reunión, física y libresco, de los beatniks. El personaje-símbolo de la generación Beat (junto a Corso, Kerouac y Ginsberg) comenzó a serlo en gran parte gracias a ella.

El que empezara como precoz escritor de poemas (desde temprana edad, después de haber descubierto a Baudelaire en un libro que le regalaron) y terminara como el "chico malo" del mundo editorial de Bay Area, se ha vuelto un sabio de ojos celestes y barba blanca, que se despatarra frente a la vista directa de North Beach de la que goza desde su oficina, con botas, jeans y un arito que le atraviesa el lóbulo de una oreja. Su formación cultural, no obstante, es menos laxa que su indumentaria: educado en los campus de la Universidad de Carolina del Norte en Chapel Hill, Ferlinghetti se graduó en 1941.

La academia

Allí, durante aquellos años de vida universitaria, fue un lector apasionado de poetas populistas como Carl Sandburg, Edgar Lee Masters y Vachel Lindsay, y se sin-

tió fuertemente influenciado por ellos.

Después de ser enrolado en la Marina y de haber tomado parte en el desembarco en Normandía durante la Segunda Guerra se instaló, a su regreso, en Greenwich Village en Nueva York. La Universidad de Columbia le dio el espacio ideal para que, además de conseguir un Master, pudiera disparar sus ideas en los movimientos radicales pacifistas. Su fuerte actividad en estos movimientos durante su estadía en Nueva York sólo fue alternándose con estudio, lectura ávida, y escritura.

En 1948 obtuvo una beca en poesía y partió hacia la Sorbona de París. *"Yo fui a una escuela en París, en la Sorbona. Después de 5 años y un PhD [doctorado en humanidades] pensé que era hora de ser un profesor. Enseñé Shakespeare y Literatura Victoriana en USE, una escuela católica. Mi carrera académica se interrumpió bruscamente un día, cuando estaba dando una clase sobre una interpretación homosexual de los sonetos de Shakespeare. El jefe de mi departamento era un cura, él entró en el aula durante aquella particular lectura de Shakespeare y fue el fin"*.

Le fue mucho mejor con su tesis doctoral sobre "la Cité" como símbolo de la poesía moderna. Frecuentaba por esos días en París algunas academias de pintura, especialmente una, Julien, conocida por su "atelier libre"; pero también otras de gran prestigio, como La Grande Chaumière. Durante su doctorado en la Sorbona realizó su primer óleo, «Deux».

El poeta-pintor

Se mudó a San Francisco a la vuelta de Europa y comenzó a escribir sobre arte en una revista newyorquina, *Art Digest*. Su experiencia en París le demostraba que en Europa era mucho más corriente y más sencillo que en los Estados Unidos, para los pintores y los poetas, confundirse en un mundo común. Para entonces él era tanto pintor como poeta y verificaba que *"es difícil sacudirse la imagen de «poeta», la gente te coloca en un cubículo confortable"*.

Pese a que a través de la *Art Digest* tomó contacto con los pintores expresionistas abstractos y absorbió en gran medida de las técnicas estilísticas de Franz Kline, Mark Tobey y Morris Graves y a que, una vez establecido en San Francisco, empezó a experimentar una pintura subjetiva en la línea de Kline y de Willem de Kooning, dejó de pintar en 1961. Ferlinghetti dice: *"No pude ver hacia dónde ir"* y sólo volvería a pintar quince años más tarde.

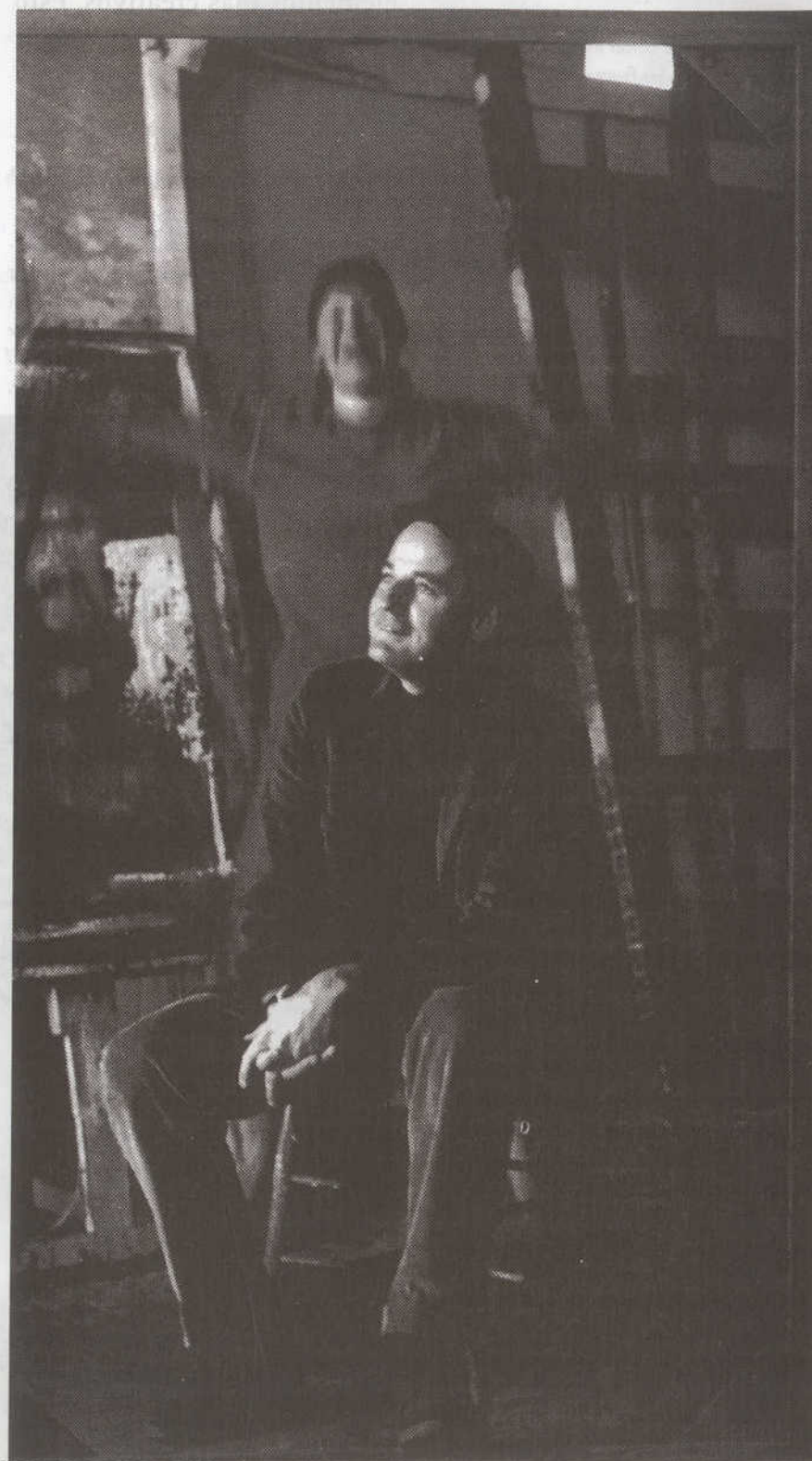
La ciudad de San Francisco lo reconcilió con la docencia y enseñó en la universidad local sin que se registraran nuevos incidentes. También fue crítico literario para el

diario *The Chronicle*. En esa época devino habitué de las primeras lecturas de poesía (él fue quien inició en Estados Unidos los recitales de poesía que por primera vez acercaron a la poesía con vastas audiencias) y del Centro de Poesía de San Francisco, allí conoció a los poetas que desde entonces serían considerados los exponentes del "Renacimiento de la poesía de San Francisco". De la combinación de las artes que lo obsesionaban resultó eso

que él llama la "percepción pictórica de sus poemas".

La poesía de la calle

Son célebres sus improvisaciones verbales, sometidas a la carne y a la metáfora espacial hiper colorida, repleta de desnudos e imágenes de humorismo político. Ferlinghetti concibe a la poesía -y al texto en general-



como mensaje oral, mensaje para ser dicho y gritado en las calles. La poesía pasa, debe pasar, a través de la experiencia del cuerpo. La idea de "sacar a la poesía de la página" lo llevó a convertirse en un entusiasta "decidor" de poemas, a experimentar con la lectura y la música, en especial, con la música oriental y el jazz.

La idea de la «street poetry» involucra la de "no estar encerrado en el santuario estético interior y contemplar los meandros del propio ombligo", sino salir a la calle para ir en medio de la gente como los trovadores lo hacían, atravesando las fronteras.

Durante el funeral de Robert Kennedy los altoparlantes dejaron oír a unas 3.000 personas la voz de un Ferlinghetti conmovido que recitaba «Assassination Raga». Era su voz grabada. Su poema llevaba un telón de música india.

El grupo beat concibió la idea de que debía retornarse a la "tabula rasa", realizarse una suerte de "limpieza" de las inclinaciones perceptuales y los prejuicios que alientan imposiciones preconceptuales y la manipulación perceptual. Las obras de teatro publicadas por Ferlinghetti en el '63 y en el '64 incluían diálogos improvisados y estaban estimuladas por el "teatro del gesto" del cual Ferlinghetti era admirador. Estos estilos tuvieron también su correlato en el cine (La aventura, de Antonioni es un buen ejemplo).

Compromiso

"Cada obra de arte debiera tener una intención subversiva" -afirma Ferlinghetti. "El artista, por definición, es un enemigo del Estado". La crítica de Kenneth Rexroth de la cultura dominante tuvo una influencia enorme en los poetas beats.

Sin embargo, Fernanda Pivano, la más antigua exégeta de Ferlinghetti, ha dicho que desde el desbande de los poetas beat, con su mudanza a Big Sur (la mítica Bolinas en Arizona a la que los precedieron Orson Welles y Henry Miller) los integrantes del grupo se resolvieron en una posición de menor "compromiso" político de sus obras. Que hubo un corrimiento hacia territorios más individualistas y secretos internos de la experiencia.

Esta opinión es discutida. Ferlinghetti opina, no obstante: "Marcuse llama la atención sobre la capacidad que tiene el sistema para devorarse sus elementos más creativos. Esta es la tendencia con los músicos de rock, por ejemplo, que se convierten en millonarios y renuncian a su arte. Esto es lo que sucedió con la generación de los '60. Pero hay aún hay unos pocos chiflados perdidos en el mundo... como yo."

Sea como fuere, la obra de Ferlinghetti no parece sustraerse a los "contenidos" de

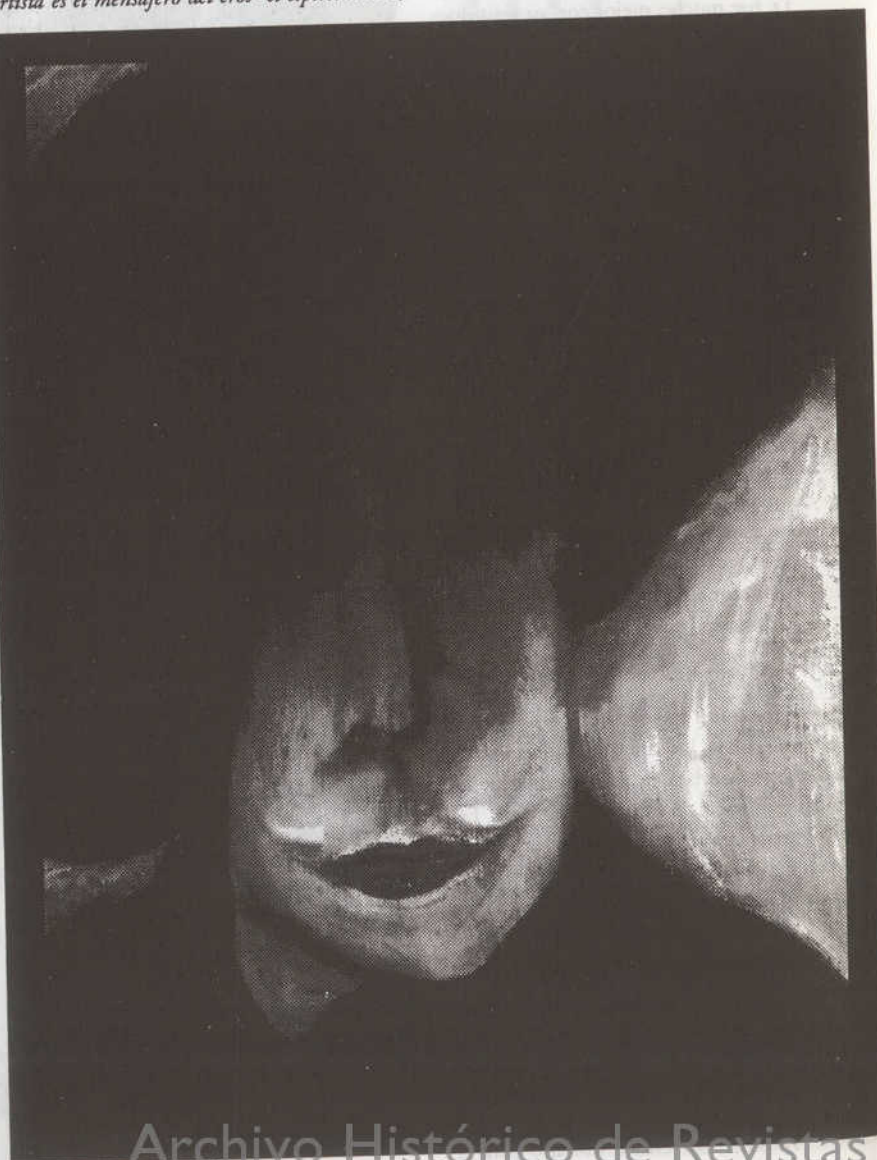
la rebelión. El hombre que ha protestado públicamente contra la política militar de los Estados Unidos en Vietnam, contra la amenaza nuclear de Nixon (fue arrestado y encarcelado por esa lucha en diciembre del '67,

"Marcuse llama la atención sobre la capacidad que tiene el sistema para devorarse sus elementos más creativos. Esto es lo que sucedió con la generación de los '60. Pero aún hay unos pocos chiflados perdidos en el mundo... como yo."

junto a Joan Baez), contra la pena de muerte, en sus recientes trabajos no parece haber abandonado el interés por la confrontación pública. "Soy más radical a medida que me vuelvo más viejo", ha dicho últimamente. "El artista es el mensajero del eros -el espíritu libre,

la búsqueda del placer y del amor-. Porque el Estado es devoto del control, la supresión de lo individual, el Estado tiene el control del instinto erótico."

En septiembre de 1977 se celebró el "Día de Lawrence Ferlinghetti". En junio de 1980, en París, en el Festival Internacional de Poesía Polifónica, fue conmemorado el 25º aniversario de la editorial City Lights que publicara a Nicanor Parra, Kenneth Patchen, Jacques Prévert, Allen Ginsberg y Andrei Voznesensky. Desde 1994, una calle en San Francisco lleva su nombre. La edición definitiva de A Coney Island... ha superado el millón de ejemplares vendidos (un verdadero récord editorial en el terreno de la poesía). La vigencia de Lawrence Ferlinghetti no tiene discusión. Mientras, él se acerca cada vez más a sus raíces italianas, declara "ya no escribo, sólo estoy interesado en la pintura", lee manuscritos (Nancy Peter dirige actualmente tanto la editorial como la librería) y planea un viaje a la India. El fuego de Lawrence Ferlinghetti se consume con la lentitud típica de los materiales nobles.



Poemas Inéditos

LAWRENCE FERLINGHETTI

El pintor (1991)

Blanco puro a primera luz

Blanco como un angel
se encontraba el lienzo

delante del joven pintor

Pulseaba en ondas de luz

Tenía su propia radiación

El sólo podía mancharlo
intimidarlos

con su pincel muy duro

violarlos

con su paleta muy fállica filosa

El deseaba tener un pincel de finas plumas blancas
(el Cisne con Leda)

Y él retrocedió

Y él recostó el lienzo

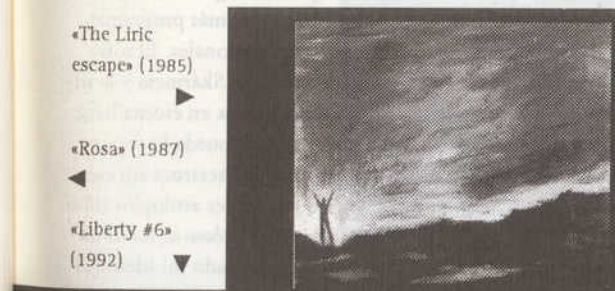
Y se recostó con él solo

Y él estuvo largo tiempo con esa virgen
anhelando una pureza propia

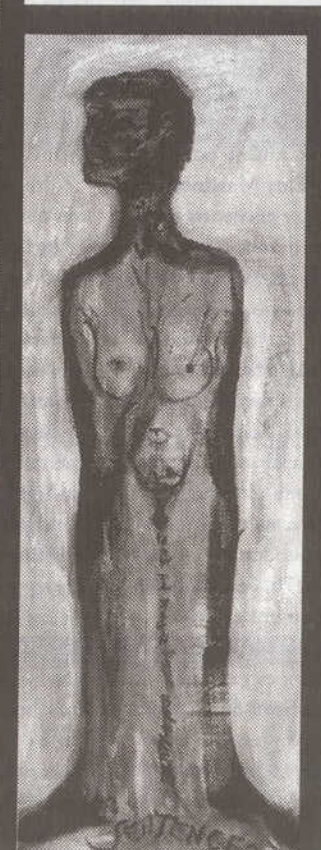
«The Liric
escape» (1985)

«Rosa» (1987)

«Liberty #6»
(1992)



«Broken sentences»
(1990)



Arte + Poesía (1996)

Nunca un loco
Sin embargo nunca tan lejos
de la risa lúdica
un trágico en ascenso
Yo aún pregunté absurdamente sobre lo último
en arte y poesía
Sólo lo absoluto necesita interesar
(ah posmodernidad hipócrita, ¡pasa de largo!)
Belleza desnuda
como una piedra en un océano
vista por lo que es
irrompible sobre las olas
Inalcanzable como Samotracia
en un promontorio
para nunca caer
o para nunca nada
La Diosa pelada
o el Dioscabeza afeitado
vistos completos
Deja que esta verdad y belleza se muevan
y vengan hacia nosotros
gesticulando
insurgentes
Y hagan temblar el mundo
temblar nuestros sentidos
sensores y censores
Que las paredes del templo tiemblen
y las ciudades de concreto se derrumben
Que las estrellas brillen a través
de un agujero en el cielo
(como a través de la cúpula del Panteón)
para ver la última
noche blanca
la última
visión graciosa

TRADUCCION: CAROLINA SITNISKY

¿Cuanto vale tu Silencio?

POR SANTIAGO PAZOS

Sarlo y Platero, Sarlo y Valeria, Sarlo y las Ideologías, Tomás y el Marketing, Tomás y yo, Tomás y el Chapulín.

"Beatriz Sarlo es una mujer extraordinariamente menuda. Tan menuda como inteligente." Esta guarangada juro que no la escribí yo sino Alejandro Margulis en la revista de *La Nación* en una entrevista realizada a nuestra Primera Dama de las Letras y a su pareja, Rafael Filippelli. Llamar petiso a alguien en las primeras líneas de una nota es un poco fuerte. Sobre todo cuando la nota es una loa de amor como en este caso. Es como escribir de Fulanito: "Fulanito es un hombre extraordinariamente feo. Tan feo como inteligente". A Margulis le recomendamos que de aquí en más parafrasee a Platero y yo y escriba: "Sarlo es menuda, peluda y suave." Qué falta de respeto, che.



La nota hacía referencia al debut cinematográfico de Sarlo (¿como actriz!) en una película de Filippelli. Película que no vamos a ir a ver ni mamados. No voy a hacer los chistes obvios sobre el debut "artístico" de nuestra Betty. Pero quería hacer notar algunas cosas emergentes de las fotos publicadas en *La Nación*. Por un lado, el color cari-

beño de Sarlo (lamento que la V. sea en B/N). Primera conclusión: la lámpara solar ha llegado al mundo de los intelectuales. Por otro lado, quiero que noten la pose de Sarlo, su mirada, su rostro ocultándose detrás de su mano y brazo, ese pelo llovidito a lo Marilina Ross, esa expresión que la hace tan parecida a la nueva Ana María Picchio. Segunda conclusión: el fashion ha comenzado a seducir a nuestros intelectuales. Dicho de otra manera: la influencia de Valeria Mazza en Beatriz Sarlo, tópico a desarrollar por los estudiantes de Literatura Argentina II en sus trabajos monográficos.

Y ahora hablemos un poquito en serio (no mucho porque ya llega Tomas Eloy Martínez). Beatriz Sarlo se encuentra trabajando en este momento en la parte cultural del Frepaso. *Punto de Vista* -la revista que dirige Sarlo, una de las pocas publicaciones de resistencia cultural contra la última dictadura- se puso al servicio, después de Malvinas, del radicalismo al punto que algunos intelectuales, como Ricardo Piglia, se retiraron entonces de la publicación. A mediados de los '70, Sarlo adhería al Partido Comunista Revolucionario de orientación pro-China. Las posiciones y cambios de Sarlo merecerían todo un artículo que yo no voy a hacer y que nadie, en el mundillo intelectual argentino, está interesado en realzar. Hoy es más fácil criticar a la policía y los políticos que a los

intelectuales. Pero sólo voy a reproducir un fragmento de una entrevista a Ricky Piglia que realizó la V. (el trío Galperín-Olguín-Rey, a mí no me quisieron llevar) en su número 3. La pregunta giraba sobre el papel de Sarlo y otros en la cultura alfonsinista y Piglia contraponía eso a lo que debería ser la contracultura:

"(...)Construir una contracultura, no creer en el diálogo, agudizar los conflictos, buscar la ruptura: la "vieja" posición tiene como elemento central [oponerse a la cultura] generada por el estado. Se trataba de definir un polo antagónico con el tipo de cultura instrumentada por el estado. El punto de diferencia, que se debe ligar a la experiencia de la dictadura y a los efectos que produjo la apertura democrática, es que se empezó a considerar que la relación con el estado podía favorecer la práctica cultural y la inserción de los intelectuales. Por lo tanto había que ganar espacios. Ahí hay un viraje importantísimo.

"El famoso posibilismo.
"El posibilismo es efecto de un cambio previo: la reivindicación cultural del liberalismo. La revaloración de la tradición liberal supone el fin de la vanguardia."

Los engaños: ya llegó TEM pero voy a seguir hablando seriamente.

Primer episodio: me contaron que en una clase de literatura argentina, David Viñas tenía en una mano "Esa mujer" de Rodolfo Walsh y dijo: "Esto es literatura". Después levantó la otra mano donde estaba *Santa Evita* y dijo: "Esto es mercado".

Segundo Episodio: En un encuentro sobre literatura e historia organizado por el diario *Clarín* alguien atacaba la novela de Martínez acusándola de oportunista y marketinera.

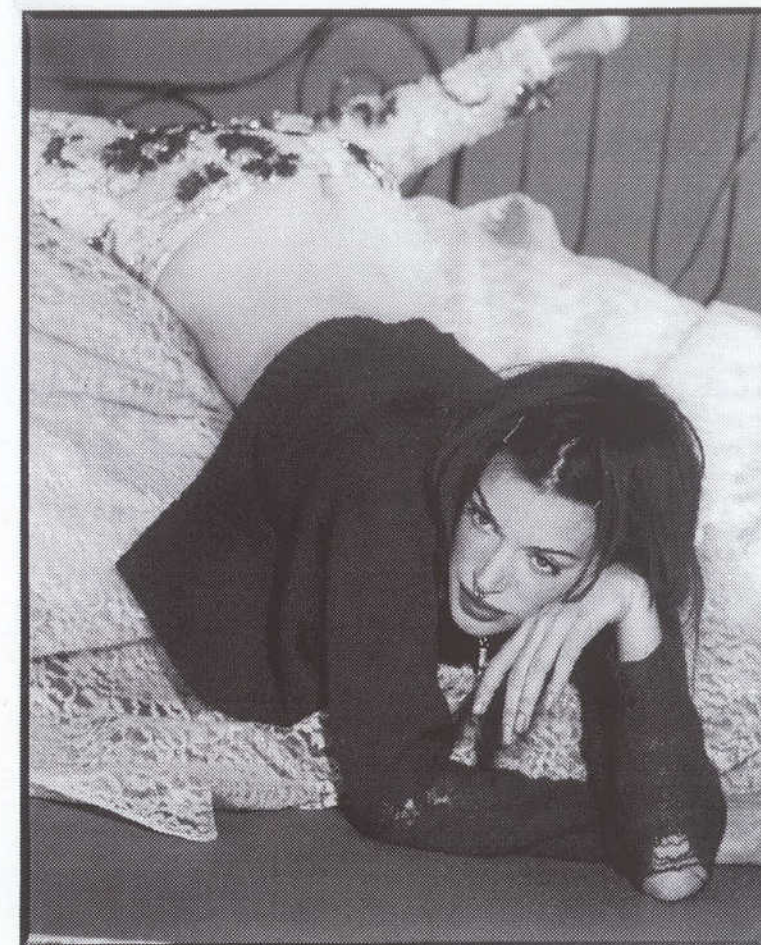
En realidad, tanto lo de Viñas como lo de Clarín me parece una boludez. *Santa Evita* no es más "mercado" que *Claudia conversa* (la novela de Viñas publicada por Planeta). Y tampoco se puede definir como "oportunista" la escritura de *Santa Evita* (novela en la que TEM viene

trabajando hace años). En todo caso, la editorial puede especular (aunque no necesariamente) con su publicación. Pero que una novela sea o no oportunista no dice nada de su calidad artística. La novela de Martínez tiene varios defectos, vicios y debilidades (algunas resaltadas en esta sección hace un par de números). Pero toda crítica debería ser hecha desde los análisis literarios habituales. Usar los mismos parámetros que para una novela de Viñas o de Bioy Casares. Lo demás es envidia, anquilosamiento ideológico o simple estulticia.

Me di el lujo de hablar bien de TEM. Ya puedo morir contento.

Estaba navegando por mi TV con cable (ya tengo 77 canales) cuando me topé con *El show de los libros*, un programa de la televisión shilena (así, al revés, pronuncian ellos) conducido por el escritor Antonio Skármeta. Un programa más que ameno sobre literatura que le rompe el alma (no quiero ser grosero) a Cristina Mucci y demás programas culturales nacionales. El tono simpático de Skármeta y la inteligente puesta en escena hace pensar que se puede hacer un programa de literatura sin caer en los habituales artilugios soporíferos. En *El show de los libros* estaba de invitado mi (desde el apartado anterior) amigo Tomás Eloy Martínez. Tiré el control remoto y me puse a escucharlo. Pero cuando hablaba notaba algo raro. Algo difícil de definir. "Ya sé" me dije, "está hablando como si fuera chileno". Pero no, no exactamente, porque al rato parecía hablar como si fuera José Luis Rodríguez, y después hablaba como Ricky Martín, y más adelante ponía tonada y usaba palabras dignas del Chapulín Colorado. ¡TEM estaba tratando de hablar un español neutro, usando el tú y esforzándose para que su español se pareciera al de las series dobladas en Puerto Rico! El resultado era digno de la voz en español del Superagente 86. El viejo truco de querer ser como político

No lo pensés más



Suscribite.

Recibís la revista donde vos querés y en la misma semana que aparece en los kioscos porteños. También podés regalarle la suscripción a algún amigo, familiar, pareja o a quien se te ocurra y se la llevamos el día que vos decidís. Basta de regalar siempre CDs y libros. Ahora podés ser original y regalar una suscripción de la mejor revista culturalmente incorrecta.

VALOR DE LAS SUSCRIPCIONES:

Dos números: 12 pesos.

(Regalo: un ejemplar atrasado a elegir entre el "Especial Betty Page" y los números 7, 9 y 10)

Cinco números: 30 pesos.

(Regalo: tres números atrasados a elegir entre el 7, 9, 10, 12, 14, 18, 19 y el "Especial Betty Page")

Sin gastos de envío. Con seguro de llegada

LLAMANOS

394-4477

(De lunes a viernes, de 11 a 18 hs.)