

No lo pensés más



Suscribíte.

Recibís la revista donde vos querés y con el pago de la suscripción te llevás gratis un montón de números atrasados a elección. Si además sos de Capital Federal o Gran Buenos Aires te llevás un libro como obsequio.

También podés regalarle la suscripción a algún amigo, familiar, pareja o a quien se te ocurra y se la llevamos el día que vos decidás. Basta de regalar siempre CDs y libros. Ahora podés ser original y regalar una suscripción de la mejor revista culturalmente incorrecta.

Valor de las suscripciones:

Suscripción por **cuatro** números: **24 pesos**. (Regalo: tres ejemplares atrasados)

Suscripción por **seis** números: **35 pesos**. (Regalo: cuatro números atrasados y un libro)

Dos suscripciones de **seis** números: **60 pesos**. (Regalo: ocho números atrasados y dos libros)

Llamáenos

240-1851

(De martes a jueves, de 10 a 13 hs.)

AÑO VI Nº 25 \$ 5,90

V DE VIAN

[REVISTA CULTURALMENTE INCORRECTA]

El **decálogo sexual** de la cantante de Garbage
Shirley Manson

El líder de **Suede**
entrevistado por
Hanif Kureishi

sexo
política
cine
rock
libros

Alain Delon
su mejor entrevista

Cronenberg
habla de **Crash**

Raymundo Gleyzer
retrato del cineasta asesinado

Desnudos y rockeros
por **Albert Watson**

Ya no

Ya no será
ya no
no viviremos juntos
no criaré a tu hijo
no coseré tu ropa
no te tendré de noche
no te besaré al irme
nunca sabrás quién fui
por qué me amaron otros.
No llegaré a saber
por qué ni cómo nunca
ni si era de verdad
lo que dijiste que era
ni quién fuiste
ni qué fui para ti
ni cómo hubiera sido
vivir juntos
querernos
esperarnos
estar.
Yo no soy más que yo
para siempre y tú
ya
no serás para mí
más que tú. Ya no estás
en un día futuro
no sabré donde vives
con quién
ni si te acuerdas.
No me abrazarás nunca
como esa noche
nunca.
No volveré a tocarte.
No te veré morir.

IDEA VILARIÑO (MONTEVIDEO, 1920)



Idea y sus hermanas en los '40: (de izq. a der.) Alma, Poema e Idea.

STAFF

AÑO VI N° 25 NOVIEMBRE 1996

DIRECTOR SERGIO S. 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 PABLO CAPANNA

JOSE MEIJON

FERNANDO PEÑA

BELEN GACHE

SILVINA ROUVIER

GUSTAVO SECRETI

RAMON TARRUELLA

ALEJANDRO VARELA

EMBAJADORA KARINA GALPERIN
EN HARVARD

PRODUCCION CAROLINA SITNISKY
GRAFICA

DISEÑO GABRIEL MIRO
DE LOGOTIPO

DISEÑO MARTIN DE CASTRO
EDITORIAL

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

SUMARIO

3 Sumario

4 Click!: Correo, cocina, fotos, etc.

6 Lecturas: Escritores argentinos bajo la lupa gandolfiana.

8 Raymundo Gleyzer: Una investigación de Fernando Peña sobre el cineasta desaparecido.

14 Decálogo sexual: a cargo de Shirley Manson, la cantante de Garbage.

17 Christopher Marlowe: un genio del teatro en la mira de Sergio S. Olguin.

20 David Cronenberg: Informe completo sobre Crash. Incluye entrevista a Cronenberg y artículos de J. G. Ballard y Pablo Capanna.

25 Albert Watson: las mejores fotos de un retratista singular.

28 Eugenio Barba: el vanguardista italiano explicado por Alejandra Varela.

30 Suede: el líder de la banda en diálogo con el escritor Hanif Kureishi.

34 Milena Jesenská: dos artículos y un cuento de la escritora checa.

36 Modelos victorianas: los decadentistas ingleses visitados por Belén Gache.

39 Instituciones defensoras: qué hacer cuando el poder ataca. Notas de Silvina Rouvier y Ramón D. Tarruella.

42 H-Men y Viaje a las estrellas: historia de una cruzada contada por Gustavo Secreti.

44 Alain Delon: su mejor entrevista y sus diez películas más recordadas.

50 Cuanto vale tu silencio: pone precio por el piso, el pícaro Pazos.

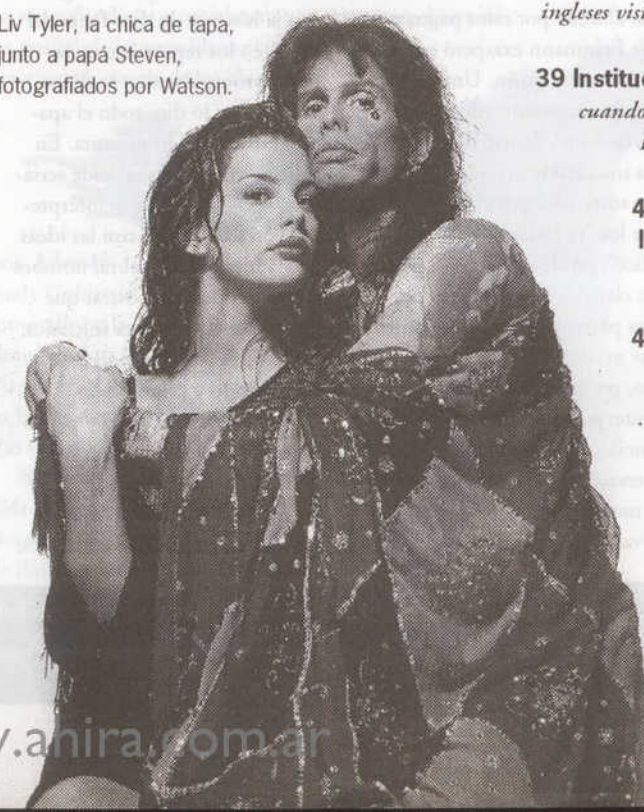


Raymundo Gleyzer.



Alain Delon.

Liv Tyler, la chica de tapa, junto a papá Steven, fotografiados por Watson.



ESCRIBEN: LOS LECTORES

Lector viajero

V de Vian:

Gracias a una amiga fiel recibí casi todos los números de su revista aquí, casi en la frontera con Escocia. El hecho de ser un huésped forzado de Su (ya no tan) Graciosa Majestad no me impide de disfrutar de una revista culturalmente incorrecta: veo por ahí una cierta coherencia y ofrezco mis servicios como Embajador Plenipotenciario para el Mar del Norte. Con eso de las vacas locas se presenta una excelente oportunidad para corregir algunos tratados de biotipología sajona: son los ingleses que contagiaron las vacas y no como se especula. Así que la Comunidad Europea espera pronto poder erradicar la enfermedad, reservando las islas británicas para los bovinos.

Me atrevería a sugerir algunas entrevistas e incursiones por el underground literario porteño que esconde celosamente muchos pasillos y algunas gemas de incalculable valor. Ya que los ciudadanos del Tercer Mundo no pueden comprar libros como hacían antes de que los políticos empezasen a arreglar el país, sería reconfortante que V de Vian abriese una ventana a un mundo que existe -que existió siempre desde las mesas de La Paz, Bárbaro y tantos otros...

Y que les vaya bien. Un abrazo.

ERIK SCHULTZ
FRANKLAND
DURHAM - DH 5YD
INGLATERRA

N. de la R.: Podés empezar a mandar fruta cuando quieras. En cuanto al under porteño, cada tanto abrimos una ventanita.

Ya la vamos a agrandar.

Lector crítico

Gente de V de Vian:

Debe ser mi edad -apenas un joven-, mi ignorancia -apenas un lector-, o mi actividad laboral y social -apenas un delincuente- que me hace desconocer los parámetros válidos de la literatura argentina. Es decir: cómo hay que escribir, cuáles son las cosas importantes para decir, cuáles son los pensamientos válidos, qué posturas las aceptadas. Qué es lo bueno y qué lo malo. Debo ser yo, entonces, que todavía me falta aprender y que aún no he sido iniciado en los secretos de la literatura, de la historia, de la sociología, de lo etc.

Insisto en que yo debo ser el único que piensa que La máquina de escribir, el último y promocionado y alabado/ensalzado libro de Juan Martini es un autocomplaciente ejercicio de un estilo dudoso a esta altura del partido. Dudoso porque se inclina por un amaneramiento que ya cansa. Una forma de escribir que abunda por estos pagos y que Feinmann exasperó en La astucia de la razón. Una prosa circular, insistente, de quiebres y desviaciones dentro de una misma inacabable oración, oraciones sostenidas por el encomado, por los "se ha dicho", por los "dice", por los "es decir", por los "es claro": válidos trucos, por otra parte; legítimas facilidades que ayudan a implantar un ritmo, por qué no decirlo, envolvente: palabras, imágenes, referencias, palabras digo, que se menean al igual que barcasas en el muelle, la tibia brisa, es claro, el vaivén de las hipnosis.

Lo que, insisto, después de todo, no está mal. ¿Qué hay de malo en copiar, por ejemplo, por decir, a Bernhard? (¿A Handke, tal vez? No sé, no lo leí) Tampoco es que Martini haya, en La máquina..., iniciado un estilo. A su favor, es bueno aclarar que lo venía preparando en sus obras anteriores. ¡Y vaya qué obras! El fantasma imperfecto, La construcción del héroe, Composición de lugar. Pero en estos libros sí había algo para decir. Había una búsqueda de lo que se podía contar. Había un desprendimiento de del pasado policial y de su escritura cortante. Había una atmósfera desencantada del individualismo de fin de siglo. De la soledad del hombre. De los espacios solitarios. Había viaje, búsqueda. Había aprendizaje y transmisión de ese aprendizaje.

Pero no sé qué pasó con Martini que ya aprendió: un curso acelerado, tal vez. Dos lecciones y sepa cómo debe mostrarse un escritor, dentro y fuera de la cancha. Elija: ¿postura salvaje a lo Viñas o, simplemente, pose de dandy, una onda a lo gran Gatsby como Martini?

Como Martini ya sabe, entonces enseña. Pela, el maestro. Cancherea. Dice que dialoga con la historia -lo dice fuera del texto, en los reportajes, en las notas promocionales; lo dicen sus amigos; lo dice todo el aparato crítico que lo sustenta. En el libro in situ no sé dónde seriamente lo hace; con sus intérpretes, con los hechos, con las ideas de ala historia. Nombra, nombra y nombra para demostrar que sabe, hace chistes para iniciados, juega con el lenguaje, sigue nombrando y nombrando.

Aparecen personajes y personajes -lo que no aparecen son personas. Mitos de la realidad y la ficción: intenta repetir lo de La vida entera (donde, al menos,

había candor) y fracasa. Está Casablanca -no sé para qué está-. Está él, Martini, camuflado en su álter ego. Pero es tan vivo que se anticipa y lo titula. Porque Martini, parece decirnos, está más allá del bien y del mal, junta las citas cultas con las reflexiones a lo -podríamos llamarlas- Jorge Asís: "Mirá, yo no sé, pero cada día estoy más convencido: las minas no quieren cojer"; "La pija, a un tipo, se le para siempre" (cosa discutible: ¿qué entendemos por siempre?). En el sexo según Midachi es donde Martini desborda su cuidadosa y fabricada postura de escritor culto, sufriente y lejano.

Pose de pensamientos, pose de emociones, pose de palabras. Pose de escritor existencialista ("Una novela, un folletín, le digo. ¿De qué se trata?, quiere saber. Es la historia de un periodista, creo, o de un escritor, quién sabe.", reflexiona al final). Martini insiste con el camino empezado en El enigma de la realidad, su libro anterior, un monumento a los lugares comunes, o mejor: la sospecha de que bajo esa capa de escritura "seria" se encuentra una sarta de tonterías.

Lo dicho por Ionesco -que la escritura auténtica es incompatible con el estilo- puede aplicarse a Martini. A su última novela, al menos.

Puro estilo.

MARCELO MICELI
MAR DEL PLATA

N. de la R.: Con lectores así no necesitamos críticos literarios. ¿Quién te manda a leer esta clase de libros? Estos chicos...

Escribannos que nos gusta:
V de Vian
Salta 921 P.B. 'E'
1074 - Capital

PONE LA SAL MÓNICA HASENBERG

Cocina medieval: Panzanella

Cortar en rodajas 1/2 kg de pan casero "de ayer" y ponerlo en remojo cerca de un cuarto de hora en agua fría. Exprimirlo con las manos y deshacerlo bien dentro de una ensaladera, agregando 4 tomates para ensalada, 2 cebollos y 1 pepino, todo cortado en rodajas finas; agregar hojas de albahaca y condimentar con aceite de oliva, sal y pimienta. Mezclar bien y meter en la heladera media hora. Al servir, agregar vinagre.

Este, es un clásico antipasto

de la cocina toscana italiana, nacido de la improvisación de los campesinos en el medioevo, de la ciudad de Certaldo [45 km de Florencia] que así lograron aprovechar el pan sobrante.

Certaldo surge sobre una colina en la ribera derecha del río Elsa. Hoy cuenta con 16.000 habitantes y la parte antigua de la ciudad conserva intacta la estructura original, tanto que la vida parece haberse quedado en los tiempos del Boccaccio que se retiró aquí a transcurrir sus últimos años en la miseria. Su única casa, le dedica su homenaje y cumple con los roles de tránsito, plaza y patio. Es

FOTO: MÓNICA HASENBERG

un espacio público y privado donde lo externo y lo interno coinciden. Para aumentar su carga romántica, es buena productora de tartufo blanco, queso pecorino y del seductor "Chianti putto".

EXPOSICIONES

MIRA CAROLINA SITNISKY

Fotografía de un hombre animado

Visita a una exposición reciente de Andy Goldstein.

En el recientemente inaugurado Paseo de Arte Villa San Juan (Av. del Libertador 16.170, San Isidro - en frente a la catedral) expuso su obra Andy Goldstein. El salón de fotografía y artes visuales (dirigido por nuestra fotógrafa Diana Arbiser) mostró una selección de los trabajos de Goldstein y una parte importante de sus últimas obras.

Andy Goldstein es un prestigioso fotógrafo argentino que dirige hace ya más de veinte años una escuela de fotografía creativa que lleva su nombre. En el '88 el periodista Roberto Guareschi dijo: "Para Andy Goldstein, lo maravilloso de la fotografía es su 'trampa', puede ser verdad pero nunca es lo 'real'. Es un juego, siempre basado en la realidad, pero que tiene un altísimo grado de subjetividad." En su escuela se enseñan los procedimientos nece-

sarios para desempeñarse desde el punto de vista técnico, sin embargo se profundizan especialmente las posibilidades para liberar la creatividad interna de los alumnos.

Además Andy Goldstein dicta clases de fotografía en la Escuela Panamericana de Arte, en la Escuela Jean Piaget, en el Instituto Renard y en la Universidad Nacional de Río Cuarto en Córdoba.

Nació en el '43 y fue un autodidacta. Estuvo en el Foto Club Buenos Aires, luego pasó al taller de iluminación y laboratorio de Pedro Otero y más tarde al de Jack Wellpot en México (donde estudió el sistema zonal de Ansel Adams). Fue también, en el '79,

uno de los miembros fundadores del Consejo Argentino de Fotografía junto con Alicia D'Amico, Eduardo Comesaña, Sara Facio, Annemarie Heinrich, María Cristina Orive y Juan Travník.

Andy Goldstein recibió numerosos premios, expuso en el exterior y últimamente incurrió en el arte di-



FOTO: DIANA ARBISER

gital (procedimiento utilizado en la foto suya que publicamos). Su obra se encuen-

tra entre otros libros en:

Fotografía Argentina Actual (1981, Editorial La Azotea), Encyclopédie Internationale des Photographes Suisse (1985, Editions Camera Obscura), La fotogalería del Teatro General San Martín (1990, Editorial La Azotea).

La obra de Andy Goldstein es muy amplia. Si bien, el mismo opina que la fotografía argentina (de los maestros) viene del retrato y gira casi exclusivamente en el retrato, su obra no trabaja sólo con rostros. En el '70 produjo una serie de tomas precisas donde desaparecían los rostros, nombres y la memoria colectiva. Hoy, sabemos que Andy Goldstein es mucho más. Basta con mirar sus fotos.

FOTO: ANDY GOLDSTEIN

EZINE QUE TRATA SOBRE LO QUE INTERNET LE HACE A TU CEREBRO.

http://www.argenweb.com/interframes

LEE: ELVIO E. GANDOLFO

Los desplazamientos del ánimo

LIBROS DE AGUIRRE, APOLO Y RABANAL

De pronto el desplazamiento virtual, veloz, electrónico, no basta. Pero es difícil escapar de él. Si uno se queda quieto, ve televisión, videos, escucha compactos. Si se mueve, el entorno se mueve con uno. La búsqueda de la partícula real requiere cierto entrenamiento. Aunque uno se desplace, por ejemplo, en un viaje, habrá videos en el ómnibus, los carteles informáticos de la llegada serán muy parecidos a los de la partida, habrá mecánicas de entrega de pasajes, teléfonos, tarjetas, banqueros automáticos iguales. Si uno pretende desplazarse por la memoria, a su vez, será difícil librarse de las formas de ver del cine, de la televisión, de no acompañar el recuerdo con una banda sonora, imaginada o vía walkman. O si el desplazamiento se produce dentro de la propia ciudad, al descubrir una realidad que subyace a la visible a primera vista, costará librarse de que esa misma

ciudad produzca su propia manera de verse, eterna. Será difícil quebrar la percepción automática. En otras palabras, se necesita la mirada demorada o veloz de quien primero ve y después escribe, se necesita el gozoso esfuerzo de filtrar al lenguaje lo visto y -rara vez, hoy- lo sentido, se necesita la mirada que después piense en palabras en vez de imágenes.

Puertas al campo

El desplazamiento de Rodolfo Rabanal, por ejemplo, es obvio. A un intelectual bastante atorrante, dispuesto a reconocer su capacidad de irresponsable y sus trampas, le cae del cielo una herencia jugosa. El padre se muere y le deja unos cuantos cientos de miles de dólares y, en especial, una casa en el campo. Allí se traslada ese escritor ex publicitario, a redescubrirse a través del descubrimiento de una pampa

tan sin accidentes que logra hacer visible la curvatura de la tierra. El tema mismo del descubrimiento de sí es obvio, explícito, escrito, machacado. También la importancia que tienen en el proceso las mujeres. En ese sentido *Cita en Marruecos* se mueve con los arquetipos clásicos de la literatura argentina, y en especial porteña. Una mujer es morena, jugosa, terrenal, mítica y, además, esclava. Con ella se da el sexo "profundo", incomprensible, incluida la ya a esta altura retórica relación "por atrás", que mezcla erotismo y juego de poder. Otra, paradigmáticamente llamada Cora, es la mujer "bien" del pasado reencontrado en fugaces coitos, un tanto alejada, serenamente sobradora, aunque a la vez deteriorada en su estatura por la unión con una especie de chaucha conyugal, profesional, proveedora. La tercera, en la que no parece creer ni el propio protagonista, es una Ana cuasi virginal, que vive en el pueblo pampeano.

A pesar de esa estructura filosófica-sexual consabida, y de un estilo que cae una y otra vez en el kitsch más desaforado (con tono de bolero en los momentos sentimentales, o de citas de fascículos en los momentos sociales o filosóficos) el libro funciona, se lee, burbujea. Es, a pesar de su materia supuestamente reflejadora de una crisis, feliz, y



■ Rodolfo Rabanal

comunica esa felicidad de lo fugaz. Hay en su centro una especie de alegría infantil por recorrer las páginas del mundo que a uno le tocan (la herencia, el pueblo, las relaciones, la rebelión villera) como si fueran todas equivalentes. Hay, a la vez, que la limpieza de la mirada infantil, un egoísmo también infantil, que mira lo que lo rodea con la conciencia de que todo eso importa porque se relaciona con el yo, y porque, por lo tanto, en cualquier momento uno (el yo) se va a otro lugar, y empieza a ver otra cosa. Es *camp* tanto la emoción con el Adagio de Albinoni, como con los cuartetos de Beethoven. Son *camp* las frases profundas: sólo a un personaje de Rabanal, maravillosamente, se le puede ocurrir, como

comentario de una realidad social que estalla, la frase "Todo lo sólido termina por disolverse en el aire." A su vez ni él ni su personaje creen en los temas "serios": tanto la rebelión villera como la supuesta "búsqueda del padre" una vez muerto son temas laterales, escritos con poco pulso, superpuestos a esa mera felicidad de que las cosas circulen, de que haya cosas que contar tersamente, que está en el centro de esta *Cita en Marruecos*. Ese Marruecos no llega, porque es tan secretamente virtual, del presente absoluto, huido, como el pueblito pampeano lleno de notables, con una mujer morena y densa en el centro, que visita, más que vivir, un escritor.

Hundido en la ciudad

El protagonista de *La deriva* es cronista de policiales, lo fascina "el otro lado" de la realidad urbana aparente, vive en una ciudad que aunque no se nombra es una evidente Rosario. A Osvaldo Aguirre le pasa lo mismo, pero el personaje es un evidente "alter ego" u otro yo, que además participa de y se zambulle en ese mundo del crimen que subyace a la ciudad comercial, hormigonada, hasta hace poco orgullosa de su limpieza y edificios nuevos. La deriva del título es la que hace Sanata, el apodo que se ha ganado el protagonista, por los bajos fondos literales. Por una parte una deuda de drogas lo mete en líos, por otra continuamente lo requiere su propio trabajo para percibir de cerca la violencia, la sordidez. El estilo tiene un pulso poderoso, sobre todo en la primera mitad. Con la capacidad de concreción de climas densos de alguien que ha leído y digerido a Arlt (que le da la muy buena cita de apertura), o a Jim Thompson, Sanata se mete en las villas, huye en la noche, pelea en una zona de



■ Osvaldo Aguirre

ferrocarriles abandonados, sufre (como todo periodista) las chantadas del jefe de redacción, se salva raspando un par de veces. En esos pantallazos, Aguirre se muestra compadecido con los personajes más vulnerables (la drogonia Ultra, por ejemplo) y ácido con los poderosos de cualquier nivel. En la percepción y el estilo se mezclan dos niveles. Por una parte está el registro minucioso, visual y sobre todo verbal de una realidad "tapada". En ese sentido reaparece la escucha y recreación de lo hablado de Aguirre, ya visible en sus libros de poemas *Las vueltas del camino* y *Al fuego*: acá son memorables los diálogos densos hasta la náusea de los choferes de la camioneta del diario, que reflejan una precisión digna de Fontanarrosa. O el modo en que circula una frase de un futbolista, convertida durante días en las calles en frase/noticia clave. El otro nivel gira alrededor de la metáfora de la ciudad como cárcel, que aparece fugaz pero nitidamente recortado sobre el fondo expresionista anterior. Como la novela tiene elementos de la policial negra, promete implícitamente un clímax, una revelación no necesariamente policial pero al menos personal, del personaje. Su mirada, sin embargo, es la del mero registro, al que se agregan algunas pocas acciones. Por otra parte la zona descriptiva se alarga en la segunda mitad y vuelve a recorrer surcos ya transitados. Como atrapado por la propia ciudad, Sanata gira y gira sin moverse del mismo sitio: la mancha

insoluble que traza la red que trenzan el crimen, la ley, el periodismo y la ciudad entera. Los contornos de esa mancha dibujan los alcances y los límites de una de las primeras novelas más atrayentes publicadas últimamente en Argentina.

Mujer que no está

El primer extenso capítulo de *Memoria falsa* es el monólogo rico, humorístico, con swing, hasta costumbrista de la nueva ciudad que va desgranando un joven. En el centro está la aparición y desaparición de una muchacha, Soledad, construida con la mezcla del mejor romanticismo, colgado a mitad de camino entre los alemanes del siglo XIX y Cortázar. Soledad es escurridiza como el agua, bella, golpeada por el pasado, le gusta hacer el amor a oscuras y parece estar escapándose siempre: niña y Diosa (no mujer) al mismo tiempo, en el perfil arquetípico del imaginario masculino. Lo que potencia su presencia numinosa es su desaparición. De pronto no está. Los desplazamientos de todos los personajes la tendrán como centro borrado, inexistente. Por suerte ese tema difícil de tratar está incrustado en el lenguaje del que habla, que mezcla con riqueza datos como la expulsión de Maradona del Mundial '94, los próceres históricos tomados como muñecos de un sainete sobre la droga, el superagente Maxwell Smart y en especial su robot, los Rolling, Grondona. Todo está filtrado por una inteligente descreencia, que uno sigue más allá de lo argumental (Soledad que desaparece), enganchado por el ritmo sincopado de la parla, que transforma en conocimiento palabras como "la mina", "de en serio" y otras, a despecho de su aparente opacidad sencillista. La figura de Soledad sigue presente en los capítulos siguientes. Otro hombre, un

profesor, recibe la atracción y el corte del abismo, cuando ella desaparece. La red verbal afloja un poco, pero el registro de idiosincrasias como la de los "artistas" de Palermo sigue en pie, en especial en una larga sesión con una astróloga. Ya hacia el tercer tercio la trama se vuelve pesada en personajes



■ Ignacio Apolo

y hechos: hay una mujer "de los 60", un incesto, una forzada unión de los personajes, como si se tratara más de una obra de teatro que de una novela intensa, como prometía el largo capítulo inicial. A Ignacio Apolo le sobra talento para mantener el interés, aun cuando la desaparición de Soledad se hace demasiado total, cambia de signo y se vuelve inexplicable a nivel literario, en vez de generadora, como ocurría durante más de cien páginas. Desprovista de centro, la novela revela como cursi mucho de lo que antes se sostenía al borde, como registro fiel de un tono generacional para la emoción y el afecto.

CITA EN MARRUECOS de Rodolfo Rabanal. 238 págs. Planeta, 1996.
LA DERIVA de Osvaldo Aguirre. 293 págs. Beatriz Viterbo, 1996.
MEMORIA FALSA de Ignacio Apolo. 191 págs. Atlántida, 1996.



Lucía Vassallo
FOTOGRAFÍAS
775-8694

Veinte años sin Raymundo Gleyzer

El cine quema

POR FERNANDO MARTÍN PEÑA

RAYMUNDO GLEYZER FUE UNO DE LOS DIRECTORES DE CINE MÁS IMPORTANTES DE LOS AÑOS '70. REALIZADOR DE DOCUMENTALES POLÉMICOS Y OBSERVADOR CRÍTICO DE UNA REALIDAD TAN VIOLENTA COMO COMPLEJA, GLEYZER NO PUDO DESARROLLAR TODO SU TALENTO: FUE DESAPARECIDO POR LA DICTADURA MILITAR EN MAYO DE 1976. EN ESTE ARTÍCULO SE PASA REVISTA A TODA SU VIDA Y A SU BREVE PERO INTENSA OBRA.

La escena es en un dormitorio. Un dirigente sindical en pijama le explica a su mujer que piensa retirarse y poner un criadero de pollos. "Esto es así", explica. "El que pone mucho la cara se quema. Hay que hacer como Palito Ortega, que actúa, después se retira y vuelve".

Cuando escribió y filmó esta escena de su film *Los traidores* (1973), Raymundo Gleyzer no podía saber hasta qué punto acertaba con sus palabras. Tampoco tuvo tiempo de enterarse: fue desaparecido por la represión de la última dictadura militar argentina, el 27 de mayo de 1976, cuando no había cumplido treinta y cinco años. Dejaba detrás suyo siete cortometrajes documentales y dos films largos: el primero, un documental que invita a la polémica desde su título, *México: la revolución congelada* (1971); el segundo, *Los traidores*, sobre la corrupción de la dirigencia sindical argentina y las sangrientas contradicciones internas del peronismo. Dejaba detrás suyo, literalmente. Porque los su-

jetos que se lo llevaron y saquearon su departamento robaron discos, diapositivas, libros y televisor pero no tocaron ninguna de las latas con todo ese material, que debía entenderse como la razón de lo que estaban haciendo.

Una aplanadora

Cuando Raymundo Gleyzer nació, el 25 de septiembre de 1941, sus padres y su hermana vivían en una pieza que les prestaba un tío. El mismo tío les prestó después una vivienda algo más grande, que tenía sobre un depósito en Villa Mitre. Su infancia se repartió entre el cine, la escuela judía matinal, la escuela estatal vespertina y el teatro I.F.T., del que sus padres eran fundadores. "En mi familia éramos todos del Partido Comunista", recuerda su hermana Greta, "Y el peronismo se vivió como algo terrible. Recuerdo que iba a la escuela y todos los días mi mamá me decía: 'Cuidadito con hablar'. Para nosotros, Perón

era como los nazis. Hacia 1948 les cerraron el teatro por comunistas y durante un mes toda la compañía se fue a trabajar a Chile".

Hacia 1954 los padres se separaron. Raymundo se autodenominó "el hombre de la casa" y salió a buscar trabajo. Dos años más tarde mantenía a su madre, Sara, sacando fotografías en fiestas y casamientos. "Primero pensé que se había vuelto chorro", recuerda Sara, "y después me explicó que hacía fotos, que le pagaban... Se había puesto un laboratorio en una piedad del patio". En 1962, luego de un año inútil en Ciencias Económicas, ingresó a la Escuela de Cine de la Universidad Nacional de La Plata. "Raymundo era el único de nosotros que superaba la barrera de la teoría", dice el realizador Alejandro Malowicki, amigo y compañero de estudios. "No era un polemista, no era un teórico. Era una aplanadora, un tipo eminentemente práctico, quizá porque tuvo que luchar de entrada por mantenerse y mantener su casa. Nosotros no sabíamos todavía en qué

nos metíamos y él ya sabía que quería hacer cine y que ese cine iba a ser testimonial. Su referente más preciso era Joris Ivens".

Lo que la carrera no le daba, lo buscaba afuera. Asistió periódicamente a exhibiciones de cineclub y se relacionó con cineastas como José Martínez Suárez y Humberto Ríos. En 1963 terminó un primer y único cortometraje argumental, *El ciclo*, claramente influido por el Antonioni de *Crónica de un amor* (1950) y *Las amigas* (1955), pero se avergonzó rápidamente de él y lo negó desde entonces. Antes de fin de año se fue a Brasil con un amigo, Jorge Giannone, una cámara de 35mm. y un dinero que Giannone había conseguido al ganar un premio del Instituto de Cine con un proyecto sobre la sequía y la emigración de los campesinos. "Nos enteramos que en el nordeste brasileño estaban las ligas campesinas", recordó Giannone varios años después. "Entonces miramos los papeles y dijimos: 'En vez de hacerla en Argen-

tina, aquí no dice que no podamos hacerla en Brasil'. Fue una aventura neurótica, costosa, y terminamos separándonos porque era muy difícil". Gleyzer continuó el viaje solo, registró la historia de una familia diezmada por la falta de agua y volvió a Buenos Aires para hacer la postproducción. Como no contaba con equipos para registrar sonido directo, reconstruyó el audio del film en un estudio prestado, con la ayuda de un amigo que trabajaba en la embajada y le consiguió gente que hablara portugués. Víctor Proncet, un amigo del I.F.T. que además de actor era escritor y compositor, le hizo la música. *La tierra que* se terminó a fines de 1964 y al año siguiente obtuvo dos premios internacionales.

El hombre de la cámara

Durante 1965 Gleyzer terminó dos documentales de corto metraje sobre arte regional para la Universidad de Córdoba: Pic-

tografías de Cerro Colorado y Ceramiqueros de Tras la Sierra. El segundo, que registra el trabajo de varios artesanos que realizan objetos a partir de barro, permitió a Gleyzer introducir un final inesperado y autoreflexivo: cuando una artesana comenta que el dinero apenas alcanza, se le pregunta si cree que este film servirá para mejorar esa situación. "Y, puede ser que nos ayude", responde la mujer. "Pero hasta ahora no nos ha ayudado nadie". La indagatoria de Gleyzer ya incluía la puesta en cuestión de los alcances de su propio rol como cineasta.

Terminando el sonido de una de estas películas, Gleyzer conoció al realizador Jorge Prelorán, conversaron y descubrieron intereses comunes. Hacia 1966 juntos hicieron *Quilino*, en Córdoba, y la más ambiciosa *Ocurrido en Hualfín*, sobre tres generaciones de descendientes de los indios aymará. Juana Sapire, que se convirtió en la mujer de Gleyzer en 1966, señaló que "Desde cierto





■ Gleyzer filmando. El asistente de barba es el director Bebe Kamin (Los chicos de la guerra).

punto de vista era muy buena la colaboración entre Raymundo y Jorge, porque cualquiera de los dos que agarraba la cámara hacía una maravilla. En otros aspectos podían pasarse horas discutiendo sin llegar a un acuerdo". Prelorán se sentía incómodo frente a la solidez ideológica de Gleyzer: "Le tenía miedo porque era un tipo fuertísimo. Él sabía quién era y yo, en cambio, me estaba formando".

A diferencia de la mayor parte de los realizadores argentinos, Gleyzer evitó hacer cine publicitario para subsistir. Lo más cerca que llegó de eso fueron varios institucionales que realizó para sindicatos o empresas del estado y algunos documentales turísticos municipales. En cambio, consiguió trabajo en un canal de TV y pronto destacó como camarógrafo de noticias. Esa actividad proporcionó un entrenamiento intensivo a un ojo que ya se había probado extraordinariamente sensible. "Era un excelente cameraman", señaló el realizador Bebe Kamin, que trabajó con él en dos largometrajes. "La cámara era una parte de su cuerpo, y todas esas cosas que se dicen de los buenos cameraman".

Irreverente en México

En 1969, Raymundo y Juana empezaron un viaje por el mundo que se prolongó dos años, y que en parte se financió mandando notas desde cada país a un noticiero porteño y vendiendo copias de La tierra quema

y Ocurrido en Hualfín a distintas televisoras europeas. En Londres trabaron amistad con una pareja de norteamericanos que se entusiasmaron con el trabajo de Gleyzer y los invitaron a Nueva York. Allí conocieron a Sam Crane y a Bill Susman, dos norteamericanos de izquierda liberal (Susman había integrado las brigadas internacionales durante la Guerra Civil Española) que se ofrecieron a financiar un próximo proyecto del realizador. Gleyzer propuso como tema México y comenzó a documentarse abundantemente.

Una vez en México se vinculó con los cineastas Arturo Ripstein y Paul Leduc y entre todos se fue perfilando la necesidad de hacer un film para señalar que el Partido Revolucionario Institucional, cuyos candidatos se suceden el el gobierno ininterrumpidamente desde 1928, no se hallaba próximo a alcanzar los ideales que habían motivado la Revolución Mexicana. Como los dirigentes del P.R.I. no eran de la misma opinión, el film debía registrar la realidad no oficial mexicana en forma clandestina. Humberto Ríos, a quien Gleyzer hizo viajar a México para hacer cámara, recuerda que "Leduc jugaba de local, conocía los problemas y era el que planteaba los desafíos que nosotros teníamos que recoger. No quiso figurar ni aparecer en el film porque eran tiempos tremendos, los mexicanos no podían hablar de esa realidad. Osvaldo López, un muchacho que había hecho un documental sobre la matanza de Tlatelolco, murió misteriosamen-

te... Así que les venía bien que estos locos extranjeros hiciéramos el trabajo".

En poco más de una hora de metraje, México; la revolución congelada sigue la campaña electoral del entonces candidato Luis Echeverría, recorre la historia de la Revolución Mexicana incluyendo testimonios de ancianos zapatistas, registra las escasas condiciones de vida de un cortador de henequén, y evoca la masacre de la Plaza de Tlatelolco. Buena parte de la miseria que el film documenta tiene lugar en la zona de Chiapas, lo que confirma que Gleyzer sabía hacer el diagnóstico anticipado de un problema. La película, realizada en 16mm., obtuvo primeros premios en los festivales de Locarno y Mannheim, pero quedó prohibida en Buenos Aires por la censura de la dictadura militar de entonces, con el argumento de que lesionaba las relaciones internacionales. En la práctica, ello no hizo más que asegurar su circulación clandestina en cientos de exhibiciones organizadas en cineclubes, cinematecas, parroquias, sindicatos y casas particulares. Ese era el activo circuito alternativo que habían inaugurado Fernando Solanas y Octavio Getino con La hora de los hornos, en 1968.

En México; la revolución congelada Gleyzer había logrado no sólo una necesaria precisión conceptual, sino también un ritmo ágil que evitaba la fatiga del espectador. La necesidad de llegar a la gente de un modo nítido y claro fue desde un principio la preocu-

pación que determinó su lenguaje como cineasta, y una de las principales razones que lo llevaron a decidir el formato de su siguiente film, Los traidores.

Todo es posible

Hay poca gente que puede contar completa la historia de Los traidores, y son menos todavía los que desean hacerlo. Uno es Alvaro Melián, que acompañó a Gleyzer en el proceso de producción del film desde la idea original, planteada en un café de París. "El tema que nos interesaba era el de la corrupción de la burocracia sindical. Al principio pensábamos el proyecto como un documental, pero pronto quedó claro que no contaríamos con suficientes imágenes para ilustrar adecuadamente el asunto, así que el proyecto se fue volcando hacia la ficción".

Se comenzó entonces una investigación exhaustiva no sólo para proporcionar las bases que iban a definir el argumento y las características de los personajes principales, sino para capturar con la mayor precisión posible su vocabulario. "Hicimos una cantidad de entrevistas con todo tipo de gente, dentro de lo que buscábamos: obreros y sindicalistas, pero también jefes de personal, gerentes, empresarios, burócratas..." Con esos datos, un extenso libreto fue desarrollado por Gleyzer y Melián, e incluyó algunas ideas argumentales de Víctor Proncet, que poco antes había tratado de llevar adelante un proyecto parecido con dirección de Lautaro Murúa.

Entrevistado dos meses antes de su muerte en Madrid, Murúa explicó que "Yo estaba trabajando un guioncito sobre eso. Como no lograba, con ese tema, conseguir capital en Argentina, Víctor, sin consultarme ni nada, le pasó la idea a Gleyzer, que estaba en contacto con un grupo independiente en Estados Unidos. Cuando yo supe que las cosas estaban así, le cedi el paso con mucho gusto, la verdad, porque para mí era imposible hacer la película. Y además yo había visto México; la revolución congelada, que me había gustado mucho, era realmente excelente".

El libreto de Los traidores tenía 108 papeles importantes y una parte mayor del casting se hizo en el teatro I. F. T. El trabajo con actores no profesionales fue esencial. "Yo me ocupaba sobre todo de buscar gente, en fábricas o villas", precisa el asistente de dirección Jorge Santamarina. "Raymundo los seleccionaba por los rostros, me hacía buscar caras. Uno de los compañeros de Barrera en la fábrica, por ejemplo, era un verdulero de Pompeya que se tuvo que cortar el pelo para dar la época. Ensayábamos con ellos contándoles lo que iba a pasar en la secuencia que les correspondía y, en general, se sentían muy bien. Se adaptaban en

seguida, les gustaba mucho". Con su experiencia exclusivamente documental, Gleyzer podía sentirse poco seguro de su capacidad para conducir actores pero el trabajo grupal resolvió pronto esta circunstancia. Algunas secuencias se improvisaron a partir de un texto dado, otras fueron preparadas con ayuda de los actores profesionales. En lugar de distanciarse del proyecto, Murúa se acercó a Gleyzer y se puso a su disposición para interpretar a uno de los personajes principales. Además de participar en el libreto y componer la música, Proncet interpretó al protagonista del film, un sindicalista sugestivamente llamado Barrera, figura en la que se condensaron características de unos seis sindicalistas argentinos. "Tratamos de que todo tuviera una base cierta, que la gente pudiera identificar con facilidad", recuerda Melián.

Se decidió trabajar en cooperativa, con un equipo integrado por gente que compartiera la perspectiva del proyecto. El film se rodó en 16mm., entre junio y octubre de 1972 y su postproducción terminó en 1973. Se hizo en colores, aunque muchas de las copias que circularon posteriormente se tiraron en material blanco y negro para abaratar costos. El personal no cobró más allá de un mínimo para transporte y esa norma incluyó a los nombres conocidos que se sumaron al film, como Lautaro Murúa y Luis Politti. El equipo era variable. Cuando alguien no podía ir, otro tomaba su lugar.

No se construyó un solo decorado. "Nos metíamos en las casas", recuerda Santamarina. "En muchos casos, mientras se armaba una filmación en un lugar, se montaba algo al lado porque en una de esas la casa de la vecina tenía un patio, un lugar adecuado para hacer alguna otra parte del libreto. En pocos lugares hubo que pedir un permiso formal". Sobre la forma de evitar la vigilancia oficial, Gleyzer explicó: "Se rodaron 79 escenas diferentes y ca-

da vez decíamos algo distinto: que éramos de un programa de televisión, que estábamos haciendo un comercial, que filmábamos un cortometraje. Tratamos de demostrar con esta película que todo es posible". Bebe Kamin no integró el equipo pero estuvo presente durante el rodaje de una secuencia en que el actor Luis Politti aparece personificando a un inequívoco Lanusse: "Eso lo hicieron en la quinta de una familia amiga en Belgrano R. Habían prestado voluntariamente el lugar pero yo los vi muy nerviosos todo el tiempo. Entonces no era chiste tener a Politti vestido de presidente en el jardín de tu casa".

Los títulos acreditan exclusivamente al conjunto: Grupo Cine de la Base. Al respecto Gleyzer declaró: "Trabajamos en forma colectiva. No acreditamos al director, ni al fotógrafo... ¿Por qué convertir en estrella al director? Antes los actores eran las estrellas, ahora lo es el director, tal vez el año próximo lo sean los extras". Sin embargo, Gleyzer se identificó como realizador del film en varias oportunidades, incluyendo algunos festivales internacionales. Algunos de sus amigos más cercanos consideran hoy que esa tendencia suya a la indiscreción terminó por costarle la vida. "El que pone mucho la cara se quema".

Peronistas y peronistas

La estructura argumental de Los traidores no es lineal y la trayectoria de Roberto Barrera se va reconstruyendo lentamente. El film comienza estableciendo la proximidad de unas elecciones sindicales que el dirigente no tiene chance de ganar. Se convence de ello cuando sus lugartenientes fracasan al intentar mediar en la toma de una fábrica, y en consecuencia planea y ejecuta su propio secuestro. Barrera, que está casado y tiene tres hijos, pasa cuatro días oculto con una antigua amante que ignora la maniobra. Mientras tanto,



■ Gleyzer de vacaciones.

agentes parapoliciales secuestran y torturan a los principales opositores del dirigente.

Se suceden los días y Barrera evoca su pasado: origen sinceramente peronista, militancia clandestina después de la caída de Perón en 1955, actitud firme como delegado en la fábrica donde trabaja. Ante la posibilidad de recuperar los sindicatos, Barrera concreta una primera transa con el jefe de personal. Asume finalmente la dirigencia y, si bien asegura beneficios mínimos para los afiliados, negocia bajo cuerda con las empresas por un porcentaje, con los militares por beneficios políticos, con elementos de la C.I.A. por préstamos millonarios en dólares. Durante ese proceso, identifica un enemigo político común a sus circunstanciales aliados: "el comunismo ateo, extranjerizante y apátrida". Habiendo resuelto que hay "peronistas y peronistas", supervisa el desempleo de los activistas opositores, dispone represalias que ocasionalmente se convierten en asesinatos y niega su apoyo en los momentos de mayor efervescencia popular, como el Cordobazo en mayo de 1969. Uno de los grupos de base enfrentados a Barrera decide organizarse y responderle con idéntica violencia. La última noche de su cautiverio simulado, el dirigente tiene una pesadilla premonitoria, en la que se ve asistiendo a su propio entierro. La maniobra de autosequestro da resultado y Barrera gana las elecciones, pero cuando reaparece triunfante y festeja la victoria en las oficinas del sindicato, es muerto a tiros por un comando revolucionario.

El aporte económico necesario para terminar *Los traidores* provino nuevamente del norteamericano Bill Susman. Otra vez, Gleyzer ajustó el montaje con precisión, fuerza y un dinamismo que a esa altura ya era una característica de su estilo. Para evitar una duración excesiva se descartó material que hubiera agregado aproximadamente unos 50 minutos. Esa ausencia se nota en el film terminado: una vez que Barrera llega al

sindicato, su proceso de corrupción se precipita a una velocidad que hasta ese punto el film viene evitando; en forma también súbita, el dirigente aparece casado con una mujer que el espectador desconoce. Ambas omisiones conspiran un poco contra el minucioso desarrollo argumental del resto de la película.

Uno de los propósitos más firmemente establecidos en el grupo era el de lograr autenticidad. Para ello, la investigación exhaustiva que Gleyzer y Melián habían llevado a cabo fue un buen punto de partida pero tuvo su continuación lógica en el uso de decorados naturales, en el trabajo con no profesionales, en la decisión de alentar la improvisación, en el empleo preferente de la cámara en mano y el sonido directo. No se evita la cita de marcas ni de personajes conocidos y se oyen voces familiares de locutores profesionales cuando los personajes ven la televisión o escuchan la radio; algunos momentos históricos especialmente importantes del relato fueron ilustrados con imágenes documentales, como la llamada Revolución Libertadora de 1955 o el Cordobazo.

El realizador inglés Ken Loach (que curiosamente fue censurado en su país por mantener una posición extremadamente crítica de la dirigencia sindical) sostiene que el humor es fundamental para lograr un retrato social que se pretenda auténtico. Gleyzer y Melián habían llegado a una conclusión parecida: "Yo creo que es una gran carencia del cine latinoamericano, del cine político latinoamericano, la falta de humor. (...) El cine latinoamericano todavía está por descubrir el humor, y es un campo muy grande para desarrollar". Así, *Los traidores* está cruzada por referencias humorísticas cotidianas, en su mayoría mordaces. Todas ellas culminan en la escena de la pesadilla de Barrera, una detallada sátira en la que se hacen polvo todas las formas del discurso oficial. Hay una profunda coherencia en esa forma de humor, que en efecto ha sido infrecuente, porque no sólo tiene su razón argumental y hasta estética, sino

que al mismo tiempo facilita la participación del espectador, lo involucra directamente.

Repercusión y disidencia

Una de las primeras exhibiciones de *Los traidores* tuvo lugar en el Festival de Pesaro, Italia, donde fue recibida con descon-

cierto y cierto rechazo. Gleyzer y Melián explicaron después: "Les molestaba que la película fuera en color, que fuera prolija... Es decir, es una convención acerca de lo que tiene que ser el cine. Si la puedes hacer más o menos bien técnicamente, resulta que no: tiene que ser desprolija, sucia, mal pegada". Se impugnó también la decisión de hacer un film de ficción, la existencia de una historia. "Lo que se sostuvo (...) es que justamente se había utilizado ese canal de comunicación porque es el canal más accesible a la clase obrera, que así se puede identificar. Entonces ellos decían que era una operación de tipo banal, que había que pensar sobre el plano formal las rupturas".

La película pudo verse con éxito en otros festivales internacionales, aunque en Argentina nunca tuvo distribución comercial. Se procuró, en cambio, profundizar su circulación alternativa. En esta etapa también intervino Jorge Giannone, que años antes había abandonado a Gleyzer en Brasil. "Yo tuve que ver con el armado de las unidades de distribución, digamos. En total había unos treinta proyectores y lo habitual era que *Los traidores* se exhibiera junto con *Operación Masacre* (1). En Avellaneda llegó a haber un 'Cine de la Base n. 1', hecho de madera, y la idea era construir otros". Desde luego, la exhibición se completaba con un debate posterior. "Lo que nosotros nos proponíamos", dice Santamarina, "era que el espectador tuviera una participación, que hubiera una conversación a partir de la proyección del film. Enseñarle un poco a ver cine a la gente, a leer entre líneas. También tratamos de generar una acción. Concretamente, la producción de una fonovela a partir de la película. Eso, sin embargo, no se llegó a hacer".

Había una coincidencia con el Grupo Cine Liberación en esta forma de utilizar los medios que entonces eran de comunicación masiva. En otros puntos había profundos desacuerdos. A partir de su formación y sus propias declaraciones, resulta evidente que Gleyzer nunca logró asimilar las contradicciones características de Perón. Reconocía que la mayor concentración del movimiento obrero se había dado después de 1945, pero al mismo tiempo no quería olvidarse de su historia previa, repartida entre anarquistas, socialistas y comunistas, y debidamente documentada en *Los traidores*.

En los hechos, podría decirse que la única diferencia importante entre *Los traidores* y *La hora de los hornos* reside simplemente en su tratamiento del justicialismo. En otros aspectos, las dos películas comparten una posición semejante con respecto a la explotación de la clase obrera, el mismo fervor revolucionario y la misma idea de una liberación que debía producirse a través de la vio-

lencia. Podría decirse incluso que las coincidencias se extienden también al plano formal, porque debido a las características de su producción, que también fueron similares, *Los traidores* hizo con las convenciones del cine de ficción lo mismo que *La hora de los hornos* había hecho con las del documental: las subvirtió. En parte porque en la construcción de la estructura narrativa, en el desarrollo de los personajes, en el ritmo de su montaje y en la audacia general de su tratamiento, *Los traidores* no se parece a ningún trabajo de ficción que haya producido el cine argentino previo. Pero también porque estableció una paradoja singular y deliberada al buscar y obtener para cada secuencia ese realismo extremo, despojado e irrefutable. Se finge ficción, pero lo que hace en realidad es utilizar, casi hasta sus consecuencias últimas, las técnicas de reconstrucción ensayadas previamente por la mayor parte de los documentalistas.

Desde luego, el tratamiento de la violencia constituye el punto más polémico de *Los traidores* porque allí aparecía dirigida hacia un objetivo concreto y local, convirtiendo a *La hora de los hornos* en un eufemismo. Gleyzer sabía perfectamente que el asesinato de sindicalistas no era un método de aprobación unánime pero en ese aspecto el film estaba ateniéndose a los hechos y no tomando posición. En una conferencia de prensa en Sydney el realizador señaló con justicia que de los seis sindicalistas en los que se basaba Barrera sólo uno vivía al terminarse el rodaje. "No es lo que yo pienso que debe ocurrir, sino lo que ocurre de hecho en Argentina, todo el tiempo. (...) Nosotros, como grupo revolucionario, estamos en contra del asesinato de sindicalistas; no contribuye a la lucha revolucionaria. Se nos dice que nadie llora esas muertes, pero nosotros procuramos hacerles entender que esta no es una solución. Debemos construir una organización sindical independiente".

Último viaje

Como grupo que alternaba el cine con la militancia política de izquierda, *Cine de la Base* fue a insertarse en una realidad complicada. "Como pasa siempre, no había unión en la izquierda", concluye Santamarina. "A la derecha le cuesta menos unirse. Entre nosotros, cada grupo tenía una visión parcial y a la vez totalizadora. Creo que la búsqueda de Pino [Solanas] era más estética, la revolución era también estética. Raymundo consideraba que estaba en el frente de la cultura y que su primera posición era la militancia".

La situación del grupo se volvió muy riesgosa durante la última etapa del gobierno justicialista, lo cual no les impidió terminar otro cortometraje documental en 1974, *Me*



■ Gleyzer y parte de su equipo.

matan si no trabajo y si trabajo me matan, sobre un grupo de obreros de una fábrica de acumuladores que, a causa del plomo, enfermaban y morían de saturnismo. Pablo Díaz, que había ingresado al grupo poco después de que se terminara *Los traidores*, recuerda que *Me matan...* se terminó en las más extremas condiciones de clandestinidad: "Conseguimos una moviola más o menos portable y la instalamos atrás de la pantalla del Auditorio Kraft, un cine que había en un sótano de la calle Florida. Para entrar a trabajar, sacábamos la entrada, se la dábamos al acomodador, nos sentábamos cerca de la puerta y cuando empezaba la película nos íbamos a laburar atrás de la pantalla. Mucho tiempo nos tocó *Los siete samurais*, era un éxito bárbaro. Todos los días los parlantes nos mataban con *Los siete samurais*, la sabíamos de memoria, en japonés".

Con la llegada de la junta militar en marzo de 1976, la subsistencia del grupo se volvió imposible. Una extraña combinación de coraje y omnipotencia hizo que Gleyzer, tras viajar a los Estados Unidos para filmar unos institucionales por encargo de Susman, decidiera regresar al Buenos Aires de la dictadura. A los seis días se lo llevaron. Un sobreviviente del campo clandestino El Vesubio, cercano al aeropuerto de Ezeiza, lo vio allí y atestiguó su traslado final hacia fines de junio, en compañía del escritor Haroldo Conti.

En materia de censura política, *Los traidores* es uno de los verdaderos casos extremos: muerte para su realizador, destierro para buena parte de los actores y técnicos in-

volucrados, desgracia para quienes no pudieron irse, silencio y consecuente olvido para todo el conjunto. *Los traidores* se conoce más en el exterior que en Argentina, y han hecho falta diez años de democracia para que se volviera a exhibir con cierta continuidad. En esos diez años poca gente quiso acordarse de la película o de Raymundo Gleyzer en general. En 1984 hubo una *Historia del Cine Argentino*, publicada por el Centro Editor de América Latina, que ya lleva dos ediciones sin hacer mención alguna a *Los traidores*. Mientras en Montevideo, Cinemateca Uruguaya editaba un libro dedicado a Gleyzer, en Argentina su obra se mantenía inaccesible.

A partir de la repercusión que obtuvo la recuperación y exhibición de sus obras desde 1993, corresponde esperar con algún optimismo la exhumación de otras películas escondidas y la mejor circulación de las que nunca se perdieron. La opción es seguirle el juego al olvido y continuar creyendo que el pasado nunca existió.

FUENTES: SALVO DONDE SE INDICA, TODAS LAS CITAS TEXTUALES PROVIENEN DE ENTREVISTAS CONCEDIDAS AL AUTOR DE LA NOTA, ENTRE JUNIO DE 1993 Y FEBRERO DE 1996.

SE UTILIZARON EJEMPLARES DE *MARCHA*, *CINE AL DÍA*, *LA OPINIÓN* Y FRAGMENTOS DEL LIBRO *EL CINE QUEMA*, RAYMUNDO GLEYZER, DE CARLOS VALLINA Y FERNANDO MARTÍN PEÑA, DE PRÓXIMA APARICIÓN.

(1) *Operación: Masacre* (1971), de Jorge Cedrón, sobre investigación periodística de Rodolfo Walsh, c/Julio Troxler, Norma Alejandro, Hugo Álvarez, Carlos Carella, Walter Vidarte.



a ver si llaman

Cursos intensivos de fotografía con Diana Arbiser

305-3659 / 404-3659

Los diez mandamientos sexuales según la cantante de Garbage

Cómo hacerlo bien

POR SHIRLEY MANSON / TRADUCCION: E. E. G.

GARBAGE SE HA INSTALADO COMO UNA DE LAS BANDAS HEREDERAS DE LA FURIA GRUNGE Y CADA TANTO PUEDE SER VISTA EN LOS CANALES MUSICALES INTERPRETANDO SU HIT "CHICA ESTÚPIDA". SU CANTANTE ES SHIRLEY MANSON, UNA CHICA QUE DE ESTÚPIDA NO TIENE NADA Y QUE, PARA DEMOSTRARLO, ESCRIBIÓ SU DECÁLOGO SEXUAL PARA LA REVISTA DETAILS. LECTORES MACHISTAS, ABSTENERSE DE LEER LOS DIEZ PUNTOS QUE SIGUEN.

Los buenos tiempos pueden no tener el menor sentido si los estás experimentando sola, o el dolor y la dificultad pueden ser insoportables si por casualidad no hay alguien a tu lado, así que ayuda enormemente tener un cómplice en el crimen para ayudarte a ponerle el hombro a la carga. El problema, desde luego, es que un hombre bueno es difícil de encontrar. He pasado por un millón de relaciones disfuncionales, y esta odisea me ha vuelto una maníaca absoluta acerca de cómo un hombre debiera tratar a una mujer: específicamente yo. Así que por lo que valga (¿y dónde demonios está Butch Vig cuando necesito un redoble de tambores?), aquí presento mis *Diez Mandamientos personales del Amor*.

Serás cualquier cosa menos un maldito músico de rock

Podríamos decir que me metí en la música por el sexo, nunca alimenté un deseo ardiente de cantar hasta romperme el corazón o de ser una "estrella". Así que cuando cum-

plí los quince, fue una gran sorpresa que de pronto me pidieran que me uniera a una banda de rock. La invitación me la hizo el cantante líder, en un movimiento desesperado para seducirme. Hasta que me lo pidió, yo lo consideraba un perfecto imbécil. Odia sus botas gastadas neorrománticas, su lápiz de labios, y su grosería incansable. Después lo oí cantar. Aún puedo recordar cómo meneaba la cabeza en estado de conmoción y horror, pensando: "¡Tiene la voz más maravillosa del mundo!" Caí rápidamente en lujuria, y como era tan amable conmigo, me uní a la banda, y poco después a su cama.

Por desgracia, durante mis primeros meses con la banda aprendí mi lección sobre los músicos de rock. Descubrí que mi compañero era un poco demasiado susceptible, digamos, a los encantos de otras mujeres. Al enterarme de eso, le tiré un cepillo a la cabeza y corté nuestra relación. Ay, me había enganchado con la droga musical, y para ese entonces nada podía impedir que siguiera tocando con la banda.

Aunque hay excepciones, la mayoría de los tipos de las bandas -en especial los jóvenes- son incapaces de diferenciar entre la vida real y el mundo de fantasía de tener millones de chicas aullantes que quieren dormir con ellos. Las estrellas de rock a menudo necesitan admiración de todos todo el tiempo. Yo necesito a alguien que esté cerca para mí, no para el mundo entero.

Honrarás a mi amiguita pelirroja

Inmediatamente después de lo de arriba, librarme de mi primer auténtico amor, debo reconocer que no sólo hemos seguido siendo amigos, sino que disfruté mi primera relación sexual auténticamente placentera con él. Tenía un olor hermoso a talco para bebé, y fue el primer chico que me hizo sentir bien sobre mi pelo rojo.



Ahora bien, tener una cabeza de pelo rojo a veces puede ser un inconveniente -cierta gente lo encuentra repulsivo- pero estoy segura de que hablo por todas las adolescentes pelirrojas cuando describo el horror de advertir que tu pelo *púbico* es de un color muy distinto al de todas las demás. Incluso a las rubias, por Dios, con frecuencia les brota allí un marrón oscuro mucho más ordinario.

Cuando mi amante ya mencionado me llevó a la cama por primera vez, me abrió el kimono rojo de algodón y respingó: "Asombroso", y tuve una epifanía. *Abhh*, me regocijé, *a alguien le gusta*. ¡Me llevó cierto tiempo, pero ahora puedo decir con orgullo que me alegra no tener una gran mata negra!

Usarás boxers o nada en absoluto

Me encanta cuando le bajo los pantalones a un muchacho y no tiene calzoncillos

puestos, y creo que a la mayoría de las mujeres les pasa lo mismo. Pero si un hombre *debe* usar algo abajo de los pantalones, estoy dispuesta a aceptar un hombre en boxers. Lo que no puedo soportar son lo que en Escocia llamamos "frente en Y", y en América, slips. Si un chico lleva slips, quiere ser limpio, apretado y controlado. Me gustan los chicos que se mueven fácil y cómodo, porque así es como también les trabaja la mente. Además los slips me dan escozor porque me recuerdan a mi padre (no es que haya nada poco sexy en mi padre, perdonen, pero uno no quiere estar pensando en su padre durante el sexo).

Una vez salí con un tipo y le largué una arenga de diez minutos acerca de lo desagradables que eran los slips negros en un chico. Después llegamos a su piso y, que me cuelgen, no va y se baja los pantalones para revelar un par de slips negros. Me quedé mirándolo fijo con horror, esperando que se los sacara o al menos se riera, pero se quedó ahí, demorando. Le dije "Nos vemos... Me voy de aquí."

Honrarás mis fluidos corporales

Hay un estereotipo acerca de lo que todos tenemos que encontrar atractivo y erótico, pero no encaja bien en esas categorías. La lencería de satén, la bañadera en forma de corazón, y flores y champagne no son cosas que me calienten. No tendrías que frotarte con un cepillo enjabonado antes de tener sexo. Odio a los chicos que se asustan de la meada y la mierda y la sangre menstrual. Les digo no a los chicos que quieren despertar junto a una mujer bien maquillada. Les digo no a los chicos que prefieren las medias largas con ligas a la desnudez. ¿Quién quiere un chico que no te besa cuando acabás de estar enferma? Quiero un hombre que me deje mearle en el ombligo. Quiero un hombre que acepte la bestia que hay en mí. No quiero un hombre a quien le guste pensar que la mujer de sus sueños no va al baño. Una va, ¿saben?

No codiciarás a la mujer de tu proximo (CONMIGO DENTRO O FUERA DE LA CIUDAD)

El sexo es fácil, el compromiso no. Debo confesar que una vez fui un poquito ineficaz en la última categoría. Fue el momento cataclísmico en el que me enteré de que a un amigo le había dado positivo el examen de HIV cuando me vi obligada a reacomodar mi actitud. De pronto -llámenme chiflada- parecía valer la pena morir por unas horas de diversión. Desde entonces, como dijo una vez Mel Gibson, he sido una auténtica creyente en la monogamia: y espero lo mismo de mi compañero.

Además, andar cogiendo por ahí se vuel-

ve complicado. Conozco a mucha gente que es insanamente *no* monógama aunque tengan pareja fija. Lo explican diciendo "Bueno, Frank es mi novio pero no la chupa bien, y acabo bárbaro con Stewart." Lo que yo digo es sacáte de encima a Frank y casáte con Stewart. Si un amante no te es suficiente, entonces no es el adecuado.

Desgraciadamente como he estado de gira todo el tiempo, ni siquiera tengo la oportunidad de practicar la monogamia. Y lo más cerca que llego a la infidelidad es cuando mi ingeniero de sonido usa gelatina K-Y para encajarme los monitores en el oído.

Honrarás a mis padres, porque son los amos del universo

Por más poco rocantero que pueda sonar, tengo una relación fenomenal con mis padres, y cualquier hombre que no pueda reconocer que son *semidioses superhumanos* queda inequívocamente fuera del cuadro. Un hombre debe ser capaz de discutir filosofía con Mamá y lavar los platos con Papá. Si puede hacer las dos cosas de modo cómodo y convincente, digo: me pego a él por toda la vida.

Hay algo grotescamente perverso en que una "nena del rock" como yo busque activamente estar en compañía de mis padres. No se considera especialmente "en la onda" estos días adorar a quienes te criaron. Sin embargo, soy una rebelde sin causa absoluta y siempre lo he sido. Pasó lo mismo con nuestro álbum. Todos esperaban grunge y les dimos pop. Hay una falla lamentable en mi personalidad que me hace desear subconscientemente el opuesto exacto de lo que esperan de mí.

Te dedicarás plenamente al Cunnilingus

Acostumbraba salir con aquel muchacho que no hacía ni *haría* sexo oral. Claramente no era un verdadero hombre, porque, lo siento, un hombre verdadero la chupa. Algunos al parecer sienten que el acto los castra, que están siendo *sumisos* por algún motivo. Bueno, si sienten que el sexo oral les amenaza la masculinidad, entonces hay algo muy mal en ellos. Agáchense, zambúllanse, o váyanse.

Honrarás mis depresiones profundas, pero no te atrevas a tenerlas vos mismo

La gente tiende a pensar que siempre soy agresiva y fuerte. La verdad es que siempre estuve destrozada por el odio a mí misma, que me lleva a depresiones terribles, paralizantes. Cuando bajo a ese sitio, me siento tan vacía y abrumada que apenas puedo mo-

verme. Pero perversamente, encuentro inaceptables esos rasgos en un hombre: no puedo soportar a alguien que me supera en depresión. ¿Recuerdan esa escena de Babe, el chanchito valiente donde el granjero baila con zuecos para el cerdito? A veces soy el cerdo enfermo y necesito un granjero que me alegre. Y cuando las cosas se ponen mal, mi novio *baila* para mí, y nunca deja de hacerme reír. Es un bailarín bastante vigoroso.

Estarás preparado a no estar preparado

Un hombre debe ser espontáneo. Creo que todos se vuelven locos por el sexo en sitios inesperados: los seres humanos necesitan sentirse deseados y sexys, y de vez en cuando tienen que poseer o ser poseídos fuera de su rutina. El sexo espontáneo en sitios espontáneos -en realidad, la espontaneidad de todo tipo- ayuda a mantener el fuego vivo. He disfrutado en autos, edificios vacíos, y baños que no eran míos. Me encantan los trenes porque son insoportablemente sexys. Sin embargo, pongo el límite en los aviones. Me enfrian por completo. Los asocio con la muerte inminente y todo lo que hay de odioso en el mundo. Así que si incluso Brad Pitt se me acercara en un avión y dijera "Te necesito ya", tendría que decirle, "En este preciso momento no, querido."

Honrarás mi éxito y, por Dios, no te asustes de él

Así que vendí algunos discos y los fotógrafos me sacan fotos ridículamente encantadoras y estoy haciendo un montón de plata. Soportálo. Los hombres tienen que aprender que mi éxito no es el fracaso de ellos. Cuando entro a un club con un hombre y todos quieren hablar *conmigo*, es porque me vieron en la tele o escucharon mis discos: no porque mi hombre es un perdedor. La gente confunde la fama con el poder. Los hombres sienten que porque estás en una banda tienes más poder, y se asustan de vos. Puede ser que tenga un perfil más alto, y tal vez no esté a mano porque estoy de gira, pero mi hombre tiene que ser lo bastante *cool* como para decir: "¿Qué hiciste hoy, querida?" y oírme contestar "Bueno, puse el sexo cerca de Gavin Rossdale para la tapa de Details" y no parpadear. Se necesita un hombre fuerte para amar a una mujer famosa.

Christopher Marlowe

El auténtico bardo

POR SERGIO S. OLGUIN

SOBREVIVE COMO GENIO DEL TEATRO A PESAR DE SER

CONTEMPORÁNEO DE SHAKESPEARE. ES MÁS: HASTA

LLEGARON A DECIR QUE ÉL LE ESCRIBÍA LAS OBRAS AL

CISNE DE AVON. FUE ESPÍA, POETA, DRAMATURGO,

PENDENCIERO Y CREADOR DEL VERSO BLANCO INGLÉS. SUS

OBRAS TEATRALES ESTÁN CARGADAS DE PASIÓN

(EDUARDO II, LLEVADA AL CINE POR DEREK JARMAN),

DE CINISMO (EL JUDÍO DE MALTA) Y CASI SIEMPRE DE

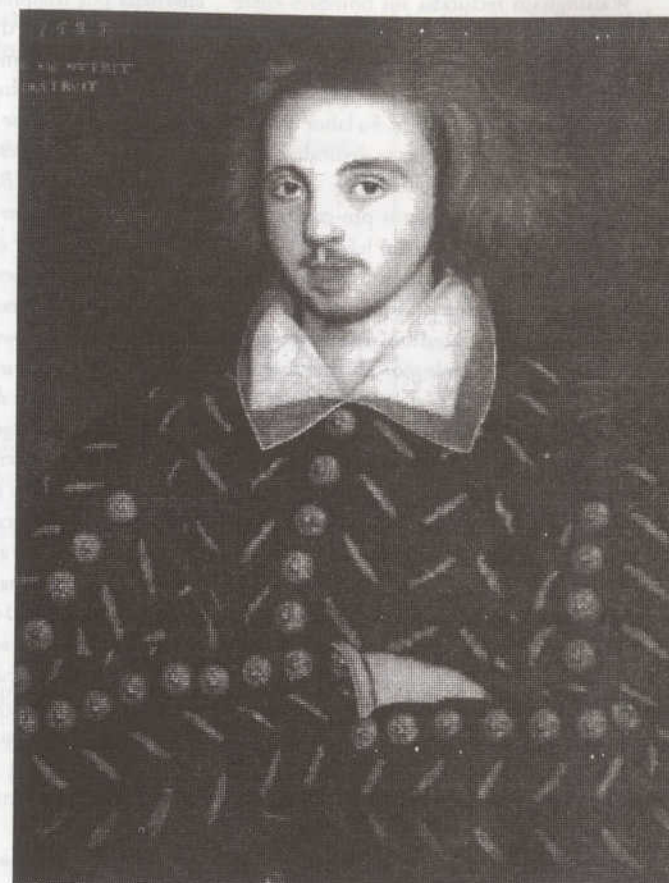
GENIALIDAD (FAUSTO). BARDO ES EL TÉRMINO QUE

MEJOR LO DEFINE: POETA Y QUILOMBERO.

Marlowe murió asesinado a los 29 años. Se había reunido con tres conocidos en una especie de hostería para comer, beber y jugar al backgammon. Allí, los cuatro amigos permanecieron ocho horas hasta que llegó la cuenta. Marlowe y uno de los presentes, Ingram Frizer, discutieron por lo que tenían que pagar cada uno. Marlowe intentó atacarlo y Frizer se defendió con su daga que atravesó un ojo y el cerebro de Marlowe. Era el 30 de mayo de 1593. Frizer fue detenido pero salió en libertad a las pocas semanas ya que se lo consideró un caso de "defensa propia". El caso quedó archivado pero comenzó el misterio.

Decían que Marlowe era blasfemo, homosexual y ateo. Decían que seguía la doctrina de Maquiavelo. Decían que era espía de la reina. Decían que había sido cómplice de asesinato. Decían que había muerto en otra pelea por cuestiones amorosas. Y lo más sorprendente: decían que Marlowe no murió el 30 de mayo de 1593 sino que todo fue una gran maniobra política: como espía, sabía demasiado o debía averiguar algo para lo cual lo más conveniente era "que muriese". Marlowe sólo habría cambiado de nombre, habría abandonado la vida de espionaje y de peleas, sólo se habría dedicado a escribir teatro que firmaría como

Marlowe en un óleo del Corpus Christi College, Cambridge.



propio un actor de segunda contratado a ese efecto: un tal William Shakespeare. Si bien esta teoría ha sido desmentida por los estudiosos del teatro isabelino, igual cabe la pregunta: ¿quién era realmente Christopher Marlowe?

Los primeros pasos

Christopher Marlowe había nacido en Canterbury el 6 de febrero de 1564. Poco se sabe de su infancia y adolescencia: era hijo de un próspero zapatero y Canterbury, por entonces, era una ciudad violenta que contaba con tres patibulos públicos para ajusticiar a los criminales y ladrones.

A los 15 años entró en la Escuela Real y dos años después, en 1581, se matriculó en la Universidad de Cambridge beneficiado por una beca que consistía en un chelín semanal. En marzo de 1584 obtuvo el título de Bachiller

en Artes y tres años después debía alcanzar el título de Licenciado. Pero las autoridades se negaron a concederle la licenciatura aduciendo las reiteradas faltas a clase (ausencias de meses, incluso). Sorprendentemente, intervino en el asunto el Consejo Privado del Reino que envió una carta a Cambridge diciendo que debía dársele el título de Licenciado ya que sus ausencias se debían a que estaba cumpliendo un servicio para el bien de la patria. No se especificaba qué clase de servicios había realizado Marlowe. En realidad, Marlowe se había convertido en espía.

James Bond isabelino

Los años finales del siglo XVI no eran buenos tiempos para la relación católicos-protestantes. La reina Isabel I, cabeza de la iglesia anglicana, había sido excomulgada por

el Papa; en Francia se había producido la matanza de San Bartolomé (aquella matanza que muchos recordarán haber visto en la película *La reina Margot*) y los católicos ingleses, que seguían siendo muchos, viajaban al continente para volver convertidos en agitadores de la fe. En este contexto, Inglaterra comenzó una guerra contra los católicos. Para hacer el trabajo sucio existía un Servicio Secreto de la Reina comandado por Francis Walsingham, el promotor de una compleja red de espionaje anti-católica.

Walsingham reclutaba sus hombres entre los universitarios y así consiguió los servicios de Marlowe que, parece ser, se limitaba a ser una simple conexión entre el servicio inglés y sus hombres en el continente. Su labor distaba bastante de la de otros que se dedicaban a la tortura o a tareas más rebuscadas, como un infame que escribía panfletos pro-católicos y luego denunciaba a los que lo leían.

Marlowe era básicamente un hombre molesto e inconformista. Si bien adhería a la causa protestante (dedicó una obra a la matanza de San Bartolomé -*La masacre de París*- y hay burlas al catolicismo en *Eduardo II* y *Fausto*) se había sentido conmovido por el ritual católico durante el contacto con los papistas. No resultaba absolutamente confiable para Walsingham. Marlowe también tenía el peligroso hábito de pelearse en las tabernas, a tal punto que pasó unos días en la cárcel por ser cómplice de un asesinato. Una vez más, sus "contactos" evitaron una pena mayor. Pero las peores acusaciones -y la consecuente desconfianza de sus jefes- aún estaba por llegar.

Las tres cruces

Marlowe no era un tipo muy querido y tampoco se preocupaba demasiado por agradar. Tal vez ésa sea la razón por la que muchos colegas contemporáneos le endilgaran distintos "delitos". Marlowe fue acusado de las tres heterodoxias más graves que se podían imaginar en el mundo isabelino: escepticismo religioso (el ateísmo era tan terrible como el catolicismo, aunque menos peligroso), radicalismo político (era partidario de la doctrina enseñada por Maquiavelo, algo así como ser marxista durante la dictadura) y homosexualidad (deplorada como antinatural y bestial).

Otro espía, Richard Bains, lo acusó de haber sostenido "que Cristo era un bastardo y su madre una prostituta; que Cristo mereció la muerte más que Barrabás y que los judíos eligieron bien, a pesar de que Barrabás era un ladrón y un asesino; que san Juan Evangelista era compañero de cama de Cristo... y que lo utilizaba como los pecadores de Sodoma; que aquellos a quienes no les gustaba el tabaco y los jovencitos eran unos estúpidos."

La detención de su compañero de habitación, el hallazgo de papeles comprometores entre sus pertenencias, el pedido de captura de la justicia inglesa y la probable pérdida del apoyo político eran suficientes razones para mandar a matar a Marlowe o, si aún seguía siendo útil, darle una personalidad nueva. Lo concreto es que el 30 de mayo de 1593, Christopher Marlowe fue asesinado. Faltaban nueve meses aún para que cumpliera 30 años. A pesar de su corta vida, Marlowe se dio un lujo: había revolucionado el teatro inglés de su época.

Be my love

La obra de Marlowe es muy intensa y fue producida en apenas seis años: dos traducciones del latín, dos poemas y siete obras de teatro.

Sus traducciones fueron realizadas en su época de estudiante: una obra de Lucano, *Farsalia*, y otra de Ovidio, *Amores*. Los *Amores* de Ovidio fueron publicados póstumamente con gran éxito pero en 1599 la obra fue condenada a la hoguera por orden de la jerarquía eclesiástica anglicana por considerarla licenciosa.

De sus dos poemas uno es bastante breve, "El pastor apasionado a su amada", y comienza con uno de los versos más recordados de la literatura inglesa: "Come live with me, and be my love" (Ven a vivir conmigo y sé mi amor). Su otro poema, "Hero y Leandro", es considerado por algunos críticos como "una obra más perfecta que cualquiera de sus dramas".

Pero la inmortalidad de Marlowe se origina en sus obras de teatro. Cuando Marlowe

The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus. Written by Ch. Mar.



■ Tapa de la edición de 1616.

irrumpió en la escena londinense, el teatro inglés pasaba por un periodo de agotamiento en cuanto a temática y a estructura. No había podido desprenderse todavía del universo medieval y resultaba anacrónico a las necesidades de una sociedad que hacía tiempo vivía inmersa en un mundo renacentista. Dependiente aún de los ciclos de corte religioso y de los "misterios" y "moralidades" alegóricas, el teatro inglés no contaba con obras que se preocuparan por el argumento y mucho menos por la calidad de los versos que debían ser representados.

Ultraviolento

Habría sido por todo esto que cuando se estrenaron las dos primeras obras de Marlowe (*Tamerlán, el Grande*, partes I y II) Londres se sintió shockeada. Pronto surgieron imitadores y cuando Shakespeare (el verdadero, el único) comenzó sus puestas en la capital del reino ya el teatro era otro asunto mucho más moderno y rico.

La originalidad de las dos partes de *Tamerlán, el Grande* consistía (además de su escritura impecable) en estar basada en una historia absolutamente ajena al imaginario cristiano puesto que trataba de las luchas de Tamerlán por conquistar el mundo árabe. Cruel e impío, Tamerlán terminaba vencedor en el primero de los dos dramas, defraudando la expectativa de que hubiera algún tipo de justicia poética contra este "infiel" que demostraba que sólo con violencia se podía dominar el mundo. La segunda parte también mostraba un Tamerlán triunfante y su muerte a causa de una enfermedad, confirmaba que no había hombre en la tierra que lo pudiera

De poeta y de traidor...

Existen diversas traducciones al español del Fausto de Marlowe, casi todas realizadas por traductores españoles. El escritor argentino Marcelo Cohen también hizo una traducción para una editorial española. La V. tomó un fragmento de la versión original (Acto V, comienzo del monólogo final de Fausto) que se reproduce fielmente (respetando la grafía del inglés de la época que usa "u" en lugar de "v") y puso a su lado las cuatro traducciones más conocidas (hay dos más de José Aladern -1904- y José Alcalá-Galiano -1911-, casi inhallables). Dice el adagio popular: "traduttore, traditore", pero hay algunos más traidores que otros. Comparen:

The Tragical History [of the Life and Death] of Doctor Faustus

Edición: 1604 (reedición con variantes en 1616)

Autor: Ch[ristopher] Mar[lowe]

Ah Faustus,
Now hast thou but one bare
hower to live,
And then thou must be
damnd perpetually:
Stand stil you euer
moouing spheres of
heauen,
That time may cease, and
midnight neuer come:
Faire Natures eie, rise, rise
again, and make
Perpetuall day, or let this
houre be but
A yeere, a moneth, a
week, a naturall day,
That Faustus may repent,
and saue his soule.

La trágica historia del Doctor Fausto

Edición: Plaza & Janés (1952, reeditada en 1982 por Hyspamérica)

Traductor: Juan G. de Luaces

¡Ah, Fausto, una hora
escasa te queda de vida y
luego serás condenado
perpetuamente! Deteneos,
móviles esferas de los
cielos, cese el tiempo y
nunca llegue la media
noche. Ojo de la hermosa
Naturaleza, álzate de
nuevo y haz un perpetuo
día, o haz que esta hora
sea un año, un mes, una
semana, un día natural,
para que pueda Fausto
arrepentirse y salvar su
alma.

La trágica historia del Doctor Fausto

Edición: Icaria (1983)

Traductor: Marcelo Cohen

Ah, Fausto,
una breve hora de vida es
todo tu tesoro;
luego serás condenado
eternamente.
Congelaos, incesantes
esferas de los cielos,
para que el tiempo se
detenga y nunca sea
medianoche.
Airoso ojo de la naturale-
za, levántate de nuevo y
haz
al día eterno. O conviérte
esta hora al menos
en un año, un mes, una
semana, un día natural,
y así Fausto se arrepienta
y salve su alma.

La trágica historia de la vida y muerte del Doctor Fausto

Edición: Cátedra (1984)

Trad.: Julio C. Santoyo y José Miguel Santamaría.

¡Ay, Fausto...!
¡No te resta sino una única
hora de vida,
para después acabar eter-
namente condenado!
¡Deteneos, errátiles
esferas del cielo
para que el tiempo cese
y nunca llegue la media
noche!
¡Álzate, álzate de nuevo,
ojo de la hermosa
naturaleza,
y dame un día sin término; o
que esta hora se torne
un año, un mes, una
semana, un solo día,
para que Fausto pueda arre-
pentirse y salvar el alma!

La trágica historia del Doctor Faustus

Edición: Alfaguara (1984)

Traductor: Aliocha Coll

¡Ahora, Faustus
Te queda una sola hora de
vida,
Y para siempre estarás
condenado!
¡Aguardad del cielo
inquietas esferas,
Cese el tiempo, mediano-
che no venga!
¡Ojo claro del mundo,
álzate y haz
Perpetuo día; o deja que
esta hora
Sea año, mes, semana,
día sidéreo,
Que se arrepienta Faustus
y se salve!

vencer. Las escenas de violencia que abundan en estas dos obras resultan hoy increíbles y hasta haría las delicias de los seguidores de Tarantino o Peckinpah.

La misma carga de violencia se puede encontrar en su obra "maquiavélica" (el propio Maquiavelo como personaje aparece al comienzo). En *El judío de Malta* el protagonista no deja títere con cabeza y llega a envenenar a todo un convento de monjas en uno de los momentos más encantadoramente absurdos y descontrolados del teatro inglés. En estas tres obras, como en algunas obras de juventud de Shakespeare (la pésima *Tito Andrónico*) se puede descubrir que la violencia gratuita era muy a gusto del público inglés que disfrutaría con las matanzas teatrales como con los ajusticiamientos en el patíbulo de la plaza pública.

Dido, reina de Cártago y Eduardo II son las dos tragedias amorosas de Marlowe.

Eduardo II tuvo una versión cinematográfica a cargo del inglés Derek Jarman. Debe ser difícil encontrar hasta bien entrado este siglo una obra teatral donde el amor homosexual sea tan manifiesto y tan defendido como en *Eduardo II*. El rey Eduardo pelea contra todo su reino para defender a su favorito, el histérico pero fiel Gaveston, y la obstinación apasionada de los dos amantes desdibuja y ridiculiza a los demás personajes de la obra. Eduardo II es, junto a Fausto, uno de los momentos más altos de la obra marloviana.

Si se lee el Fausto de Marlowe es poco probable que se pueda disfrutar del Fausto de Goethe. Al lado del inglés, el alemán resulta pomposo, solemne, apocado y -el peor de los pecados- tedioso. Marlowe aprovecha muy bien algunos recursos del teatro medieval (los personajes alegóricos, el propio demonio) para darle a la obra una vitalidad moderna. Aquí no aparece el amor de Margarita para salvar a

Fausto (de hecho, cuando Fausto le pide una mujer a Mefistófeles, no le pide una chica de su época sino la griega Helena) y todo termina de manera pesimista. Si toda la obra de Marlowe muestra una amargura que coquetea con el cinismo, en *Fausto* alcanza una dimensión trágica marcada por la desesperanza:

Fausto: ¿Dónde estáis condenados?

Mefistófeles: En el infierno.

Fausto: ¿Cómo es entonces que ahora no estás en el infierno?

Mefistófeles: No, no estoy fuera de él, esto es el infierno.

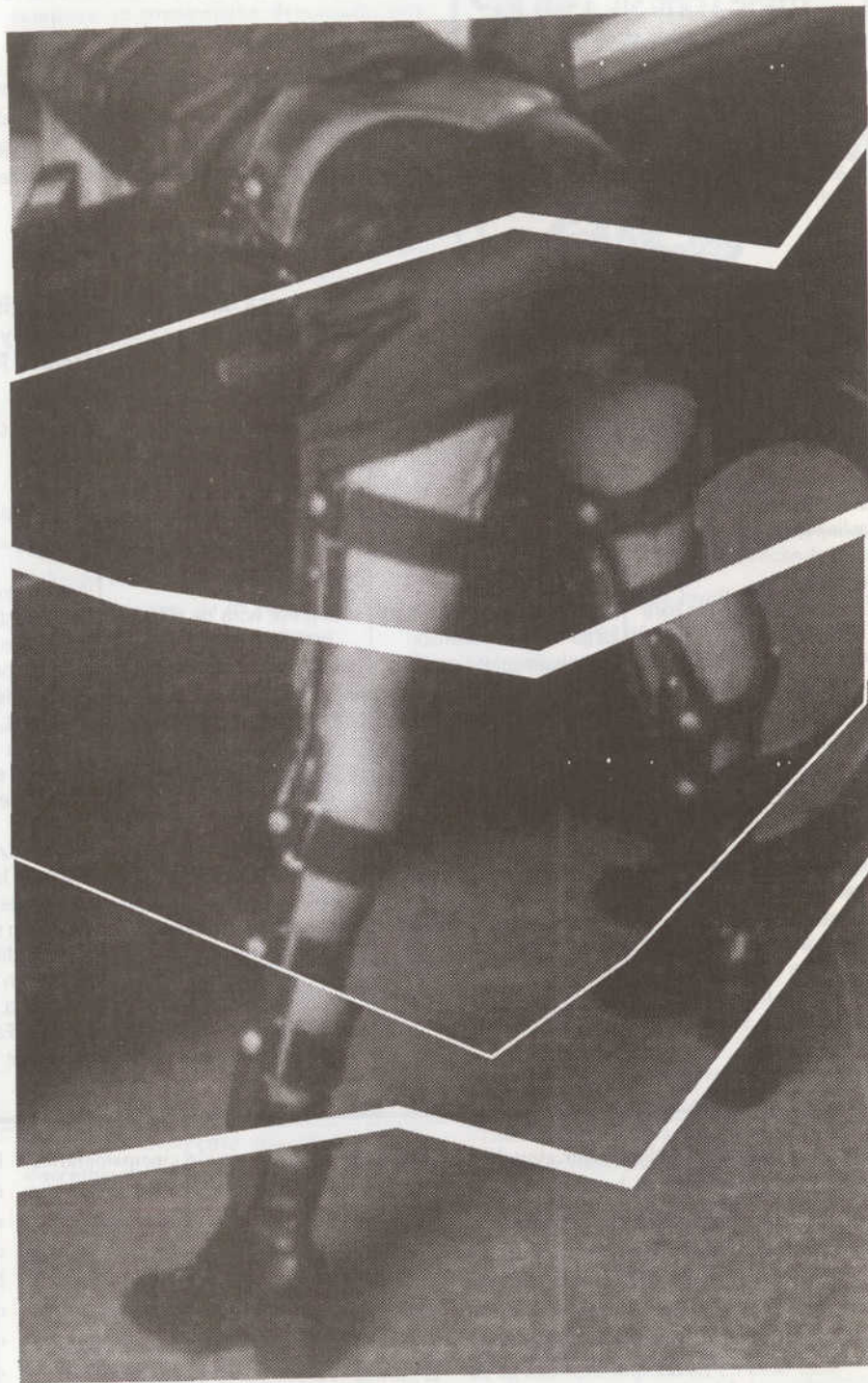
Fausto es la última obra escrita por Marlowe. Es imposible saber hacia donde hubiera dirigido su talento. Pero las obras que dejó son suficientes para que su ira, su desmesura y sus versos lacerantes como una espada perduren más allá del tiempo y de las circunstanciales modas.

CLASES
teóricas
prácticas
y de laboratorio

FOTOGRAFIA

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

UNA VEZ MÁS CRONENBERG SE HA METIDO EN LOS RESQUICIOS MÁS OSCUROS DEL CEREBRO DE UN ESCRITOR. COMO YA HABÍA HECHO CON BURROUGHS Y SU **ALMUERZO DESNUDO** (VER LA V. Nº 4 Y 8), AHORA ATACA CON **CRASH**, LA POLÉMICA NOVELA DE JAMES G. BALLARD. PRESENTAMOS UNA ENTREVISTA A CRONENBERG HABLANDO DE **CRASH**, UN ARTÍCULO DE PABLO CAPANNA HABLANDO DE BALLARD Y UNA NOTA DE BALLARD HABLANDO DE CRONENBERG. SEXO ES LA PALABRA CLAVE.



Sexo chocante

ENTREVISTA DE CHRISTOPHE GANS / TRADUCCIÓN: SERGIO S. OLGUÍN

Gans: ¿Cuál fue su primera reacción cuando leyó **Crash**?

Cronenberg: Me sentí fascinado, seducido, trastornado y horrorizado a la vez. Es un libro muy fuerte; nunca había leído algo semejante. La primera vez, a pesar de que se trataba de una novela bastante corta, leí sólo hasta la mitad. Era todo lo que mi cabeza podía soportar.

- ¿Fue hace mucho?

- Una decena de años. Un periodista me lo había enviado y me sugería que hiciera un film. Yo no entendía porqué. Mucho más tarde, cuando Jeremy Thomas, mi productor de **Almuerzo desnudo**, me preguntó qué proyecto tenía en mente le respondí **Crash** sin pensarlo. Nunca lo había concebido conscientemente.

- Usted dice que se sintió horrorizado cuando leyó **Crash**. ¿Por qué en particular?

- Su tristeza extraña, persistente y sombría. Creo que también se encuentra en el film. En un primer momento, el ambiente del libro es muy difícil de soportar. Pero cuando se lo termina se siente como una especie de esperanza que impregna de una manera muy secreta. Para mí, la esperanza no es una cosa ni linda ni fácil. Si la esperanza existe, es muy difícil de alcanzar. Yo la encontré en el libro y es probablemente lo que me llevó a hacer la película.

- **Crash** es la carne pero también el acero de los autos. Remite también a sus dos films menos conocidos: **Fast Company**, que trata de competiciones automovilísticas, y **Rage**, donde una accidentada en la ruta se vuelve una ninfómana mortal...

- Realicé **Crash** para explorar, entre otras cosas, mi propia fascinación por los autos. Durante mucho tiempo manejé bólidos de carrera y motos. Cuando uno se considera artista, se debe mirar bajo la superficie de las cosas para mejor comprenderlas. Es molesto pero no puedo contentarme con ser simplemente alguien al que le gustan los autos. Hay forzosamente algo más allá de eso. Algo muy

humano y muy insólito que caracteriza a nuestra especie. ¿Se trata de una forma de resolver la tensión de nuestras existencias? ¿Ha notado que el automóvil y el cine tienen la misma edad? Desde hace cien años estas dos tecnologías se han desarrollado con la misma rapidez y han tenido efectos bastante semejantes en los humanos. El auto es una expresión de libertad individual, sexual y social. Como el cine, también es un modo de comprimir el tiempo y el espacio.

- Ya ambos se los considera como una droga...

- El concepto de dependencia es interesante. Yo creo haberlo tratado en **Almuerzo desnudo**. Pero es mejor reflexionar sobre la manera en cómo integramos el auto a nuestros cuerpos. No solamente como una droga sino como una parte de nuestro sistema nervioso. Los autos no son solamente ob-

jeto de pasiones extraordinarias. Se han vuelto una necesidad como la respiración o la circulación sanguínea.

- ¿Qué es lo más importante, para usted, del libro de Ballard?

- Que tiene un tratamiento inédito, en su manera de hablar del cuerpo, de la máquina y de la sexualidad.

- En el prefacio de **Crash**, Ballard escribe que 2001, odisea en el espacio marca el fin de la era heroica de la ciencia ficción. Después de 2001..., Kubrick realizó **La naranja mecánica** como un retorno a la Tierra de una idea más íntima de la ciencia ficción. Por otra parte, noto muchas relaciones entre **Crash** y **La naranja mecánica**, especialmente en la descripción del mundo urbano.

- Hay indudablemente similitudes, sobre todo en la idea de que una psicopatología del

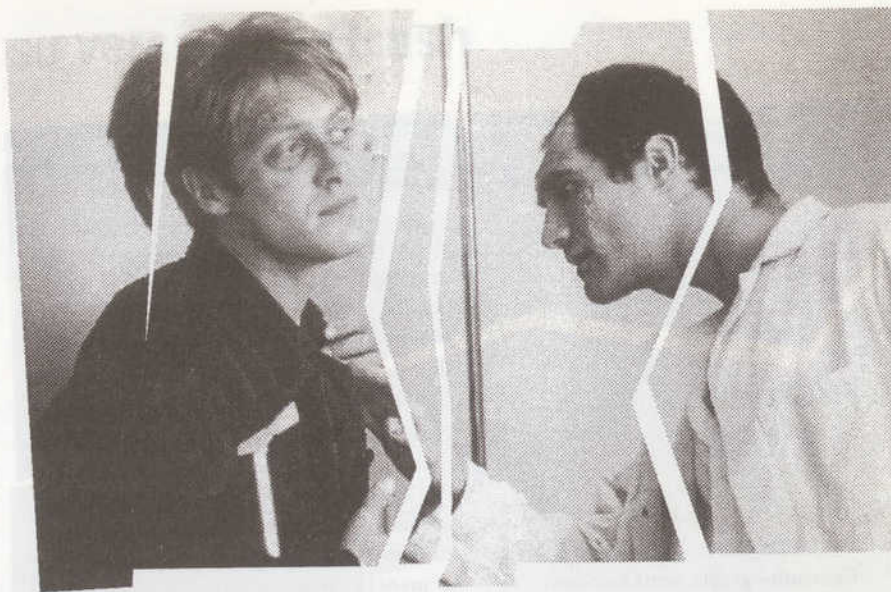


futuro pondrá en evidencia una desconexión emocional que aparejará tentativas desesperadas de inventar modos de encuentro entre los seres, a veces molestas y, sin embargo, necesarias.

- Crash, como La naranja mecánica de Anthony Burgess pertenecen a la contracultura de los años '70. Por otra parte, la pornografía era un vehículo de esta contracultura. ¿Puede utilizarse todavía la pornografía desde un punto de vista artístico?

- Es todavía más difícil que se use hoy la palabra "pornografía" en otras formas: a propósito de la guerra, de la pobreza, del racismo... Mientras que en el sentido estricto la pornografía es una creación que busca procurar una excitación sexual. Nada más. Literalmente significa "escribir sobre las prostitutas". Escritos para excitar, afrodisíacos en suma. Desde este punto de vista, no creo que Crash, el libro o el film, sean pornográficos. Su fin es muy diferente. Aunque... el libro es finalmente muy erótico. Es lo que precisamente lo vuelve tan perturbador. Si el film funciona es de la misma forma. Se ve mucho sexo sin que la intención de estas imágenes sea erótica. Sin embargo, puede despertar cierta excitación.

- En la proyección de Crash en Cannes el público no estaba incómodo debido a una escena



■ Elias Koteas contempla las cicatrices de James Spader, en una escena de la película de Cronenberg.

de sexo en particular, sino porque a una escena de coger le seguía otra y después otra más.

- El film comienza con escenas muy eróticas seguidas unas de otras. Hoy, en la mayor parte de las películas, el sexo es utilizado en el montaje como un interludio: el relato se detiene bruscamente, los actores desnudos se acoplan, hay una canción, algu-

nos suspiros y jadeos, y la historia puede retomar su curso. La escena de sexo se ha vuelto una convención que no quiere decir más nada y que no molesta a nadie. Cuando usted descubre la primera escena de Crash, usted se dice: "Bueno, ahí tenemos una escena de sexo. Ahora el film puede comenzar". Pero a continuación viene otra escena de sexo, y después otra. Usted comprende entonces que



■ Deborah Unger y Elias Koteas.

las escenas de sexo "son" el film. Son el tema y el medio de contarlos, revelan a los personajes. Yo no diría que es la primera vez pero, evidentemente, esto no es muy frecuente. De ahí la incomodidad de los espectadores.

- Durante esas escenas los personajes no dejan de hablar. ¿Eso también molestó!

- Sin embargo, eso refleja una realidad y una verdad. La gente que se conoce sexualmente desde hace años practica el sexo de esta forma. El comportamiento de los personajes de mi película proviene de la ciencia ficción: es una psicología futurista. Pero sus diálogos

son realistas y es el realismo lo que molesta.

- ¿Usted se comprometió a entregar una película clase R (prohibida para menores de 16 años)?

- No. Todos sabíamos que el film sería clase NC 17 [equivalente al cine condicionado] en los Estados Unidos. Vamos a estar obligados a cortar para poder hacer una versión R para video, porque la cadena Blockbuster Video, que es muy poderosa, rechaza difundir films clase NC 17. Detesto esta política de censura. Esta gente es muy de derecha, conservadores y puritanos. Espero que



■ Deborah Unger.

Ballard y la muerte del afecto

POR PABLO CAPANNA

Los adictos a la ciencia ficción no pueden perdonarle a Ballard su tardío -aunque modesto- éxito como escritor masivo y se empeñan en verlo como una suerte de renegado que se olvidó del barrio natal. No suelen apreciar la libertad con que ha sabido entrar y salir a voluntad de la ciencia ficción, jerarquizando al "género" al precio de limitar su propia carrera literaria.

Ballard ya era un escéptico del progreso en la época en que todos exaltaban la carrera espacial. Dio por muerto al futuro antes que lo hicieran los punks y Fukuyama y propuso explorar el "espacio interior" mucho antes que los libros de autoayuda. También fue capaz de anticiparse a esa estética violenta que hoy -de tan extendida- ya comienza a ser trivial.

En los locos años '60, Ballard organizó algunos happenings vanguardistas en colaboración con el escultor Paolozzi. Uno de ellos fue una exposición de autos chocados que, inesperadamente, provocó en el público reacciones francamente morbosas. Hubo que clausurarla apresuradamente, echando a la gente que se enloquecía aporreando las carrocerías abolladas. Ballard quedó muy impresionado por esta catarsis colectiva y comenzó a frecuentar la literatura científica sobre choques de autos. Crash Injuries, un manual médico de accidentología que le acercó su amigo el doctor Chris Evans, llegó a ser por un tiempo su libro de cabecera.

Con esa paranoia, mitad clínica y mitad imitada de su admirador Salvador Dalí, que su trato afable jamás delata, Ballard comenzó entonces a concebir una novela sobre choques de autos. Fue Crash, que finalmente apareció en 1973. Su anterior obra del período "nihilista", La exhibición de atrocidades (1970) había provocado la ira de su editor norteamericano Nelson Doubleday, quien mandó destruir la edición apenas dos semanas antes de que apareciera. Un informe sobre el manuscrito de Crash que encargó un editor británico sostenía que "su autor está más allá de toda ayuda psiquiátrica".

Pese a todo, Crash es la obra de un moralista. Su autor la definió como "apocalíptica", "pornográfica" y "admonitoria". Ballard consideraba "políticamente interesante" a la pornografía, ya que es el género que, más allá de su innato tedio, expresa más claramente la manipulación y el envilecimiento a los cuales todos somos sometidos en esta civilización tecnológica. A su entender, la tecnología ha dado al hombre muchas libertades, "no sólo de moverse libremente, sino también de matarse".

Como el sexo, la tecnología expresa un deseo ilimitado. En Crash, Ballard se asombra de que "toda la poderosa energía del siglo veinte, capaz de poner al planeta en una nueva órbita, alrededor de una estrella más feliz... es consumida en la preservación de una inmensa pausa inmóvil": un embotellamiento de tránsito. Es la "depravada tecnología del choque de autos, que autoriza cualquier perversidad". En el prólogo que escribió para la versión francesa, Ballard profundiza aquello que en La exhibición de atrocidades llamaba "la muerte del afecto": la cosificación de las relaciones humanas "que abría camino para un placer vinculado con el sufrimiento y la mutilación".

En aquel prólogo, Ballard escribe que "el sexo se ha convertido en una «arena ideal» -semejante a un pus estéril- para todas las verónicas de nuestra perversión". La imagen del "pus estéril", como corrupción vuelta mágicamente inocua, se vincula con la "verónica", la figura en la cual el torero oculta su espada mortal, como emblema del nihilismo que está tras los deseos insatisfechos de la cultura industrial. ¿No están aquí, en este texto que tiene más de veinte años, todas las obsesiones sexuales de los años '90, SIDA incluido?

Los personajes de Crash, como los de Sade, sólo se necesitan para copular, y sólo se buscan como instrumentos de placer, apenas más eficaces que un artefacto. Su placer es mórbido y cerebral: una perversión surrealista que goza en la asociación de vísceras y miembros con perfiles cromados y tapizados lustrosos, un erotismo tecnológico que insinúa las posibilidades de la realidad virtual, estéril y perversa.

Difícilmente se encuentre en esta novela, irónicamente definida como pornográfica, algo de erotismo: todo es un bricolage de partes, secciones de cuerpos, áreas erógenas abstraídas de los cuerpos y de las personas, obscuramente combinadas con los fetiches tecnológicos del medio.

Su lenguaje médico, que se regodea con la frialdad de los términos anatómicos, es todo menos excitante, y consigue transmitir esa tristeza que impregna la pornografía sin ofrecer ninguno de sus atractivos: la novela es una ilustración de aquello que según Ballard son "los dos motivos gemelos de la civilización industrial, el sexo y la paranoia".

Crash no fue un libro exitoso y pese a que su virulencia ha quedado empalidecida con el tiempo, aún hoy sigue provocando cierto malestar en el lector. Conocemos muy pocos que hayan sido capaces de leerlo de un tirón, y muchos lo abandonaron a mitad de camino. Ballard también parece haber quedado saturado, pues nunca volvió sobre el tema.

se llegue a hacerlos cambiar de opinión algún día. De hecho, yo no sé si se puede armar una versión R. Ya veremos.

- En la película, usted ha anulado la referencia a Elizabeth Taylor, que obsesiona al personaje de Vaughan, pero ha mantenido la que se refiere a James Dean.

- En realidad, yo exageré lo de James Dean. Imaginé esa escena donde Vaughan recrea el accidente que debía costarle la vida a la estrella. Pensé que la referencia a Liz Taylor no funcionaría por varias razones. La primera, es que hoy en día ella no es más un ícono erótico. Y yo no estoy seguro de que el público joven sepa bien lo que ella representa. En el libro, Vaughan la acosaba. Una idea de ese tipo no tenía en esa época el impacto que ha tomado desde que Lennon fue asesinado por un fan, y yo no quería que ese aspecto contaminara el film. Sentí que con James Dean las asociaciones con el automóvil funcionarían mejor que con Liz Taylor ya que él murió en su Porsche y estaba obsesionado por los autos, lo que lo vuelve más emblemático.

- Por su naturaleza morbosa esta referencia me hace pensar en esos films clandestinos con las autopsias de Marilyn y de Kennedy que se venden bajo cuerda.

- Se trata de la misma fascinación que se puede sentir por un accidente de auto entrevisto en una autopista. Queremos y no queremos ver. ¿Qué queda después de la muerte cuando se abre un cuerpo? Ver los despojos de celebridades como Kennedy o Marilyn Monroe, muertos jóvenes y que, encima, se han acostado juntos, es una tentativa de confrontar el carácter inevitable de la muerte y lo que la humanidad le confiere.

- ¿Cuál es su situación hoy? ¿Se siente con la "sentencia en suspenso" después del poco suceso económico de sus dos últimas películas, *Almuerzo desnudo* (1991) y *M. Butterfly* (1993)?

- Como no trabajo para los estudios, escape de esta vieja idea según la cual "no valés más que lo que ha reportado tu último film". Soy respetado, incluso por los *majors*. Me proponen proyectos, lo que me regocija, incluso si no me consagro enseguida al mismo. Lo que es innegable es que resulta cada vez más problemático, hoy en día, financiar un film independiente con un guión difícil.



■ Cronenberg entre autos

El Crash de Cronenberg

POR J. G. BALLARD

El film de Cronenberg comienza donde termina mi novela, en la medida que en mi libro intento aliviar al lector la aparente lógica pesadillesca que sostiene a *Crash*. Intento persuadirlo de que el personaje del narrador - que lleva mi nombre - fue atrapado a pesar suyo en el mundo de Vaughan, ese científico-chanta. En el film de Cronenberg, en cambio, los personajes aceptan desde el comienzo este universo. Lo que queda latente en la novela se vuelve manifiesto en el film.

La pasión sexual, en mucha gente, se desarrolla más a un nivel intelectual que físico. La frialdad de la cual se ha hablado se inscribe en el tema mismo de la novela. Pero las emociones de los personajes son siempre muy fuertes, su ternura también. Cronenberg

describe su film como una historia de amor, y yo comparto enteramente su punto de vista. Es un film magnífico como no vi jamás, que supera totalmente el nivel narrativo, un film obsesivo, y al mismo tiempo muy contenido. Los films hollywoodenses son mucho más violentos que *Crash*. La gran mayoría de los films se basan en intrigas tradicionales heredadas del siglo XIX. Con Cronenberg basta de historia, basta de psicología, él utiliza únicamente la poesía. Esta película se basa en una exposición, sus personajes podrían salir de una publicidad televisiva de autos, y sin embargo ¡son tan verdaderos! El cine quedó atrapado durante mucho tiempo en fórmulas y convenciones novelescas y teatrales del siglo XIX. El precio pagado desde los comienzos del cine sonoro ha sido muy alto.

En *Crash* lo que reemplaza la dramatización exterior es el psicodrama interior, la búsqueda obsesiva en la cual se comprometen los personajes. Aquí, el cine se vuelve realmente subjetivo, lo que es extremadamente raro. Los sucesos exteriores descritos en la película no tienen finalmente ninguna importancia. Estamos en un mundo poético, un mundo de sueño.

Crash, tanto la novela como el film, tienen por tema la gratificación profunda de un deseo. En mi opinión lo único que amplía el paisaje del siglo veinte es la psicopatología y esta psicopatología se ríe de los dictados de la moral. El narrador y su mujer conquistaron esta inmensa libertad que les permite accionar sus raros juegos sin cuidarse de las consecuencias. La psicopatología se ha vuelto motor de una gran parte de nuestra vida cotidiana. El libro y el film se resuelven en una nota profundamente optimista. Mis personajes aceptan el riesgo de una muerte violenta, lo que parece absurdo, pero lo asumen como Cortés, como un conquistador que siente el océano detrás de las montañas. *Crash* está filmado con una energía increíble.

Cronenberg eliminó todo lo que quedaba de narrativa clásica en mi novela y permitió a los personajes el descubrimiento inmediato de su yo profundo. En la novela el narrador que se ha vuelto impotente después de su accidente, alcanza a re-erotizarse gracias a las prótesis que le ponen en el cuerpo. En la película es el carácter obsesivo de su búsqueda lo que le produce el deseo. Hay un elemento hiperrealista en *Crash*, todo es perfectamente real, pero el mundo exterior está constantemente subvertido por las obsesiones de sus personajes. Nada de naturalismo. Incluso en *Psicosis* de Hitchcock, el espectador considera como real el hotel o la casa de la colina, pero en *Crash*, absolutamente todo está sumido en la voluntad de una imaginación psicopatológica. Creo en esa libertad fundamental, que es el juego con nuestra psicopatología. En el dominio de la poesía y de la ficción nosotros podemos explorar los dominios que, en tanto ciudadanos, nos resultan prohibidos. Acepto las convenciones sociales pero asumo el riesgo de que la obra lleve a alguien a imitar los hechos y gestos de los personajes. Es un peligro que es inherente de la actividad artística. La censura no deja de tomar como pretexto la influencia del cine, el video y la televisión en los criminales para tratar de prohibir algunos espectáculos.

Se diría que Cronenberg pasó toda su carrera inconscientemente, por supuesto preparando un film como *Crash*. Hay que tener un talento extraordinario para salir airoso con una obra como ésta.



■ J. G. Ballard

TRADUCCION: S.S.O.

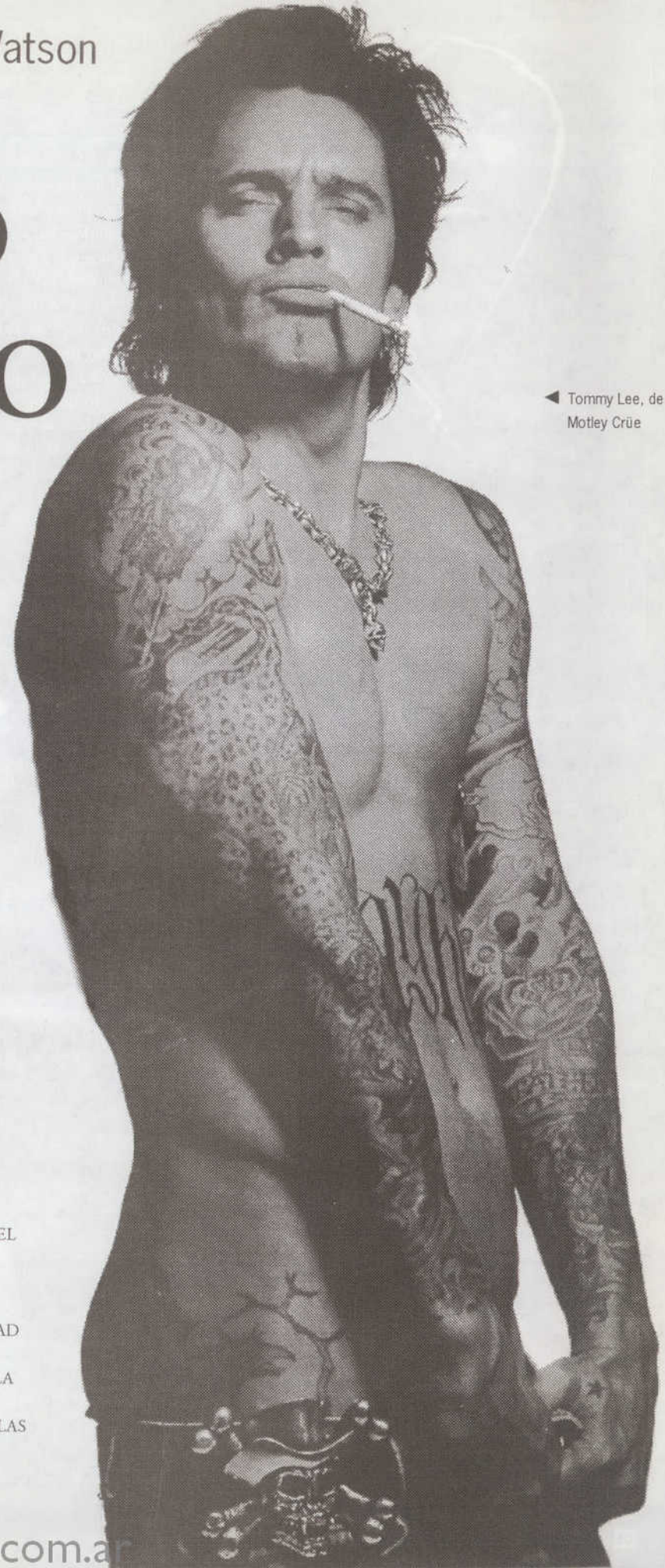
Las fotos de Albert Watson

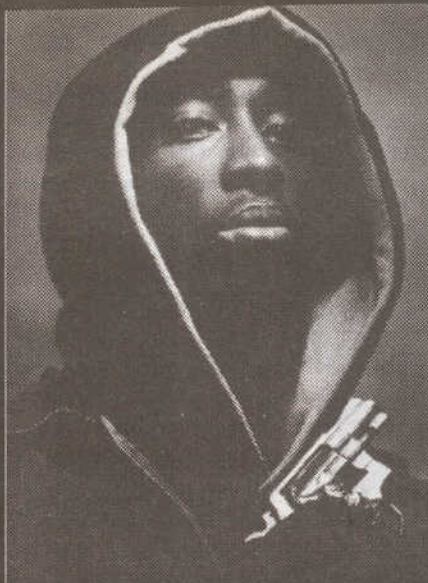
Un perro loco suelto

POR JOSE R. MEIJON

ACABA DE APARECER EL SEGUNDO LIBRO DEL FOTÓGRAFO NORTEAMERICANO ALBERT WATSON: UNA CONJUNCIÓN DE ORIGINALIDAD Y DESCARGA ELÉCTRICA QUE LO UBICA EN LA CIMA EN LO QUE A RETRATISTAS DE ESTRELLAS SE REFIERE. SUS ESPECIALIDADES: LOS DESNUDOS Y LOS ROCKEROS.

◀ Tommy Lee, de Motley Crüe





◀ Tupac, Nueva York, 1994

Convertirse en un fotógrafo estrella en Estados Unidos es realmente difícil si se tiene en cuenta que los nombres habituales en los medios norteamericanos son Herb Ritts, Bruce Weber, Patrick Demarchelier o Bettina Rheims. Sin embargo, Albert Watson lo ha logrado con dos armas muy efectivas: agresividad y originalidad. Pero no fue fácil, trabajó duro por más de 25 años para ocupar un lugar de renombre. Consiguió lo que pocos consiguieron: que los modelos (casi siempre celebridades) no importen tanto por lo que son sino por cómo posan. En las fotos de Watson,

lo importante es el resultado de su fotografía y no quién es el actor fetiche de turno.

Habitual fotógrafo de la revista *Rolling Stone* y de ese medio tan visitado por éste, *Details*, Watson desarrolló en la última década un estilo tenso que se mueve siempre entre contradicciones: es despojado, pero no duda en recargar la imagen con toda clase de fetiches (pistolas, ropa estrafalaria, tacos aguja); sus fotos resultan muy naturales, pero algunas se cargan de una teatralidad casi molesta; su especialidad es el cuerpo humano, pero hay algo de animal en el resultado: como si los modelos se convirtieran en fieras cuando posan para Watson (y no sólo en su célebre foto de Mick Jagger).

El primer libro de Watson apareció recién a fines de 1994. *Cyclope* era su nombre y reunía sus retratos más afamados (Mike



◀ Watson fotografiado por Viskha Hatfield en 1993

▶ Rachel Williams, 1996



◀ Kate Moss 1993

Tyson, Diane Ross, Kate Moss, Jagger). En su segunda obra, que acaba de aparecer en Estados Unidos, Watson consigue imágenes más duras, menos dóciles. El nombre del libro lo dice todo: *Mad dog*, perro loco. Es como si Watson hubiera hecho una versión eléctrica de sus primeras fotos (que serían la versión unplugged). En su nueva producción, Watson retrata a figuras más jóvenes y, tal vez empujado por el estilo de la revista *Details* (¿o viceversa?), se permite reflejar los perfiles más oscuros o menos transitados de las estrellas. Entre los cuerpos desnudos y la música del rock, Watson ha conseguido el delicado equilibrio de ser el perro loco en medio de la jauría de famosos.



▼ Marilyn Mason

Odin, el amo secreto

POR ALEJANDRA VARELA

CREADOR DEL ODIN TEATR, EUGENIO BARBA FORMA PARTE DE ESOS ARTISTAS QUE RENOVARON RADICALMENTE EL TEATRO DE LAS ÚLTIMAS DÉCADAS. ESTE DISCÍPULO DE GROTOWSKI QUE BUCEÓ EN LAS PROFUNDIDADES DEL TEATRO DE EXTREMO ORIENTE PASÓ POR BUENOS AIRES CON SU GRUPO. UNA BUENA EXCUSA PARA CONOCER LA ACTIVIDAD DEL ITALIANO MÁS VANGUARDISTA.

El teatro antropológico de Eugenio Barba nace de un conflicto íntimo. Durante mucho tiempo sus integrantes fueron seres que parecían estar destinados a la asociabilidad. Entendían el teatro como rebelión, tenían una visión cuestionadora del mundo, pero no querían ser aplastados, ni regodearse en su marginalidad. Comprendieron que la identidad se construye en la dialéctica entre el deseo y el mundo material que ordena darle una forma.

En 1960 el italiano Eugenio Barba llegó a Varsovia para estudiar en la Escuela Nacional de Teatro, pero al poco tiempo sintió la necesidad de construir un teatro que permanecía desconocido. No tardó en identificarse con el trabajo de Jerzy Grotowski y abandonó sus estudios oficiales para unirse al Teatr Y3 Rzedow, que al poco tiempo se transformó en el Teatr-Laboratorium.

En los '60 la experimentación era la norma. En China, Mao lanzaba su revolución cultural que marcaba un quiebre en la tradición teatral tan poco cambiante de Oriente. El Living Theatre buscaba modificar la relación con el público, llevar el teatro a otros espacios, provocar acciones directas, enmarcadas en lo político.

La necesidad de salir a la calle, de mezclar el arte con las manifestaciones culturales primaba sobre la profundidad de las propuestas. La urgencia de un cambio se vivía en todas partes.

■ Una representación del Odin en las afueras de una aldea.

Barba eligió siempre el lugar más oculto. Cuando se unió a Grotowski muy pocos conocían a este joven de 27 años que trabajaba en un teatro de cien butacas. Barba sería, años después el responsable de difundir su trabajo en el libro *En busca del teatro perdido*.

El Teatr-Laboratorium fue el espacio que le permitió a Barba concebir su propio proyecto teatral y adquirir la firmeza para encarar un trabajo que muchos podían considerar inútil.

Barba fue el asistente de dirección de Grotowski en la obra *Akropolis*, para muchos uno de los hitos del teatro contemporáneo. Barba se ha convertido en el único discípulo reconocido por el maestro, tal vez porque ha sabido traicionarlo.

Oriente es diferente

Barba viajó a la India en 1963. Tenía como

finalidad aportar nuevas técnicas para el Teatr-Laboratorium, pero también marcaba una transición en el pensamiento de Barba que se dirigía hacia la aplicación de lo aprendido.

En la perdida aldea de Cheruthuruthy descubrió el Kathakali, una forma teatral de la India. Las diferencias entre el teatro oriental y occidental son muy profundas, principalmente porque parten de una concepción temporal opuesta. Para Oriente el teatro es la representación de su historia y el actor se acerca a su profesión desde muy chico, casi como un sacerdocio, adquiere un virtuosismo físico prácticamente imposible para un actor occidental y, en muchos casos, sólo representa un personaje durante toda su vida.

También para Barba el elemento clave se centra en la formación actoral. En este sentido se encuentra en el mismo punto de partida que los grandes reformadores del teatro de principios de siglo, como Stanislavski, Craig y Copeau.



Pero en relación a este objetivo se choca con un obstáculo fundamental en Occidente: la urgencia de producir espectáculos. Debido a esto el actor cuenta con una formación muy breve, en algunos casos inexistente y se lanza a trabajar con muy pocos elementos técnicos a sus disposición. En este sentido, Barba lo considera esclavo. La disciplina es el arma que puede liberarlo de su lugar utilitario para convertirlo en el dueño de su trabajo, activo en la creación de un espectáculo.

Abandonar lo cotidiano

En 1964 regresó a Oslo, su ciudad de adopción, y fundó el Odin Teatr, con un grupo de actores rechazados por la Escuela Nacional de Noruega y que en el Odin debieron someterse a un riguroso entrenamiento.

La repetición del comportamiento cotidiano en escena, lleva al actor a manejarse en un terreno cómodo, conocido. Al incorporar a la rutina del Odin el aprendizaje de acrobacia, danza y diferentes técnicas vocales, Barba intentaba que el actor conquistara su cuerpo, que a partir de la dificultad construyera una forma para vencer los automatismos.

En la charla que dieron los integrantes del Odin dieron en su visita a la Argentina el sábado 28 de septiembre en Parque Chacabuco, la actriz Roberta Carreri, contaba que la primera etapa de su entrenamiento tuvo como objetivo abandonar el comportamiento cotidiano. En la segunda etapa, Barba y otros compañeros más avanzados, la guiaron en el aprendizaje de técnicas extracotidianas, y en el tercer período ella tuvo que crear su propio entrenamiento y para eso debió desprenderse de los automatismos que había adquirido durante el aprendizaje. *"Eugenio me decía que llenara el espacio de energía y yo lo hacía con movimientos grandes, más tarde comprendí que podía irradiar energía a partir de movimientos más chicos."*

El actor es también un crítico de su propio trabajo y de su aprendizaje.

El conflicto central no se da en la dramaturgia, sino en el juego de oposiciones que tienen lugar en el cuerpo del personaje. Una acción nace del impulso en el sentido contrario. El escenario ya no es un espacio seguro ni previsible.

Cuando el Odin se traslada a Italia, el país natal de Barba, descubren que el secreto de su trabajo despierta curiosidad y deciden mostrar su entrenamiento en un espectáculo llamado *El libro de las danzas*.

Esto les permite reafirmarse. Descubren que han formado una cultura grupal que los define frente a los ojos extraños.

El ensayo doma esa energía que en el



■ Los actores de Barba en acción.

entrenamiento se manifiesta con mucha más libertad. Existe un direccionamiento más racional en función de un espectador que ya está presente, como decía Brecht, en la instancia del ensayo.

Las diferencias

El Odin se construye sobre dos pilares: por un lado la disciplina, el único terreno firme en su suelo de islas flotantes, y por otro, la materia prima de sus historias. El trabajo etnográfico ocupa un lugar importante, que se concreta a partir de la relación con el público. El Odin no está muy acostumbrado a un espectador ocasional. Por lo general eligen una aldea, conviven con sus habitantes y se convierten en los narradores de las historias que viven en silencio. En esta relación de trueque construyen sus espectáculos. La escenificación es similar al círculo del ritual. Barba encuentra nuevos mitos y los da a conocer sin la pretensión de hacer teatro social. El Odin busca una transformación personal, interna, como impulso para un cambio que pueda alcanzar otros niveles.

Esto no quiere decir que no hayan montado espectáculos en lugares cerrados. Por lo general en las grandes ciudades, donde un espectáculo público puede convertirse en masivo, es decir, impersonal, elegir un lugar un tanto más privado permite un contacto directo con el espectador. En estos casos en la puesta se determina cuál va a ser la disposición espacial de los actores y del público, ya que no aceptan someterse a la típica instalación del teatro a la italiana, donde el espectador tiene un rol demasiado pasivo. Allí está el escenario, en frente las butacas y nada puede modificarse. Como Grotowski, el clima y la intensidad de la obra, dependen de la cantidad de personas concentradas en la sala. No trabajan para el gran público, tampoco para una elite.

Lo social para Barba, significa reconocer las diferencias. Un grupo permanece unido por un objetivo en común, pero cada individualidad debe desarrollarse a pleno y no verse limitada por la mirada del otro. El sentido de lo social en las grandes ciudades está ligado a la uniformidad, a la domesticación. Barba no busca la adhesión fanática, sabe que el Odin se ha mantenido firme gracias a la heterogeneidad y quiere trasladar esa forma de lo social al teatro. El trueque le sirve para particularizar, para estar con cada uno y no con todos. Por eso los integrantes del Odin no participaron del Mayo Francés. *"El pueblo huele mal, no me hablen de revolución."*

Lejos de ser la frase de un reaccionario es, en realidad, una muestra de humildad. Barba no se para en una esquina a gritar: *"¡Revolucionemos el teatro!"*, él se aísla y construye el teatro que quiere encontrar y después lo muestra para que los demás hagan la lectura de sus ideas. No da órdenes, espera que cada uno siga su camino.

En 1973, con el estreno de *La casa de mi padre*, comenzó la carrera pública, a nivel internacional, del Odin. Este salto profesional les permitió recibir un subsidio del gobierno danés y el reconocimiento de los nuevos grupos teatrales que se acercaron a Barba en busca de una transmisión de experiencias. El los llamó el Tercer Teatro. Seis años después serían los destinatarios del I.S.T.A. (Escuela Internacional de Teatro Antropológico). Allí Barba condensó sus viajes en un espacio en el que reunía a especialistas del teatro y la danza oriental como Katsuko Azuma, y occidental como Dario Fo y discípulos de Decoux.

Barba no se propuso pertenecer a una escuela, a un país, ni a una idea, sino construir en la mezcla, en el juego de contradicciones. Encontró allí su universalidad y su comprensión profunda de lo latente, sin necesidad de sumergirse en lo inmediato.

Dos budas de los suburbios

UNA ENTREVISTA DE HANIF KUREISHI

TRADUCCION: PEDRO B. REY

EL POP-ROCK ALTERNATIVO INGLÉS TIENE HOY UN NOMBRE FUNDAMENTAL: SUEDE. LA BANDA LIDERADA POR EL CANTANTE BRETT ANDERSON ES, JUNTO A LOS HERMANOS DE OASIS, LOS MAS IMPORTANTES RENOVADORES DE LA MÚSICA BRITÁNICA. POR SU PARTE, HANIF KUREISHI ES DE ESOS ESCRITORES QUE HAY QUE LEER SI O SI (VER LAS RAZONES EN LA V. Nº21). SU ÚLTIMA NOVELA, EL ÁLBUM NEGRO, ES UNA AMALGAMA PERFECTA DE HISTORIA DE LOS BAJOS FONDOS LONDINENSES, DISCURSOS FUNDAMENTALISTAS ÁRABES E INICIACIONES SEXUALES. LA REVISTA INGLESA *ARENA* JUNTÓ A KUREISHI Y A ANDERSON Y LOS DEJÓ HABLAR DE LO QUE TENÍAN GANAS. HE AQUÍ EL RESULTADO.

Hanif Kureishi: ¿De dónde sos?

Brett Anderson: De Hayward's Heath, que es un lugar pequeño, apenas una estación de tren en realidad. Cierran todo a eso de las ocho y cuarto. Si uno asoma la cabeza por la ventana del tren entre Londres y Brighton lo único que va a ver es a mi viejo sentado en la estación. Es taxista.

HK: ¿Creciste ahí?

BA: Sí. Nací en la casa en la que todavía vive mi papá. Me fui de ahí tan rápido como pude.

HK: Yo crecí en Bromley, que probablemente sea parecido a Hayward's Heath...

BA: Creciste ahí en la época del punk, ¿no es así?

HK: Sí. Me fui en el '76. Estaba todo ese contingente de Bromley que formaba parte de la movida de los Pistols.

BA: Eras amigo de Billy Idol, ¿no?

HK: Sí. Lo conocí en el colegio... se llamaba Bill Broughton.

BA: ¿Cómo se llamaba el tipo de El buda de los Suburbios?

HK: Charlie Hewitt.

BA: Charlie Hewitt? ¿Y él es Billy Idol?

HK: Es una mezcla de Billy Idol y de otros chicos de aquel tiempo que querían estar en

alguna banda... a David Bowie le encantaba realmente ese personaje y me preguntó con cierta esperanza: "¿está basado en mí?" En realidad, venía diez años después que él. Entonces, ¿qué solías hacer a la noche en Hayward's Heath?

BA: Sólo hay pubs. Sólo había por ahí pubs con rincones para lanzar dardos. No hay ningún cine.

HK: En esa clase de lugares, uno se divide muy rápido en grupos, si no querés colgarte y empezar a golpear a la gente en los pubs... Yo tenía un pequeño grupo de amigos. Solíamos ir al parque y tomar ácidos, y pronto te convertís en una especie de inútil. Perdíamos la mayor parte del tiempo buscando hongos mágicos por el pasto... envenenándonos... experimentando con drogas. Supongo que cuando uno está tan lejos de Londres no se llega a filtrar ninguna cosa buena. Como no podés conseguir ninguna droga buena, uno experimenta con cosas como semillas de amapola. Uno oye esos rumores estúpidos sobre que uno puede darse vuelta con nuez moscada y...

BA: Sí, yo hice eso...

HK: Así que uno se sienta ahí tratando de elevarse con las semillas de amapola de una rebanada de pan, tratando de darse vuelta dise-

cando cáscaras de banana y cosas así. Y una vez cada dos meses uno logra hacerse de un poco de marihuana y trata de plantar las semillas, pero nunca crece nada. Te convertís en un patético drogón en potencia hasta que llegás a los 15 o 16 y finalmente te las arreglás para conseguir... Entonces, ¿cuándo te fuiste?

BA: La mejor vía de escape de lugares así es tratar de buscar mejor educación. Fui a la Universidad de Manchester y me rendí a las dos semanas.

HK: ¿Qué estudiabas?

BA: Bueno, en primer lugar fui a estudiar urbanística. Era bastante inteligente en la escuela. Era una escuela de mierda, en Hayward's Heath. Tenía una profesora de ciencia que realmente me inspiraba bastante. Yo tenía 14 o por ahí y estaba decidido por la ciencia. Me fui al college, traté de llevarlo adelante pero era una basura. Así que terminé odiando la ciencia, me conseguí un prospecto universitario y marqué en cualquier lugar. Salí urbanística, así que para ahí fui. No sé por qué, era horrible. Me mudé a Londres y empecé a estudiar arquitectura en la UCL.

Pero utilicé ese tiempo para iniciar la banda. No estaba muy interesado en la arquitectura.

HK: ¿Habías estado antes en algún grupo?

BA: En realidad siempre estuvimos en bandas, desde que conocí a Matt (Matt Osman, bajista y miembro original de Suede) cuando tenía 16 y fundamos un grupo espantosamente salvaje que se llamaba Paint It Black.

HK: Tus padres, ¿qué querían que fueras?

BA: No sé. Mi vieja era una artista... bueno, no era una artista exitosa, más bien un ama de casa. Quería pintar. Mi papá quería que fuera un pianista clásico. Solía atiborrarme de música clásica todo el tiempo. Cuando alguien quiere forzarte a hacer algo, uno inmediatamente quiere hacer lo contrario. El primer grupo que me apasionó se llamaba Crass... una banda post-punk, tipo hardcore, sólo gente que gritaba esas fuertes letras políticas y en realidad era para embromar a mi viejo. Escaleras abajo, él ponía su Mahler y escaleras arriba yo ponía mi Crass.

HK: Es muy interesante. Un taxista que quiere que su hijo sea un pianista clásico.

BA: Sí, es un tipo interesante en realidad. No es ningún estúpido, es un personaje. Tiene tres héroes: uno es Nelson, el otro Listz y el tercero Churchill, y en el cumpleaños de cada uno cuelga una bandera en el exterior de la casa.

HK: ¿Su interés en la música no influyó para que tuvieras ganas de hacer música pop?

BA: Cuando empecé él no se lo tomó muy en serio. Ahora está en eso. Pero cada vez que lo veo terminamos con la misma discusión: música pop versus música clásica... lo que no tiene mucho sentido. Es bastante divertido. Voy a verlo una vez al año, para navidad, tenemos siempre la misma discusión y yo me voy dando un portazo.

HK: ¿Está orgulloso de vos?

BA: Sí, me parece que sí. Es una mezcla de conservador y de liberal. Fue una especie de izquierdista antes en su vida, una de esas personas demasiado joven para ser parte de la vieja generación. Se entiende, de los que nacieron en los cuarenta. Toda esa gente creció cuando acababa de terminar la guerra y estaba emergiendo toda una nueva mentalidad... eran demasiado viejos para ser parte de eso, pero demasiado jóvenes para ser viejos desagradables.

HK: Es en realidad interesante, porque mi viejo era algo así, una especie de fabulador suburbano que podía pasarse todo el día en casa escribiendo novelas, ninguna de las cuales se publicó. Pero la idea se me metió a mí en la cabeza, así que yo mismo empecé a escribir novelas que terminaron publicándose.

BA: ¿Y está orgulloso de eso? ¿Vive todavía?

HK: No, murió. Estaba orgulloso, pero al mismo tiempo tenía un poco de envidia. ¿Te parece que tu papá siente que quedó un escalón más atrás?

BA: Un poquito. Siempre va a existir esa sensación si uno no tuvo éxito en su vida. Se puede estar orgulloso de los hijos, pero siempre



■ Brett Anderson, en su trono pop.

va a haber un poco de envidia.

HK: ¿Leías cuando eras adolescente?

BA: No, nunca fui muy buen lector en realidad. Oía música y pintaba un poco. Murales en las paredes.

HK: ¿Y qué oías?

BA: Muchísimo punk. Llegué al punk antes de llegar a Bowie. Bowie fue un efecto posterior de eso. Grupos como Crass y Discharge, algo de Joy Division y cosas así. Los Sex Pistols, por supuesto, pero nunca le presté a atención a The Clash o la movida post-Sex Pistols. Por alguna razón, me interesaba la nueva ola de punk de principios de los ochenta.

HK: ¿Ya escribías canciones?

BA: Sí. Escribía canciones desde que tenía 12. La primera se llamaba "Positivamente negativo". Agarré algunos acordes de los Beatles o algo por el estilo. Una melodía horrible con una letra horrible. Va a ser el lado B de nuestro próximo single.

HK: ¿Y cuándo empezaste a tocar en vivo?

BA: La primera vez que tocamos en vivo alguna vez fue en Hampstead. En el Hampstead White Horse en 1990. Divertido. Teníamos una batería electrónica que siempre se descomponía. Era tan embarazoso. Tocar en un lugar con dos o tres personas... y dos de ellas amigas, y esa máquina electrónica que se descompone y uno, patéticamente, tiene que decir "perdón"... y volver a empezar.

HK: ¿Por qué no se consiguieron un baterista?

BA: Teníamos la estúpida teoría de que los bateristas hacen mucho lfo. Estábamos yo, Matt y Justine (Frischmann, entonces novia

de Brett y que más tarde fundó Elastica) y solíamos tocar en mi cuarto. En aquella época ni siquiera teníamos una batería electrónica. Así que pusimos un anuncio en la NME para Bernard -bueno, no para Bernard, buscando un guitarrista... y un montón de gente golpeó la puerta...

HK: ¿Y quiénes aparecieron?

BA: El y un tipo sin manos. Lo elegimos. Te digo, recién cuando uno empieza a hacer audiciones se da cuenta de la cantidad de músicos ineptos que hay en el mundo. Tocamos un par de veces y ninguno estaba interesado, absolutamente nadie. Perdimos a Justine y desaparecimos por seis meses. Quiero decir, difícilmente íbamos a ser noticia de tapa: Suede no hace nada. Nos aislamos y empezamos a escribir canciones. Era realmente extraño, solamente un buen día todo encajó. Volvimos como una banda formada. En esa época Manchester estaba declinando... todo el mundo estaba dando vuelta en Joe Bloggs. Y salimos al escenario con un sonido totalmente diferente, cantando sobre divertidas cosas inglesas, todas las cosas que estaban desterradas de la música.

HK: ¿Tenían seguidores?

BA: Había una pequeña pandilla que nos seguía por ahí, y esa pandilla creció y creció, pero sigue siendo una especie de pandilla. Son como una gran familia y siempre hacemos una especie de shows para el fan club, que son muy divertidos. Es como una gran fiesta. Todas esas almas solitarias que de repente se conectan las unas con las otras.

HK: Cuando salió el primer disco, ¿pensaste "es esto"?

BA: Es bastante estimulante porque te cambia la vida. Si uno está viviendo del seguro de desempleo y no tiene absolutamente nada, nadie te tiene el menor respeto, y de repente te ponen en esta posición bastante "cosquilleante". En su momento se escribieron muchas notas sobre nosotros y eso de alguna manera tapó el asunto. Creo que mucha gente se molestó por eso.

HK: Es más bien desconcertante, ¿no? Porque uno se da cuenta de que hay versiones sobre uno que andan dando vueltas por el mundo que en realidad no...

BA: Sí. No importa cuánto control pueda tener uno, no importa cuán cuidadoso sea uno, uno termina siendo manipulado porque la gente te convierte en un aspecto superficial de una parte de lo que sos en realidad. Ellos deciden que vamos a ser una especie de caricatura de nuestra personalidad.

HK: La oficina de prensa me mandó un material sobre vos y en buena medida es entrometida, ¿no? Se mete con tu sexualidad y habla de drogas...

BA: Todo eso viene de que soy bastante honesto. Fue en realidad que me sentí y empecé a decir lo primero que me venía a la cabeza. Probablemente fui demasiado abierto. Y si uno tiene una frase que dice "Esta frase no habla de drogas" y drogas está escrito con letras grandes, entonces uno no lee las palabras "esta frase no habla de". Así que la mayoría de la gente -me incluyo- leen el título -"Suede"- y abajo, en letras grandes, "Drogas" y "Sexo" y no leen lo que hay en medio, y así se sigue.

HK: Cuando salió el primer disco, ¿fueron a los Estados Unidos?

BA: A la costa. Fuimos a Seattle en la segunda gira.

HK: ¿Fue diferente allá, más difícil de convencer?

BA: Era virtualmente imposible. Fuimos allá cuando era el pico absoluto, el cenit absoluto del grunge. Intenta tocar nuestro tipo de canciones frente a gente que no puede recordar más allá de Stone Temple Pilots. Gente con gorras de beisbol puestas al revés que insisten con lo jodidos que están. Sabés lo que quiero decir: "*habitaciones desordenadas así uno se siente un poco suicida*".

HK: ¿Y qué pasó entre el primer disco y el segundo?

BA: La gente empezó a oírnos y Suede se convirtió en la gran esperanza blanca de la industria musical. Eso te da un montón de libertad de acción.

HK: Es bastante poco habitual que un grupo haga un buen segundo disco. Siempre se dice que la segunda novela es la más difícil porque hay demasiada expectativa. ¿Habías escrito todo el material antes?

BA: No. Fui y lo escribí bajo condiciones muy específicas. Me mudé a una casa en Highgate y desaparecí en mi pequeño mundo hasta convertirme en un lunático. Decidí que el segundo disco iba a ser una especie de obra maestra épica. Sólo queríamos hacer un disco que sonara distinto al de cualquiera de nuestros contemporáneos, un disco que nadie pudiera siquiera llegar a estar cerca de hacer. De vez en cuando tengo la fantasía de irme a vivir a Finlandia, o algún lugar así...

HK: Bueno, no te recomendaría vivir en Finlandia... Helsinki y Las Vegas son los dos peores lugares en el mundo. Extrañamente, por razones casi idénticas. Lugares horribles donde no hay nada para hacer... casi como estar en una suerte de prisión federal. ¿Estuviste en Las Vegas?

BA: Fui al Caesar's Palace, que era extraordinario. Pensé que me iba a meter en muchos problemas, pero no se nos permitía hacer nada. Casi me meten en la cárcel por caminar por la calle sin medias. Uno sale del hotel sin una remera y piensa: "Voy a tomar un poquito de sol" y se acerca un policía y te dice: "Disculpeme, señor. Hay una ley del Estado de Nevada que dice que hay que llevar remera en lugares públicos". Tenés la impresión de que te están cargando.

HK: Muy puritana también Norteamérica, ¿no? A mí me arrestaron por caminar con una cerveza en la mano...

BA: Está esa extraña cosa en Dallas, ¿no? Si tenés un arma en Dallas tenés que tenerla a la vista. No podés esconderla. Si caminás por el lugar donde mataron a Kennedy con una cerveza en una mano y un rifle cargado en la otra, serías arrestado por la cerveza.

HK: Pero hay una extraña mezcla de puritanismo por un lado y de una suerte de indulgencia en otras ocasiones.

BA: Por eso es tan loco. Tenés esa suerte de vicio extremo y esa especie de ... mierda evangelista... de lunáticos religiosos. Podés sentarte a ver un show de strip tease, pero no te podés fumar un pucho mientras lo estás viendo...

HK: ¿Creés que la tensión entre Bernard y vos era importante?

BA: Indudablemente. Es muy importante que haya un poco de tensión en el grupo, tener un poco de tire y afloje y esas cosas. Sin duda le daba espíritu al grupo en su primer año. Hay mucho para decir también sobre la armonía en las bandas...

HK: ¿El nuevo integrante... el carilindo, el guitarrista... cómo encajó en el grupo? Mi novia estaba bastante impresionada con él.

BA: Tenemos un novísimo integrante ahora... el tecladista. Es mucho más bonito que Richard. Pero un año y medio en el camino con nosotros puede convertir a cualquiera en una gárgola. Físicamente es joven pero es como un hombre de 65. No estaba nada impresionado en el primer ensayo del que participó. El primer grupo que vio en vivo fue Suede, lo que te da una idea. Los Stone Roses eran historia antigua para él.

HK: El nuevo álbum suena diferente, pero no puedo decir en qué. Quizás en algunos aspectos no es tan crudo... ¿creés que es más tranquilo?

BA: Es mucho más pop. Definitivamente, es mucho más conciso. Hay diez temas y seis van a ser cortes. La compañía discográfica quedó totalmente enamorada del disco porque eso significa que van a poder venderlo mucho más fácil. El problema con el álbum anterior fue que era un disco del carajo pero era muy jodido de vender. Había solo dos buenos temas para cortes... y ya sabés que un buen corte no es necesariamente una buena canción. Un buen single es algo como "Saturday Night" de Whigfield. Es una de las canciones más aburridas que se hayan escrito alguna vez pero tiene ciertas cosas que funcionan en la radio. A veces uno puede combinar las dos cosas y logra una buena canción pero es muy difícil de hacer, y algunas de mis canciones preferidas nunca hubieran sido buenos singles.

HK: Estás increíble, parecés increíblemente saludable y feliz y...

BA: Me siento fuerte y saludable como hacía mucho tiempo no me sentía. Pasamos por tanta mierda... en el grupo, tantos problemas críticos y tantos problemas emocionales. Salir bien de esa y sentirse bien con la música, creo que es algo muy importante. Lo más excitante es empezar a hacer el próximo disco ahora mismo. Siento que es un nuevo comienzo para el grupo y es realmente estimulante. Es una de las cosas por las que hay que tomarse un poco de tiempo libre. Por primera vez en mucho tiempo, sabés, tenés que sentarte en tu casa y poner los discos que te gustan... por la única razón de que tenés ganas de oírlos.



Algunos escritos de Milena Jesenská

La hora presente

POR MILENA JESENSKÁ

TRADUCCIÓN: CHRISTIAN KUPCHIK

EN EL NÚMERO ANTERIOR PRESENTAMOS LA BIOGRAFÍA DE LA ESCRITORA CHECA MILENA JESENSKÁ, UNA MUJER DIFÍCIL DE ENCASILLAR Y QUE TODOS SIMPLIFICAN COMO "LA AMANTE DE KAFKA" A PESAR DE SU EXTENSA Y VARIADA ACTIVIDAD INTELECTUAL. LO PROMETIDO ES DEUDA: AQUÍ ESTÁN ALGUNOS DE SUS ESCRITOS PUBLICADOS EN LA PRENSA CHECA DE LOS AÑOS '20, CUANDO AÚN ESTABAN LEJOS EL NAZISMO, SU MILITANCIA COMUNISTA, EL FANTASMA DE LAS DROGAS Y LOS CAMPOS DE CONCENTRACIÓN. "UN SUEÑO" COINCIDE CON SU ROMANCE KAFKIANO Y "LA ESPERA..." ES PRELUDIO DE LOS TRES AÑOS MÁS FELICES DE MILENA.

Elogio del kitsch

He decidido hacer un elogio del kitsch, aunque está muy lejos de mí la idea de que se trata de algo respetable y bueno. Tampoco se me ocurriría pretender que es hermoso y ustedes me verían en muchos apuros si debiera enumerar sus virtudes. Sin embargo, luego de dos horas de vagabundeo por la ciudad matinal, inundada de sol, me he visto ganada por la necesidad de hacer algo un poco loco.

¿El kitsch? Algo superfluo, un no-sé-qué de vano, una especie de burbuja en la superficie del tiempo; aunque una burbuja magnífica, multicolor. Algo perfectamente crudo e impúdico. No hay buen o mal kitsch. Existe, y eso es todo. Un maravilloso juguete sin alma. Por otra parte, nosotros nos lo tragamos todos los días. ¿Quién lo reconoce? Muy pocos. Pero nos defendemos contra él como viejos y conservadores gruñones, sin saber lo que recubre y cómo se manifiesta. ¿Cómo debería expresarse nuestra época de fábricas, automóviles, bares y bolsos? ¿Debería encarnarse en una transposición metafísica? ¿En Succini, por ejemplo? A qué dulce voluptuosidad se entrega este no-arte. Enfrentar esta brillante insolencia y experimentar su alegría, es ser capaz del goce. Ser capaz del placer no significa dejarse arrastrar por él, sino apresar y amaestrar la

alegría, sofocarla en un sano buen humor.

Pobres de aquellos que nunca conocieron el entusiasmo. Pobres de aquellos que jamás conocieron la despreocupación. Miserables aquellos que nunca se enamoraron de una pequeña empleada de los suburbios, una mujercita un poco contrahecha y con un rostro semejante al de una diosa. El mundo no es tal como es, sino tal como lo vemos. Lo que no lo exalta, lo empobrece. Nos falta imaginación para verlo tal cual es. Somos demasiado palurdos para ser verdaderamente virtuosos. La ausencia de pecado no significa virtud. La virtud radica en saber lo que es el pecado.

Tomemos una calesita común, revestida de colores chillones en los confines de la ciudad, en la zanja que está detrás del puente Palacky. No llamará la atención de nadie. No por verse carente de alguna maravillosa belleza, sino porque los paseantes se asustan del kitsch. A sus almas, que pasean vestidas con sacos de cuellos falsos entre una oficina y otra, esta calesita, con sus franjas y sus campanillas, esta calesita giratoria tendida entre terciopelos rojos y galones dorados, no evoca a un castillo encantado ni a una princesa hermosa como el día (aunque sea esto lo que contempla ese muchachito mientras se chupa el dedo, plantado ante la construcción). Sin

embargo, esa calesita es un trozo de la juventud que huyó. Allí están ustedes, serios como un papa, dotados de un gusto artístico intachable; allí están, pobres y avaros. Pero el terciopelo rojo y los patos de madera son preciosos, tan bellos como todo lo demás: es solo vuestra experiencia estúpida la que los lleva a creer que están gastados y llenos de pulgas. Y en Toussaint, las divisas blancas en el cementerio de Olsany y los marcos de perlas azules rodeados de rosas de hojalata conforman una magnífica celebración del duelo. Hay que ser muy estúpido para tener tanta falta de gusto. Las bolas de porcelana blanca y las tazas decoradas con palomas bajo las arcadas del mercado de carbón, al lado del vendedor de pájaros que huelen a las ardillas, cantan maravillosos himnos al cliché y al absurdo. Y si ustedes no aplauden con ambas manos semejante visión, solo se debe a vuestra soporífera sobriedad.

Existe gente que teme derrochar su dinero ofreciéndose algún placer. Se dicen virtuosos, sin creer en nada. Saben únicamente que no tendrán la fuerza para decir "bastante", que gritarán sin cesar "todavía", y es por ello que proclaman con suficiencia "nunca". Para ser capaz de alcanzar la liviandad, es preciso tener espíritu. Evocar una ligereza que nace de la

desesperación, es complacerse con frases huecas. Tomar la levedad en serio es falta de gusto. Pero gustar de la levedad en todo su dominio es una forma superior de vida. Stendhal ha hecho su elogio, pero no la ha sabido vivir debido a su vanidad. Laforgue, por el contrario, la supo vivir y murió de acuerdo a esta forma de vida cantada por Jules Romain. ¡Que vivan los felices socios capaces de ir con ligereza hasta el fondo de las cosas, tan cargados como un arroyo pedregoso!

Si ustedes toman al kitsch en serio, carecen de gusto. No es al kitsch al que le falta el sentido del gusto, sino a ustedes. El kitsch no quiere ser tomado en serio. El kitsch solo les brinda un guiño. Es embriagador, deslumbrante, y está en ustedes no dejarlo brillar. Sientan el placer y luego burlense de él. Manténgalo a buena distancia y giren alegremente en torno a él una mañana chispeante, como la de hoy. Desenmáscenlo para volverlo inofensivo. Una vez que las cosas están desenmascaradas, podemos consagrarle un afecto teñido de piedad. Pero de allí a menospreciar el kitsch nos volvería tan ridículos como lo son las damas distinguidas que fustigan a las hijas de la calle. Tenemos necesidad del kitsch para superarlo. Tenemos necesidad de todo lo que es malo para liberarnos. Es un proceso sano, fuerte, beneficioso. Es como el proceso de la juventud. Quienes se han despiojado de pequeñas maldades, han podido elevarse hasta la altura exacta. Aquellos no han tenido esta suerte, se han endurecido en el hipócrita deseo de las pequeñas bajezas cometidas en secreto cuando alguien no los ve.

Un sueño

"Anywhere - out of the world."

Yo estaba en algún sitio infinitamente distante de donde vivo. ¿En América? ¿En China? En algún sitio al otro lado del mundo, cuando el planeta entero se ve sacudido por la guerra, o quizás por la peste, o por el diluvio. Yo no tenía precisión sobre el tipo de catástrofe que se trataba pero, como los otros, había sido entrenada en la fuga por el pánico y la agitación general. Ignoraba hacia dónde nos dirigiáramos. Ni siquiera alcanzaba a entender por qué huíamos. Trenes interminables abandonaban la estación, uno tras otro, poniéndose en movimiento hacia el mundo, todos abarrotados. Los empleados se veían presos del pánico, nadie quería ser el último en salir de allí. La gente arriesgaba sus vidas por conseguir un lugar. Entre los andenes y yo se extendía una muchedumbre enorme que no me dejaba esperanza alguna de poder atravesarlos. Me vi asaltada por la desesperación.

¡Soy joven, no puedo morir!

No obstante, ante mí, había otros jóvenes. Y por supuesto, ya no había más billetes. El tren que partía era el último. A la luz del día, las luces verdes y rojas de los semáforos parpadeaban con un aire amenazante. No había esperanza alguna de salvación. En ninguna parte.

Fue entonces cuando alguien me tomó por los hombros. Me volví

Los justos se vuelven contra el kitsch con indignación, se tornan más severos. Pero la levedad es un don de Dios. En la levedad hay más verdad, más moral, más espíritu. Los más ligeros son al mismo tiempo los más pesados. Porque permanecen en las cimas, están solos.

Este primer sol primaveral de finales de enero me condujo a este elogio del jugueteo. Las pequeñas vitrinas rebosantes de baratijas son tan divertidas como las estatuillas pintarrajeadas, los horribles afiches a la entrada de los cines y los mamarrachos en las exposiciones y esta música que rechina en las calles. Mitad ciudad, mitad pueblo, el todo da una metrópolis llena de mal gusto que aulla y saca la lengua: qué estupidez sería darle la espalda con indignación. Pues todo esto es la vida. Nos moriríamos de aburrimiento en este mundo si éste no nos reservara más que nobles intenciones. Los hombres evitan reconocer a las damitas de su juventud, como si ellos sufrieran por las mujeres de su edad madura. Tienen razón. No es por el reconocimiento que nos hemos enriquecido.

La mayor inmoralidad es la falta de intuición y la necedad. El hombre que tiene conciencia de lo que ha hecho, ya está perdonado por Dios. Incluso nuestros semejantes perdonan más fácilmente a aquellos que saben lo que han hecho. Si ustedes se vuelven contra el kitsch con aire ofendido, son tan inmorales como cuando lo adoraban. En uno u otro caso, no saben de qué se trata lo que se encuentra ante ustedes. Hay cosas que resulta perfectamente absurdo tomarlas en serio, pero negar su importancia no es más que ceguera. Hay cosas que son necesarias, justas y buenas,

pero tan inútiles como un suicidio frustrado. Es necesario permitirle al hombre escalar la montaña y ver su otro costado.

Todas las felices farsas de la vida nos dejan recuerdos amables. Es en sus bagatelas que ponemos lo mejor de nosotros mismos, nuestra inexperiencia, nuestra espontaneidad, nuestros deseos, nuestros impulsos. Un único ser bueno y ligero alcanza para que Dios perdone a miles de malos justos.

Miren, no sabemos regocijarnos. No nos ha sido dado. No tenemos espíritu, caemos enseguida en la grosería y la obscenidad. Nuestros cabarets -salvo raras excepciones- carecen, por lo menos, de refinamiento. Nuestros periódicos satíricos son tan lamentables y groseros que dan ganas de llorar. Nuestros salones nocturnos, nuestros bares, nuestras salas bailables, nuestros cafés-concerts, son tan vulgares, tan aburridos. No tenemos talento para el kitsch. Nuestros noctámbulos ignoran los gestos ligeros y graciosos de los parisinos. El vino nos llena los ojos de lágrimas sentimentales y nos pone soñadores y melancólicos. Divertirse está mal visto entre nosotros. Y, sin embargo, divertirse airea el alma, limpia la atmósfera. La alegría es la higiene del hombre, una bocanada de aire fresco en una habitación cerrada.

Somos cobardes, tememos sin cesar por nuestra dignidad, no sabemos reírnos abierta y francamente (y estoy hablando de algo frágil, fino, aunque ustedes no me crean), y ésa es una de nuestras mayores maldiciones. Si somos capaces de ser ligeros, sabríamos ser más naturales cuando se trata de ser graves.

Tribuna, 28 de julio de 1922

Un desconocido me tendió un papel y dijo: "Con este billete podrá ir a cualquier parte del mundo. Le permitirá cruzar las fronteras y tener un lugar en el tren. No tenga miedo y sea valiente. Rápido, rápido, apresúrese, ya es hora."

Viendo su rostro, no pude darme cuenta de quién era. No podía tratarse de un viejo conocido, de un buen amigo. Quizás fue mi amigo sin que yo lo supiese. No sentí confianza, ni reconocimiento, ni siquiera esperanza. Pero obedecí como alguien que no tiene otra elección. Sólo puedo decir que tenía miedo. Era como si hubiese sabido todo el tiempo que algo terrible llegaría. Ahora respiraba con mayor libertad, porque aquello al fin había llegado.

Me abrí un camino entre la gente y de repente me asaltó una idea: es innoble salvarse sola cuando hay miles que esperan. Pero una voz maléfica en mi corazón me respondió:

¿Por qué? ¿Tú realmente esperas salvarte?

-Sí, quizás, después de todo..."

Y la voz:

"El hombre para quien existe una salvación es despreciable."

-De ningún modo, de ningún modo, de ningún modo."

En el mismo momento en que el tren se puso en marcha, sucedió la

catástrofe: la tierra cayó en un abismo y el mundo se transformó en una red de vías férreas de seres enloquecidos por el miedo, seres que habían perdido sus casas y su patria. Los rieles se inclinaban sobre el abismo y las máquinas se retorcieron con furia. Al fin, el tren se detuvo al borde del vacío.

"¡Control! ¡Todo el mundo abajo!", aulló desesperado un guarda de aduanas.

La multitud se abalanzó hacia el puesto de aduana; yo permanecí detrás, sola. No tenía pasaporte ni equipaje. En mi mano crispada, conservaba el billete que el hombre me había regalado. El terror me invadió. Un aduanero se me acercó y me reclamó mis papeles. Los segundos se transformaron en una eternidad. Mostré mi billete. Estaba plegado en veinte pedazos. Me puse a desplegarlo. El aduanero, impaciente, contorneaba un pie sobre el otro, con la mano extendida, decidida por anticipado a no dejarme pasar. Miré el papel desplegado. Lo leí, escrito en veinte lenguas diferentes:

"Condenado a muerte."

Un sudor helado perló mi frente. Mi corazón terminó de golpear. Un nudo de miedo espasmódico, doloroso, contrajo mi pecho. Una angustia mortal me apretó la garganta. Y con una débil esperanza, ya moribunda, dije al aduanero con tono suplicante:

"¿Se trata acaso de una contraseña para conducirme al otro lado del mundo?"

Tribuna, 14 de junio de 1921

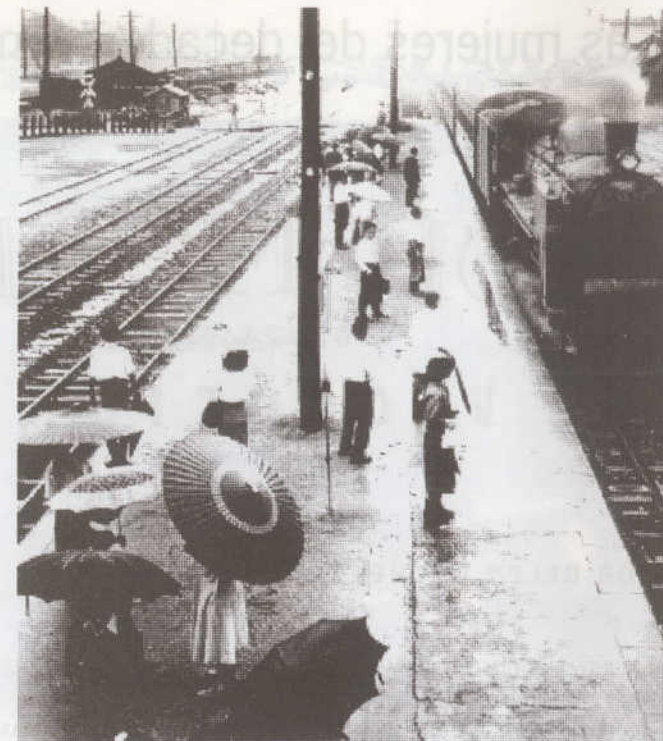
La espera es mala consejera

Pasamos nuestra vida esperando algo; somos incapaces de vivir sin esta espera, sin esta esperanza. ¿Esto nunca los ha sorprendido? En invierno, esperamos la primavera, nos imaginamos la dulzura de las noches y la belleza del sol estival a orillas del agua. El verano nos encuentra en tren de proyectar excursiones de esquí, evocando su encanto, el secreto voluptuoso del ronquido de la estufa, de la luz de la lámpara y los libros que amamos, los placeres de la nieve y el atractivo de un cielo gris y brumoso. Esperamos un vestido nuevo, una noche en el concierto, la ciudad que veríamos por primera vez y los futuros encuentros. De chica yo viví en la loca espera de "la vida". Creí que un día, bruscamente, la vida iría a comenzar, se abriría ante mí. Como la subida de un telón, como un espectáculo que comienza. No pasaría nada y ocurrirían montones de cosas, pero no se trata de eso, no se podría decir que eso fuera la vida. Y es preciso creer que yo persisto en no ser más que una niña, que continuo esperando esta vida que ha de venir. No obstante, hace mucho tiempo que la vida ha comenzado y, ya desde pequeña, espero esto que ya es la vida. Los acontecimientos que espero con tanta impaciencia sobrevienen uno tras otro, y nunca son tan hermosos como su espera. Sólo encuentran su belleza en el recuerdo y en la espera renovada de su retorno.

Sin embargo, tengo la impresión de que el hombre vive al borde de un abismo en el cual se precipita el presente. Conocemos exactamente el pasado y nos preocupamos en vano por no poder cambiarlo. Conocemos no menos exactamente el futuro y también nos inquietamos en vano porque somos incapaces de adivinarlo y moldearlo a nuestro gusto. Lo único que no conocemos es el presente: esta tarde, este momento preciso en que vivimos. Atesoramos el pasado, especulamos sobre el porvenir y despilfarramos el presente con tanta desesperación que apenas tenemos conciencia de que la vida es este presente y únicamente el presente. Por ejemplo, preparamos el té y decimos que es justamente eso: un intermedio entre lo que ha sido y lo que será. Aunque, en realidad, es eso mismo: la vida. La vida no es otra cosa, sin gloria, sin brillo, llena de decepciones (de hecho, no es más que una única y larga decepción). Estamos sentados permanentemente en una sala de espera acechando un tren que no llega. Pero este terreno lleno de brezos, de arenas y de delgados pinos cuyas herrumbrosas coronas son iluminadas por el sol, ¿qué belleza más maravillosa puede superarlo? Y tú, mi estúpido corazón, ¿no piensas en este momento en ese hombre que te ama demasiado o tal vez demasiado poco? ¿No piensas en el abrigo nuevo, en el forro del

año anterior y en la carta al recaudador de impuestos que era absolutamente imprescindible escribir? ¿No piensas más que en este terreno? Piensas en ello, abarcándolo con toda la boca, mirando oblicuamente todo el resto. No estás triste, ni alegre, ni feliz, pues todo es absurdo: eres presente, entrégate a este día y, por el amor del cielo, haz un esfuerzo, intenta no contemplar más que esta hora y extrae todo lo que ella te puede dar. Esfuérzate en cortar esta cadena del destino que hace que los hombres no vean en los acontecimientos más que incertidumbre, dolor, insatisfacción y espera. ¡Sé! Así de simple. Nadie te devolverá aquello que acabas de dejar escapar de tu mano, pero mañana te reirás del dolor de hoy. Nunca habrás vivido lo que nunca hayas mirado: el mañana, bajo una luz totalmente distinta y aún bajo otra muy diferente dos días después. Desde ahora, en consecuencia, puedes apostar que todo aquello que te parecía tan importante no es lo principal. Tomando tus propios desvelos sobre los asuntos de la vida y la muerte, olvidas despreocupadamente lo que eres: la hora presente. No obstante, es lo único que realmente cuenta, pues ella ha perdido para siempre esta parte irremplazable de tu vida que has dejado destruir.

Národní Listy, 26 de agosto de 1926



TOP MODELS Victorianas

POR BELEN GACHE

DURANTE EL PERIODO VICTORIANO HUBO MÁS DE UN ARTISTA INGLÉS QUE SE REBELÓ CONTRA LOS DOGMAS REPRESIVOS DE LA SOCIEDAD. LOS PRERRAFaelISTAS Y SUS AMADAS MODELOS (QUE INSPIRABAN CUADROS, POEMAS Y PASIONES DESCONTROLADAS) SON UN BUEN EJEMPLO DE REBELDES CON CAUSA. DECADENTISTAS, QUE NO DECADENTES.

Lizzie Siddal supermodel

A mediados del siglo pasado, una chica de escasos veinte años, aprendiz de sombrerera, se convirtió en el arquetipo femenino, lunar y espectral, del arte del decadentismo. Elizabeth Siddal, una melancólica de vida desdichada, murió de una sobredosis de láudano dos años después de haber contraído matrimonio con Dante Gabriel Rossetti, uno de los artistas fundadores de la Hermandad

Pre-Rafaelista. Rossetti consternado con su muerte, le dedicó una serie de poemas, que enterró junto a ella en su féretro.

Decadentismo: vicios y virtudes

Los prerrafaelistas realizaban sus pinturas y poemas como reacción frente al clasicismo, nacido del canon de belleza propuesto por Rafael durante el Renacimiento y, según ellos, padre del academicismo estéril, alabado

y reproducido por el puritanismo y la patería del período victoriano.

Asimilando las enseñanzas de Ruskin -influyente crítico de arte que arengaba en contra del industrialismo, del liberalismo económico y de la cultura moderna, la cual suprimía, a su criterio, el alma de los hombres-, los jóvenes agrupados en torno a la Hermandad Pre-Rafaelista -ninguno de los cuales superaba los veintitrés años al momento de crearse la Hermandad-, proponían por el contrario un utópico retorno al arte gótico; a la pureza y simplicidad de la Edad Media.

Simultáneamente, desde Oxford, el esteticismo de Walter Pater -cuyas influencias podemos rastrear en Oscar Wilde, Yeats, Joyce y también en Ezra Pound- rechazaba la visión evangélica promovida por Ruskin de la moralidad de un arte imitador de la naturaleza y evidenciador de las verdades humanas morales y espirituales, y sostenía que, en cambio, el arte y la belleza eran fines en sí mismos. Swinburne -el seguidor inglés más importante de Sade y Baudelaire- estuvo de acuerdo en esto con Pater y comenzó por la misma época a escribir sus escandalosos poemas y baladas.

Como resultado, la literatura y las artes plásticas a mediados del siglo pasado se poblaron de decadentes personajes que fueron conformando rápidamente la imaginería propia del romanticismo tardío: perversión, androginia, personajes de naturaleza demoníaca, falta de salud, envidia, nostalgia, sensación de vacío, soledad.



Distintos cuerpos para un mismo rostro: El bosque de las zarzas de Burne-Jones.

Mujeres sufrientes

Elizabeth Siddal no era especialmente hermosa. Es más, su rostro era algo rústico, casi masculino. Reclamada por una dama inglesa para que modelara para su hijo Walter, ingresó en el ambiente de la bohemia artística y pronto se enamoró de Rossetti, quien la cortejaba leyéndole sus poemas.

¿Cuál era el lugar reservado a las mujeres en las representaciones de estos artistas? No puede negarse que el universo de las poesías de Swinburne está dominado por completo por los personajes femeninos -Atalanta, la amazona; Altea, la madre vengadora, etc-. Sin embargo, más que femeninos, se trata en realidad de personajes andróginos. En todo caso, fueron creados por un artista para el cual la heterosexualidad era tan aburrida como el polvo que cubre los muebles domésticos.

Las mujeres representadas en las pinturas de la época poseen todas una característica languidez sonámbula. Rossetti tiene incluso numerosos cuadros en los que pinta a mujeres muertas -por ejemplo en el caso de sus pinturas aludiendo al fallecimiento de la Beatriz del Dante. La modelo, por supuesto, no era otra que Elizabeth Siddal.

Las heroínas del decadentismo sufren y mueren: Ofelia de Shakespeare, melancólica y suicida; Isabella, que se encargó de enterrar la cabeza de su amante, muerto por sus hermanos, en una maceta que regaba únicamente con sus lágrimas, y que es un personaje tomado del poema de Keats, y éste a su vez del cuento de Boccaccio; Pía de Tolomei, hecha prisionera por su esposo en una fortaleza, tomada del Purgatorio de Dante; Proserpina, la diosa de los muertos, condenada a pasar la mayor parte de su vida en el mundo subterráneo.

Virgenes y prostitutas

Pero también aparece otro tipo de mujeres en las representaciones victorianas: mujeres crueles de pasiones malditas, en general tomadas de los momentos de crisis moral, ya sea del ciclo del rey Arturo -el hada Morgana, hechicera amada por el mago Merlín; Ginebra, esposa del rey Arturo y amante de Sir Lancelot-, y de poetas como Keats, Coleridge y también Tennyson y Browning, caracterizadas por su predador poder femenino -desde la Belle dame sans merci hasta vampiras como Christabell y Lamia.

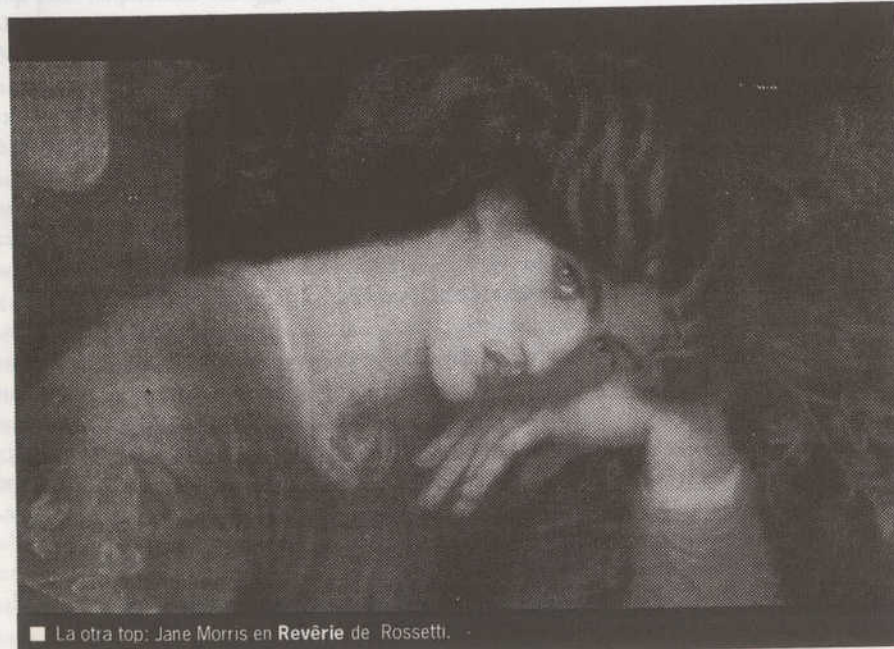
Si miramos por un segundo al arte con-

tinental, encontramos que en Francia las pinturas de Gustave Moreau estaban pobladas también por Judiths, Dalilas, Helenas, Cleopatras, Mesalinas, Esfinges Tebanas y Astartes Síríacas, todas ellas mezcla de crueldad y compulsión, de diosas del amor y reinas sin piedad.



Sueño con los ojos abiertos de Dante G. Rossetti.

Así es que las modelos de estos artistas estaban acostumbradas a modelar un día de vírgenes y al siguiente de mujeres fatales o, directamente, de prostitutas. La razón es que



La otra top: Jane Morris en *Reverie* de Rossetti.

el hombre victoriano estaba completamente obsesionado por la diferencia entre amor celestial y amor terrestre. Las obras de los artistas decadentistas son, en gran medida, una continua meditación sobre el sexo, el pecado y la distinción entre mujeres buenas y malas.

Perdidas y encontradas

Dos obras de este período retratan de manera paradigmática el tema de la mujer caída: *Encontrada*, de Dante Gabriel Rossetti -que representa a un campesino que realiza un viaje a Londres y reconoce en un callejón a su antiguo amor convertida en prostituta; pintura que hace hincapié en la idea de la inocencia inexorablemente corrompida por la ambición o la pobreza en la gran ciudad en contraposición a un campo idílico y al contraste entre inocencia y experiencia- y *La Conciencia Despierta*, de Holman Hunt -que nos muestra a una mujer que es mantenida por su amante en un lujoso apartamento. El cuadro guarda numerosas simbologías en alusión al pasado puro e inocente de la mujer: el gato debajo del sillón que acaba de cazar un pajarito bajo su garra, el jardín natural reflejado en el espejo que recuerda la pureza perdida, la reproducción de Cristo y la Mujer adúltera que cuelga de la pared, los cupidos que rodean al reloj -el reloj como símbolo de la caducidad de la vida-, los pájaros picoteando los racimos de uvas en el empapelado de las paredes, todos los dedos en la mano de la mujer cubiertos de anillos, salvo el anillo -tradicionalmente el que porta el anillo de matrimonio-, etc. La modelo que posó para este cuadro de Hunt no fue otra que su amante en la vida real, Annie Miller, una camarera que vivía en el sótano de un pub londinense. Cuando Hunt finalmente se casa, no lo hace con Annie sino con una dama de la sociedad inglesa, y se encarga compulsivamente de cambiar de sus pinturas el rostro de Annie por el de su flamante esposa.

De alguna manera, la idea de un arte independiente de la enseñanza pudorosa y puritana de la Academia se extendió hacia la vida privada de los artistas, que pronto pasaron a quedar fuera de los cánones morales de su sociedad: Whistler era un dandy empedernido; Swinburne y Solomon eran outsiders homosexuales. Solomon, que en lugar de a mujeres, se dedicaba a plasmar a lánguidos caballeros, fue condenado por sus preferencias sexuales al exilio y se vio reducido a una vida de pobreza, al punto de morir misero y abandonado en una casa de caridad. Millais terminó fugándose con la esposa de Ruskin y Rossetti tuvo un escandaloso romance con Jane, la esposa de su amigo y discípulo William Morris.

Siddal múltiple

Tanto Jane Morris como Elizabeth



■ Lizzie una vez más: Proserpina de Rossetti.

Siddal aparecen una y otra vez en los cuadros de Rossetti, que dibujaba sin cesar, monomaniaca y ritualmente sus rostros. En especial el de Siddal, sobre todo después de su trágica muerte. Cosa curiosa: había una asombrosa similitud entre ambas mujeres; sus rasgos eran igualmente andróginos.

Burne-Jones, otro de los pintores ligados al prerrafaelismo y discípulo de Rossetti, heredó de éste sus perversidades, entre ellas, la predilección por el hermafroditismo. La cuestión es que podemos encontrar que todos los personajes de Burne-Jones tienen la misma cara de Elizabeth Siddal, incluso sus personajes masculinos -Sir Gajahad, el hijo de Lady Guinevere y Sir Lancelot, sin ir más lejos, no es otro que Lizzie Siddal caracterizada como un caballero ecuestre. Pero es más: los dos amantes de Cupido y Psique, tienen ambos el rostro de Elizabeth y los seis personajes del Bosque de las Zarzas (son todos iguales a la misma).

Y no sólo Rossetti y Burne-Jones estuvieron obsesionados con ella. También fue la modelo de la famosa pintura de Ofelia, de Millais, en donde su espectral imagen permanece sumergida en un lago cubierto de flores y juncos. La verdad es que Siddal debió posar para esta obra sesión tras sesión, sumergida dentro de una bañera, hasta que estuvo a punto de morir congelada y tuvo que ser rescatada por su padre, quien amenazó inmediatamente con demandar al artista.

Su rostro también fue retratado por

Aubrey Beardsley -discípulo de los prerrafaelistas muerto tuberculoso, al igual que Keats, a la edad de veinticinco años. Los dibujos de Beardsley estuvieron siempre signados por la ambigüedad sexual de sus ángeles, efebos, eunucos y vampiros.

Siddal, por ejemplo, aparece retratada en su ilustración de Venus y Tanhauser, de Swinburne y en una de las planchas que el dibujante realizó para la obra Salomé, de Oscar Wilde. La verdad es que las relaciones entre artista y escritor fueron problemáticas desde el principio. Precisamente a raíz de las ilustraciones para Salomé, surgió entre ambos una profunda rivalidad. La cuestión llegó a cobrar visos dramáticos cuando durante el arresto de Oscar Wilde -que culminaría en su enjuiciamiento por inmoralidad y posterior aprisionamiento- muchos pretendieron ver en la revista que llevaba entre sus manos al Libro Amarillo, la revista publicada por Aubrey Beardsley. Esto terminó por valerle al dibujante su asociación inmediata con este escándalo y el consecuente despido de su empleo, aunque más tarde se pudo saber que la revista que llevaba Wilde era en realidad una revista francesa.

Así es como el rostro de Lizzie Siddal se immortalizó, multiplicado una y otra vez en las telas de los pintores victorianos. En cuanto a los poemas que Rossetti enterró junto a su cuerpo, el artista se arrepintió sin embargo siete años más tarde e hizo exhumar el cadáver para poder así rescatarlos.

Las instituciones defensoras de la gente

Refugio para el temor

POR SILVINA ROUVIER Y RAMÓN D. TARRUELLA

A QUIÉN RECURRIR SI LA POLICÍA ABUSA DE SU PODER, A DÓNDE IR SI UNO HA CONTRAÍDO SIDA, QUIÉN DEFIENDE AL OSO PANDA Y DENUNCIA LA CONTAMINACIÓN DE LOS RÍOS. ¿QUIÉN NOS DEFIENDE CUANDO LAS INSTITUCIONES DEL ESTADO MATAN, PEGAN PALAZOS, RECIBEN COIMAS O SE LAVAN LAS MANOS? A FALTA DE CHAPULÍN COLORADO, EXISTEN ORGANISMOS DONDE ACUDIR. EN ESTE NÚMERO PRESENTAMOS ALGUNOS DE ELLOS.



FOTO: MONICA HASENBERG

Es conocida aquella anécdota de alguien que, durante la última dictadura, oyó que unas personas se metían en su casa. Por un momento lamentó no haber hecho a tiempo a llamar la policía. Pronto descubrió que quienes habían entrado como forajidos pertenecían a un organismo de seguridad estatal. A medida que el estado genera políticas que buscan el control social por medio de diferentes formas de violencia, por otro lado se desentiende de la protección de las víctimas emergentes de estas políticas. Es así que la sociedad produce anticuerpos que intentan el amparo autónomo.

Esta construcción de anticuerpos sociales se corresponde con la secularización de la sociedad, que en Europa se evidencia en los años '60, y que en la Argentina se dio en los últimos años de la dictadura militar que se inició en 1976. Estas organizaciones sociales protegen lo que el Estado produce y no contempla. Se generan y se organizan a partir de necesidades sociales en un determinado contexto histórico. Por ejemplo, los ocho organismos de derechos humanos cobraron importancia a fines de la década del '70 a partir de demandas relacionadas con la represión de la última dictadura militar,

aunque algunas de ellas fueron fundadas en décadas anteriores (SERPAJ, Liga Argentina por los Derechos del Hombre, la APDH).

El premio Nobel de la paz de 1980 al argentino Adolfo Pérez Esquivel internacionalizó un drama de América Latina: la represión y las muertes de los diferentes regímenes dictatoriales (Argentina, Chile, Brasil, Uruguay). Ante la sordera de los estados represores a las crecidas peticiones de habeas corpus y las demandas de esclarecimiento ante las constantes desapariciones, el reconocimiento internacional a la lucha por los derechos humanos legitimó e incentivó la actividad de los organismos dedicados a esta búsqueda.

La dictadura generó entidades directamente relacionadas con la represión como Madres o Abuelas de Plaza de Mayo, Familiares y Amigos de Detenidos-Desaparecidos por Razones Políticas. Aunque también había instituciones que ya venían funcionando como la Liga Argentina por los Derechos del Hombre, una rama de acción del Partido Comunista que nació en 1930. La situación de represión que comenzó a salir a luz en el inicio de los '80 familiarizó nombres como Hebe de Bonafini y Pérez Esquivel. El juicio a las juntas

militares durante el comienzo del gobierno de Alfonsín hizo recurrente el tema de los derechos humanos. La guerra de Malvinas, por su parte, generó varias asociaciones de excombatientes que reivindicaban sus derechos.

En el transcurso de los '80 las organizaciones de derechos humanos pasaron a un segundo plano como consecuencia del proceso de archivo que se generó desde el estado (leyes de obediencia debida, punto final e indulto) sobre los desaparecidos y la represión de la dictadura. La llegada de la democracia significó el comienzo de nuevos organismos que apuntaban ya no al terrorismo de estado sino a los abusos del mismo. Se evidenció desde fines de los '80 una segmentación por la preocupación de los derechos humanos. Nacieron instituciones que abordaron problemas más específicos, limitando su temática de conflicto.

La marginación social que sufren los homosexuales y que las instituciones estatales no contemplan, generaron organizaciones que intentan cubrir los derechos de estos grupos. Es a fines de los '80 que estas agrupaciones se hacen más notorias, a pesar de que algunos de ellas nacieron años antes (Comunidad Homosexual Argentina - 1984). La expansión del



sida hizo que otras entidades dedicadas al tema se hicieran más conocidas. Sin embargo, las fundaciones de lucha contra el sida (Huésped, Coinsida) nacieron cuando esta enfermedad pasó a ser un peligro para toda la sociedad y no para una minoría homosexual.

Entre las nuevas preocupaciones dentro de la sociedad -que ahora cuentan con el "aval" del estado en su inercia frente a estas inquietudes aunque sin un apoyo decidido- se encuentra la ecología que se ha convertido en uno de los temas de la época de militancia obligada: incluso en Europa han surgido partidos políticos cuyo eje es la lucha ambiental, e incluso partidos marxistas incluyen en su plataforma este problema (el antiguo PC italiano). En la Argentina Greenpeace monopoliza la lucha por la ecología.

A partir de los '90 surgen en Argentina una serie de organizaciones que intentan proteger a las víctimas del maltrato policial. Estas instituciones (CORREPI, COFAVI) funcionan a partir de las "falencias" del estado que se arrastran durante décadas sin intentos de solución (desde una simple detención sin motivo hasta el fusilamiento a sangre fría, tan común en el conurbano bonaerense). Temas como la corrupción política llevaron a crear instituciones como Poder Ciudadano. Los inquilinos, los consumidores y hasta las víctimas de enfermedades nuevas como la anorexia y la bulimia tienen sus organismos que defienden y protegen sus intereses. Los atentados a la embajada de Israel y a la AMIA originó Memoria Activa, una organización que denuncia el virtual estancamiento de las investigaciones y a alertar sobre nuevos atentados.

Los únicos que aún parecen no preocuparle a nadie son los inmigrantes ilegales. En la Argentina no existen organismos defensores de los que no son ciudadanos del país. Mientras en Estados Unidos hay grupos que defienden a los indocumentados, en Europa se organizan marchas solidarias con los inmigrantes, en

Algunas direcciones

Gays y Lesbianas por los DD. CC.
Virrey Ceballos 463 1º
381-2327

Comunidad Homosexual Argentina
Viamonte 611 9º
393-9736

Correpi
Corrientes 1327 3º
371-7774, 374-9547

Amnesty Internacional
25 de mayo 67 4º

Asamblea Permanente por los Derechos Humanos (APDH)
Callao 569
476-2061, 373-6073.

Abuelas de Plaza de Mayo
Corrientes 3284, 4º H
864-3475.

Greenpeace Argentina
Mansilla 3046
962-0404 963-7164

Centro de Defensa del Inquilino
Suipacha 472 1º of. 114
326-1182

Fundación Huesped
Gascón 79
981-1828

SERPAJ
Piedras 730
361-5745

Argentina se puede detener, maltratar y virtualmente desaparecer a un boliviano o a un paraguayo sin que a ningún organismo existente se le mueva un pelo.

El fin de milenio seguramente tendrá nuevas organizaciones sociales. El paso enorme que significó dejar atrás el terrorismo de estado a la defensa contra los abusos estatales muy probablemente derive en una nueva reivindicación: la defensa de la privacidad. La

Ciudadanos correctos

El **Poder Ciudadano** es un producto de la democracia. Se podría decir, producto del mal funcionamiento de la democracia, como lo reconocen sus miembros. Es una de las instituciones no-gubernamentales más conocida por su rol de control del funcionamiento de este sistema de gobierno. Además de que sus principales miembros son figuras públicas.

Nació en 1988 con un objetivo prefijado: hacerse cargo de las insuficiencias de la democracia e incentivar la participación del ciudadano para ejercer este control.

Las raíces de la entidad grafican los polos sociales que la apoyan: Martha Oyhanarte de Sivak (tristemente célebre por el secuestro y asesinato de su marido, el empresario Jorge Sivak), el ex-fiscal Luis Moreno Ocampo, la ex-funcionaria radical Teresa Anchorena, el conocido encuestador Manuel Mora y Araujo (que era militante de la UCeDe), el empresario Víctor García Laredo. Es sugerente que no haya un sindicalista, ni un dirigente estudiantil, ni un militante de derechos humanos o un intelectual crítico. Es que **Poder Ciudadano** justamente no propone una construcción ideológica dura para con el funcionamiento del sistema. Es algo así como la mirada crítica del establishment. Basta con revisar cuáles son las fundaciones que los financian: la Fundación Ford, la Fundación Tinker (de periodismo internacional) y algunos gobiernos, como el de Canadá.

Desde esta institución no existen declaraciones sobre las consecuencias o las causas: no opinan sobre elementos inherentes a la democracia que poco aportan para que la sociedad en su conjunto viva mejor: los edictos policiales, la flexibilización laboral. Tal vez también sea importante conocer por qué la justicia funciona en forma irregular; por qué hay algunos beneficiados y otros que históricamente son las víctimas.

R. D. T.

posible aprobación de una ley al respecto (el "habeas data") pone de manifiesto esta cuestión: el estado, supuestamente, ya no puede desaparecer ni matarte impunemente pero ¿puede, como hasta hora, vigilarte sin que lo sepas? ¿Puede un organismo de seguridad como la Side tenerte fichado sin que vos conozcas el contenido de esa ficha? Hacia allí parecen encaminarse los nuevos reclamos ciudadanos.

Cuando la policía ataca

Dos casos de gran repercusión y movilización, el caso Bulacio y la masacre de Budge, provocaron la organización de la **Correpi** (Coordinadora contra la represión policial e institucional) que en 1991 empezó a funcionar formalmente. Su función se centra en la lucha contra la represión institucional, la violencia policial y el gatillo fácil.

Tres áreas organizan el trabajo de la Coordinadora: el de información y divulgación; el área judicial; y la denuncia pública, la movilización. Para la Dra. María del Carmen Verdú, abogada de la Correpi, "no basta con condenar, también es importante que la gente lo sepa, que haya

solidaridad con la familia y que se produzca el debate en la sociedad".

Para la gente que trabaja en la Coordinadora (abogados, médicos, sociólogos, estudiantes, obreros) el problema no es una cuestión estrictamente policial o judicial, sino que es político: "El gatillo fácil, las torturas, las desapariciones, las razias, la represión social, se enmarcan en una política represiva global que necesita este sistema para conseguir un control social. Cuando un chico muere bajo las balas policiales o es torturado en una comisaría, o cuando se reprime en una marcha, no son hechos aislados sino que se trata de una política avalada y sostenida desde el poder político."

La paz ante todo

Cuando Adolfo Pérez Esquivel recibió el Premio Nobel de la Paz en 1980 el reconocimiento internacional a la lucha que por los derechos humanos venían encarando los organismos de distintos países de Latinoamérica -víctimas de los regímenes represores que se instalaron desde los 60- fue incluso más importante que el reconocimiento a la trayectoria personal del argentino. El premio permitió que la búsqueda de desaparecidos y el esclarecimiento de lo ocurrido en ese período tuviera prensa en el exterior, que instituciones no gubernamentales de Europa y de Estados Unidos apoyaran estas peticiones. Aún cuando el Estado argentino persistiera con la sordera, la repercusión mundial de la violación de los derechos humanos incentivó la acción de estas entidades.

El **Servicio de Paz y Justicia (SERPAJ)** cuyo principal coordinador es Adolfo Pérez Esquivel, nació en 1974 con una pretensión de lucha no-violenta por los derechos humanos,

en un entorno en el que el estado subvencionaba la violencia en forma legal e ilegal (Triple A). Las vías ideológicas para operar, en Serpaj, asumieron los modos de personalidades como Gandhi, Martin Luther King y el Arzobispo de San Pablo Cardenal Arns.

Su primera actividad fue el apoyo a los exiliados chilenos en Argentina (en septiembre de 1973 se había desatado el golpe de Pinochet a Salvador Allende). Después le siguieron las marchas en contra de pruebas nucleares y el apoyo a causas de campesinos pobres en Brasil. Cuando en 1976 Pérez Esquivel sufrió la cárcel, la entidad continuó con la actividad a pesar de las recurrentes prohibiciones de la dictadura.

El contacto internacional y la coordinación con otros países de Latinoamérica hizo del Serpaj una de las instituciones de derechos humanos más conocidas por el mundo. Está presente en México, Nicaragua, Costa Rica, Ecuador, Chile, Uruguay, Paraguay, Argentina

De la estadística que maneja la Coordinadora (a partir de los casos de los que tomaron conocimiento a través de los medios o por contacto directo con los familiares) resulta que hay un chico muerto por mes en todo el país, y la tendencia es en alza.

La instancia judicial es uno de los frentes desde donde luchan contra la represión, pero no es el único ni el más importante. Después de obtener sentencia la Correpi sigue trabajando e, incluso durante el juicio, la familia de un caso particular es acompañada por gente de la Coordinadora y por otras familias. Aún en aquellos casos faltos de pruebas el juicio no se abandona.

S.R.

y Brasil.

El **Serpaj** funciona como una guía, un consejo para la persona que recurre en ayuda. No tiene servicio legal de abogados aunque pueden derivar llegado el caso -al Centro de Estudios Legales y Sociales, por ejemplo. Apoyan causas nacionales (asentamientos) o mundiales (pruebas nucleares) o acompañan casos aprovechando la patente internacional legitimada por el Nobel. Lo que también les permitió una mayor posibilidad de financiamiento de entidades internacionales como la Unión Europea y otros organismos vinculados a la defensa de los derechos humanos. No hay ninguna fundación nacional que les aporte una ayuda. El Serpaj -lo mismo que otras instituciones- sigue trabajando, apoyando causas desanparadas por los titulares de los diarios o por la arbitrariedad judicial, coordinando encuentros por el continente, uniendo demandas.

R. D. T.

Contra la discriminación

En 1991 un grupo de amigos se dio cuenta de que había un montón de aspectos de las reivindicaciones de derechos de la comunidad gay-lesbica que ninguna de las organizaciones existentes los contemplaba. Entonces crearon la **Asociación de Gays y Lesbianas por los Derechos Civiles**, cuyo primer objetivo fue montar un servicio legal con abogados que respondieran por todo tipo de discriminación en la comunidad y llevaran adelante las acciones legales correspondientes. Más adelante, la asistencia psicológica, los grupos de reflexión y una línea telefónica contra la discriminación se agregaron al trabajo diario.

El 381-2327 trabaja las 24 horas todos los días de la semana, y desde que entró en funcionamiento, en 1992, recibió más de 10.000 llamados de denuncias y de consultas.

"Defender y difundir los actos discriminatorios", así resume Marcelo Feldman, abogado de la Asociación, el recorrido que realizan a partir de que toman un caso. "Recibir denuncias judiciales y después llevarlas a los medios y al debate público es muy bueno porque 'presiona' a la justicia a que actúe y no ve a la persona afectada sola frente al aparato judicial".

Las denuncias más comunes son sobre discriminación laboral por ser seropositivo; pro-

blemas por bienes y herencias; por detención y represión policial. También hay consultas sobre el tema de adopción, en este caso las más interesadas son las parejas lesbianas.

En general el porcentaje de resolución de los casos es alto. Tuvieron fallos favorables en juicios por discriminación con las medicinas prepagas por ejemplo; pero hay otros casos en los que no se llega a la sentencia: "tratamos de mediar, porque la mayoría de la gente que nos consulta es de bajos recursos", agrega Feldman.

La Asociación no recibe subsidios, se maneja con sus propios recursos económicos.

S.R.

Se unen **X-Men** y **Viaje a las estrellas**

Dos grandes se saludan

POR GUSTAVO SECRETI

NACIERON EN LOS '60 Y DURANTE UN BUEN TIEMPO PASARON DESAPERCIBIDOS PARA EL PÚBLICO. HOY SE TRANSFORMARON EN UN FENÓMENO DE CULTO Y EN LAS MÁS EXITOSAS FICCIONES. DURANTE AÑOS VIVIERON EN MUNDOS SEPARADOS, AHORA LLEGA UN ENCUENTRO INESPERADO PARA LOS FANS E INEVITABLE PARA LOS NEGOCIOS. X-MEN Y VIAJE A LAS ESTRELLAS (STAR TREK) SE HAN UNIDO EN EL ESPACIO.

Para los seguidores de Marvel Comics, Stan Lee es Dios. El guionista creó gran parte de los personajes que consiguieron que una editorial al borde de la quiebra se transformara en un negocio brillante. Imaginación, colores y nombres como **Los Cuatro Fantásticos**, **El Hombre Araña**, **El Increíble Hulk** y **Thor** sentaron las bases de una nueva forma de hacer comics. La fórmula era simple: en el universo Marvel, el deber de salvar al mundo está mezclado con los problemas cotidianos. "Todo Superpoder trae una mayor responsabilidad", se repite una y otra vez el Hombre Araña. Esa frase quedó grabada en varias generaciones de lectores.

Emisario del cosmos

Gene Roddenberry, un ex-piloto y ex-policia, soñaba con una serie espacial con el espíritu de los westerns. "Es una versión de *Caravana en el espacio*", decía en cada emisora a la que acudía con su carpeta bajo el brazo. La respuesta muchas veces era una mirada desconfiada.

En 1965, la NBC financió un episodio piloto de **Star Trek**. Jeffrey Hunter (Rey de Reyes) como el Capitán Christopher Pike



■ Uno de los dibujos del nuevo cómic con la cruz de los dos grupos.

y Leonard Nimoy como Spock iniciaron una travesía que quedó trunca. "Demasiado cerebral", argumentaban los directivos de la emisora. Pero en un hecho inédito para la época, un nuevo piloto con William Shatner, como James T. Kirk, logra la aprobación de todos. El 8 de septiembre de 1966, la **Enterprise** comienza a explorar el espacio televisivo que aquí llegaría años más tarde bajo el nombre de **Viaje a las estrellas**.

La creación

Stan Lee sabía que todos sus personajes habían obtenido poderes de fuentes externas tales como explosiones o radiación. Para cambiar esa constante creó un grupo de personajes que poseía habilidades especiales desde su nacimiento. En julio de 1963, los **X-Men** ganaron la calle con dibujos de Jack Kirby. Cinco jóvenes mutantes guiados por el

profesor Charles Xavier. Los números transcurrían, los responsables variaban, pero el título no alcanzaba los niveles de ventas de otros superhéroes de la editorial.

Para el número 55 su cancelación era inevitable. Los talentos del guionista Roy Thomas y del dibujante Neal Adams lograron lo imposible: una nueva oportunidad que no sería desaprovechada.

La otra creación

Klingons, Romulanos, Tribbles, Thalosianos son algunos de los peligrosos perdidos en el cosmos. Roddenberry describe un universo en el que los humanos viven sin discriminación, ni nacionalismos; ansiosos de conocimientos en lugar de conquistas. **Star Trek** nunca figuró en los primeros puestos de los ratings, apenas fue un lejano puesto número 52. Tres temporadas y 89 capítulos más tarde la misión de cinco años aludida en cada presentación quedaba inconclusa.

El Origen de las Especies

Con los años y el aporte del guionista Chris Claremont la historia de los **X-Men** se transformó en una metáfora de la discriminación. En un mundo que odia y desplaza a los mutantes, Charles Xavier, un poderoso telepata inválido, imagina un futuro en donde humanos y mutantes conviven en paz. Para ello, funda una escuela donde le enseña a los jóvenes fenómenos a controlar sus poderes para servir a la humanidad. Sin embargo, no todos los mutantes piensan igual. Magneto, antiguo amigo de Xavier, cree que los mutantes deben gobernar la humanidad. Más radical aún, es el tirano Apocalypse, que asegura que deben sobrevivir los más fuertes. Es decir, Martin Luther King, Malcom X y Adolph Hitler en clave de historieta.

El tiempo tejió una historia atrapante que, si se despoja de sus elementos de ciencia ficción, puede ser vista como un teleteatro local, plagada de amores imposibles, familiares rencorosos, hijos ignorados o perdidos.

Como **Star Trek**, una fábula hermética para los iniciados pero sabrosa para los fanáticos.

Nave Fénix

Los capítulos originales de **Star Trek** comenzaron a repetirse por distintos canales de Estados Unidos con mejor audiencia que en su emisión original. Una fábula ideal para un público que no desea más "Vietnams". Con la década del '70 comienzan los convenciones de fanáticos, que se multiplican y sirven para

que los directivos de la televisión cambien de parecer.

En 1974, vuelve a las pantallas como una serie de dibujos animados que contó con las voces del elenco original. Sus pieles aparecerán recién en 1979 cuando el éxito de **La Guerra de las Galaxias** anima a Paramount a convocar a la tripulación de la **Enterprise** para iniciar un nuevo viaje. El éxito se prolonga en cinco secuelas hasta 1991. En la televisión un nuevo elenco añade páginas a la leyenda con **Star Trek: The Next Generation**, que con el tiempo resultaría más exitosa que el original, completando un total de siete temporadas.

Hoy por hoy

X-Traños: Hoy un centenar de mutantes se multiplican en una veintena de títulos y especiales de edición mensual. En 1991 debutaron en una serie de dibujos animados producida por Fox que reordena y pasa en limpio algunos de los momentos más brillantes de las viñetas.

Trek World: Hoy el espacio de la federación se mantiene activo con las series: **Deep Space 9** y **Voyager**. Los integrantes de la nueva generación llegaron al cine con **Generations** y **First Contact**.

Hoy ambas creaciones están hermanadas por el merchandising: muñecos articulados, figuritas, miniaturas, libros, relojes y todo lo que se pueda imaginar. También por un público que las sigue en forma incondicional.

Para aprovechar esa situación Paramount Pictures y Marvel Comics unieron a la tripulación original del **Enterprise** y los **X-Men** con la excusa de festejar el 35º aniversario de Marvel Comics y el 30º aniversario de **Star Trek**. Ambas empresas están unidas por un contrato por el cual Marvel distribuye una línea de cómics basada en las licencias de Paramount desde **Misión Imposible** hasta **Star Trek: Early Voyages** (con las primeras aventuras del Capitán Pike). El especial **Star Trek/X-Men**, escrito por Scott Lobdell (**Uncanny X-Men**, **Generation X**) y dibujado por Marc Silvestri (**Cyberforce**) saldrá a la venta en noviembre.

Final de partida

Todo es parte del negocio. Queda como único consuelo que raspando las duras capas de merchandising existe un mensaje optimista: un presente repleto de gente deseosa de ofrendar su vida para acabar con la discriminación y un futuro -¿del mismo presente? en donde el peligro aguarda mucho más allá de la humanidad. Allá vamos, hacia a esa frontera final tantas veces esquiva.

Dos equipos de primera

Ambas agrupaciones salen a la cancha los siguientes jugadores. Adelante, Ayala:

X-MEN

Profesor X (Charles Xavier): Calvo que posee poderes mentales.

Cyclops (Scott Summers): Su mirada calienta. Emite potentes rayos de sus ojos. Es fundador y líder histórico del grupo.

Jean Grey (antes llamada **Marvel Girl**): Posee poderes telepáticos y telekinéticos. Amada de Cyclops.

Beast (Dr. Hank McCoy): A pesar de su peludo aspecto animal, es un científico e intelectual que recita a Proust y tiene fuerza y agilidad sobrehumanas.

Wolverine (también conocido como Logan): Petiso y malhumorado que posee el poder de la autocuración e instintos animales. Del dorso de su mano salen unas filosas garras implantadas con su esqueleto. Ama a Jean.

Gambit (Renny): Es capaz de cargar los objetos con energía hasta hacerlos explotar.

Storm (Ororo Munroe): Puede volar y controlar el clima.

ENTERPRISE

James Tiberius Kirk (William Shatner): Atrevido y arriesgado capitán que, en los cómics, no perdió ni un pelo de tonto, ni encontró un gato en su cabeza.

Mister Spock (Leonard Nimoy): Nativo de Vulcano de madre terrestre y padre vulcano. Famoso por sus orejas puntiagudas, su razonamiento lógico y por desmayar a quien desea con sólo un pellizco.

Dr Leonard "Bones" McCoy (DeForest Kelley): Especialista en virus espaciales. Es muy recto porque a pesar de contar con muchos medicamentos (muestras gratis) nunca toma ninguno para frenar su nerviosismo.

Tte. Uhura (Nichell Nichols): Representante de la minoría negra que canta (?).

Tte. Cdte. Montgomery "Scottie" Scott (James Doohan): Representante de la minoría escocesa que con el tiempo engorda.

Mr. Sulu (George Takei): Representante de la minoría (?) japonesa.

Insignia Chekov (Walter Koenig): Representante de la minoría rusa (no comunista) con flequillo "Beatle".

G.S.



Con Alain el Magnífico

Delon

C'est

FACHERO, DURO, FRÍO, CALCULADOR, MACHISTA, PERO TRIUNFADOR. DEDICADO AL CINE COMERCIAL, PROTAGONISTA DE DOCENAS DE ESPANTOSAS POLICIALES "A LA FRANCESA", PERO DIRIGIDO, ENTRE OTROS, POR VISCONTI, POR GODARD, POR RENÉ CLÉMENT. PEDANTE, EGÓLATRA, FANFARRÓN, PERO TAMBIÉN LÚCIDO. DE JOVEN LLENABA ÉL SOLO LA PANTALLA DE ENERGÍA, A PURA INTENSIDAD FÍSICA. APUNTANDO A LA MADUREZ CABALGÓ EN "PELÍCULAS DE ESPADA" COMO EL TULIPÁN NEGRO. MÁS MADURO AÚN DEJÓ QUE LA MELANCOLÍA SUFRIDA, ASUMIDA CON UN TOQUE DE COQUETERÍA, LE INVADIERA LA CARA, LA VOZ Y LA MIRADA. LA REVISTA FRANCESA *CAHIERS DU CINÉMA* (INTELECTUALOSA, DESDEÑOSA, A VECES CALAMITOSA) ESTUVO AÑOS Y DÉCADAS HACIÉNDOSE LA INDIFERENTE. PERO LA REALIZACIÓN DE UN CICLO ENORME EN LA CINEMATECA FRANCESA LOS HIZO CAER AL FIN A LOS PIES DEL HOMBRE, AL PRINCIPIO MUY CULPOSOS ELLOS Y MUY IRRITADO EL ENTRE-

VISTADO (TROZO QUE LES AHORRAMOS A LOS LECTORES DE LA V., POR SU CARÁCTER PURAMENTE PARISIÉN), Y DESPUÉS FASCINADOS, SEDUCIDOS. ESTO FUE LO QUE HABLARON. Y COMO YAPA, LAS DIEZ PELÍCULAS MÁS RECORDABLES.

- Cuando uno ve sus primeras películas, tiene la sensación de que usted tiene la gracia...

- La gracia es algo que no se explica: se constata. Una vez me eligieron por casualidad, y me pusieron adelante de una cámara. Lo recuerdo bien: era en la avenida Victor Hugo: tenía que salir de una panadería, subir a un coche con Sophie Daumier para ir al encuentro de Edwige Fenech. Me explicaron que saldría con mi paquete de masas: "Como es lógico, no mirás la cámara, hacés como si no hubiera nadie..." -Sí, entiendo, es lo que hago todos los días." Fue fácil desde un principio.

- Un amigo me pidió que le dijera que el

anagrama de Delon es "le don" (el don). ¿Qué le parece?

- ¡Tengo sesenta años y nunca me lo habían dicho! ¡Gracias por regalármelo! ¿Como no lo pensó nadie antes? ¡Está bien: *le don!* *Delon c'est le don.* Es algo que no se explica, qué quieren que les diga.

Fuera de Cuadro

- Hay algo evidente: que desde el comienzo usted se movió como nadie.

- No puedo hablar de mí mismo. Quien podría hablar maravillosamente bien es René Clément, mi maestro. Para mí, era el mejor

director de actores. Recuerdo siempre esta anécdota: Jo Van Fleet, la madre de James Dean en *Al Este del Edén*, creía que el mejor director de actores era Elia Kazan. Bueno, después de *Barrage contre le Pacifique*, ya no era Kazan, sino Clément. Clément dirigía a los actores igual que Karajan a sus músicos: los detenía, los hacía repetir, un poco más, un poco menos... Clément me decía: lo que me gusta en vos, es que llenás el espacio. En A pleno sol, me mostraba los decorados diciéndome: -¡Vamos, lanzate, a moverse! Y yo me movía en el decorado. Me tomaba como un títere, de vez en cuando tiraba de un hilo, después de otro.

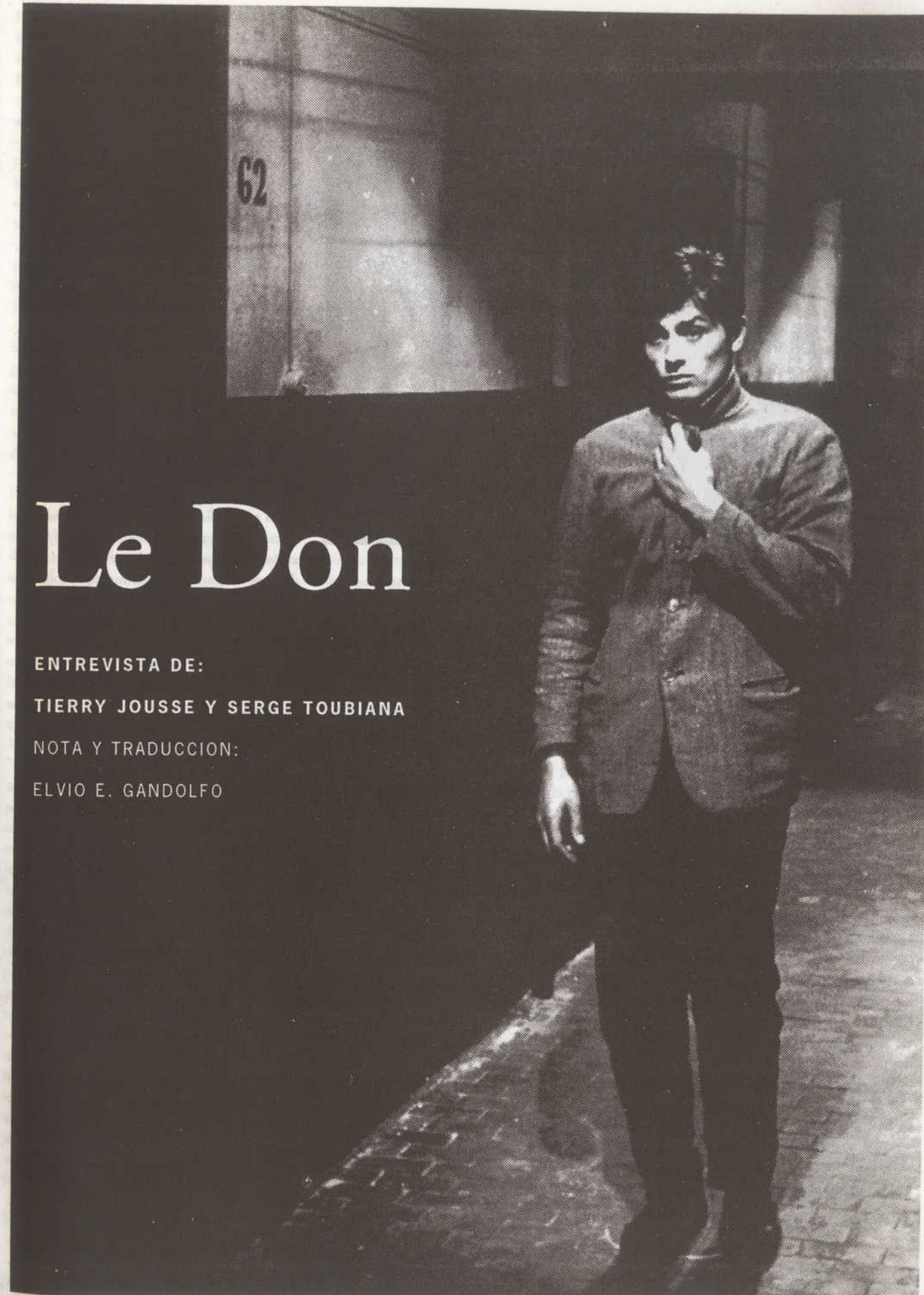
Le Don

ENTREVISTA DE:

TIERRY JOUSSE Y SERGE TOUBIANA

NOTA Y TRADUCCION:

ELVIO E. GANDOLFO





- En El eclipse es muy distinto: en las escenas de la Bolsa, usted no deja de moverse. La cámara no lo encuadra, usted atraviesa el campo de un lado a otro.

- Tenía mucho ese problema con los camarógrafos, porque me salía de cuadro con frecuencia. Cuando un camarógrafo no me conocía le costaba mucho seguirme (*risas*). En ese caso tenía un camarógrafo muy atento, que me seguía con el cuadro. Si no, me iba: cuando me buscaba, ya estaba en otra parte... Moverse es una naturaleza. Para las escenas de la Bolsa, aprendía, miré... Fue hace mucho tiempo. Los gestos de la Bolsa, en Roma, en italiano, eran algo terrible. Cada vez que veo gente gesticulando en la Bolsa, quedo fascinado.

- ¿Por eso le gusta el box? ¿Por la coreografía?

- No, si no tendría que gustarme el ballet, y no es el caso. Siempre me gustó el box. Es cierto que hay cierta manera de moverse, como en Ray Sugar Robinson o en Cassius Clay. Me gusta ese box, no la trompada a secas. Hice boxeo muy joven, para Roco y sus hermanos. Tuve la suerte de contar con un buen profesor, un corso, ex boxeador: Sauveur Ciocca. Uno de los más grandes estilistas franceses: fue campeón de Francia de los pesos welter. Por desgracia era un boxeador que paradójicamente tenía miedo, un miedo innato. Si no hubiese tenido ese miedo, habría sido campeón del mundo. En vez de la agresividad que exige el ring, como la de Marcel Cerdan o Jacques Charron, él tenía miedo. Fuera de las peleas, era prodigioso porque ya no tenía miedo. Muchos boxeadores tienen miedo. En ge-

neral son los más dotados y los más inteligentes, porque comprenden... Y están los que tienen todo a la vez, la combatividad, la agresividad: son las superestrellas. Así que fui a la escuela con Sauveur Ciocca, que por otra parte es mi adversario en Rocco, en la escena de mi última pelea. Fue quien me hizo gustar de ese box de estilo, de movimiento, de baile. Si no hubiese seguido en el cine, hubiese sido boxeador, me hubiera presentado en las Olimpiadas como amateur. Como siempre, cuando se empieza algo, a menudo se ve la marca del maestro. En cualquier campo. Para mí, fue Clément, y después Visconti.

El príncipe trabajador

- ¿Qué diferencia hay entre ellos?

- Visconti era un esteta, un visionario y un aristócrata. Sus películas transmitían la imagen exacta que él tenía en la cabeza. Esa retransmisión llevaba la marca de sus orígenes, de su educación: los de un príncipe. Luchino puso eso al servicio del cine y de la ópera. Sus puestas en escena de óperas eran excepcionales. La Callas decía que nadie le había permitido expresarse tan bien como Visconti. Antes de él, las cantantes se plantaban sobre el escenario y cantaban. Con él, eran ante todo actrices que cantaban. En cuanto a Clément era el mejor técnico y el mejor encuadrador. El cuadro era su cuadro. Mientras que Visconti le decía al operador y al encuadrador lo que quería. Clément dirigía a los actores dentro del cuadro. Era también un montajista increíble

(fue el montajista de Tati). Clément era el mejor encuadrador, el más grande director de actores y un inmenso director francés. En cuanto a Luchino era un esteta, un señor del Renacimiento. Dirigía como quien pinta un cuadro: en El gatopardo cada plano estaba compuesto como un cuadro, hasta el más ínfimo detalle. El botón de la capa de un personaje femenino, por ejemplo, aunque no se viera. Las prendas tocaban el suelo, pero por debajo, puedo asegurarle que los botines estaban allí, con los cordones. ¡Nunca se verán, pero están allí! Es el costado aristocrático de Luchino, puesto al servicio del cine. Era cineasta, director de ópera y de teatro: un artista. (...) Me dirigió por primera vez en teatro, en 1960. Con Romy Schneider. Era una actriz extraordinaria, a quien vi terminar mal, con todos los dramas conocidos. Tenía su oficio, su talento, su naturaleza. Al fin tenía genio, ¡pero a qué precio! La pérdida del hijo, la muerte del marido, la depresión... Pero dejó una imagen fulgurante.

- El cine es muy cruel.

- ¡No es un oficio para mujeres! Es demasiado duro para las grandes actrices, los símbolos sexuales, las mujeres aduladas por todo el mundo, que después reencuentran sus problemas cotidianos... Es un oficio duro físicamente, muy exigente, que te encierra en la soledad. Hay que tener una cabeza fuerte y hombros anchos para impedir que salten los tapones. Y una mañana, la mirada de los demás ya no es la misma, y llega el horror. La lista de estrellas que terminó mal es larga: Marilyn, Rita Hayworth, Ava Gardner, Martine Carol, Susan Hayward... Es una gran injusticia para las mujeres.

- Hace unos meses miraba en el canal Cinco una entrevista con usted hecha a principios de los '60. Lo que impactaba era ya su soledad. ¿Acaso es inherente al status de estrella?

- ¡Totalmente! Soy muy conciente, hay que vivir con eso y encuentro que vivo bastante bien. Si no, ya no estaría allí... Mi soledad se remonta a la infancia.

De Gaulle et moi

- ¿Usted es hijo único?

- Soy hijo único y un hijo del amor, de la pareja que constituían mis padres. Se separaron muy rápido. Y cada uno de los dos rehizo su vida. Mi padre tuvo otros dos hijos, mi madre una hija. Me largué muy pronto, de pensión en pensión, después de colegio en colegio. A los catorce años, me fui a América. A los diecisiete, me enrolé en el ejército. Hasta los veintuno. Hice algunos trabajitos, y llegó el cine. Pero he sido solitario toda la vida. El oficio de actor lleva a la soledad. Como decía De Gaulle: *Diríjanse a las cimas, ahí no hay quien moleste*. El paralelo es un poco osado, pero es la

soledad de los que triunfan: cuanto más alto se sube, más solo te sientes. Mi oficio, y el hecho de haber triunfado, no hacen más que acentuar esa soledad, que es mía desde siempre.

- ¿Nunca funcionó en grupo?

- Siempre he sido un solitario, conciente o inconcientemente. Melville y otros lo comprendieron, por eso es algo que se siente en las películas. Es algo que me supera, que se ubica más allá de mí mismo. El samurai soy yo, pero de manera inconciente...

- Esa película inventa su personaje de solitario. En sus películas anteriores, había una inscripción más colectiva, con otros actores. El samurai inventa una figura.

- Sí, es el instinto de Melville, que lo sintió. Sólo me conocía por el cine y pensó en mí para el personaje de Jeff Costello. Así fue que nos encontramos. La vida sólo está hecha de encuentros, más o menos buenos.

- Usted habló de Clément, de Visconti. ¿Cómo caracterizaría a Melville?

- Es el hombre de cine completo: Melville escribía todo. Clément no escribía y sobre todo había que hacer que no metiera la nariz en el guión. Si no se iba todo al demonio. Rodamos A pleno sol con hojas sueltas. Por suerte, junto a Clément estaba una mujer excepcional en el estudio: su esposa Bella. Y un productor excepcional: Robert Hakim. En cuanto Clément trataba de poner un dedo en el guión, había que cortárselo. Por eso se destacaba en otras cosas. Melville escribía todo, de la A a la Z. Ya sea El samurai, El segundo aliento o Dos hombres en Manhattan: "Escrito y dirigido por Pierre Melville." De hecho escribía, dirigía, montaba, "musicalizaba". Y filmaba en sus estudios de la calle Jenner. Es un caso único, un autor completo. Incluso Visconti trabajaba con Suso Cecchi d'Amico, o con otros guionistas que tenían en cuenta sus intenciones o sus ideas. Incluso la luz de El samurai, es de Melville. Le explicaba a Henri Decae lo que quería. Decae era un gran director de fotografía, pero al servicio del cine de Melville. ¡Melville quería blanco y negro en color! Cuando uno ve El samurai, parece una película en blanco y negro! Hay una dominante gris, una dominante azul, y retiraba todos los rojos, los ocreos. Eso da una luz casi lavada.

- Uno tiene la impresión de que en El samurai su personaje está esculpido en detalles... El sombrero, el impermeable...

- Eso, es Jean-Pierre, y soy yo que me cueto adentro. Jeff Costello siempre tiene el reloj al revés, en el brazo derecho. Como Jean-Pierre. El sombrero es Jean-Pierre, la sequedad es Jean-Pierre...

El gordo Casanova

- ¿Había un diálogo entre ustedes sobre cada detalle?

- Había un diálogo, pero yo entendía todo en seguida. El don es también ser un actor camaleón, capaz de cambiar de color, de tono, en función de lo que le piden. Eso me parece natural. No hay esfuerzo, de lo contrario se siente. Es también una inteligencia profesional de entender esas cosas, de insertarse en ellas. Pero el mérito no es mío porque viene solo. Es lo que traté de decirles a los periodistas o a ciertos críticos. Es también por lo que me irrité durante cierto tiempo con los premios César: encontraba que los profesionales no hacían siempre la distinción entre lo que llaman un buen actor en una película y la composición de un personaje. A menudo premian a un actor que está bien en una película, sin ver a su lado a un actor como Montand, que compone por completo su personaje. Tomo el último ejemplo: Casanova. Los periodistas escriben, este imbécil de Michèle Stouvenot, por ejemplo: Delon está patético, engordó, está feo. Sin ver que el personaje debe ser gordo y feo. Aumenté ocho kilos para componer mi personaje. Cuando eso viene del otro lado del Atlántico, lo encuentran genial: De Niro que aumenta veinte kilos para hacer de La Motta. La primera vez que engordé fue para Un flic. Melville me había dicho: "Me gustaría que fueras un poco robusto." Comí como una vaca para aumentar cinco kilos. En Cinérevue apareció una foto de perfil con el título: "¡Delon aumentó de peso!" Para Casanova estaba adiposo...

- Porque era necesario que la joven que se despierta en su cama lo encontrara horrible.

- ¡Exactamente! Si los profesionales ya son incapaces de distinguir...

- Antes de ser actor, ¿cuál era su relación con el cine?

- Una de las películas de las que tengo un recuerdo especial es Touchez pas au grisbi, porque la vi en Saigón, en la calle Catinat, cuando era militar. Debe de haber sido en el '54 o el '55, durante un permiso. Estaba a mil kilómetros de pensar que iba a dedicarme a ese oficio, y que iba a actuar con Gabin. Aunque mi padre ha sido director de una sala en Bourg-la-Reine, el Régina, tengo pocos recuerdos de cine. Vengo de un medio muy modesto, mi padre dirigió esa sala por accidente, mi madre era idónea en farmacia. Se separaron muy rápido y mi madre volvió a casarse con un carnicero, que se convirtió en mi padrastro. En medio de todo eso, yo no pensaba mucho en el cine.

- El hecho de haber estado en Indochina, ¿qué dejó en usted?

- Todo, me enseñó todo...

- ¿Algún traumatismo?

- Fue una elección deliberada: huir del ambiente familiar, de la carnicería, del subur-

bio... Me fui a Indochina para seguir a amigos que se iban de campaña. Para no abandonarlos, prolongué mi enrolamiento voluntario: había que enrolarse por cinco años, mientras que yo me había enrolado voluntariamente por tres. Quise irme, es algo no tan raro, sobre todo a los diecisiete años y medio. Pero eso me dio todo, el sentido del deber, el rigor, la disciplina. Yo era fundamentalmente militar lo cual está mal visto hoy. En el '53 había muchos afiches en París: *Hágase piloto de caza en dieciocho meses*. Uno recibía una prima al enrolarse. Me enrolé en aviación. Cuando llegué al Ministerio de Aviación, se había ido el último contingente, había que esperar tres meses. Apurado, me enrolé en la Marina, lo que permitía irme en seguida. La prima de enrolamiento eran mil doscientos francos de la época. Allí abajo estaban los amigos, pero también la disciplina, el miedo... Me hizo mucho bien. Lo digo así nomás, pero es la verdad: tenía un carácter militar, habría podido ser un buen militar.

- ¿Considera que fue un niño o un adolescente desgraciado? ¿Eso le dio fuerza más tarde?

- ¡Hay tantas cosas peores que mi infancia! Nunca tuve hambre y no sufrí la guerra. Sufrí en mi corazón, como un niño al que le falta afecto, amor, familia. Eso es todo. Es algo que se deja atrás... Mi carácter ha hecho que fuera un angustiado toda la vida, se siente en lo que soy y en mis películas. Es lo que Pascal Jardin llama "lágrimas de la infancia", pero no tiene nada que ver con las masacres de los tutsis y los hutus, es evidente.

- Hay a menudo algo de depresivo en sus personajes, una especie de melancolía.

- Una cicatriz sigue siendo una cicatriz. Uno hace lo que puede, incluso hacer reír, pero eso queda como una marca.

- Con Bertrand Blier en Nuestra historia había un poco de esa voluntad de hacer reír, en segundo grado.

- Blier es tan excepcional en un rodaje. Desde Losey, esperaba a alguien como Blier. Espero que esto no sea peyorativo para los demás. Pero para mí, están Visconti, Clément, Antonioni, aunque éste es un accidente...

- Uno siente que se interesa más en Monica Vitti.

- Era su mujer. Yo le daba la réplica a su mujer. En mi lugar podría haber estado Mastroianni. Entonces: Visconti, Clément, Melville, Losey: mi carrera es eso. Después algunos encuentros: Alain Cavalier en 1964 (El insumiso), Blier, y algunos primeros films como Le passage de René Manzor. No reniego de nada de lo que hice, ni con Verneuil ni las diez películas que hice con Deray. Pero pongo a cada cual en su lugar. Luchino me decía: hacer una carrera, es como un edificio,

hacen falta cimientos. Mis bases son Visconti, Clément, Losey y Melville.

El marginal exitoso

- Al volver a ver las dos películas que hizo con Losey, El asesinato de Trotsky y El otro señor Klein, uno se dice que éste es mucho más impresionante que el otro.

- El otro señor Klein es impresionante por el tema.

- No sólo por el tema: lo que hace usted es impresionante. Cuando uno lo lee en el papel, se pregunta quién puede interpretar semejante personaje.

- Es muy cortés decirlo: ¡gracias! Pero es algo que nunca se dijo. Fui muy feliz de ganar el premio César con Nuestra historia. Pero no haber ganado el premio de interpretación por El otro señor Klein en Cannes, por motivos extracineamatográficos, me hizo mucho mal. Para mí el premio era El otro señor Klein, ante todo. Ni siquiera se sabe ya a quién le dieron el premio ese año... Me irrita que la prensa no haya distinguido entre El otro señor Klein y... Trois hommes à abattre. Para hacer El otro señor Klein con mi facha, hay que animarse. ¡Ese sí es un personaje de composición!

- En Francia a menudo por razones externas al cine, usted polariza agresividades e incomprendimientos, debido a su carácter bastante salvaje.

- Lo comprendo, lo acepto, pero no estoy del todo de acuerdo. El año pasado, durante una conferencia de prensa en el festival de Cognac, les dije a cincuenta periodistas: "Ustedes me hicieron. Pero soy distinto a la imagen que dan de mí." En los primeros años, yo era "lindo pero boludo". Después, hubo que encontrar otra cosa... Yo era el único actor que nunca había filmado con los cineastas de la Nouvelle Vague, al parecer porque yo era un actor del "cine de papá". ¡Hay que decir algo así de Visconti y Clément! Hubo que esperar a 1990 para filmar con Godard. No había que acercarse a mí, yo era el marginal. Uno se asombra de los malentendidos conmigo. (...) Cuando produje unos veinte films, no los mostraba en función privada, los estrenaba: ¡eso nunca gustó! Esa independencia, me la hicieron pagar: yo era un marginal contra quien no podía hacer nada. Entonces caricaturizaron: "un film de Delon, por Delon, con Delon, escrito por Delon sobre Delon". ¡Nunca hice eso! Dirigi Pour la peau d'un flic: ¿con eso qué? Hice diez películas con Jacques Deray... Nunca le pedí cuentas a nadie, actué a mi manera, libremente. Que ahora se haga un ciclo en Cinemateca con mis películas, no me importa. Es casi demasiado tarde. Seré fiel a mi línea hasta el fin. También hay que reconocer que el éxito no genera simpatía.

Y nunca estuve al alcance del fusil...

- ¿Qué quiere decir con eso?

- Hay una palabra que es más fuerte en inglés: *reachable*. Nunca fui *reachable*, y eso no se perdona. ¡Hay que serlo! Es necesario que te puedan llevar a punta de fusil.

Fuera del cine

- Se tiene la impresión de que el cine ya no lo satisface, que tiene necesidad de salir de él: los negocios, la producción, su relación con el mundo político. ¿Qué encuentra en común entre un actor y un político?

- Los dos son personajes públicos. El presidente de la República, el presidente del Senado, o de la Asamblea nacional y algunos grandes ministros, son personajes públicos. Como nosotros, están sin cesar bajo el fuego de los proyectores. No pueden cruzar sin custodia... El oficio es distinto pero el principio es el mismo: el entorno de colaboradores, cierta corte, la prensa, los medios, la televisión. Los políticos son muchos más "putas" que nosotros, son incapaces de resistir a una cámara de fotos, a una cámara de TV o un micrófono. Cuando a mí me tienden un micrófono pregunto antes qué tengo que hacer. Ellos no. "Sí, ¿sobre qué tema es?" (risas). Se llegó a una época de locura con los shows de televisión.

- ¿Desconfía de la televisión?

- No, incluso la hice; no fue un éxito, pero sin embargo hay lindas cosas en *Cinéma*, el teleteatro en el que actué. Pero calculo que salí de nuestra época. Por desgracia para mí, y seguramente para usted, el mundo que viene será de la televisión. El cine está por hacerse derribar gentilmente por una máquina infernal, que se desarrolla cada vez más, y que necesita ser alimentada. El cine nunca se hizo para alimentar... ¡Se hizo porque es bello, porque es el séptimo arte, porque es un arte popular que podía ser sublime! El cine era ante todo las estrellas. Se iba al cine, en la oscuridad, sentados en butacas rojas, para mirar al alto Gary Cooper mientras besaba a Ingrid Bergman. Uno iba con la amiga o la prometida, y a la salida se seguía soñando. Puede ser que mientras hacían el amor, el muchacho pensara en Ingrid Bergman y la muchacha en Cooper, pero nadie lo decía. Eso era el cine, algo excepcional. Mataron ese sueño. Hay que suministrar espectáculo, llenar pantallas las 24 horas, con cada vez más canales. Y como por desgracia el dinero conduce el mundo, hay que ir hacia el dinero. Y el dinero está en la televisión, ya no está en el cine. Sin despreciarlas, uno tiene esas nuevas sociedades de producción: antes uno tenía a los hermanos Hakim, ahora a la A. B. Productions, que produce *Las chicas de al*

lado, o Los chicos de la playa, o Elena y los muchachos... ¿Dónde está el sueño en esas películas?

- ¿Aún aspira a encontrar cineastas?

- Sí. ¡Por eso hice una película con Godard! Tenía ganas de hacer esa experiencia y de tener ese encuentro. Me puse a su servicio, porque si hubiera dejado hablar a mi naturaleza, ¡nunca habríamos terminado la película! ¡Esperare, eso no va, no puedo entrar en el plano así porque salí por acá, no hay raccord! Sí, pero es Godard. ¡Ah, muy bien! (...) Para mí, mi placer, mi felicidad, es no hacer nada, ser actor al servicio de un director. Llego, espero que me dirijan, escucho lo que esperan de mí. ¿Usted quiere esto y esto? De acuerdo.

- ¿Es su costado solista?

- Un día me preguntaron qué era un director. Por otra parte no es una buena palabra, habría que decir: hombre de cine. Hacían falta tres cualidades esenciales. En el cine de hoy, se cuentan con los dedos de la mano los que poseen las tres cualidades: la puesta en escena, la dirección de actores y la realización. Fíjense: estamos los tres en esta pieza. (Delon se para e interpreta los papeles.) Alguien como Clément, como Melville o como Visconti, haría ante todo la puesta en escena: "Alain, volvé a entrar, te detenes diez segundos, estás Toubiana y Jousse sentados allí, los mirás y les decís: ¿Puedo sentarme? ¡No, vas demasiado rápido, te sientas mirándolos y les dices Buenos días!" Eso es lo que llaman puesta en escena. A continuación, dirige a los actores: Toubiana, Jousse y Delon. "Vos, te ponés así, vos así, allí está el plato con medallitas..." Dirige a sus actores en un espacio, pasando de director a director de actores. En seguida, en función de las etapas anteriores, se ocupa de ubicar la cámara y calcular sus movimientos. Esas tres cualidades esenciales dibujan algo que no existe, que no tiene palabra. ¿Director? No, es lo que hizo hace un momento. ¿Realizador? No, es lo que hace ahora. ¿Director de actores? No, ésa sería la segunda etapa. ¿No existe la palabra! Llamémosle "hombre de cine". El noventa por ciento de ellos sólo tienen una de las tres cualidades. En general, son realizadores, y te dicen: "¿Qué le parece? Tal vez usted podría ir hasta allí..." Visconti o Clément habrían empezado por ubicar la mesa, los elementos del decorado, después los actores: "Sí, con el cuello de la camisa abierta, la remera negra, no..." Y una vez que el actor está ubicado en su sitio, que sabe su papel, te diría: ¡nos vemos en un rato! Durante ese tiempo, el cineasta trabaja con un doble para poner la escena en su lugar, tiene su visor, discute con el director de fotografía... Y cuando los actores vuelven a ubicarse, la cámara está en su sitio, están ubicadas las luces, se puede filmar.

Las diez de Delón

por E. E. Gandolfo

Alain Delon filmó 87 películas a lo largo de 37 años de carrera. Estas son las diez películas más memorables del actor francés.

1960: Rocco y sus hermanos de Luchino Visconti. El cruce explosivo de la estética cuidada y rica de Visconti, en blanco y negro, con un argumento áspero que describe la pobreza. Delon en plena forma, como boxeador que no puede quedarse quieto y que, golpeado por la vida, creyéndose triunfador, termina *knock-out*.



1960: A pleno sol de René Clément. Estupenda adaptación de una novela de Patricia Highsmith, muy adaptada al cine. Con su famoso Ripley en la piel de Delon, funciona a la vez como un mecanismo de relojería y como un relato calcinado por la luz del sol, al estilo de *El extranjero* de Camus.

1961: El eclipse de Michelangelo Antonioni. Delon como contrapartida fría, indiferente de una Monica Vitti histérica hasta la náusea. De esos choques irritantes surgía sin embargo la belleza de la calle del amor vacía, o la fiebre llena de sonido y cuerpos en danza de la Bolsa.



1962: El gatopardo de Luchino Visconti. El centro absoluto es Burt Lancaster como la fiera aquietada por la edad del título. Delon es joven, encantador,

atorrante. La casi debutante Claudia Cardinale se come la pantalla cada vez que aparece, con solo estar. Un fresco majestuoso, que hay que ver a) en italiano; b) con el color original; c) con la duración ídem (y no en la copia que hizo circular la distribuidora yanqui).

1966: Los aventureros de Robert Enrico. Pareja impecable de Delon con Lino Ventura, en un potente canto a la aventura y la amistad masculina (casi al borde del homosexualismo), donde la bella Johanna Shimkus desocupa la pantalla muriéndose pronto. Gran uso del mar y violencia eficaz en el final.



1967: El samurai de Jean-Pierre Melville. Un policial negro hierático, elegante, que estableció definitivamente la imagen del Delon maduro. Hay un memorable canario, único compañero vivo del solitario protagonista, que pía con la regularidad de un metrónomo.



1968: La piscina de Jacques Deray. Extraña mezcla de sadismo kitsch con romanticismo a la violeta. Todo es bastante poco creíble, en especial un castigo con rosas (y espinas) a la espalda bellísima de Romy Schneider, donde las rosas ¡ay! la lastiman (gotitas de sangre).

1976: El otro señor Klein de Joseph Losey. El paso del tiempo ha envejecido un poco este film muy amado por Delon. El cruce de identidades, en pleno nazismo, entre un Klein judío y otro (vivo) que no lo es, se vuelve más metafísico y kafkiano que dramático.



1984: Nuestra historia de Bertrand Blier. Laberíntica y por momentos graciosa sucesión de sueños dentro de sueños. Se asienta definitivamente el rostro maduro de Delon: alguien comentó que "a los 50 años, parece que no hubiera dormido nunca".

1990: Nouvelle vague de Jean-Luc Godard. Cruce arbitrario de imágenes y sonido, citas a carradas, argumento matemáticamente destrozado. Para adictos de Godard (yo lo soy), un banquete. Para antigodardianos, un plomo absoluto.



¿Cuanto vale tu Silencio?

POR SANTIAGO PAZOS

Ricky y el Bolazo, Quiroga y los Libros, Libertella y el Fútbol, los Encuentros y el Tema, la V. y Lo Que Se Viene.

Qué buenos son los cuentos de Arlt. Estoy leyendo la edición de *Cuentos completos* que editó Planeta hace unos pocos meses. El libro cuenta con un prólogo (breve, ingenioso) de Ricardo Piglia. Dice mi admirado Ricky: "Una tarde Juan C. Martini Real me mostró una serie de fotos del velorio de Roberto Arlt. La más impresionante era una toma del féretro colgado en el aire con sogas y suspendido sobre la ciudad. Habían armado el ataúd en su pieza pero tuvieron que sacarlo para pasar por el pasillo."

"Ese féretro suspendido sobre Buenos Aires es una buena imagen del lugar de Arlt en la literatura argentina". Esta historia me pareció demasiado ingeniosa como para ser cierta. Así que recurrí a mis contactos en el Mundo de la Crítica Literaria Nacional y comprobé lo que había sospechado: se trataba todo de un gran bolazo de Piglia. A Arlt lo velaron en el Círculo de Prensa, pasó por la puerta como cualquier hijo de vecino y no fue necesario ningún sistema de poleas para sacarlo. ¿Por qué miente Piglia? Respuesta obvia: para justificar una teoría. Respuesta condescendiente: en la poética de Piglia la crítica y la ficción se cruzan.

Pero yo creo que nada justifica mandarse tremendo falseamiento en un texto que está para orientar al lector. Me parece que Piglia debe asumir una de estas dos actitudes: o se pone a la vanguardia de las

letras argentinas y destroza todo el sistema literario con falsedades, adulteraciones, poniendo bajo sospecha la crítica literaria y quitándole credibilidad al sistema dominante (del que él forma parte); o escribe artículos inteligentes, con datos ciertos y dentro de la norma literaria vigente. Al fin y al cabo, para esto último es que Planeta, Clarín y la Universidad de Buenos Aires le pagan.

Estaba haciendo zapping durante el fin de semana y me crucé con Osvaldo Quiroga en su soporífero *Refugio para la cultura*. No aguanté más de cinco minutos pero en esos pocos minutos Quiroga se la pasó protestando porque "en Argentina se publican demasiados libros". Este concepto debe ser una de las pavadas más inconsistentes que se hayan dicho este año. En una época en que las editoriales grandes se preocupan por publicar sólo escritores consagrados o pseudoliteratura, y las editoriales chicas no pueden hacer milagros con los altos costos y los malos sistemas de distribución de libros, resulta casi una herejía decir que se publican muchos libros. Encima de reaccionario, desubicado.

En la revista "Radar" de *Página 12* se publicó en la página de libros una breve reseña de *Vercquin y el plancton*, la novela de Boris Vian, que decía: "Velocidad, humor, genialidad, sexo por diversión y disputas

con Sartre en un texto imperdible." Todo rigurosamente cierto salvo por un detalle: en *Vercquin...* no hay una sola disputa con Sartre. Vian solía discutir con el filósofo existencialista pero no trasladó su disputa a *Vercquin...* y sí a su *opera magna*, *La espuma de los días*. Parece ser que el "texto imperdible" se les perdió y sólo llegaron a leer la contratapa. Ustedes también, brutos.

La "Segunda sección" de *Clarín* trae generalmente notas interesantes y tiene unas páginas centrales más que buenas dedicadas a la fotografía. Pero hete aquí que hace unos domingos le dedicaron una nota enorme a Sergio Renán y a Héctor Libertella para hablar de fútbol. La nota estaba firmada por la muy buena cronista y bastante pluma novelista Matilde Sánchez (he leído de ella muy buenos comentarios sobre la Guerra del Golfo y he intentado leer hasta el final sus dos novelas pero me dan ataques de narcolepsia). La pregunta es quiénes son Renán y Libertella para hablar de fútbol durante páginas y páginas. No tienen la chapa del canalla Fontanarrosa, ni la chispa del cuervo Soriano, ni la pasión de Sasturain (ese gran bostero), ni la claridad del racinguista Feinmann, ni las teorías disparatadas del gallina Tomás Abraham. ¿Para qué miércoles le dan espacio a dos plumos que parecen más bien odiar el fútbol en vez de amarlo (por lo aburridos, especialmente Libertella)?

En fin, si se trata de llenar páginas al pedo con amores, odios o lo que sea, aquí les propongo algunos intelectuales que se pueden encontrar y también el tema de conversación:

- Alan Pauls y Luis Chitarroni: "Cómo ser divertidos en una presentación de libros."

- Ernesto Sabato y Abelardo Castillo: "Los buenos viejos tiempos".

- Juan Forn y [Rodolfo Enrique] Fogwill: "Cómo ganar amigos".

- Daniel Guébel y Sergio Bizzio: "Nosotros dos y la escuela de Frankfurt (la escuela diferencial de Frankfurt)".

- Tomás Eloy Martínez y Carlos S. Menem: "Todo se lo debemos a Perón".

- Beatriz Sarlo y Valeria Mazza: "Los peligros de la lámpara solar en el campo intelectual y en el mundo de la moda".

- Pacho O'Donnell y Carlos Ares (director de *La Maga*): "Cómo terminar con los intelectuales críticos."

- Cristina Mucci y Carlos Ares (director de *La Maga*): "Cómo terminar con la cultura."

- Ernesto Sabato y Ernesto Sabato: "Ernesto Sabato".

Bueno, tengo dos noticias para darles a los lectores: la primera es que, contra viento y marea (y para horror de Osvaldo Quiroga) sigue el proyecto de la V. para editar libros. El asunto está atrasado por una cuestión de costos que todos deben sospechar pero que se está tratando de solucionar con el ingenio que la caracteriza (?). Y la otra news: a partir del número que viene la V. va a inaugurar una zona de crítica literaria en serio pero sin perder la gracia que la caracteriza (?). Libros de aquí, de allá y de todas partes comentados como no se animan a hacerlo los suplementos literarios. Así que a partir del número 26 no voy a estar solo. Va a haber más de uno que se va a quemar conmigo. ¿No será todo un complot para echarme? Por las dudas, una vez más está abierto el correo para recibir cartas de apoyo a mi persona.

Ultimo momento: se entregó el Premio Planeta a María Esther de Miguel pero todo estaba arreglado de antemano. Pelos y señales del asunto en el próximo número.

A no desesperar: está por nacer Vian Ediciones (aceptamos propuestas, buscamos inversores, necesitamos distribuidores). Aguanten que ya llegamos

CON ESTOS LIBROS SE TERMINA EL AÑO

La mujer fatal (según ellos). Mireille Dottin-Orsini. La imagen de la vampiresa como manifestación de la misoginia en textos literarios e ilustraciones (obra de varones): las mujeres concebidas como vírgenes inmaculadas o como encantadoras (y destructoras) de hombres, en un fascinante caleidoscopio que reúne fantasías y disparates sobre el eterno objeto de deseo masculino.

¿Qué porquería es el glóbulo! 2. José María Firpo. Una nueva recopilación de los dislates -a menudo significativos y denotadores de situaciones sociales y políticas- que emiten los chicos en la escuela, coleccionados por un maestro uruguayo que sabía escuchar. A más de 20 años e igual cantidad de reediciones del primer "Glóbulo", una nueva dosis de diversión y ternura.

Lo que me gustaría ser a mí si no fuera lo que soy. César Bruto. Tras su insólita ortografía y su enrevesada sintaxis, los artículos de César Bruto en la revista "Rico Tipo" desbordaban humor y crítica de costumbres. En este libro, que se reedita luego de décadas durante las cuales se lo buscó como a un tesoro, se rescata un repertorio de profesiones reales o inventadas sobre cuyas virtudes el autor fantasea en broma y estrafularias crónicas de viaje.

Conversaciones con el Viejo. César Fernández Moreno. Poemas de Baldomero Fernández Moreno (el de los "Setenta balcones...") referidos a su hijo César, "contestados" por otros de César en una insólita payada intergeneracional entre grandes poetas: las relaciones entre padres e hijos aparecen convertidas en rica sustancia poética prodigiosamente intertextual.

Los contrabandistas de la memoria. Jacques Hassoun. Un psicoanalista francés, de origen egipcio examina a través de su experiencia clínica con inmigrantes y exiliados el "contrabando de la memoria" como única salida posible para la transmisión de una cultura en condiciones extremas.

Llamame cuando llegues al Nirvana. Chistes para la New Age. Liza Donnelly y Michael Maslin. Dos humoristas norteamericanos se (nos) divierten a costa de los devotos de la macrobiótica, el Zen y las campanitas de viento.

El libro de Clemente. Caloi. Los primeros veintitrés años de historietas del mágico personaje a través de una antología esencial en la que se agrupan por temas las tiras más significativas, precedida por un reportaje integral al autor, que es como un reportaje a la Argentina de estos tiempos.

Nuevos humoristas argentinos. Tutte, Marito, El Ruso y Dany the O. Con prólogos de "sus padrinos" Fontanarrosa y Caloi, una recopilación de los mejores trabajos gráficos de los más sobresalientes representantes de la nueva generación, que recogen con brillo una bandera de larga trayectoria en el país.

Gaspar, el Revólú 1. Rep. El personaje más permanente de la tira que publica diariamente "Página 12" en el primer libro que reúne "orgánicamente" su historia: de irredento intelectual de izquierda a inquieto empleado de una trasnacional, pasando por el psicoanálisis, la paternidad de una adolescente y de bebés reflexivos y por toda la historia nacional contemporánea.



Ediciones de la Flor
Gorriti 3695 (1172) Buenos Aires
Email edic-flor@datamarkets.com.ar