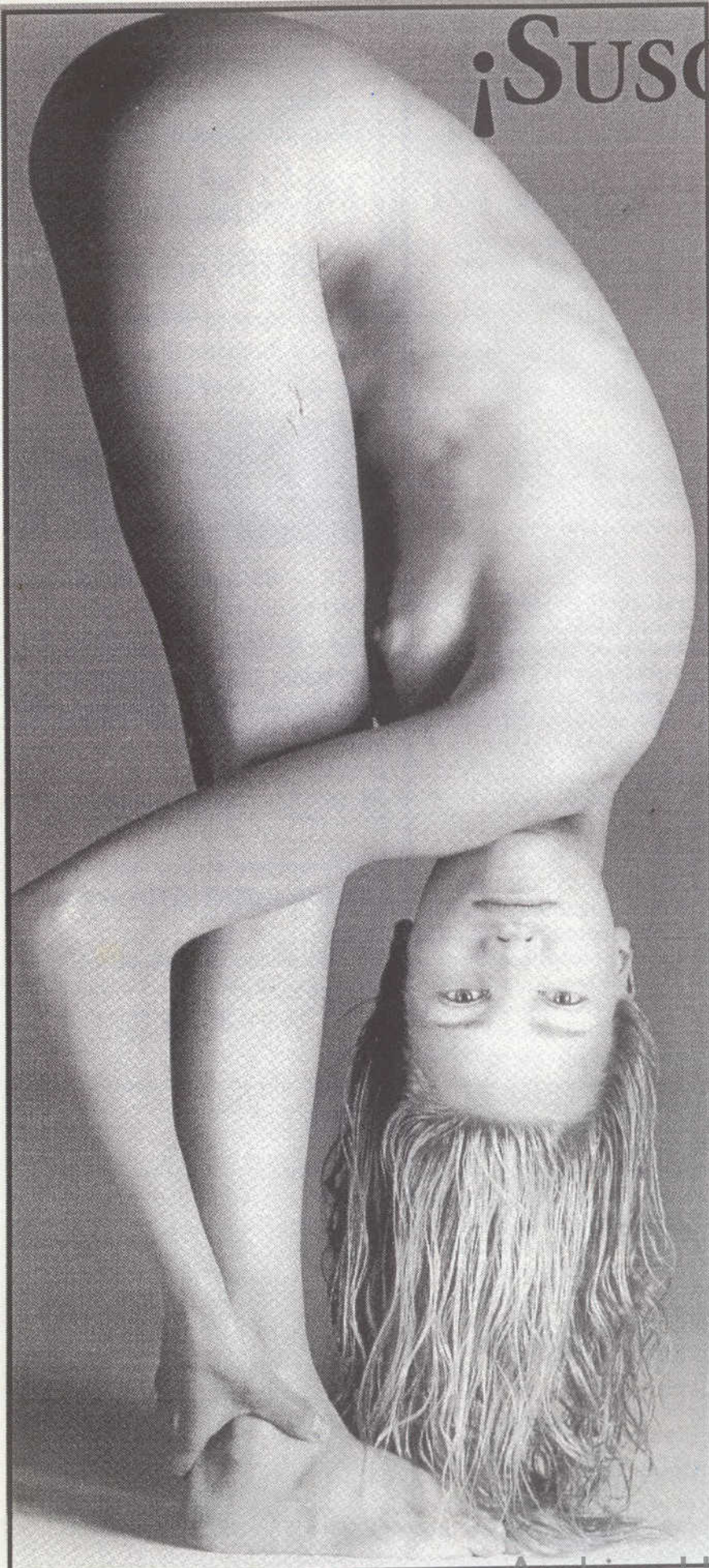




¡SUSCRIBÍTE!

A V DE VIAN

Y MIRÁ
LA CULTURA
DESDE
OTRO LADO

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)

LLAMÁNOS

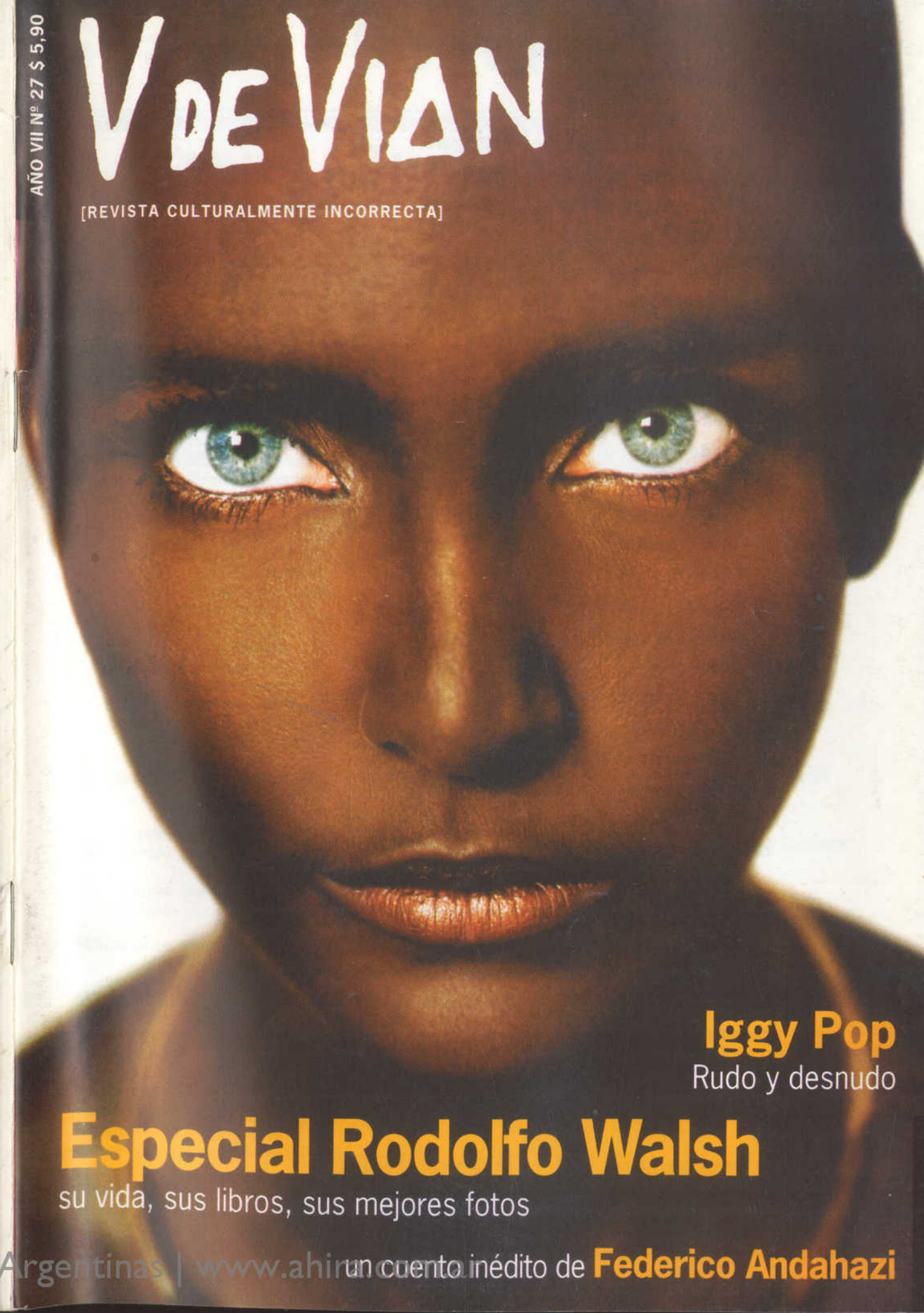
953-4476

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahirun.com un cuento inédito de **Federico Andahazi**

AÑO VII N° 27 \$ 5,90

V DE VIAN

[REVISTA CULTURALMENTE INCORRECTA]



Iggy Pop
Rudo y desnudo

Especial Rodolfo Walsh
su vida, sus libros, sus mejores fotos

Quién soy

Quién soy

Un compuesto del ayer y del lagarto

Lo que me interesa en este momento

Una mujer citadina que tuviese en su bolsillo una caja de yodoformo

Lo que me asusta

Las gatas-damas de hocico helado

Lo que me gustaría tener

La llave de cualquier casa

Qué perfume elegiría

El olor del barniz con que se untan los féretros

Qué color prefiero

El de la rafia al de la rosa

Y tus ojos

Deberían semejarse a carbones humeantes

Vuestras ciudades

Cuando estén hechas de odres

Lo que espero del sueño

La mayor cantidad de azules posible

Del amor

La mayor cantidad posible de calles encantadas

De la naturaleza

El máximo de pájaros disecados

El asno tiene más ternura que la mujer

Cuando está atado a la cuna tras el diluvio

Cuándo ya no tendré aversión por las oficinas

Cuando las dactilógrafas escriban en la selva

Cómo reconocemos un cementerio

Por la tarjeta de visita

Por qué afino siempre de diferente manera mi piano

Es que no me gusta volver sobre mis pasos

Quién soy

Pregúntenmelo cuando duermo

VITEZLAV NEZVAL (1933)

TRADUCCIÓN: GLADYS VIDAL

Staff

Sumario

27

Año VII N°27 junio/julio 1997

Director Sergio S. Olguín

Equipo Elvio E Gandolfo
Christian Kupchik
Santiago Pazos
Gisel Picca
Pedro B. Rey
Cecilia Szperling
Claudio Zeiger

Coordinación Diana Arbiser

Producción
Gráfica Carolina Sitnisky

Fotografía Diana Arbiser
Miguel E. Esmoris
Mónica Hasenberg
Lucía Vassallo
Victor Wolf

Colaboran Osvaldo Aguirre
Federico Andahazi
Daniel Collico Savio
Belén Gache
Pablo Krantz
Silvia Olguín
Guillermo Lema
Miguel Russo
Gustavo Secreti
Ramón Tarruella
Gladys Vidal

Embajadora
en Harvard Karina Galperin

Diseño
de logotipo Gabriel Miró

Diseño
de tapa Martín de Castro

Aplicaciones Eduardo Arechaga

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: ALSINA 2260 3° E. TELÉFONO: 953-4476. IMPRESO EN: EDITORIAL TRENQUE LAUQUEN (FOTOMECAÁNICA). DISTRIBUCIÓN: MOTOR PSICO.

CAPITAL FEDERAL
REPÚBLICA ARGENTINA
TERCER MUNDO

03 Sumario

04 Click!: Internet, padres nazis, nuevas bandas, nuevos pechos, cocina medieval, identikit debido, más deudas.

09 Rodolfo Walsh: Su segunda vida. Un informe especial con textos de Baschetti, Gandolfo, Aguirre y el propio Walsh.

20 Iggy Pop: Una entrevista con todo a la Iguana y una nota conceptual a cargo de Pedro B. Rey.

26 Los Neo-dadás: Quiénes son, a quienes responden. Responde Belén Gache.

28 Hervé Guibert: El prólogo de Sergio S. Olguín a *Citomegalovirus*, el primer libro editado por Vian Ediciones.

31 Surrealismo Checo: La historia de un movimiento singular a cargo de Guillermo Lema y una completa antología de los coterráneos de Kafka.

38 Blak Mask: La revista que generó el policial negro según Ramón Tarruella.

40 Las comedias televisivas: Gustavo Secreti se ríe durante 30 minutos.

42 Federico Andahazi: Un cuento inédito del autor de *El Anatomista*.

45 Zona Crítica: Autores hispanoamericanos, Nielsen, Curubeto, Chejfec, Muslip y Taborda por nuestros críticos.

50 Cuanto vale tu silencio: Una vez más, Santiago Pazos.

FOTO DE TAPA

AUTOR: SEB JANIAC

MODELO: NADJA AUERMANN

DETALLE: NADJA ES RUBIA. FUE MAQUILLADA Y RASURADA PARA ESTA SERIE DE FOTOS.



El Pequeño Internauta Ilustrado

Iniciación en el arte de la navegación por Internet.

1 - De la adecuada conducta en los mails

Es sabido que los cambios tecnológicos provocan alteraciones de nuestras conductas, hasta en detalles ínfimos. Los dos ejemplos más notorios de la última década son el walkman y el teléfono celular. Dónde y cuándo pueden ser usados sin molestar al prójimo, es materia de revisión y actualización diaria. El último eslabón de esta cadena helicoidal de interacciones mutuas es el e-mail o correo electrónico.

El e-mail no es moda, sino un hecho. En los Estados Unidos, la puja correo postal vs. electrónico fue ganada el año pasado por este último. Es mucho más sencillo, inmediato y versátil que el correo común, pero está limitado al envío de texto.

El mail consta de tres partes esenciales: destinatario (de la forma nombre@dominio), tema o subject y cuerpo. El receptor es informado, además, en forma automática, de quién le manda el mensaje, por lo cual los anónimos en la red son bastante dificultosos. Como fuere, existen reglas dadas por el uso cotidiano que van moldeando este último peldaño de la espiral de nuestras interacciones sociales. Aquí van algunas de ellas, en forma tal vez bíblica pero elocuente.

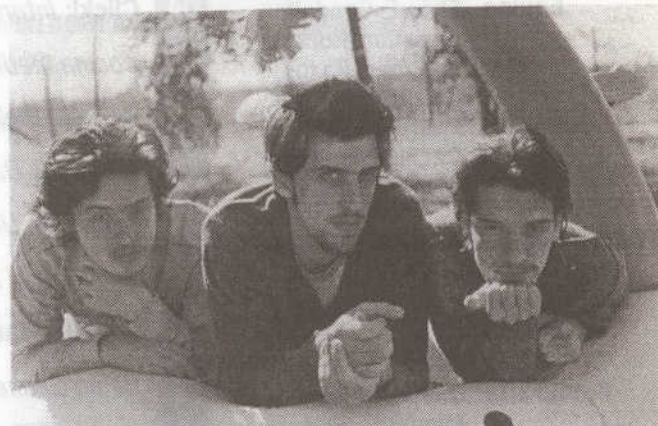
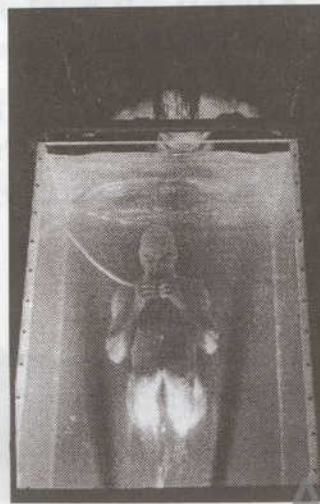
No escribirás texto en mayúsculas. Hacer esto es estarle gritando a quien recibe el mensaje. ESO QUEDA HORRIBLE.

No acentuarás las palabras. Dado que el standard de facto universal es el inglés, y no existe una plataforma única que soporte todas los acentos y declinaciones de todos los idiomas, es preferible agredir a la Real Academia por omisión de tildes, y no al receptor por exceso de caracteres inentendibles que

aparecerían con los acentos. **No mandarás «mails for all».** Dadas las facilidades informáticas de mandar mensajes a «grupos» de gente, algunas secretarías suponen que todos debemos estar informados de todo, y no es así. Es buena praxis ser específico, seleccionar una mínima cantidad de destinos y no caer en la tentación de enterar de nuestros asuntos al Universo. **No confiarás en los attached:** No es sencillo enviar documentos no-texto (planillas o imágenes) por mails. Por lo general, en cualquier sistema, los archivos attached o adjuntos no llegan o llegan en forma defectuosa.

Disimularás tu Subject: Si se usa el mail de la empresa para un fin vil -ajeno a los intereses de la misma-, se debe encubrir el real objeto del mail que supuestamente aparece en el subject. El Zeus de estos tiempos es un System Operator, un *watcher of the skies* que te observa impiadoso, y que puede delatarte. Por tanto, un mail de acercamiento íntimo a una señorita, no deberá llevar el subject «almuerzo» o el escandaloso «telo» sino más bien «Meeting para fijar posturas acerca de la horizontalidad». Suyo en Internet, os maillea. ■

DANIEL COLLICO SAVIO



El Horreo: Abel Waisman, Franco Luzzi y Manuel Onis.

“Jesús plantó una niña muerta/ sobre un vehículo de escombros/ en el Cielo lleva el pecho/ pero es un canto de llanto.”

Tocar el play es como activar una máquina del tiempo que devuelve sonidos vírgenes, robados de algún momento de los años '70, cuando los argentinos hacían algo llamado Rock Nacional. Sin embargo, El Horreo es un grupo actual, se enhebró en varias escuelas hasta tomar forma y sonido en 1992. Después de varias mutaciones artísticas y humanas, hoy esta joven y sonora estrella cuenta con cuatro puntas: Manuel Onis (Bajo y Voz), Abel Waisman (Guitarra y Voz), Franco Luzzi (Teclados) y Leandro (Batería). *“El sonido retro no es algo que hayamos buscado, ni siquiera lo tuvimos presente.*

Nos lo dijo mucha gente y fue una sorpresa”, explica Manuel Onis de 22 años.

“Me llaman Atmósfera”, “Selvación” y “Amoramor” son algunos de los títulos que desafían a los posibles oyentes de **Aquí llega el Horreo**, un compacto nacido de la propia iniciativa del grupo.

Si todo fuera sencillo, con poner en una coctelera sus influencias (una larga lista que va desde la “B” de Beatles hasta la “S” de Spinetta) no habría nada que explicar. Pero todo es tan complicado como vivir, componer o escribir versos memorables. *“Hay diferentes procesos creativos. Uno puede traer un tema desde su casa o bien pueden surgir en los ensayos”,* detalla Onis. El crecimiento de la banda se puede medir por su actividad: Cada dos meses tocan en La Luna (Cabrera y Medrano) y acaban de realizar un video clip que presentarán en el ciclo Molotov en el Rojas.

“Creo en la verdura /creo en la locura/ de verte/ sonriendo y al sol”, dice Waisman desde “Fondue au Chocolat”. Apenas una muestra de la voluntad necesaria para apostar a una propuesta musical diferente en un mundo que clona las fórmulas exitosas y se cierra al resto. ■

FOTO: AMAYA BOUQUET

Lucía Vassallo

Fotografías

775-8694

GUSTAVO SECRETI

Mi padre era un oficial nazi

Pablo Krantz (1970) acaba de publicar su primer libro de cuentos: Dame un coche tan rápido que no lo alcancen los recuerdos. **El humor y la provocación de sus mejores relatos están presentes en este texto no incluido en Dame...**

- No, no. Así no se hacen las cosas. Está demostrado que ningún escritor se hace famoso por lo que escribe, si no por la anécdota que resume toda su obra en tres o cuatro palabras: Henry Miller porque era borracho y vividor (no viene al caso silo era o no lo era). Rimbaud porque escribió hasta los veinte y después se hizo traficante de esclavos o vaya uno a saber qué. Pavese porque se mató y porque era italiano (eso ya es una anécdota de por sí). Conrad porque fue marino. Chesterton porque era católico en la Inglaterra protestante (en Argentina eso no suena a mucha anécdota, y es por eso que tan pocos lo recuerdan). Sartre porque era bizardo y existencialista. Kerouac porque viajaba a dedo. Saint-Exupéry porque era aviador. Kafka porque sufría, y al final se lanzó al más insigne estrellato muriéndose de tuberculosis. Y después tenés a tipos como Bukowski o Artaud, que son pura anécdota: ni necesitás leerlos para conocer lo que escriben. ¡Y hasta dudo de que alguien realmente se atreva a leerlos!

- Pero hay otros ejemplos, Claudio -desgraciadamente, ninguno me venía a la cabeza.- Hay un montón de escritores sin anécdota. - Esos son los que sólo son conocidos entre los mismos escritores, como De Queiroz, Thomas Mann o algún otro que ya ves, ni me acuerdo. Y también están los que crean personajes que los opacan completamente, como Tom Sawyer, o Robin Hood, o Sandokán. Y a esos los destinan a ser leídos por los chicos, porque no tienen ningún interés para los adultos: a ellos no les interesa el libro, sino el autor.

- Bueno, sí, y entonces los que tienen a la vez anécdota y personaje se convierten en clásicos, como Cervantes, que no sólo era manco sino que escribió el **Quijote**. - Podría seguir dándote ejemplos durante horas. Homero porque era ciego. Shakespeare era tan bueno que le inventaron la anécdota de que no era él el que escribía, sino otro que se hacía llamar Shakespeare. Dos- toievsky porque era ruso y desesperado. Breton porque era surrealista y se hacía el loco. Van Gogh porque se cortó la oreja. Joyce porque era incomprendible. Beckett porque estaba deprimido... - Sí. Y Kipling porque vivió en la India. Elliot porque era oficinista y usaba anteojos. Rilke porque era romántico, alemán y encima estaba siempre enfermo. Virginia Woolf porque era delicada y depresiva. - Sí. Y en Argentina es igual, o en realidad peor, porque no hay lugar para tantos. Los europeos o norteamericanos son conocidos en todo el mundo. Los argentinos, con suerte, en Argentina. Fijáte: Borges, el escritor ciego. Sábato, el escritor amargado. Cortázar, el que se fue a Francia. Arlt, el que estaba desesperado y escribía mal, como dicen con una absurda sonrisa cómplice las profesoras de castellano. Gironde, el surrealista. Sarmiento, que era prócer y encima escribía. Pizarnik, la tipa ésa que estuvo en el manicomio. Y un par más, y al resto los conoce magoya, o sea los otros escritores.

- ¿Y Bioy Casares? ¿Cuál es la anécdota de Bioy Casares? - Que era amigo de Borges. Con eso parece que le bastó ¡Ah, y cuando se murió Borges, descubrieron que era rico, que tenía estancia, que era buen mozo,

por los chicos, porque no tienen ningún interés para los adultos: a ellos no les interesa el libro, sino el autor.

- Bueno, sí, y entonces los que tienen a la vez anécdota y personaje se convierten en clásicos, como Cervantes, que no sólo era manco sino que escribió el **Quijote**.

- Podría seguir dándote ejemplos durante horas. Homero porque era ciego. Shakespeare era tan bueno que le inventaron la anécdota de que no era él el que escribía, sino otro que se hacía llamar Shakespeare. Dos- toievsky porque era ruso y desesperado. Breton porque era surrealista y se hacía el loco. Van Gogh porque se cortó la oreja. Joyce porque era incomprendible. Beckett porque estaba deprimido...

- Sí. Y Kipling porque vivió en la India. Elliot porque era oficinista y usaba anteojos. Rilke porque era romántico, alemán y encima estaba siempre enfermo. Virginia Woolf porque era delicada y depresiva. - Sí. Y en Argentina es igual, o en realidad peor, porque no hay lugar para tantos. Los europeos o norteamericanos son conocidos en todo el mundo. Los argentinos, con suerte, en Argentina. Fijáte: Borges, el escritor ciego. Sábato, el escritor amargado. Cortázar, el que se fue a Francia. Arlt, el que estaba desesperado y escribía mal, como dicen con una absurda sonrisa cómplice las profesoras de castellano. Gironde, el surrealista. Sarmiento, que era prócer y encima escribía. Pizarnik, la tipa ésa que estuvo en el manicomio. Y un par más, y al resto los conoce magoya, o sea los otros escritores.

- ¿Y Bioy Casares? ¿Cuál es la anécdota de Bioy Casares? - Que era amigo de Borges. Con eso parece que le bastó ¡Ah, y cuando se murió Borges, descubrieron que era rico, que tenía estancia, que era buen mozo,

por los chicos, porque no tienen ningún interés para los adultos: a ellos no les interesa el libro, sino el autor.

- Bueno, sí, y entonces los que tienen a la vez anécdota y personaje se convierten en clásicos, como Cervantes, que no sólo era manco sino que escribió el **Quijote**.

- Podría seguir dándote ejemplos durante horas. Homero porque era ciego. Shakespeare era tan bueno que le inventaron la anécdota de que no era él el que escribía, sino otro que se hacía llamar Shakespeare. Dos- toievsky porque era ruso y desesperado. Breton porque era surrealista y se hacía el loco. Van Gogh porque se cortó la oreja. Joyce porque era incomprendible. Beckett porque estaba deprimido...

que le iba bien con las minas...! Y en el rock es peor: no te voy a hacer la lista de los cadáveres famosos. De eso se ocupan cada tanto las revistas de rock.

- Sí, tenés razón. - Pero bueno, lo que vos necesitás no es sólo talento, no; si sos muy ambicioso y aspirás a la eternidad de la historia de la literatura, lo que necesitás es una anécdota. Algo fácil y recordable: muy fuerte o muy trágico. Algo que la gente diga: «¡Ah, Pablo Kramer, ese pibe que escribía! ¡El que se le murió la mamá de chiquito!»

- ¿Te parece? - Claro. O sino, bancatelá. ¿Qué te pensás, que Beckett no se cagaba de risa y estaba todo el tiempo deprimido? ¡Es probable que hasta Borges viera algo! Pero, como le gustaban los antiguos, quiso ser como Homero. En fin, la anécdota se hace o se nace. Tenés que encontrarla una.

- ¿Cuál, por ejemplo? - Vos te reís, pero es así. Así son las cosas. - ¿Y qué hago? ¿Me pinto el pelo de verde? - No, eso es para el rock. Esto es algo serio. Puede ser un buen detalle, pero entonces tendrías que andar siempre diciéndole cosas incomprensibles y haciéndote el moderno. Pero no te veo, y además no sé si resultaría. Podrías engañar a las revistas, pero no a la posteridad. No, no funcionaría.

- ¿Y entonces? - Bueno, podrías empezar por hablar de una infancia desgraciada, un padre que te pegaba, esas cosas, que están muy vistas pero siempre funcionan. A la gente le encanta la desgracia ajena. Que estés arriba pero que sufras como un animal. A ver, qué otra cosa... Con eso solo no alcanza... - ¿Y el escritor rockero? - No, eso está muy gastado. Todos los jóvenes escuchan rock. Sería raro si te pintaras la cara como un papú y bailarás la

danza de la lluvia en las ferias del libro. Pero eso no se inventa así de la nada... ¡Ya sé! ¿Cómo no se me ocurrió antes? ¡El hijo del oficial nazi!

- ¡Pero si mi viejo fue nada más que soldado, y eso ya al final de la guerra, porque era pendejo! ¡Y bueno, y estuvo en las Juventudes Hitlerianas! - ¡Eso no tiene importancia! ¿Quién te va a pedir los papeles? ¿Le pidieron a Conrad los papeles que demostraran que había sido marino? No, todos se lo creyeron en paz. Y de última, mejor, que aparezcan detractores, que alguno diga que tu viejo era quechua o nacido en Bragado, y otro que sos el hijo de Hitler. Sería una buena tapa para una revista. Encima, tu vieja era judía, ¿no?

- No, era comunista cuando era chica. - Bueno, da igual. En todo caso, decí que tu bisabuela era medio judía, que se llamaba «Rosenfield» o algo así. O que la criaron en una familia israelí. No importa. Lo que vos digas que es verdad, si es llamativo, es verdad. Andáte a tu casa y escribí algo sobre tu viejo y después, si querés, lo vemos juntos. «El hijo del oficial alemán. La conexión argentina. El hijo del Gestapo y la comunista.» No puede fallar.

- ¿Me estás cargando? - No. Andáte a tu casa y escribí. ¿No decías que tenías talento? Ahora tenés que demostrarlo. Agrandá: si mató a un tipo poné que exterminó a cinco mil. - Pero mi viejo nunca me quiso contar nada de la guerra. Sólo decía que no había matado a nadie. - Entonces poné que mató a cincuenta mil, que vas a necesitar más fuerza y más fe en tu mentira. Andá. Nos vemos más tarde. ■

PABLO KRANTZ

¿Quién fue el maldito que dijo 90-60-90?

En el transcurso de tres décadas, el cuerpo de la mujer se metamorfoseó en las narices de los fabricantes de ropa que no siempre comprendieron que debían revisar su molde. Un

corto paseo por la calle alcanza para constatar que la generación de 15-25 años supera ahora a sus ancestros en muchos centímetros. Para qué acomplejar a la mujer mayor que, a

duras penas, llega a un máximo de 1,63 m, según el promedio establecido por la «Oficina francesa de normalización de las industrias textiles del vestido». Y, sin embargo, los últimos estudios verdaderos en circulación, realizados con información de alrededor de diez mil mujeres, por el «Centro de estudios técnicos de la industria del vestido» en... 1975, no le dan más que 1,60m. Desde entonces, ninguna instancia profesional juzgó conveniente estudiar seriamente el tema.

Más grandes, las mujeres del año 2000 son también más deportivas. Por lo que se ven hombros más anchos, muslos más afilados y musculosos, nalgas bien torneadas y caderas más estrechas, que les dan algunas veces un aire andrógino, pero que marcan una ruptura con las redondeces celulíticas que escondían sus predecesoras bajo largas polleras. Con las piernas creciéndoles con más rapidez que el busto (basta comparar a las africanas y las asiáticas, aunque estas últimas cambian muy rápidamente), las jóvenes mujeres, según lo que se observa en el Laboratorio de antropología aplicada de París-V, muestran también piernas desmesuradas. Hasta aquí, las buenas noticias.

A continuación, las malas. Según muchos profesionales de la moda, el contorno del talle de las Lolitas creció 10 centímetros en treinta años a la vez que se imponía una moda totalmente contraria: la chica flaca hasta la anorexia. El modelo de chica de los '60 es diez centímetros más delgada que el promedio de las jóvenes fin de milenio. ¿De quién es la «culpa» de este talle agrandado? Del abandono de los corsets y los cinturones largos, que deformaban el cuerpo salvajemente. Y, tal vez, del estilo de vida agitado de las supermujeres, o del deporte que desa-

Anna Nicole, una top distinta: 1,84 m., 77 kg. • 105-65-93

rolló las cajas torácicas. Las mujeres del *baby-boom*, ya mayores, muestran también redondeces maternas; las más modestas, al menos. Las ricas las han hecho desaparecer a fuerza de liposucciones. La clientela de la alta costura tiene, por lo visto, derecho a una tabla de talles inferior a la de sus congéneres menos adineradas y más rellenitas.

Más ancho, el busto es también más corto. Porque los pechos, más pesados (los fabricantes de lencería venden corpiños más profundos) y desnudos en las playas, se desploman para colocarse a 28 centímetros bajo los hombros, en lugar de 25. Es, al menos, lo que afirma en el *Journal du Textile*, la biblia del medio de la moda.

Rodolphe Sabourdy, el diseñador de Jean-Paul Gaultier, un grande de la profesión, formado con Guy Laroche y Nina Ricci, exigió un *stockman* (un maniquí de tela y de madera) a medida, con las medidas actualizadas que fueron establecidas, hace seis años, en 87-65-93. Estas medidas, que corresponden a un talle 38, son sin embargo bajas para Siegel & Stockman. El líder en el mercado de los maniqués produce sus «modelos» en talles 40 (90-68-95). Cerca de los años '60, estamos lejos de las medidas de los '70 (94-61-92) y más lejos aún de las de la Belle Époque (92-56-106).

El perfil de las jóvenes mujeres también se ha, curiosamente, ensanchado, a la africana, mientras que, de frente, las líneas en forma de ánfora se esfuman. Los pies, finalmente a gusto en sus zapatillas de basquet, han prosperado largamente: según la Federación del calzado, el número promedio roza el 39, es decir, medio punto más que hace diez años. Peor aún, los esteticistas murmuran que el sistema piloso está en pleno desarrollo, transformándose los suaves vellos de antaño en pelambres

enmarañadas. Más vale parar aquí este retrato inquietante.

Las adolescentes, que corren detrás de las siluetas confusas que aparecen en las fotos retocadas de las top models tal vez no han terminado aún de hacerse anoréxicas pero seguramente sí se torturan con cientos de abdominales. Los fabricantes que insisten en realizar su ropa sobre maniqués con las escuálidas medidas de los años 60 deberían comenzar a preocuparse.

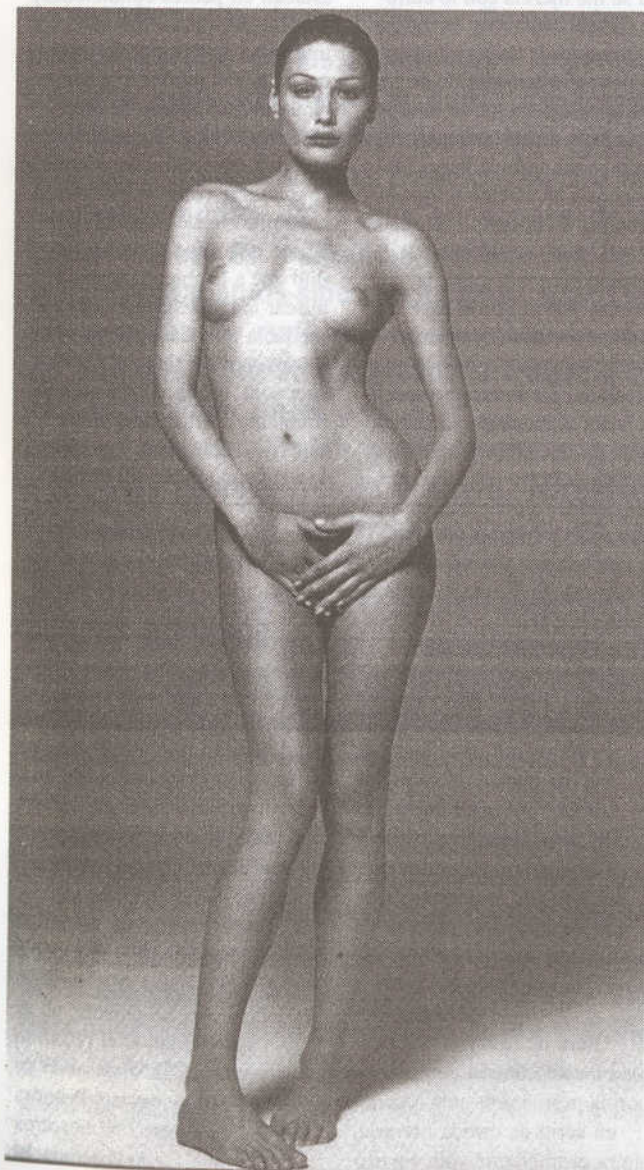
La ropa que se ve en los desfiles suelen ser lucidos por modelos con un talle 34 (o 36 en el más generoso de los casos). Por un curioso efecto de snobismo -es más prestigioso ver su ropa llevada por jóvenes esbeltas que por mujeres más entradas en carnes-, los grandes diseñadores pasan a menudo al costado del mercado. La mayor parte de ellos se ensa-

ñan en privilegiar los talles 38-40, deteniéndose púdicamente en el 42 mientras que el 40 % de las mujeres usan talle 42 o más. Resultado: batallones de mujeres desengañadas, no necesariamente obesas, erran en vano por las boutiques.

Estas marginales de la moda terminan por cambiarse de saco más que por dirigirse a los -muy raros- especialistas de la mujer con redondeces. Les queda sin embargo la posibilidad de vestirse con los fabricantes italianos o alemanes quienes consideran que el 44 es un talle medio y escalan gallardamente hasta el talle 48 o más. Los talles siguen evolucionando aunque sea difícil saber hacia dónde se dirige esta pesadilla de medidas que preocupa a las mujeres y, en menor grado, a los fabricantes de ropa.

CARLA BOSQUET

Clásica flacucha: Carla Bruni.



Atún a la calabresa



A principios de marzo de cada año se recuerda con una feria gastronómica fenomenal una victoria de los habitantes de la ciudad de Tropea (Italia)

sobre los piratas sarracenos. La ciudad, que se encuentra en la costa tirrénica de Catanzaro, en la Calabria, fue atacada por los sarracenos en varias oportunidades y después conquistada por los normandos.

También estuvo bajo dominio español y su historia integra esas historias del Reino de Nápoles hasta la unidad de Italia.

Se transformó desde tiempos inmemoriales en un centro económico y comercial importante gracias a su ubicación estratégica, pero «la sagra del Cammello» (feria del camello) le otorga un encanto diferente: ese día los sarracenos, cuyo jefe cabalga sobre un camello, desfilan por las calles de la ciudad y son llevados simbólicamente a la hoguera.

A tamaño alegoría sigue una fiesta popular imperdible con música, danza y degustaciones de productos locales: no es una zona productora de vinos, pero la sopressata (algo así como un chorizo colorado doméstico), los quesos pecorino y la ricotta ahumada valen el viaje.

El **Atún a la calabresa** es un plato típico que prepara en Tropea generación tras generación.

¿Qué se necesita?

Unas cucharadas de aceite de oliva;
4 fetas de atún (se consigue en las pescaderías);
1 diente de ajo;
1/2 cebolla;
perejil picado;
4 filetes de anchoas;
pulpa de tomate;
ají picante molido.

¿Cómo hacerlo?

Salir y enharinar 4 fetas de atún y después dorarlas en aceite de oliva, hacer absorber el aceite.

Aparte, hacer una salsa del siguiente modo: dorar un diente de ajo aplastado en aceite junto con media cebolla y un ramito de perejil picado.

Apenas esté coloreado agregar 4 filetes de anchoas «des-saladas» (tratar de quitarle toda la sal posible) y deshechas. Mezclar y agregar la pulpa de tomate y el ají picante molido. Cocinar por 15 minutos y poner las fetas de atún en la salsa para que tomen sabor. Servir con perejil picado.

TEXTO Y FOTO:
MÓNICA HASENBERG

Identikit del autor

Del "Especial Ficción" último quedamos debiendo el identikit del primer finalista. Aquí cumplimos pero sin reproducir las preguntas. Los que no tienen su "Especial" deberán imaginar los interrogantes. O comprar el número atrasado.

1. Eduardo Germán Asensio

2. 13/10/69, Mendoza.

3. Lamentablemente me dedico a trabajar. Actualmente lo hago en un hipermercado. En el pasado trabajé como vendedor de diarios, también en una empresa constructora, vendí publicidad para radio, fui fotógrafo de sociales, saqué fotos para revistas de un club deportivo y de un gremio, y trabajé en los depósitos de una repartición del Estado.

Cursé tres años de la carrera de Comunicación social.

4. Envidiar no envidio ninguno, las obras de los escritores que leo son consecuencia de la vida que han llevado, si envidiara alguna de sus obras tendría que pasar por el infierno personal de cada uno de ellos y ya demasiado tengo con el mío propio.

Admirar no admiro a ninguno, si felicito y agradezco a los cabrones de Charles Bukowski y Henry Miller, que me hicieron dar cuenta, al leer sus obras, de que son unos mentirosos, que de un simple y pequeño pedo se puede escribir una semerenda,

olorosa y gran cagada. Aprendí que la mentira y la verdad, en el oficio de escritor, indefectiblemente van de la mano.

5. Rulo y Pelusa, un libro de lectura de tercer grado. Robinson Crusoe. Sexus, de Henry Miller.

6. Me crié en un ambiente donde había libros por todos lados, mi vieja me leía y regalaba libros. El tiempo pasó y en un viejo armario encontré un libro que me había regalado mi mamá sobre una pila de hojas en blanco, y sin razón o motivo alguno pensé: voy a escribir un libro como los que leía mi mamá, va a ser acerca de mi vida.

Nunca pasé de la primera página, pero ya sentía en mí la vaga idea de ser escritor.

7. Escribo cuando tengo tiempo, ya que trabajo la mayor parte del día. Antes escribía de noche, ahora de mañana, que es cuando más descansado estoy. Generalmente escribo en mi casa, y lo hago en base a ideas que anoté en algún café o una plaza.

No espero que la inspiración me invada. Trato de mantener una disciplina, si la inspiración viene, jefe, sino igual aporreo el teclado.

8. Por ahora seguir escribiendo y rescribiendo hasta lograr sentirme conforme con mis trabajos. Tengo uno que espero terminar de corregir lo antes posible para publicarlo donde me den bola, consta de una serie de cuentos y relatos, el



libro lleva el título del cuento más largo y más importante (por lo menos para mí): «La chica del chiquero cochino».

9. Mis primeros lectores fueron una serie de personas que formábamos parte de un grupo literario, el grupo se disolvió y nunca más los volví a castigar. De ese grupo me quedaron un amigo y una novia que son los que corrigen y critican mis cuentos.

10. La música, específicamente el rock nacional. Lo social se me mezcla con lo cultural. El hecho de vivir en distintas casas desde chico y cambiarme permanentemente de escuelas hizo nacer en mí un interés por la vida de las personas. También me influyó haber ido dos años a un colegio religioso y participar en un grupo católico. Pero el hecho social más destacado fue, sin duda, la colimba. Ahí sí que la pasé feo, entre las montañas y aislado durante semanas, comencé a ver la realidad desde otra perspectiva, hasta el momento lo había hecho de una manera un tanto ingenua, adentro descubrí que los grandes valores eran cosas pequeñas y frágiles y el mal, algo palpable y altamente contagioso. En resumen, milicia y religión: puaj.

11. El primero de Don

Cornelio y la zona; La hija de la lágrima, del chico García; Nadie sale vivo de aquí, de Calamaro.

12. 12 Monos, Cuando el destino nos alcance, Busco mi destino y muchas más.

13. Estudiaba Comunicación social, primer año, teníamos que hacer una monografía y yo era amigo de un compañero que trabajaba en «El sauce» que es un hospital psiquiátrico (en realidad es un depósito de locos empastillados que están o estaban en peores condiciones). Una mañana cayó la policía con una chica, la bajaron del coche y corrió por el parque a sentarse en un banco, al lado de otro chico. Me llamó la atención que no se dijeran nada, simplemente se miraban, como si estuvieran enamorados. Le pregunté a mi amigo qué sabía de ellos, me dijo que a la chica la venía a buscar la madre en un auto full (deducía que tenía plata), se la llevaba pero al tiempo volvía a caer sola. El chico había tenido problemas serios (una novia muerta, demasiado) y también lo venían a visitar. Mi amigo decía que tenían relaciones (en ese lugar era lo más común). El resto de la historia es fruto de divagaciones propias. O no. ■

EDUARDO ASENSIO

Más Deudas

Pedimos mil disculpas por no dar cuenta de todos los libros, revistas y gacetillas recibidas. El eterno problema de espacio nos hace ser más que injustos, desagradecidos con aquellos que piensan en nosotros a la hora de informar lo que están haciendo o produciendo.

Pero de la misma manera que en este número cumplimos con la promesa de una sección en serio de crítica literaria, ahora prometemos que a partir

del número que viene vamos a hacer acuse de recibo del material recibido. Del que ya está en poder nuestro y del que nos hagan llegar, así como también de las cartas que nos envíen.

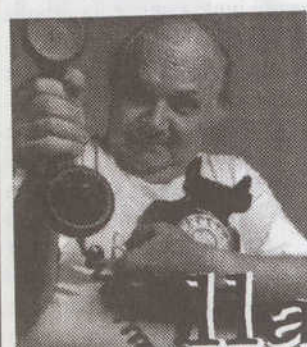
También estamos viendo la idea de organizar una especie de agenda cultural. Ya veremos.

Ah, un chisme: no se sorprendan si el próximo número está dentro de poco en los kioscos y casas. ¿Primera semana de agosto? Ni nosotros lo creemos. ■

La segunda vida de Rodolfo Walsh 1977-1997

Veinte años pasaron desde el asesinato de Rodolfo Walsh. Veinte años de que la dictadura militar cometiera uno de los miles de crímenes con los que enlutó al país y que el propio Walsh ya había denunciado en la «Carta abierta de un escritor a la Junta militar.» Terminaba así la vida de uno de los intelectuales argentinos de este siglo que más se había destacado: escritor, traductor, periodista, no tuvo reparos a la hora de asumir una posición mucho más «comprometida» de la que se espera de los intelectuales. Su militancia política nunca se ató a dogmatismos sino a principios. Basta leer sus escritos de ruptura con Montoneros para ver con qué claridad observaba la tragedia que se desarrollaba en el país.

Con su muerte, Walsh nacía a una segunda vida: más célebre que la primera, bordeando siempre el riesgo de transformarlo en una figurita de *Billiken* pero con la necesidad de que esta segunda vida sea una reivindicación no sólo del militante sino -especialmente- del escritor y del periodista. Los primeros homenajes tuvieron lugar durante la dictadura y fueron realizados por los exiliados argentinos. Luego, con la llegada de la democracia, vinieron las reediciones de su obra, los artículos periodísticos, las demostraciones de admiración y de reconocimiento. Hoy, a veinte años del comienzo de su segunda vida -y mientras se reclama por la aparición de sus escritos inéditos robados por los secuestradores-, Walsh se ha convertido en una figura emblemática para las nuevas generaciones de periodistas y escritores. La V. presenta un informe especial que incluye una muy importante selección de fotos, algunas casi desconocidas. Como escribió el poeta italiano Salvatore Quasimodo en los años '50: «*Su sangre está todavía fresca, silencioso/ su fruto./ Los héroes se han transformado en hombres; suerte/ para la civilización.*» De estos hombres no suframos pobreza nunca.



a
ver
si!
llaman

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

Rodolfo Walsh
1977-1997

Cronología

POR ROBERTO BASCHETTI*

1927. Nace en Choele-Choel, provincia de Río Negro, el 9 de enero. Son sus padres Miguel Esteban Walsh -de ascendencia irlandesa, mayordomo de estancia- y Dora Gill.



Mar del Plata, febrero de 1935.

1937. Se educa en un colegio de monjas irlandesas en Capilla del Señor, provincia de Buenos Aires.

1938-40. Interno en el «Instituto Faghi» de Moreno, provincia de Buenos Aires, que pertenece a una congregación de curas irlandeses. Muchos de sus cuentos se inspirarán en este período de su vida («Irlandeses detrás de un gato», «Un oscuro día de justicia», entre otros).

1944. Comienza a trabajar como corrector de pruebas en la editorial Hachette. Luego también lo hace como traductor.

1947. Primeros trabajos periodísticos, publicados en diarios de Buenos Aires y de La Plata.

1951-1961. Publica numerosas crónicas y cuentos en la revistas *Leoplán* y *Vea y Lea*. Firma muchos de sus cuentos con el seudónimo «Daniel Hernández».

1953. Publica en Hachette, Colección «Evasión», **Diez cuentos policiales argentinos**, del cual realiza la selección y la nota preliminar.

Publica también su primer libro de cuentos, en Hachette, «Serie Naranja»: **Variaciones en rojo**, con el que gana el Premio Municipal de Literatura de Buenos Aires. En este libro se agrupan tres relatos: «La aventura de las pruebas de imprenta», «Ase-

sinato a distancia» y el que da título al libro.

1955. Un sangriento golpe militar derriba al gobierno constitucional de Juan D. Perón.

1956. Trabaja en la compilación de **Antología del cuento extraño**, editado por Hachette.

Fusilamientos en los basurales de José León Suárez, provincia de

Buenos Aires, en junio. A fines de ese año, Walsh comienza a investigar el caso, ayudado por la periodista Enriqueta Muñiz. Se encuentra con un gigantesco crimen organizado y ocultado por el propio Estado. Se arma de un revólver y, con el seudónimo de «Francisco Freyre», se recluye en una apartada isla del Tigre. El 23 de diciembre, Leónidas Barletta, director de *Propósitos*, denuncia, a pedido de Walsh, la masacre de José León Suárez y la existencia de un sobreviviente: Juan Carlos Livraga.

1957. El «caso Livraga» gana la calle. El escándalo se propaga. El 15 de enero, *Revolución Nacional* publica un reportaje bajo el título «Yo también fui fusilado». El director de esa publicación era Luis Benito Cerrutti Costa, ex ministro de Trabajo y Previsión del gobierno de facto del general

Lonardi.

Walsh comienza a escribir sobre el caso en marzo. La revista *Mayoría*, de los hermanos Tulio y Bruno Jacovella, publica el resultado de esas investigaciones, entre el 27 de mayo y el 29 de julio. Nueve notas, que compondrán el corpus de **Operación Masacre**. Desmentidas y réplicas mantienen en ese medio el interés del caso, hasta abril de 1958.

En diciembre aparece la primera edición de **Operación Masacre**, editado por Sigla con el decisivo aporte de Marcelo Sánchez Sorondo. El título completo es: **Operación Masacre. Un proceso que no ha sido clausurado**.

Hachette edita **Antología del cuento extraño**, un libro de literatura fantástica y ciencia-ficción, cuya selección, traducción y noticias biográficas de los autores pertenecen a Walsh.



1958-59. Debido a oscuros intereses en torno a la propiedad del diario *La Razón*, matones del SIDE (Servicio de Inteligencia del Estado) asesinan al abogado Marcos Satanowsky el 13 de junio de 1958. Walsh investiga y da con los culpables. Publica treinta y dos notas sobre el «caso Satanowsky» en *Mayoría*, entre junio de 1958 y enero de 1959.

A mediados de 1959 se instala en

*Esta cronología fue tomada de **Rodolfo Walsh, vivo** de R. Baschetti (Ed. de la Flor).

Cuba. Funda la agencia de noticias Prensa Latina. Es jefe de Servicios Especiales en el Departamento de Informaciones. Usando sus conocimientos de criptógrafo aficionado descubre con anticipación, a través de unos cables comerciales, la invasión mercenaria a Bahía Cochinos, instrumentada por la CIA.

1964. Segunda edición de **Operación Masacre**, publicada por Continental Service con el título de **Operación Masacre y el expediente Livraga. Con la prueba judicial que conmovió al país**.

Hace conocer su obra de teatro **La Batalla**. (En 1989 será puesta en escena por el grupo teatral «Cooperativa de Trabajo».)

1965. Se representa con éxito en el Teatro de San Telmo su pieza teatral **La Granada**, que obtiene el Segundo Premio del certamen «La Comedia».

1966. La editorial Jorge Alvarez publica **Los oficios terrestres** (incluye «Corso», «Esa mujer», «Fotos», «El soñador», «Imaginaria» e «Irlandeses detrás de un gato»).

Entre mayo de este año y diciembre de 1967 publica en la revista *Panorama* notas de investigación periodística de hondo contenido social.

1967. La editorial Jorge Alvarez publica **Un kilo de oro** (incluye «Cartas», «Los oficios terrestres», «Nota al pie» y el cuento que da título al libro).

Walsh se une sentimentalmente con quien será su compañera hasta el final: Lilia Ferreyra. Del primer matrimonio de Walsh, con Elina María Tejerina, nacen sus hijas, Patricia Cecilia y María Victoria.

1968. Participa como jurado en diversos concursos literarios: Primera Plana (Buenos Aires), Casa de las Américas (La Habana) y Seix Barral (Barcelona).

En febrero, en Madrid, Perón le presenta a Raimundo Ongaro, Secretario General de la CGT de los Argentinos (CGTA, Confederación General del Trabajo de los Argentinos). El 1º de mayo aparece el semanario *CGT*, que Walsh



Walsh, Jorge R. Masetti y Ezequiel Martínez Estrada, 1960.

funda y dirige por expreso pedido de Perón. El semanario circula hasta junio de 1969 en forma regular, para luego espaciarse su aparición. Se publican en total unos cincuenta números.

1969. La editorial Jorge Alvarez publica la tercera edición de **Operación Ma-**

sacre; *Crónica de Cuba*, de cuya selección y nota preliminar es responsable Walsh y la editorial. *Tiempo Contemporáneo* hace lo propio con **¿Quién mató a Rosendo?** Walsh había investigado y encontrado a los asesinos de «un simpático matón y capitalista de juego que se llamó Rosendo García». Originariamente se había acusado del asesinato a un grupo de peronistas combativos. La investigación que conforma el libro había sido publicada en 1968 en forma seriada en el semanario *CGT*.

Comienza a militar en el Peronismo de Base.

1971. Bajo la dirección de Jorge «El Tigre» Cedrón comienza la filmación clandestina de **Operación Masacre**, la cual culmina en 1972.

1972. Entre 1972 y 1974, Ediciones de la Flor publica siete ediciones más de **Operación Masacre**.

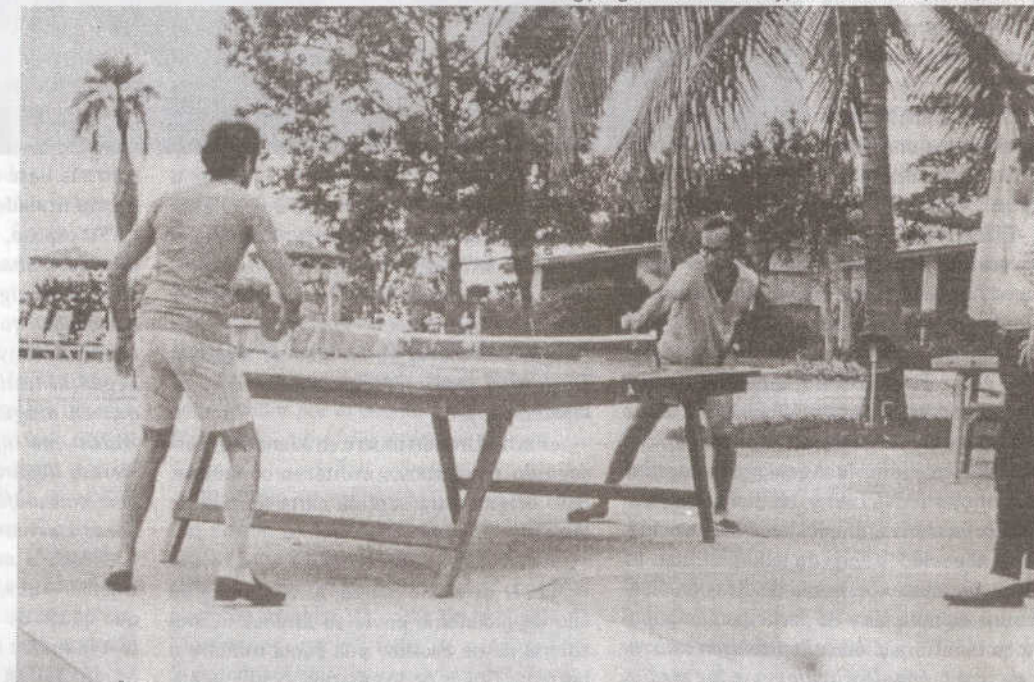
Walsh crea en las villas miseria una escuela de periodismo. Los alumnos publican, bajo la supervisión de Walsh, el *Semanario Villero*.

1973. Ediciones de la Flor publica **Caso Satanowsky**.

Siglo XXI, «Colección mínima», publica **Un oscuro día de justicia**.

En setiembre se estrena la versión filmica de **Operación Masacre**. Actúan Walter Vidarte, Norma Alejandro Carlos Carella, Ana María Picchio, Víctor Laplace y el sobreviviente de la masacre Julio Troxler. Posteriormente, el director de la

Ping-pong con Norman Brisky, Isla de los Pinos, Cuba, 1970.



película, Cedrón, morirá en el exilio y Troxler será asesinado por la Triple A.

Comienza a militar en la organización Montoneros con el grado de Oficial 2° y el alias de «Esteban». Crea un sector del Departamento de Informaciones de Inteligencia de Montoneros, y será su responsable.

Junto a su amigo, el poeta Francisco «Paco» Urondo participa como fundador y redactor de *Noticias*. Este diario presentaba los puntos de vista de Montoneros y en 1974, poco antes de ser clausurado -cosa que ocurrió en agosto- llegó a tener una tirada diaria de 130.000 ejemplares.

1974. Es nuevamente miembro del jurado del Premio Casa que organiza Casa de las Américas.

1976. A principios de este año deja constancia por escrito de sus diferencias de concepción, tácticas y estrategia con la cúpula de Montoneros, en un último intento de cambiar el rumbo, que, de seguir así, llevaba a una segura derrota. No es escuchado.

El 24 de marzo usurpa el poder una Junta militar encabezada por el general Jorge Rafael Videla.

El 29 de setiembre muere en un enfrentamiento con el Ejército su hija María Victoria. «Vicki» tenía 26 años era militante de Montoneros y fue muerta en una encerrona en el barrio capitalino de Villa Luro. Es un duro golpe para Rodolfo, quien da a conocer dos cartas, «Carta a Vicki» y «Carta a mis amigos», cargadas de dramatismo.

Crea, en junio, la Agencia Clandestina de Noticias (ANCLA) y, en diciembre, Cadena Informativa, donde denuncia atrocidades y negociados de la dictadura militar. Es realmente una experiencia de difusión clandestina de noticias y de participación popular en la información («Reproduzca esta información, hágala circular por los medios



a su alcance: a mano, a máquina, a mimeógrafo, oralmente. Mande copias a sus amigos: nueve de cada diez las estarán esperando. Millones quieren ser informados. El Terror se basa en la incomunicación. Rompa el aislamiento. Vuelva a sentir la satisfacción moral de un acto de libertad. Derrote el terror. Haga circular esta información»).

«Paco» Urondo muere en Mendoza, perseguido por fuerzas militares conjuntas. Esto origina otra sentida carta abierta de Walsh.

1977. El 24 de marzo, al cumplirse un año de dictadura, envía su famosa «Carta abierta de un escritor a la Junta militar» a las redacciones de los diarios. Nadie la pu-

blica. El 25 de marzo, entre las 13.30 y las 16, en algún lugar de la ciudad de Buenos Aires, Walsh es secuestrado por un Grupo de Tareas de la temible Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA), comandado por el oficial de Inteligencia García Velasco. Al resistirse, lo asesinan. Tenía 50 años.

Sobrevivientes del campo de concentración clandestino de la ESMA acercaron a Patricia Walsh una versión de lo sucedido, escuchada a los propios captores, quienes estaban contrariados por no haber podido secuestrar a Walsh con vida. Según esa versión, Rodolfo debía ser «atacleado» por el oficial de Marina y ex rugbier Alfredo Astiz, quien falló en su intento. Esto generó una momentánea confusión que permitió a Rodolfo gatillar el revólver de calibre 22 corto que guardaba en la entrepierna. Así hirió a uno de sus agresores, que quedó rengo. A fines de 1977, ese hombre fue galardonado con una medalla en una ceremonia secreta de la ESMA. (De haber conocido este desenlace, el chispeante humor irlandés de Rodolfo Walsh habría estructurado un cuento

sobre la base de ese episodio, y tal vez lo habría titulado «Cojo con medalla».)

Su esposa, Lilia, declara en la presentación del *Habeas Corpus*: «Al retornar a mi casa al día siguiente donde vivía con Walsh compruebo que la misma está desordenada, ametrallada y con las ventanas forzadas. Según el testimonio de algunos vecinos -que en ningún momento vieron al señor Walsh- me informaron que el mismo día viernes llegaron al lugar tres camiones con personas uniformadas, quienes durante tres horas efectuaron disparos contra la casa».

Ubicada en San Vicente, provincia de Buenos Aires, esa propiedad -o más bien lo que quedó de ella- fue otorgada ilegalmente a la madre de un suboficial de la Policía provincial. ■

Rodolfo Walsh

1977-1997

El «Caso Walsh»

POR ELVIO E. GANDOLFO

Walsh va y vuelve, una y otra vez, hacia y desde la literatura, o lo literario. Lo hace de un modo dialéctico, tenso, sin angustia: no se trata de vacilación sino de sucesivas respuestas de su lucidez personal a los cambios de su entorno. Se arrepiente de su primera etapa «literaria» en buena medida cuando se zambulle en la contracara represiva de la llamada Revolución Libertadora con **Operación Masacre**. Pero vuelve a la literatura en «los 60», sobre un perfil más «moderno» y lógicamente sesentista del escritor, promocionado fundamentalmente por semanarios como *Primera Plana* o editoriales como las de Jorge Alvarez, que subrayan el profesionalismo por un lado y «la imagen» misma del escritor por otro. Con los cuentos de *Un kilo de oro* y *Los oficios terrestres* desaparece la marca del género, ya no hay dudas: para la mirada crítica, de los colegas o de los medios son literatura «mayor».

En los ecos de ese regreso, el ya admirado periodista excepcional puede llegar a convertirse en el escritor «emergente» de esos años, aparece en él la «nostalgia de la novela», se le da un adelanto mensual por lo que aún no ha escrito. Incluso sus referencias a la necesidad de una literatura «política» (en un reportaje de Piglia) son teóricas, generalizadoras, participan del discurso y el clima «comprometido» que desciende de Sartre y que tienden a subrayar (y muchas veces inflar) el «papel del intelectual». Como en Arlt su incursión por el teatro en esos años es a la vez coherente y lateral al resto de su obra.

En su acercamiento a los vulnerables, a los desheredados, o a la mera gente común, Walsh evita con naturalidad la lástima, la conversión de esa gente en «pobres de espíritu» místicos o grotescos. Ante todo porque él mismo sabe de qué habla: tiene una infancia rural pobre y desheredada en el Sur, y ya trabajador, incursiona por el periodismo y el trabajo cultural, pobre, asalariado.

Cuando la realidad política y social extrema sus contradicciones y sistemas de violencia, el alejamiento literario está marcado por la elección misma de Walsh. Primero



Entre otros: Brisky, Mario Benedetti, Eduardo Galeano y Walsh jugando a «Digalo con mímica».

participa de periódicos opositores legales, luego pasa a la clandestinidad. Pierde a una hija, y escribe una extensa carta-denuncia al gobierno militar que, casi de inmediato, provoca un intento de secuestro por parte de fuerzas militares, y su muerte. En esa amalgama imposible de desarticular que forman el periodismo, la literatura y su actividad militante, sin embargo, la literatura asoma su cabeza una y otra vez.

Su «carta a Vicki» conmueve sobre todo porque está demoledoramente escrita: aun en ese momento de sufrimiento extremo, no sobra ni falta una palabra. Walsh era alguien que prestaba mucha atención a las voces ajenas, oídas por la calle. Cuando orilló el enfrentamiento violento de militares en La Plata en 1956, según cuenta en el prólogo de **Operación Masacre**, oyó detrás de las persianas de su casa a un soldado que moría clamando no por la patria sino porque no lo dejaran solo. Cuando muere su hija, pudorosamente, usa una frase «del común» para reflejar su dolor: «Hoy en el tren un hombre decía 'sufro mucho. Quisiera acostarme a dormir y despertarme dentro de un año'. Hablaba por él pero también por mí.» En una carta más extensa y precisa «a sus amigos», donde narra en mayor detalle esa muerte, el tono, más público, llega ablandado, conmovedor por el detalle preciso: «(Vicki) Usaba unos absurdos camisones largos que siempre le quedaban grandes».

El último «regreso» a lo literario fue en el filo mismo de su muerte, según lo contó su esposa Lilia Ferreyra. Antes había escrito ya críticas duras, precisas e inútiles contra el modo de manejar las cosas de la cúpula de Montoneros, por sus fallas de enfoque («en la práctica sucede que nuestra teoría ha ga-

lopado kilómetros adelante de la realidad. Cuando eso ocurre, la vanguardia corre el riesgo de convertirse en patrulla perdida»), de soberbia y de falta de ubicación histórica: «Un oficial montonero conoce, en general, cómo Lenin y Trotsky se adueñan de San Petersburgo en 1917, pero ignora cómo Martín Rodríguez y Rosas se apoderaron de Buenos Aires en 1821. (...) Perón desconocía a Marx y Lenin, pero conocía muy bien a Yrigoyen, Roca y Rosas, cada uno de los cuales estudió a fondo a sus predecesores».

Después de esos textos, Walsh decidió abandonar los alias y firmar con su propio nombre y número de identidad una carta abierta a la Junta Militar, autodenominándose «un escritor». Tenía la esperanza (infundada) de poder replegarse hacia un sur menos «sitiado» que Buenos Aires. Testigos de ese momento dicen que pensaba usar el estilo de las «invektivas de los latinos» para esa carta final. Pero se trata de un documento sereno, acusatorio en la suma de hechos más que en el tono, que abandona la retórica, por ejemplo, de algunas de sus cartas públicas en la época de **Operación Masacre**. En parte se lee como una versión reducida de lo que sería después el libro *Nunca más*, una de las más abrumadoras piezas testimoniales de la historia argentina y latinoamericana.

Ajedrecista, investigador, militante, antólogo, narrador, la relectura o la lectura de sus múltiples facetas y actividades estructuran un «caso Walsh» fascinante y espinoso, que si es investigado con el mismo cuidado con que él investigó la realidad, derrota todo facilismo (ni es un escritor que dejó «atrás la literatura», ni es un militante que «equivocó su verdadero camino»), por el mero peso de la prueba, cada vez más abundante. ■

Rodolfo Walsh
1977-1997

Operación Masacre: una novela verdadera

POR OSVALDO AGUIRRE

Una noche asfixiante de verano, frente a un vaso de cerveza, un oscuro periodista que escribía notas para *Leoplán* recibe la primera noticia del fusilamiento de un grupo de civiles en José León Suárez. Hay un hombre, le dicen, que logró escapar al pelotón de criminales y a una posterior persecución policial. El cronista intuye la posibilidad de la gran nota y pide una entrevista. Cuando el encuentro se produce, el sobreviviente cuenta que, durante la noche del 9 de junio de 1956, fecha del alzamiento del general Valle, fue detenido con otras personas en una casa de barrio Florida y luego conducido a un descampado y sometido irregularmente a ley marcial.

“Así nació aquella investigación, este libro”, recordó más tarde Rodolfo Walsh, en el prólogo de la primera edición de *Operación Masacre*. Así, también y entre otras cosas, adoptó un nuevo posicionamiento político y cultural y modificó drásticamente su concepción y práctica de escritor. La consecuencia más importante del proceso, en términos literarios, fue la invención de un nuevo género: el relato testimonial.

Las personas y los hechos

Los protagonistas de *Operación Masacre* son presentados al mismo tiempo que se realiza la narración de los hechos investigados. En general, su descripción se hace según la forma de un retrato que comienza por tomarlos en la intimidad de su casa y en su marco familiar y laboral y luego los sigue paso a paso en el episodio. Pero en vez de dar lugar a una digresión, la aparición de cada personaje supone un avance simultáneo en la historia y a la vez el factor de un suspense momentáneo.

La reconstrucción comienza con la re-

creación del último encuentro de Nicolás Carranza con su compañera e hijos. En esa primera escena se observa una característica de los testimonios de Walsh: el ajuste de lo inverificable pero probable y de lo recuperado mediante el relato de los testigos. “*Seis hijos tenía Nicolás Carranza. Los más pequeños se habrán prendido a sus rodillas. La mayor, Elena, habrá puesto la cabeza al alcance de la mano del padre (...) Su compañera, Berta Figueroa, alzó los ojos de la máquina de coser. Le sonrió con mezcla de pena y alegría*”. Los datos obtenidos y las observaciones realizadas en el lugar de los sucesos rinden en dos sentidos: en tanto materiales de una narración, aportan personajes, circunstancias, anécdotas; en relación a la verdad que se busca establecer, acreditan las investigaciones realizadas.

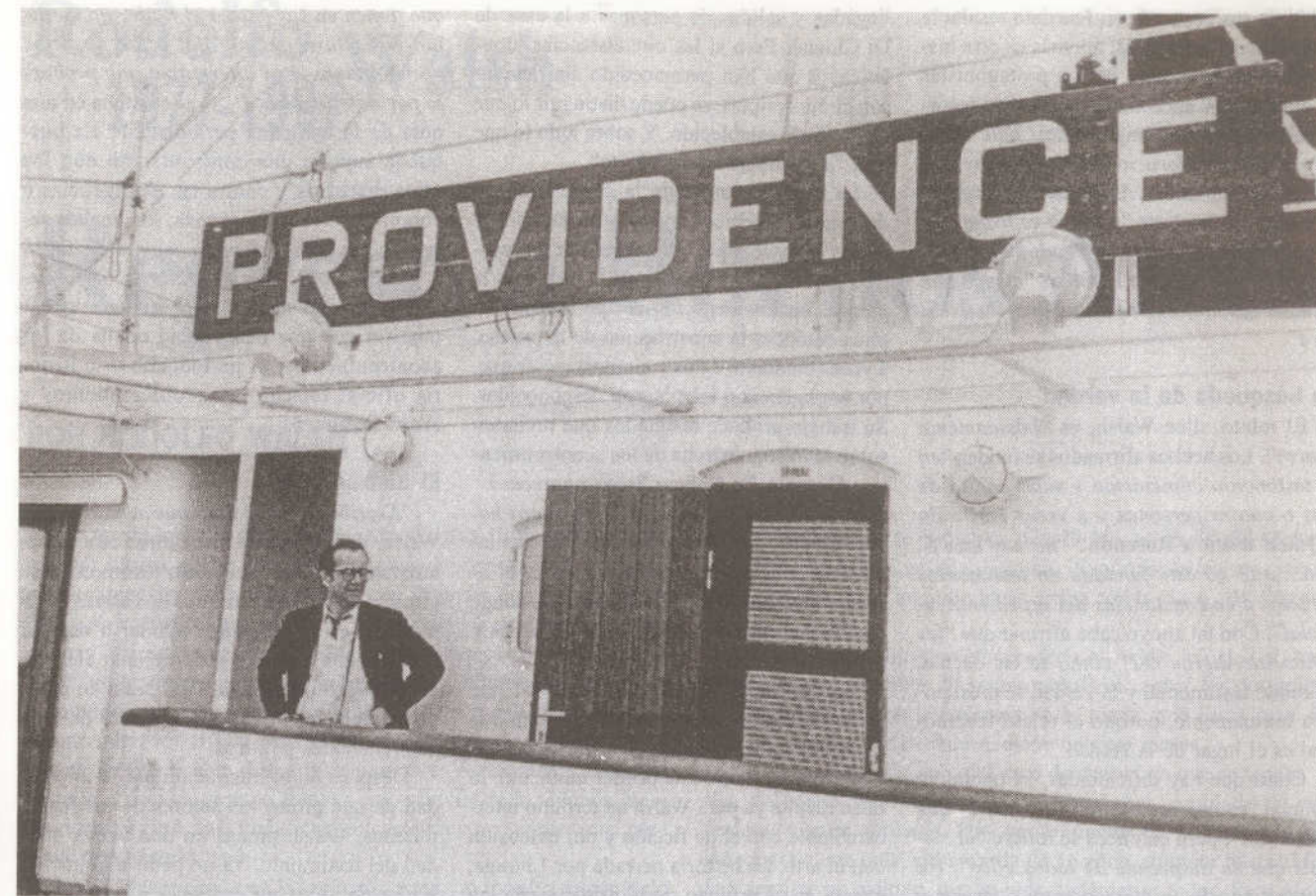
El retrato de los personajes incluye asimismo referencias biográficas y apuntes “psicológicos”, cuyo relevamiento destaca los rasgos propios y, especialmente, los que descubren a cada uno en su condición de víctimas. La circunstancia de que Mario Brión, por ejemplo, sea un hombre cuyas diversiones consisten en “*ir al cine con su esposa y jugar al fútbol con los amigos del barrio*”, y que sin embargo se lo considere oficialmente como parte de “*gente que había participado en estos actos (de conspiración) o que había asumido alguna actitud revolucionaria*”, según las palabras del teniente coronel Fernández Suárez, responsable primero del fusilamiento, revela la magnitud de la injusticia cometida. “*La irresponsabilidad, la ceguera, el oprobio*” de la masacre quedan simbolizadas en un “*pedacito de papel*”: un certificado de buena conducta entregado a Miguel Ángel Giunta. El carnet que identi-

fica a Vicente Rodríguez como socio de la biblioteca de un club implica un significado tal vez menos evidente. Desempleado, empobrecido, Rodríguez busca “*esa fuente milagrosa -los libros- de donde parece fluir el poder*”. Las víctimas de la masacre son también víctimas del sistema.

En este registro de la composición funciona una percepción del detalle que escapa al discurso periodístico. Algo no relevante en los términos convencionales, pero que puede definir otro elemento clave. La riqueza de lo que se averigua está dada por la síntesis que supone en términos discursivos y la carga de sentido testimonial que proporciona. Para detectarla, es necesaria esa “*mirada fotográfica del periodista nato, capaz de dar en cuatro líneas lo esencial de cualquier situación*”, que apreciaba en los textos de Jorge Masetti¹.

La percepción detallista crea la impresión de que se cuenta con la información absoluta: Walsh ha averiguado hasta qué cosa comió Francisco Garibotti aquella helada noche de junio de 1956. A la vez refuerza emotivamente los argumentos del alegato, ya que los personajes aparecen en toda la magnitud de su indefensión y de su ajenez a los hechos imputados. La puesta narrativa de la información depara, en ocasiones, algunos de los momentos más logrados de la obra: hace que el lector se introduzca con el narrador en la casa de los personajes y que observe las fotos que se encuentran en la pared, los libros que se alinean en una biblioteca, los platos que adornan un interior.

Al mismo tiempo, Walsh se preocupa por determinar la posible relación de los protagonistas con el alzamiento del general Valle. El punto es importante, porque hay que desmentir la versión oficial de los hechos,



que los presentó como parte activa del intento revolucionario. En algún caso, la descripción de los personajes cumple la función de un anticipo, al hacerse desde la perspectiva de la actitud adoptada ante el acontecimiento que está por desencadenarse. “*De todos los testigos que sobrevivan al drama, ninguno resultará tan convincente*” como Giunta; Carranza “*se dejará matar como un chico*”. Los extremos del arco van del anodamiento de Horacio Di Chiano, que “*no comprenderá nunca nada de lo ocurrido*” a “*la extraordinaria serenidad*” de Julio Troxler. Por su conciencia política y porque es capaz de reflexionar en un momento límite, cuando “*los demás parecen aturridos, resignados, idiotizados*”, Troxler se ubica en un lugar particular respecto a las otras víctimas del fusilamiento. El lugar en que se sitúa el narrador para relatar la verdad de los hechos.

La narración

El enlace de los episodios se hace de tal manera que el desarrollo del relato parece atenerse a la sucesión de los hechos. El primer capítulo concluye cuando Carranza sale de su casa para buscar a Garibotti; esta escena es retomada en el siguiente, tras la introducción de Garibotti, cuando ambos toman un tren para dirigirse al domicilio de Di Chiano. A continuación se procede a una descripción del barrio y la casa, para luego, volviendo al cauce principal del relato, reseñar los actos de su dueño y su encuentro con

Giunta.

Los protagonistas se reúnen para escuchar la transmisión radiofónica de una pelea de Eduardo Lausse. El relato incorpora rápidamente dos nuevas líneas, que se despliegan en forma lateral: el levantamiento militar liderado por Valle y la programación de Radio del Estado. Estas circunstancias no tienen relación hasta el final, en que encajan como piezas de la prueba. El punto de articulación es una cronología, que se inicia en el momento en que Di Chiano sale de su trabajo, a las 20.45 del 9 de junio de 1956, hasta el momento del fusilamiento, cuando la acción “*estalla en doce o trece nodulos de pánico*”, que equivalen a la suerte de cada una de las víctimas; luego “*el tiempo se detiene*”. Sobre la base del presente dado por la noche del fusilamiento, el relato se proyecta en su desarrollo hacia el pasado y hacia el futuro. En ese movimiento incorpora distintos registros discursivos; la proclama de Valle, el texto de la ley marcial, los telegramas intercambiados entre las víctimas y los represores, las declaraciones judiciales de los represores Fernández Suárez y Rodríguez Moreno son insertadas en forma textual.

El narrador está presente en todo momento: subraya elementos, plantea preguntas, formula alegatos y conduce la lectura. Si se tratara de literatura corriente, el término sería “*puesta al descubierto del procedimiento*”, porque con tales intervenciones el texto queda señalado como construcción artificial.

En este caso, experimenta un cambio de signo: acredita la verdad de lo expuesto. Al describir la casa de Di Chiano, el narrador destaca un detalle que “*conviene retener*” y observa que será el lugar “*donde se desarrollará el primer acto del drama y a la que volverá por último un fantasmal testigo*”. Tales señalamientos funcionan como factores de suspense. En este sentido, otro recurso -clásico del género policial- se aprecia en el cierre de los capítulos, donde se anticipa en forma fragmentaria y elíptica el desenlace de la historia: es el anuncio de que ocurrirán “*muchas cosas incomprensibles*”, de que “*todo saldrá mal*”, etc.

En un mecanismo de notable eficacia, el narrador se sitúa a la vez en el lugar de los personajes, para contar los hechos desde esa perspectiva. Así, al presentar a Fernández Suárez y al comando que invade la casa de barrio Florida, se concentra en las reacciones de don Horacio y Giunta. Ninguno de los dos conoce al militar, cuya descripción debe hacerse entonces en detalle, ni puede explicar la irrupción de los represores: “*Tan desconcertado está don Horacio, que no atina a dejar la bolsa (...) Giunta está simplemente petrificado*”. La incógnita sobre el jefe del grupo se devela en el cierre del capítulo, cuando el narrador lo identifica (2).

La monstruosidad del crimen se potencia por el lugar de los hechos y las características de sus víctimas. Los retratos de los personajes tienen como elemento común la insistencia del narrador en lo simple e inva-

riable de sus costumbres. Ese dato resalta la magnitud de la tragedia; además es otra inscripción de la mirada de los protagonistas en el relato. El suceso excepcional se recorta sobre una rutina implacable: "Este sábado es para don Horacio idéntico a otros centenares de sábados". En el barrio donde se iniciarán los hechos, "La vida es tranquila, sin altibajos. Aquí, en realidad, nunca ocurre nada". La vida de Brión es "común, sin relieves brillantes, sin deslumbres de aventura".

La búsqueda de la verdad

El relato, dice Walsh, es "básicamente exacto". Los hechos afirmados se fundan "en el testimonio coincidente y superpuesto de tres o cuatro personas y a veces más". En **¿Quién mató a Rosendo?** "no hay una línea... que no esté fundada en testimonios directos o en constancias del expediente judicial". Con tal apoyo cabe afirmar que "las cosas sucedieron así" como se las cuenta. El relato testimonial y la verdad se presuponen mutuamente, porque el relato testimonial es el lugar de la verdad.

Claro que hay dificultades. El operativo policial "es confuso, no hay dos relatos que coincidan"; pero entonces se refiere "la síntesis que se desprende de todos ellos". No hay testigos de un diálogo entre Carranza y Garibotti: "Sólo podemos formular conjeturas". Otros hechos son difíciles de establecer con precisión: la cronología exacta de las

llegadas y salidas de personas a la casa de Di Chiano. Pero si las circunstancias hipotéticas o que han permanecido sin develar son circunscriptas, se puede distinguir lo que ha quedado establecido. Y sobre todo lo que está "definitivamente probado".

La prueba resulta de la conjunción de documentos técnicos, mapas y declaraciones de los involucrados, obtenidas por los propios medios o realizadas ante la justicia o la prensa. La investigación del periodista implica entonces la construcción de la prueba, a veces mediante datos y circunstancias que, por negligencia o interés, son desconocidas. Su trabajo produce resultados que revierten sobre la misma marcha de los acontecimientos: Horacio Di Chiano "sólo aparecerá... cuando Enriqueta Muñiz y yo logramos hablar con él". La prueba de que los fusilamientos constituyeron un asesinato es el libro de locutores de Radio del Estado, donde consta el horario exacto del promulgamiento de la ley marcial.

La dimensión de lo ocurrido es tal que trastorna los parámetros habituales con que se discierne lo verdadero y lo falso. Lo curioso es que, desde este primer momento, lo falso resulta ya para Walsh un término intercambiable con el de ficción y por extensión con el arte. La historia narrada por Livraga, cuenta en el prólogo de la primera edición del libro, "me pareció cinematográfica, apta para todos los ejercicios de incredulidad". Sin embargo, a medida que surgían datos en

que tienen en sus manos el Poder no facilitan el esclarecimiento del caso, nosotros no tendremos otra alternativa que probarlo periodísticamente", se adelantaba en una nota de la campaña periodística³. La búsqueda supone una confrontación con los otros discursos y contra las negligencias o complicidades de la prensa; los hechos relatados "fueron sistemáticamente negados, o desfigurados, por el gobierno de la Revolución Libertadora". El testimonio demuestra que hay una verdad oculta de los acontecimientos; el periodismo y la historia oficial falsean los acontecimientos y crean ficciones.

El instrumento

"Escribí este libro para que actuara", dijo Walsh. Así comienza a definirse otra característica particular del relato testimonial: su eficacia se mide en términos de valores pragmáticos, en tanto puede ayudar a revertir determinado proceso, proporcionar elementos para profundizar una reflexión en curso o contribuir al desencadenamiento de nuevas relaciones políticas.

Después de la frustración por la impunidad de que gozan los autores de los fusilamientos, Walsh piensa en una nueva utilidad del testimonio. Ya no pedir a la justicia o a los políticos que castiguen a la policía de que se sirven para sus negocios más oscuros, sino observar que, además de permitir obtener datos y establecer la mecánica de sucesión de ciertos hechos, la investigación se ocupa de hechos límites, que movilizan y ponen en cuestión compromisos, actos, ideas. La masacre de José León Suárez "fue la perfecta culminación de un sistema"; el caso Rosendo García "desnuda la esencia del vanguardismo"; el asesinato de Satanowsky proyecta luz sobre el funcionamiento de los servicios de informaciones y su conexión con los grandes diarios.

La máquina de escribir podía ser empuñada como un abanico o como un arma. Para Walsh fue un modo de comprender, de aportar elementos concretos para la práctica política y cultural cotidiana. La expresión última de esta línea, su cierre trágico, fue la creación de Cadena Informativa, "uno de los instrumentos (...) para romper el bloqueo de la información" dispuesto por los militares genocidas de 1976. ■

Notas

- (1) Prólogo a **Los que luchan y los que lloran**, de Jorge Massetti, Ed. Jorge Alvarez, 1969.
- (2) Este aspecto fue desarrollado por Gloria Pampillo y Marta Urtasún en "Operación Masacre y las estrategias de persuasión", *Nuevo texto crítico*, N° 12/13.
- (3) Reproducido en **Yo también fui fusilado. Vuelve la secta del gatillo y la picana y otros textos**, GenteSur, 1990.

"Si las personas

Rodolfo Walsh
1977-1997

Regreso a Buenos Aires

POR RODOLFO WALSH*

De vuelta en la ciudad terrible, Montevideo 1009, gatos y goteiras. Mi última noche en La Habana fue misteriosa. Me sobran cincuenta pesos y me puse a pensar en Ziomara con su cintura tan fina y su rostro oscuro hierático. Su cuerpo era espléndido, largas piernas africanas y caderas hechas para moverse incansablemente. No hay putas como las de La Habana, el último esplendor de un mundo que se cae. Casi todas son suaves y calladas y parecen comprender, son tristes pero saben sonreírse desde adentro. Por lo menos Ziomara sabía. Usan falsos nombres espléndidos, Ziomara, Estrella. (X se ha sentado frente a mí, a través de la redonda mesa de vidrio, y cose, casi impiéndome escribir con su presencia; pero tengo que hacerlo, {}.)

Fui al Music-Box y no la encontré, como no la había encontrado las tres veces anteriores, cuando tuve que salir con María y con Reina. Al salir, una discutía con un borracho, pero su voz me alcanzó cuando me iba, ven acá, por qué te vas. Le pregunté por Ziomara, dijo que tal vez estaba al lado. No estaba. Al volver, el borracho se había ido pero ella estaba y la invité a tomar un trago. Se llamaba Estrella, Zoila Estrella aclaró ante mis dudas. Tenía 16 años y era muy bonita. Pidió un vermut. Estaba resfriada, dijo que era una sinusitis y tenía que operarse pero no lo haría, porque tenía miedo a las operaciones, y además tomaba no sé qué cosa. («Yo cosiendo y mi esposo trabajando», dice X a alguien que la llama por teléfono. «Randolfo está en sus asuntos»). Es R, quieren saber si voy a trabajar en Usted o en Che.) A mí esto no me gusta, dijo, pero tengo que hacerlo, porque si no tendría que vivir con mi madre, y no puedo porque ella trabaja de criada. («¿Y tus hermanos?» Ellos no me dan nada, me piden. Tenía seis hermanos. Yo he leído estas cosas, pero igual era espantoso, y tenía muchas ganas de acostarme con ella «El Miusic [sic] ya no es lo mismo, desde que lo reformaron», dijo. «Estuve en el Apache y después volví aquí, pero no es lo mismo». En efecto, no era lo mismo. Había olor a pis -lo noté por primera vez- y sólo dos o tres mujeres más, una de ellas borracha. «Qué nota tiene», dijo Estrella, y se reía con Sergio. Le pregunté si quería salir conmigo y dijo «Si usted quiere», dijo. «Tengo que pagar la salida». Le di diez pesos. «Sergio, mi cartera». Sergio le cuchicheó algo al oído. No reparé en las miradas porque siempre era igual, uno salía y los demás se daban vuelta para mirar. Me quité los anteojos como siempre, tuve las mismas ideas de siempre -por ejemplo que mi calva era inconfundible. («Esta ciudad paró de crecer cuando se dio cuenta de donde estaba, se paró de horror, este clima, esta ciudad endemoniada; no como París, que se paró en el en el XVII, de autocomplacencia. Yo creo que ésta es la ciudad más peligrosa, porque está poblada de demonios Buenos Aires.» X se ve como Colette, pero sola, no porque sea solitaria, sino porque se quedó sola; entretanto acumula experiencia, se goza -dice-, en la vida de la pareja.) Pero qué importaba mi calva, yo me iba. Una vez me había visto J y no me había delatado. ¿Torvamente puro, J? («Vos no sabés el pla-

cer con que la gente te escucha», dice X. No, no sé. Según M, todos me odian, me ponen en tela de juicio. Según B, todos me quieren. «Uhh, Walsh», hace un gesto hacia arriba con la mano, «la altura del respeto».)

Soy la Estrella dijo que ella prefería el Ariete, no el Rex, usted sabe, una se acostumbra. El sereno soñoliento cobró los dos quince, por un rato. Entonces estábamos en la pieza, qué linda cara. Por favor, no me apriete la cintura, estoy de siete meses.

Yo no me había fijado en el saco de cuero con que se tapaba. Le dije, pobrecita, eres valiente, pero debo haber cambiado de cara. Tenía el vientre abultado. Hay pensamientos de placer en la malidad, coger a una niña embarazada de 16 años, empujar hasta el fondo y sentirse un maldito, que se joda, jodámonos todos. Pero «usted es un hombre de Conciencia», me dijo bastante más tarde cuando ya estábamos en la calle.

Cerraba los ojos y no esperaba nada. Creo que yo hubiera podido, al principio. Hasta que la acaricié entre las piernas (ella me tocaba suavemente el cuello, rítmicamente, con los ojos cerrados) y sentí esa humedad, ese horror, y las asociaciones, el chico que se movía y pateaba en el vientre {}, qué hay detrás. Entonces el pito, perdón, se me encogió como un pequeño telescopio y quedó a un costado blandito y sin vida. Pero después nuevamente hubiera podido, porque ella olía bien, y tenía un perfil tan nítido y puro del hombro, y unos dedos tan suaves, y la cara dormida, pero no decía nada no decía dame la lechita ay papi ay dámela, como decía Carmita en cuatro patas sobre mí, con ese animal extasiamiento. (Sí, yo sé, pero después corrijo.) Y le dije: ¿Estás segura que no te hará mal? Y me dijo: No, no estoy segura, y ahí se acabó todo. Me cobré los diez pesos retándola, suavemente, como corresponde a un señor. Le dije que se podían morir, ella y el chico. Pero, dijo, tengo que comprarle una canastilla. Nos vestimos tan rápidamente, yo le daba consejos, tienes que ir a la Federación de Mujeres, tienen que atenderte, no puedes hacer más esto, te pones en peligro, comprometes al hombre que se acuesta contigo -eso no, dijo con orgullo-, y era un objeto de horror.

En la esquina le dije: «Si pudiera ayudarte, te ayudaría, pero no puedo darte más que un consejo, no hagas más esto».

Usted es un hombre de conciencia, dijo, y me puso la mano en alguna parte del brazo y se fue, un objeto de horror.

Después fui a la ruleta, y por primera vez gané veinte pesos -con lo que recuperé el dinero gastado en esa última, misteriosa noche en La Habana- y se lo regalé a X, mi esposa (¿Flores para su esposa ?) para se comprara un prendedor.

Otro día hablaré más de esto.

*Tomado, como los demás "Fragmentos de Walsh" de **Ese Hombre y otros papeles personales**, Ed. Seix Barral.

**Las llaves fueron puestas por el editor del libro y significan fragmentos censurados "para defender la privacidad de las personas."

Fragmentos de Walsh

1968

17.11.68

¿Me gustaría escribir como Arlt? Me gustaría tener su fuerza, su resentimiento, su capacidad dramática, su decisión de enfrentar a los personajes, como quería Shaw; su inventiva incluso; su aptitud fantástica, porque el mundo de Arlt es fantástico a fuerza de realismo; pero no me gustaría escribir una sola de sus líneas.

1969

6.6.69

Las Banderas
Nuevas Generalidades

Los hechos producidos en Córdoba y Rosario proveen a la novela de un nuevo «centro» de verdad. Ya no es preciso remontarse al año 19, sino a lo que ha pasado en estos días, a la gente que uno conoce. Cuando cuarenta mil hombres y mujeres salen a la calle, como en Córdoba, un héroe es cualquiera.

29.12.69

Si en algo no he cambiado, es en el primer impulso de anotar las mismas cosas a lo largo de los años. Ahora, por ejemplo, sentía la necesidad de ordenar la vida, etc.

Conversaciones con el Colorado. Autocrítica de su intelectualismo (y el de su grupo) en términos muy intelectuales. Crítica de la autocrítica, etc.

Intenté definirlos, aplicando la definición sólo a I: Hacen política sobre política, así como Borges hace libros sobre libros.

Todos los libros

POR ELVIO E. GANDOLFO

VARIACIONES EN ROJO (1953). La primera edición fue en la pequeña y reconocible Serie Naranja de novelas policiales de Hachette, con tapas de ese color y letra apiñada y diminuta. Incluía cuatro relatos largos, sobre el modelo de la policial inglesa «de enigma». El mejor era «La aventura de las pruebas de imprenta», que aprovechaba su experiencia de corrector. Reeditado después por De La Flor. Se está filmando la adaptación de uno de los relatos.

OPERACION MASACRE (1957). Primer ejemplo contundente de investigación a fondo, comunicada con todas las herramientas de la literatura, a partir de un sobreviviente de los fusilamientos de la Revolución Libertadora en el 55, que lo saca a Walsh del ajedrez y lo vuelca a la intemperie a buscar la verdad. En ediciones posteriores los prólogos fueron variando su grado de dureza y desilusión sobre esperanzas de lograr justicia a través del testimonio. Editado antes en forma de serie de notas, después por Jorge Alvarez, De la Flor y Planeta (que agrega materiales conexos).

CASO SATANOWSKY (1958, ed. no autorizada). Sobre la mezcla de técnicas literarias y datos de **Operación Masacre**, aunque más inclinada al periodismo, enfoca un asesinato con entretelones políticos. Reeditado por De la Flor, en 1986 con un prólogo de Horacio Verbitsky.

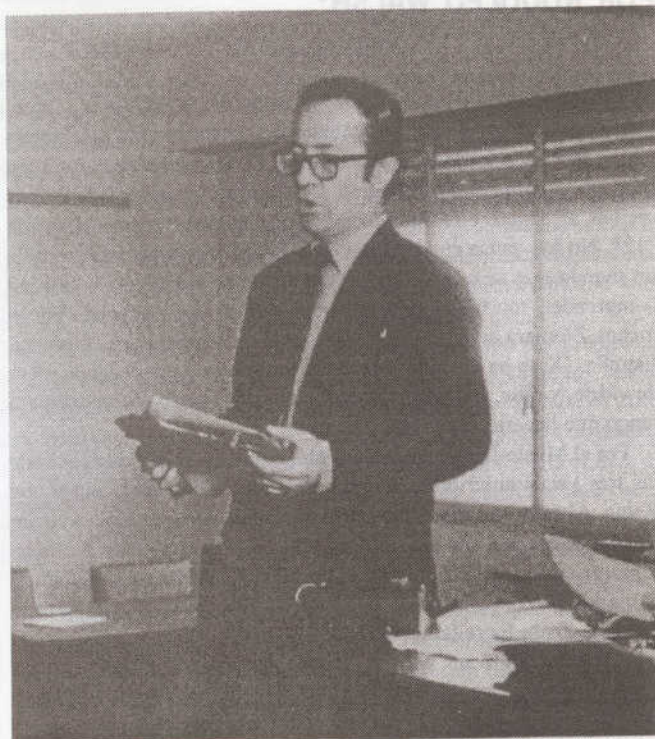
LOS OFICIOS TERRESTRES (1965). Primera recopilación de relatos, que amplían su prestigio de gran periodista a nuevo «cabeza de fila» dentro de

la narrativa argentina en un momento de «boom». Incluye uno de sus clásicos, «Esa mujer» (acerca del cadáver de Evita), y dos obras maestras, «Irlandeses detrás de un gato» (que absorbe y renueva la herencia irlandesa joyceana con un sabor personal) y «Fotos», collage que instala a un personaje con eficacia absoluta, en un medio rural y de pequeño pueblo que nunca había aparecido recortado con tanta nitidez. En «Corso» es destacable la creación de una «voz» popular. Primera edición de Jorge Alvarez y posteriores de Ediciones De La Flor.

LA GRANADA. LA BATALLA (1965). Dos obras de teatro que, como las de Arlt, son de absorbente lectura, y no dependen sólo de su puesta en escena. En la primera, un soldado se pasa la obra con el dedo sobre el detonador de una granada a la que le han quitado la espoleta. Primera edición de Jorge Alvarez y reeditadas en el tomo de **Obra literaria completa** (Siglo XXI, México, 1981).

UN KILO DE ORO (1967). Segunda recopilación de cuentos, que de hecho forma una unidad muy fuerte con el primero. «Cartas», por ejemplo, reproduce la hazaña fragmentaria y concentrada de «Fotos». Y «Los oficios terrestres» integra una unidad indivisible con «Irlandeses...», en el mismo internado. «Nota al pie» incursiona en el experimentalismo de la época: la nota al pie se va comiendo al texto central, poco a poco.

¿QUIEN MATO A ROSENDO? (1969). Último ejemplo magistral de «nuevo periodis-



mo», sobre los enfrentamientos sindicales. Como la acusación iba dirigida directamente al «lobo Vador», y como éste fue asesinado más tarde, Walsh repitió los ocultamientos personales de **Operación...** para salvar la vida. Es destacable la utilización de las técnicas de la novela policial, incluido un mapa del bar donde ocurrió el asesinato, con notable resultado. Reeditado por De La Flor.

UN OSCURO DIA DE JUSTICIA (1973). Cuento único que, con técnicas muy usadas en las ediciones de los años '60, a veces cercanas a la estafa, alcanza a rellenar un lomo mínimo agregando un reportaje de Ricardo Piglia, además de letra grande. Continúa una de sus líneas más fuertes: la del internado irlandés. Incluido en la **Obra literaria completa** de Siglo XXI.

RODOLFO WALSH Y LA PRENSA CLANDESTINA. 1976-1978. Recopilación y comentarios de Horacio Verbitsky. Ediciones de La Urraca. Editado en tamaño álbum, incluye sobre todo los materiales de la Cadena Informativa alternativa de la época dictatorial, los cables de ANCLA y las cartas de Walsh durante los últimos meses de vida.

CUENTOS PARA TAHURES Y OTROS RELATOS POLICIALES. A cargo de Jorge B. Rivera y Víctor Pesce, incluye un extenso estudio final de este último (más tarde aumentado). Incluye los cuentos policiales publicados en *Leoplán*, caracterizados por una inteligente recreación del «detective privado» en la figura del comisario Laurenzi, sobre líneas costumbristas trabajadas antes, entre

otros, por Delmiro Ayala Gauna. También varios trabajos periodísticos relacionados con el género. En la reciente reedición de De La Flor quedaron fuera tanto esas notas como el trabajo de Pesce.

LA MAQUINA DEL BIEN Y DEL MAL (1992). Compilación de Jorge Lafforgue para su serie policial «La muerte y la brújula» (Clarín-Aguilar). Repite buena parte de la selección anterior más el cuento homónimo, y una «Noticia» biobibliográfica.

EL VIOLENTO OFICIO DE ESCRIBIR. Obra periodística (1953-1977). Recopilada y anotada por Daniel Link. Incluye casi todos los trabajos periodísticos de Walsh, lo cual permite ver la evolución desde los tics del periodismo del '50 más socorridos en las notas de *Leoplán*, pasando por algún texto de las series que darían origen a sus libros mayores, hasta las auténticas obras maestras de investigación y armado que fueron sus «notas largas» de la revista *Panorama*. También los equilibrios entre la épica y el compromiso ideológico definido, en las notas del período que vivió en La Habana. Al igual que en el libro posterior **Ese hombre**, tanto el criterio de presentación como las notas de Daniel Link son bastante erráticos. Planeta.

ESE HOMBRE y otros papeles personales. Edición a cargo de Daniel Link. Incluye parte de lo que fue secuestrado por las fuerzas armadas cuando Walsh murió. No se explica en ningún sitio dónde ni cómo se rescató. Tampoco se incluye un índice de algún tipo que permita ubicar con rapidez los textos intercalados entre los trozos de diario personal (un prólogo a una antología de cubanos, varios reportajes, dos o tres esbozos de cuentos, etc.) Material fundamental para un conocimiento mejor de la personalidad de Walsh, con datos sorprendentes sobre su vida en Cuba en las primeras páginas (incursiones nocturnas con prostitutas, el bosquejo de una novela sobre La Habana que prometía ser su único trabajo barroco) y sobre su tensión entre la literatura y la actividad política, nunca zanjada del todo, en el resto. Seix Barral.

Antologías

DIEZ CUENTOS POLICIALES ARGENTINOS (1953). Realizada para Hachette, donde Walsh era una especie de hombre orquesta (traductor, notero, corrector) es notoria tanto su puntería como el nuevo espacio que abre, para ubicarse él mismo (último de los antologados). Varios de los incluidos se han repetido en antologías posteriores sobre el mismo ámbito.

ANTOLOGIA DEL CUENTO EXTRAÑO (1956). Muchísimo menos conocida que la célebre (y previa) antología del cuento fantástico de Borges, Casares y Ocampo, aunque no le va en zaga. Una ventaja es que incluye muchos menos fragmentos o meras frases. Se advierte la deuda en la repetición de algunos trabajos, pero en general Walsh apunta más a los conflictos éticos y a los personajes, aprovechando la amplitud que le da el adjetivo «extraño» sobre el más limitador «fantástico». Varios de los relatos de autores no conocidos han terminado por ser títulos de culto para los pocos que pudieron hacerse de la primera edición en cuerina y papel biblia, o de una segunda edición en cuatro tomos en rústica, de tapa verde, de 1976. Por citar algunos: «El misántropo» de J. D. Beresford, «El precio de la cabeza» de John Russell, o «El anticipador» de Morley Roberts.

SOBRE WALSH

RODOLFO WALSH, VI-VO. Compilación y prólogo de Roberto Baschetti. Extensa reunión de textos de y sobre Walsh, a veces demasiado apoyado en lo emotivo. Incluye numerosos reportajes, las cartas, los textos críticos a la dirigencia de Montoneros y bibliografía de y sobre Walsh. De La Flor.

RODOLFO J. WALSH. Número especial de la revista *Texto Crítico* (Año VI, julio-93/junio 94). Dirigido por Jorge Lafforgue, constituye la mejor reunión de trabajos sobre Walsh, tanto testimoniales como críticos, más algunos cuentos no recogidos en libro, una prolija bibliografía y «datos para una biografía». Se anuncia su edición en libro. ■

Fragmentos de Walsh

1970

15.1.70

1. Ser absolutamente diáfano. Renunciar a todas las canchereadas, elipsis, guiñadas a los entendidos o los contemporáneos. Confiar mucho menos en aquella famosa «aventura del lenguaje». Escribir para todos. Confiar en lo que tengo para decir, dando por descontado un mínimo de artesanía. Eludir la elefantiasis literaria, tipo David.

2. Recuperar la verdad, las propias contradicciones. Evitar puerilidades como la de «Z», ese personaje impoluto. No hay personajes impolutos.

3. Recuperar la verdad del pueblo, de las masas, que es más importante que la de los individuos. Trazar el avance de los héroes, desde la resignación hasta el triunfo que se sabe no-definitivo, porque tampoco es posible ya ser inocente ante la Revolución. Todo esto equivale a aprender de nuevo multitud de cosas.

30 de enero

Casi clausurado, salí a comer de noche. Mientras tomaba el café en La Paz, vi pasar un automóvil rojo, y me alegré por mí que podía ver pasar un automóvil rojo, un espectador momentáneamente desinteresado de la vida, liberado de los dolores de la conciencia, *the heart-ache*.

Junio 10, 70

Ayer, «cóctel literario» con presentación de autores entre los que descollaba C, un gaditano afrancesado y pobrecito, que se aferra a la gloria de haber creado el «postismo», cosa que tres o cuatro enterados saben lo que es, y admiran. Hojeando el libro, no pude descubrir lo que era el postismo, aunque al final había un soneto bastante trillado, con algún verso mal medido que -supongo- significa un retorno a las fuentes.

Parece que los círculos literarios son la misma mierda en todas partes, una insoportable mezcla de vanidad, mala conciencia e ignorancia. F pronunció un discurso catastrófico, que quiso ser humorístico, con chistes preparados, pero nadie se rió. Quedó en claro, sin embargo, cuáles son los dioses de F: las mujeres y los libros.

(Me causó gracia ver a C, en casa de F, llamando desesperadamente a todos sus amigos para rogarles que no dejaran de ir al cóctel, pues su libro -decía- era «muy bueno», «muy importante», contiene «toda mi poesía desde 1945», etc.)

Lunes 14.12.70
(11.00)

(...) No quiero decir que dentro de poco voy a tener 44 años. Píri se dio cuenta antes que yo: «Has dejado de ser un escritor» dijo la última vez. Era un elogio, eso la emocionaba. ¿He dejado? (...)

(00.30) Probablemente he dejado, o empezado de nuevo. Tardé mucho tiempo en darme cuenta que las cosas que hay para contar son tantas y tan urgentes, que no hay que pararse tanto a ver cómo uno las cuenta. (...)

1971

Martes 9 de febrero

Un pez espada, mató a un pescador, de una estocada, en el corazón, dijo *La Razón*, hace una semana.

Versión mejorada:
Hace una semana
dijo *La Razón*
que un pez espada
mató a un pescador
de una estocada
en el corazón. ■

Rudo y desnudo

ENTREVISTA DE ERIC DAHAN
TRADUCCIÓN: DIANA ARBISER

Sigue siendo tan flaco como en la foto de enfrente que le tomaron en 1971: Iggy Pop habló como nunca en una entrevista, concedida a *Rock & Folk*, de su música, sus problemas con las drogas y sus dudas sobre la fama. Acompaña a las palabras de Iggy un artículo de P. B. Rey sobre la vida y la trayectoria de la Iguana Sexy del Rock.

Sustancias

- En *Rude & Nude*, su primera compilación oficial aparecida hace unos pocos meses, ¿lo han consultado sobre la elección de los títulos?

- Me han consultado un poco, pero solamente para aprobar las elecciones de Virgin y dar sugerencias acerca de la elección de la foto destinada a ilustrar el álbum. Hace ya muchos años que diversas compañías amenazan con editar un álbum con mis obras. Recientemente, incluso, me lo propuso Rhino, pero preferí esperar a que la oferta viniera desde una compañía importante. Lo que Virgin hizo, hace dos años, con un primer proyecto de álbum, justificando el intercambio de unos cuantos miles de faxes. Por desgracia, la «gerontocracia» de la industria del disco ha hecho que, como es costumbre, todo fracasara.

- Luego, como por arte de magia, resulta que tiene el viento en popa entre *Trainspotting* y *El Cuervo*.

- Y se está olvidando de *Dead Man*... Resulta que, aparentemente, mi nueva situación en estos últimos meses ha hecho decidirse a los de Virgin a lanzar un «best of» que la gente pudiera disputarse para Navidad. En un primer momento, me decepcionó el hecho de que este proyecto terminara en una compilación en un CD, yo lo encontraba un poco corto. Después, llegué a la conclusión de que estaba bien tener lo esencial en

un solo CD, antes que hartar a la gente con versiones en vivo inéditas y todo ese tipo de cosas.

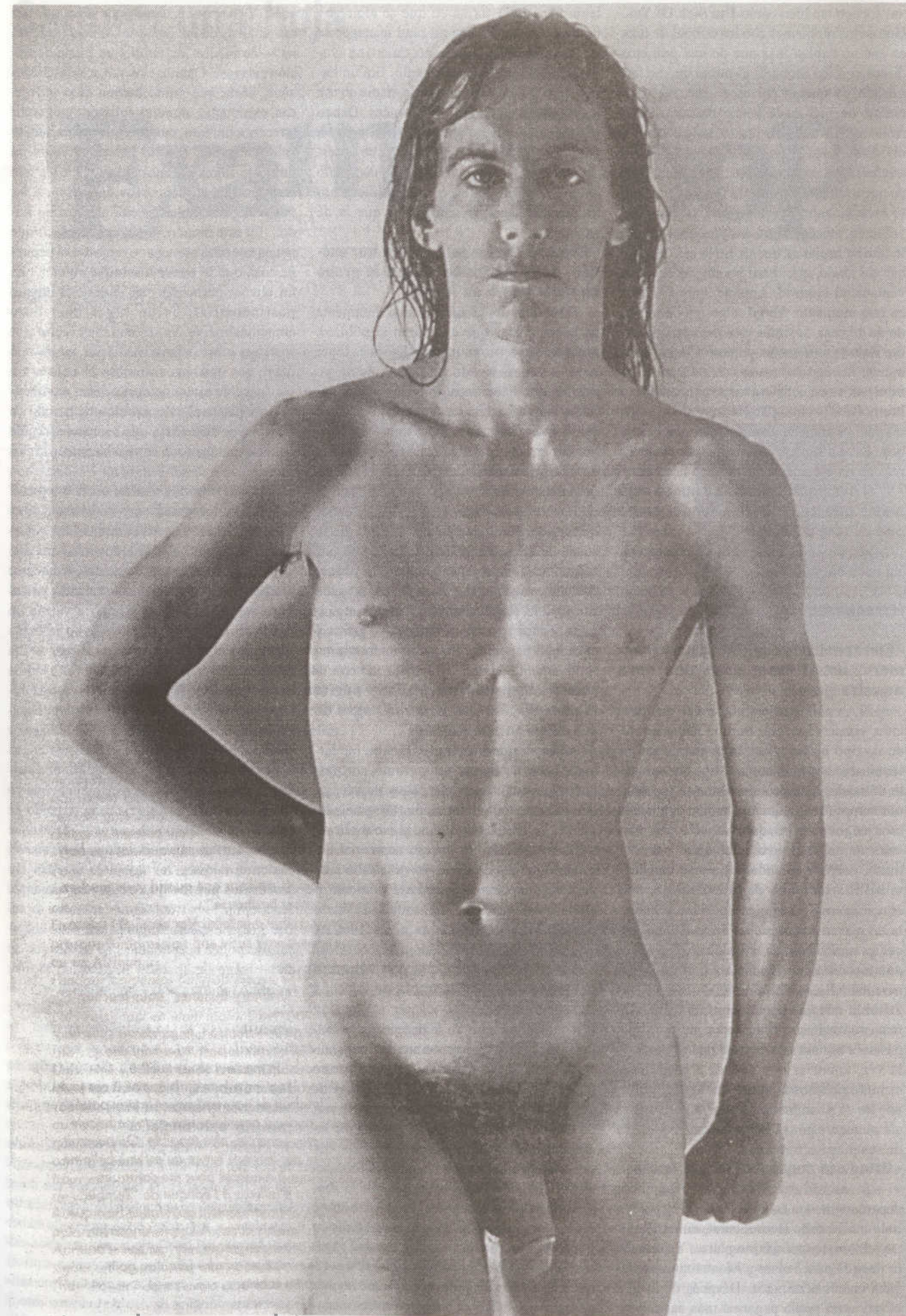
- Y, precisamente, ¿los títulos?

- Ellos querían incluir «Bang Bang», una canción que yo jamás consideré muy importante. Querían también mi versión de «Sex Machine», pero bueno, en un solo CD había que hacer una selección. Luego, cuando la compilación estuvo por fin lista, algunas compañías como Arista, a la luz de mi nueva popularidad, no quisieron soltar ciertos títulos de mi carrera pasada, de los que tenían los derechos. Por ejemplo, no hay nada de *Funhouse* porque Elektra dijo: «Usted elige, ya sea el primer álbum, ya sea *Funhouse*». Luego, CBS dijo: «No le daremos nada». Entonces yo dije a Virgin: «Paremos todo acá. Si ni siquiera puedo incluir un título de *Raw Power* en mi compilación, no quiero volver a oír hablar de esto». Pero al mismo tiempo estaba excitado, debo reconocerlo, y llamé a mi representante para que él, a su vez, llamara a Sony... Me dieron entonces *Search and Destroy*, más otro título de mi elección, pero que no debía ser *Raw Power*. A cambio de lo cual, yo pasaría dos semanas para remixar para ellos *Raw Power* con la tecnología actual. No era tan malo. Porque hace veinticinco años, la gente reaccionaba frente a esta mezcla excéntrica y descuajeringada diciendo: «¿Pero qué carajo es esta mierda?» Luego, hace quince años, era: «¿Qué cagada de álbum, aunque la mezcla sea una

burla». Después, hace diez años, se transformó en: «Una de las diez grabaciones revolucionarias de la historia». Al punto que la música de *Raw Power* devino indisociable del disco para la mitología rock. Así, volví a agregar los bajos, las baterías, las guitarras, las voces, y sonará bien en los BMW descapotables de la gente que escucha rock hoy en día, o en el walkman de los idiotas que se entrenan en los gimnasios y aman su rock bien sólido (*risas*)... No me burlo, es copado si los chicos de hoy con sus cabellos cortos trabajan sus músculos escuchando esto... He aquí como fue el trato. Yo insistí para que no titularan este disco *The Best of Iggy Pop*, lo que hubiese aburrido a todo el mundo, sino *Rudo y Desnudo*... Porque yo estaba desnudo sobre un sofá rojo en París cuando ellos me llamaron (*risas*)...

- ¿Aprovechó para hacer un balance de su carrera?

- Sí, creo poder afirmar hoy que *The Idiot* y *Lust For Life* son mis dos mejores discos. Contrariamente, he redescubierto *Cry For Love*, un poco limitada, pero es la primera melodía que yo he literalmente cantado, incluso está Steve Jones en la guitarra. He reescuchado la compilación en mi casa, una noche, sin haber tomado «sustancias» y, por lo tanto, sin haber podido subir el volumen al máximo, y es extraño, uno siente que un tipo está muriéndose ahí. Los conceptos, el vocabulario cambian, como las orquestaciones... *Cry For Love* y *Wild America*, para



mí, suenan tan bien como **I'm Sick Of You**. Uno de los problemas con los críticos de rock es que no hablan más que de mis primeros discos con los Stooges, al punto que he terminado yo mismo por creer que, efectivamente, no hice nada bueno después, desahrollando yo también una nostalgia débil y olvidando todo lo que pude haber hecho de interesante a continuación... Pero bien, puede que toda esta teoría sólo funcione cuando se escucha bajo. Puede ser que, si se sube el volumen, efectivamente los Stooges son todo lo que he hecho de bueno, no lo sé... Hay un bar ahí abajo, que usted puede ver desde la ventana, el Lakeside Lounge, muy de moda en este momento. Yo no salgo muy a menudo de mi casa, soy más bien del tipo hogareño. Pero la otra noche, exploté y bajé, finalmente, a tomarme una cerveza. Cuando entré al bar, se escuchaba a todo volumen «Your Pretty Face Is Going To Hell», y ahí me dije, mierda, es francamente potente, por lo menos. Estaba hiper contento de escuchar mi música en ese bar, lugar público normal...
- Y, al mismo tiempo, usted nunca está mejor que cuando toca fondo, como con Zombie Birdhouse...
 - Sé que usted ama ese disco con locura. Yo también, lo adoro...

Hypomaniaco

- Con canciones como «Ordinary Bummer», usted toca, casi, una obra maestra pura...

- Sí, si sólo pudiera conservar una canción, conservaría esa. Porque habla de mí, de un tipo hecho bolsa, atravesando un interminable mal momento, un tipo que se siente utilizado, melancólico. Durante muchísimo tiempo, sentía que me habían extenuado esos juegos sociales, que me hacía falta nuevamente pagar el precio de volver a ser humano, volver a aprender a apreciar una cierta belleza tranquila de la existencia, más concreta, más tangible. Podríamos hablar horas acerca de todas esas ilusiones sobre lo que es una vida bella, a las cuales he aprendido un día a renunciar para construir algo para mí... Es, por otra parte, en la época de **Zombie** que escribí mi libro, sintiendo de manera confusa que haría buena falta que pasase a alguna otra cosa si quería durar. A la vez, anunciar que uno va a cambiar es siempre peligroso, puesto que quién sabe si uno no va a cambiar para peor, a perder todo simplemente por el gusto de escribir acerca de sus propios fracasos.

- Usted era muy pobre en esa época...

- Sí, escribí ese álbum y lo grabé en un departamento sin calefacción en el Brooklyn italo-mafioso de Bensonhurst, entre abuelitas jubiladas y parejas sin plata... Yo tomaba la línea B para volver a Manhattan, me llevaba cuarenta minutos. Después de la gira «Party», no podía pagarme más nada, y no

tenía idea de la forma en que se alquilaba un departamento... Fue mi road manager de entonces, un italo-americano, quien me ayudó a encontrar un departamento. Era un barrio triste y yo estaba muy solo, nadie en ese barrio sabía quién era yo entonces. Deben seguramente saberlo ahora (*risas*)... pero no entonces. Una vida simple, bajar a comprar-me unos buenos panchos, o un buen plato chino, o, en un día especial, un buen plato de pasta italiana, mucho mejor que la de Manhattan...

- Es raro, Zombie es un disco tan exótico, da la impresión de que lo grabó en Indonesia o en África...

- Durante mucho tiempo traté duramente de hacer discos que agradaran al público, renunciando a ser yo mismo. Después logré creer a veces, siendo verdaderamente yo mismo, que había tocado al fin al gran público. Ese fue el caso en el momento de **Lust For Love**. Creía que iba a transformarme por fin en una estrella en los Estados Unidos. Desgraciadamente, eso no llegó. Cuando Arista me largó de todos modos después de **Party**, Chris Stein me propuso hacer lo que yo quisiera. Es por eso que ese disco suena tan libre. Aprendí que cuando se está contra la pared, hay que ignorar todo y hacer cualquier cosa tan cercana a las tripas como sea posible. Por el contrario, cuando uno intenta seducir a cualquier precio, la gente lo encuentra patético y ahí se desinteresan definitivamente de uno.

- Otra obra maestra fusilada por la melancolía, Kill City, polaroid negra de sus años en Los Angeles...

- Después de **Funhouse**, Elektra me largó... Traté de firmar un contrato con una nueva compañía para hacer **Raw Power**, del que ya tenía toda la intuición. Desgraciadamente, yo era incontrolable, y ese disco resultó ser también un fracaso comercial absoluto. Qué puedo decir, yo no estaba listo para ningún compromiso en ese momento, y atraía gente cada vez más enferma... Todo recomenzó completamente con **Kill City** cuando salí del hospital psiquiátrico...

- Justamente, ¿entró allí por voluntad propia o ante la insistencia de los más cercanos?

- Por mí mismo. Yo tenía un seguro médico que mis padres continuaban pagando desde mi infancia... Afortunadamente, puesto que entonces no había tantos centros de desintoxicación como hoy. Me presenté, así, diciéndole al médico: «Yo sé que no soy un enfermo mental, y que mi presencia acá puede ser un problema, pero debo ser absolutamente vigilado si quiero parar con la droga». Finalmente aceptó, inscribiéndome como «hypomaniaco» en la hoja de admisión y me encontré entonces con todos los clásicos, el tipo que creía pertenecer al FBI y tener a la CIA pisándole los talones, el tipo que prendía fuego el baño todas las maña-

nas... Y más que nada, lo que me confirmó mis análisis de los Estados Unidos, las toneladas de madres de familia en plena depresión nerviosa. Dándose cuenta, a los cuarenta años, hasta qué punto habían sido utilizadas, explotadas, mujeres sufriendo por amor y reconocimiento, mujeres que nunca habían sido abrazadas, que no habían recibido un ramo de flores en años. Mujeres a las que nadie les había dicho «sos hermosa», a las que nadie les había ofrecido un vestido lindo... En este mundo, ¿quién puede decir que jamás necesitó escuchar o recibir una pequeña cosa que lo ayude a sentirse alguien? Es un cliché, pero este país, líder del mundo postindustrial, es un lugar muy duro emocionalmente. Ya sea uno muy fuerte y se sostenga sobre la fama mediática, ya sea uno débil, nos dejamos ensombrecer bajo la falla tóxica de esta vida despiadada, pavimentada en plástico... He aquí lo que percibí en la época de **Kill City**, esta violencia fría, de la que el gangsta-rap se va a hacer eco en los '90...

- ¿Recibía muchas visitas en el hospital?

- Kinky Friedman vino a visitarme. Qué le vamos a hacer, es así el mundo del espectáculo. La gente quería aprovechar mi disponibilidad para hacer negocios, o hacerse amigos, para ser mi favorito cuando yo saliera del hospital. Bowie vino a verme un día junto con Dean Stockwell. Yo le había dicho que estaba en ese hospital y él estaba en el mismo edificio para visitar a Thelma Moss, una científica que hacía investigaciones sobre el cuerpo astral. Ella tenía un aparato para fotografiar el aura de animales y plantas. Bowie desembarcó entonces en mi habitación y me ofreció enseguida una sustancia ilegal, sabiendo perfectamente que yo estaba ahí para desintoxicarme, cuando se suponía que nadie podía verme y, menos que menos, surtido como él estaba. Pero bueno, las enfermeras y los doctores estaban tan fascinados por Hollywood que rápidamente levantaron la barrera, muy contentos de tener a Bowie dentro de las paredes del hospital, de poder acercarse. Yo sé de qué se trata, luego de aparecer seguido en la tele, la gente me mira como hipnotizada.

Vómito

- Para terminar con su discografía de las sombras, los recitales de Party eran realmente enloquecedores de miseria existencial...

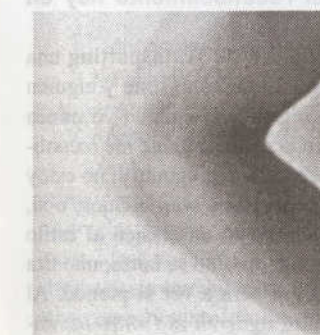
- Lo sé, yo trataba de equilibrar todo, todo lo que me quedaba de locura... A veces caigo sobre imágenes de esa época y me digo, mierda, no estaba nada mal, nada mal... Debo agradecer a todos los *bootleggers* de haber puesto por delante todos esos periodos extremos de mi vida, que no interesan a priori a mucha gente. Tengo la chance de que subsistan testimonios de ese periodo maldito...
 Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Saquen una hoja

Examen pop

POR PEDRO B. REY

Tal vez haya pocos sobrevivientes en la efímera constelación de la música finisecular que no necesiten mirar hacia atrás en busca de pasados que alguna vez fueron mejores. Keith Richard, por ejemplo. Con Main Offender, la sabia mitad de los «glimmer twins» demostró que lo suyo no era un tardío ejercicio de brontosaurio: el disco tenía el valor del mejor petróleo crudo, pero sobre la placa las huellas de restos fósiles brillaban por su ausencia.



Junto a él está Iggy Pop, amable espécimen que, contra todos los pronósticos, no pasó a mejor vida y se convirtió en estandar del rock'n'roll noventista. A sus energéticos 47 años, sigue azotando escenarios con una energía que no hace añorar sus oscuras épocas subterráneas. Si el rock está en decadencia -una hipótesis bastante rentable-, hay algo que no lo deja morir: un germen que no se incuba necesariamente en las nuevas promociones, sino en aquellos que, por la lógica del agotamiento, deberían haber arrojado la toalla algunas décadas atrás. Son los antepasados que, arrastrándose como reptiles, llegaron hasta nuestros días. Pocos, por cierto, que valgan realmente la pena, pero seguramente más reales, vitales y (sobre



todo) inteligentes, que sus nietos anémicos. El rock de épocas pasadas, para bien o mal, ya no es sólo materia para nostálgicos.

Aquí un pequeño collage (examen para razonar incluido) sobre uno de ellos, un naufrago que finalmente pudo alcanzar la costa prometida.

Un seudónimo

El señor Iggy Pop se llama en realidad James Jewel Osterberg y es norteamericano hasta la marmédula. Fue parido en un pueblito que responde al nombre de Muskegar, en Ann Harbor. Por distintas razones a veces se lo confunde con un salvaje gentleman inglés. La automotriz Detroit lo vio nacer musicalmente. De uno de sus grupos de adolescencia, The Iguanas, conservó el Iggy que precede a su apellido postizo. Alguna vez, por esa manía de arrastrar nombres, se lo conoció también como Iggy Stooze. Oír uno de sus discos y preguntarse si alguno de ellos responde a una académica definición de la música Pop.

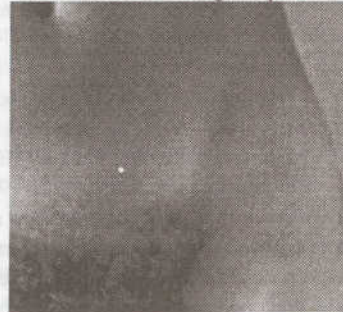
Una carrera

En los 47 metros llanos de su vida, Osterberg (James Jewel), tropezó con todas las piedras dispuestas en el camino. Inconsecuencia musical, dependencias

múltiples, columnas torcidas, cola de pato, promiscuidades varias. Casi medio siglo después, en los últimos kilómetros del recorrido, pasó de antihéroe por antonomasia del rock a uno de sus abuelos de culto. La psicosis suicida se transformó, según los últimos estudios, en psicosis benigna. Comparar la psicosis (cualquiera sea su tipo) con un tumor. Tratar de dibujar con carbonilla a nuestros dotados padres saltando frenéticamente sobre el escenario al ritmo de un cover: «Louie, Louie».

Los viejos tiempos

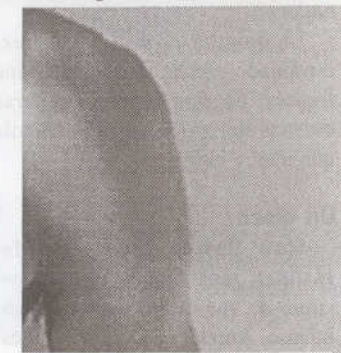
Las ya nombradas Iguanas y otro grupo, The Prime Movers, lo llevaron a The Stooges, a traducir como: «Los peleles», (aquellos que le dan pie a un comediante), «Los soplones» o el poco feliz «Los chiflados», término que le endilgaron a Moe y compañía. Tiempos de los espasmos tardíos del Flower Power y de la felicidad lisérgica, para la



gran mayoría; tiempo de underground y densa oscuridad para el joven James y los hermanos Asheton, sus secuaces. John, Paul, George y Ringo, alias The Beatles, cantaban «I wanna hold your Hand»; Iggy & the Stooges, «I wanna be your Dog».

«En ese tiempo había que tra-

bajar muy duro. El rock and roll era una cueva de perdedores con malos hábitos», supo recordar hace algunos años. Discutir en



grupo si la década del sesenta fue tan ideal y llena de valores como la describen nuestros antecesores.

El padrino

Los punks lo subieron al pedestal como abanderado de su fugaz movimiento. Pop, perdido en sus curas de desintoxicación, no tenía tiempo para tomarse demasiado en serio ese título honorífico. Hoy no reniega de haber formado parte de ese «léxico de época». Plantearse una hipótesis: ¿cuál sería su biografía si en lugar de haber nacido en un lejano pueblito americano hubiera venido al mundo un poco más tarde, en Inglaterra, digamos, y se hubiera hecho llamar Sid Vicious?

Un antes y un después

«Aprendí mucho de Bowie: la realidad del negocio, a mirar las cosas de frente, a negociar las giras. Grabamos juntos **The Idiot**, un disco fabuloso. Ahí vi cómo se hacía una sesión de grabación en serio. Es el álbum de un Iggy influenciado por Bowie. A mí me gustan los dos Iggy: el pre-Bowie de **Raw Power** y el pos-Bowie de **Dum Dum Boy**».

Enumerar factores que hagan que sea mejor conocer el negocio a desconocerlo en absoluto.

Una opinión comparativa

«Siempre estuve intrigado por las relaciones entre los dos: la especie de demonio inspirado, puro y duro, que era Iggy Pop entonces y el ángel superdotado, maligno y perverso, que era Bowie. Siempre quise filmar el retrato de Dorian Gray con ellos como actores, pero no sabía quién haría la parte demoníaca y quién la angelical. Hoy los roles se han invertido: Iggy posee una madurez hermosa que lo convierte en una suerte de papá del rock duro, mientras que Bowie, que tuvo su momento de reconocimiento, ya no le interesa demasiado a nadie.»

La opinión es de Leos Carax, devaluado *enfant terrible* del cine francés. Escribir las tres primeras escenas del guión de una película que nunca existió.

Un disco

Raw Power, Lust for Life, Instinct, ¿cuál elegir? El caleidoscopio de sus discos es demasiado intenso. **American Ceaser** lo muestra de cuerpo entero. Tal vez no sea el mejor, pero es el que cerró el círculo después del éxito masivo de **Brick by Brick**. De él ya no participa como invitado el jet set (Slash, Duff McKagan). Producto de madurez, se abre con una intro y se cierra con una diabólica cinta que repite diabólicamente, como un paranoico Nerón del nuevo imperio, las palabras «*Throw them to the Lions*» («Echenlos a los leones»). Poner en la misma balanza esa canción ciclística con la versión de un tema de Charles Manson grabada por un grupo que supo estar de moda.

Una opera

A Pop -como a Sting, otro ubicuo- le gusta mostrarse multifacético. Hace un lustro era la voz del procurador en «*The Manson Family: An Opera*», un hipermoderno ejercicio lírico del compositor James Mason (no confundir con el autor de un tema que grabó un grupo que supo estar de moda..., etc.) que editó en su sello Philip Glass. También le puso sonido a **Arizona Dream**, película de Emir Kusturica. **Trainspotting**, la película de Danny Boyle, lo ha vuelto a convocar en una banda de sonido. Hay otras películas

con su música y hasta con su actuación. Como Townshed, Nick Cave, Ray Davis, Lou Reed, Iggy también escribe. ¿Cuál de todos estos escritores debería haberse dedicado única y exclusivamente a la música?

Un cuerpo

El cuerpo del señor es una mezcla de delgadez heroica y fisiculturismo mal desarrollado. Recordar la evanescente escualidez de otros tiempos (ver foto de desnudo en algún lugar de estas páginas). ¿Es Iggy Pop un Mishima musical?

Un show

Es el gran imán, su poder de atracción principal. En sus shows se entrega en cuerpo, alma y algo más, aunque nadie pudo descubrir todavía de qué se trata esto último. Puede saltar al público como un kamikaze o estrangularse con el cable del micrófono. La catarsis invade al público. Sus conciertos, tanto en Buenos Aires como en el resto del mundo, son siempre votados como los mejores. ¿Por qué?

La importancia de llamarse Iggy

Alguien le dijo alguna vez que convenía que imitara la carrera de Tom Waits. Respondió: «*He, Tom Waits; Me, Iggy Pop*». Enumerar las diferencias entre los egos de ambos.

Dos o tres palabras

«*Nuestra colonizada mentalidad norteamericana nos impidió ver que las bandas inglesas nos estaban vendiendo una versión pasteurizada de nuestra propia música popular, la misma que aquí hacían mejor los negros o la gente pobre.*» ¿No nos enseñaron que la música moderna fue inventada en Inglaterra? Expláysese.

Una vida

Hoy James Jewel «Iggy» Osterberg «Pop» divide su existencia entre Nueva York, una finca en México y sus giras. Está (estaba en 1993, cuando fue recabado este dato que la pereza impidió actualizar) casado con la China Girl de su canción y es, podemos suponer, ligeramente feliz (también lo parece hoy, en 1997). ¿Qué curvas tendría la parábola cartesiana de su trayectoria? Dibújela y explíqueme por qué.

Nota de concepto

¿Le gusta a usted este músico? Tache lo que no corresponda:

Sí No

- Usted se repuso definitivamente cuando hizo cine, con **El Color del Dinero**, **Cry Baby**, etc.

- Comencé porque no tenía nada más que hacer. Detestaba los debuts, era tan apremiante, pero estaba decidido. Luego de **Cry Baby**, me di cuenta de hasta qué punto era un actor lamentable. Entonces trabajé, e hice lo de Jarmush. A partir de ahí, ya no lo encuentro nada mal, aun cuando el trabajo sea muy duro, todas esas órdenes recibidas de todo el mundo, esas horas en las que hay que esperar pacientemente, cuando uno se ha acostumbrado a ser el jefe... Desde **The Crow**, leí toneladas de guiones y no acepté ninguno más que **Devil Dear**, la historia de un ciervo que asesina a los acampantes y cazadores, con el pretexto de que odia a la gente. Es una serie B muy rara, y me encantan todos esos efectos especiales gratuitos. Se verá a las víctimas a través de los ojos del ciervo. Yo hago el papel de un *redneck* que se mete en peleas, y que piensa que todos los extranjeros son chinos. Estoy muy entusiasmado, vamos a filmarlo en New York. Fuera de esto, no hago más que recibir guiones en los cuales soy un vampiro o un violador de chicos, un corredor de autos o un profesor de escuela psicópata, o un asesino que acosa a un artista del Soho que trabaja en un super loft... Recibo también propuestas de jóvenes vagos sin un mango, que imaginan conseguir su presupuesto diciéndome: «*¿No sería genial hacer una película con usted, Nick Cave, y también David Bowie y, quién sabe, Patti Smith en un papel relámpago?*» Cada vez más, la gente utiliza mi música en sus películas, diciéndose que eso le da una buena imagen a la película. De esa manera, eso evita utilizarme, como en **Trainspotting**... - Justamente, ¿es así el reconocimiento hoy en día, tener canciones en MTV?

- Jamás miro MTV. Vi el video de **Trainspotting** una sola vez, en casa de un amigo. El teléfono sonó y alguien dijo: «*¡Mierda, Iggy estás en la tele!*», cuando yo nunca estoy en la tele... Lo siento en la calle, la gente me reconoce, me miran de manera diferente. Me pregunto si no estoy viviendo mis quince minutos de gloria warholianos, o si, más bien, estoy transformándome en un clásico al estilo Picasso, ¿quién sabe? Es como todo: uno se lanza, uno tira un pedazo de carne podrida y espera a ver si prende. Al principio, uno se dice: «*Vamos, agarren eso entre las encías, sarta de pelotudos. Me los cogí con mi música. La gente me reclama a mí, y no a su mierda de puto rock vomitivo. Yo sabía que era un genio, y miren, me pagan para esto, ja, ja, ja, revienten, basuras, ahora.*»...

Fantasmas

- Hoy en día, trato más bien de reflexionar para no arremeter, agachando la cabeza, sobre todas las propuestas que me hacen, como ser animador de los oscars de la moda y todo ese tipo de cosas. Pero hace falta evolucionar rápido, a ser necesario que encuentre algo nuevo artísticamente, para proponer en los seis meses que vienen, si no, voy a ser aburrido, para mí y para ustedes, para todo el mundo, y la gente se alegrará: «*Bien hecho, él tuvo sus quince minutos de gloria y los cagó. De todas formas, siempre fue un inútil.*» Está claro que no puedo rehacer además un álbum de power-rock con cuatro acordes. Estoy orgulloso de haber impuesto mi estilo a las piñas. Mi grupo, en este momento, es más bien de rock satánico de la cuarta zona. Pero, al mismo tiempo, mi recital en el Palais des Sports de París en junio último fue el mejor de mi carrera. Entonces voy a dar todo una última vez en Francia y en Australia, y luego de eso voy a hacer otra cosa. Estoy escribiendo



ya cosas que no tienen ninguna relación con el power-rock, para la película **The Brave**... - ¿Y cómo suena eso?

- Escribo cosas infernales, fúnebres y deprimentes, pero muy poderosas sobre mi teclado electrónico, que mezclo con riffs folk, o con ideas vocales al estilo Sinatra... Escucho también mucho jazz, mucho viejo rock americano pionero de los años 50, los primeros Lee Dorsey, Professor Longhair, pero también cosas sudanesas y norafricanas, blues sólido... No soportaría lanzar un nuevo álbum de pop-rock... Me encanta Oasis, son los únicos en los que pienso, junto también con Miss 45, un grupo de Los Angeles que me encanta, como Beck o Hole... También me encanta Rage Against The Machine, pero de ahí a poner el disco en mi casa, no. Los grupos de rock de hoy en día, una vez que firman, sufren una presión tal que el disco es un fracaso. Prefiero escuchar música tecno, adoro Aphex Twins, por ejemplo.

- Usted no estaba muy lejos de todo eso en los tiempos de Fire Engine, cuando trabajaba con Ric Ocasek...

- Sí, es por eso que jamás salió. Hoy puede que algo así fuera un éxito, pero bueno, no hay tiempo de ocuparse de todo... Sé que está por ahí arriba, en una valija en la que guardo un ejemplar de todo lo que hice.

- Poca gente sabe hasta qué punto usted ha sido un innovador. Y pocos se dan cuenta de la importancia que

usted tuvo en la escritura y la realización de discos como **The Idiot** y **Lust For Life**...

- Es cierto, yo estaba muy comprometido... Contrariamente a lo que la gente piensa, muchas de las ideas de textos vinieron de Bowie y muchas ideas musicales vinieron de mí... ¿Un buen ejemplo? «*Dum Dum Boys*». Tenía justo una serie de acordes de piano que no llegaba a resolver, y Bowie me decía: «*¿No creés que tendríamos que hacer una canción con eso? ¿Por qué no contás la historia de los Stooges?*» Él me dio el concepto de la canción y también me dio el título... Enseguida, juntó ese arpeggio de guitarra con el que enloquecen los grupos de metal ahora. Él tocó y después le pidió a Phil Palmer que tocara nuevamente la misma parte porque no le parecía técnicamente profesional lo que él mismo había tocado. ¿«*Nightclubbing*»? Tuvimos la idea el último día de estudio. Los músicos ya habían guardado todo, algunos ya estaban incluso en el avión en el momento en que Coco Schwab (secretario de Bowie) hizo su entrada en el estudio, armado con dos máscaras inmundas de caucho. Bowie se puso una para joder y se sentó al piano, tocando algo viejo, hundiéndose a lo Hoagy Carmichael. Yo enseguida deliré diciéndole: «*Es eso, es exactamente eso lo que quiero.*» Escribí el texto en diez minutos y grabamos la canción con una caja rítmica podrida. Bowie no paraba

de decir: «*Pero tenemos que llamar al baterista, no podés dejar esta canción podrida sobre tu cinta.*» Y yo le decía: «*Pero no, para nada, suena endiablidamente, es mejor que un baterista.*» Siempre lo estimulé a explotar la parte más oscura y alterada de su arte. Bowie me ayudó con las letras y me dijo: «*¿Por qué no escribís algo que muestre el hecho de caminar por las noches como los fantasmas?*» Después, en «*Fun-time*», él tenía la música y yo traje las letras, él tenía un aire extasiado... Me dijo: «*Cantá eso como Mae West, como una puta que quiere hacer gaita.*» En «*Success*», quería que yo tocara la guitarra melódicamente, «*la, la, la*», y a mí me parecía atroz, inhumano. Entonces, esperé a que se largara del estudio y me precipité para cambiar todo. Cuando volvió, todo le pareció finalmente muy bueno.

- ¿Eso falta, esos encuentros artísticos privilegiados?

- Sí, eso me falta cruelmente, y trato verdaderamente de trabajar lo mejor posible con Johnny Depp en **The Brave**. Tiene buen gusto, me obliga a dar lo mejor de mí. Necesito ser estimulado por otra gente. Me encantaría trabajar con Tricky. Fui a verlo a un recital y fue muy cordial. Es uno de los buenos. ■

FOTOS:

GERARD MALANGA (PP. 21 Y23)
CHRIS CUFFARO (P. 25)

Duchamp y los Neodadás

Versus el ilusionismo pictórico

POR BELÉN GACHE

En los años '50 se registra una vuelta al vanguardismo histórico dadá. Tanto en las nuevas técnicas -objetualismo, *enviroments*, *assemblages*, *happenings*- como en los nuevos movimientos -Pop, Nuevo Realismo- aparece el Neodadá, deudor sobre todo de la figura de Marcel Duchamp y sus replanteos acerca de las relaciones siempre problemáticas entre el objeto, la imagen y la palabra.

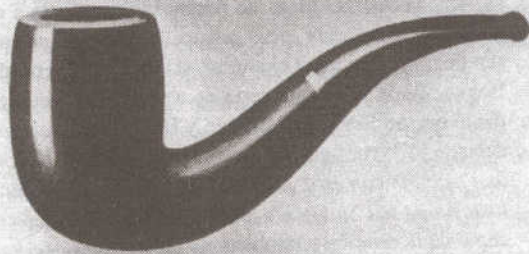
Papá Duchamp y la ruptura con la tradición metafórica del arte

Cuando en la década del '10 los cubistas empezaron a producir sus *papiers collés* insertando fragmentos de materiales concretos -fragmentos de diarios, etiquetas, pedazos de hule- en el contexto de la pintura, hicieron mucho más que utilizar una nueva técnica: dieron lugar a un profundo replanteo de la lógica del arte como representación. A partir de sus experiencias, el arte comenzó a descartar el plano de la metáfora, alineándose cada vez más con el de la metonimia. Se eligió la línea de la contigüidad en lugar de la similitud, la del paradigma vs. la del sintagma, según Jakobson; la de la condensación vs. el desplazamiento, según Lacan. Se rompió con la tradición representativa y metafórica vigente a lo largo de toda la historia del arte. El objeto comienza a ser presentado en lugar de representado.

Serán los ready-mades de Marcel Duchamp, considerado el padre del arte conceptual, los que llevarán esta línea hasta sus últimas consecuencias. Los ready-mades -objetos de consumo prefabricados o producidos industrialmente sin ningún tipo de transformación previa que en un contexto artístico adquieren características de obra de arte- son objetos "encontrados" por el artista en una operación en donde juega un rol importantísimo el azar y en donde el mismo gesto de elección los resemantiza, los rebautiza.

En 1917, Duchamp integra el jurado de la

Primera Muestra de la Sociedad de Artistas Independientes, pero renuncia por el rechazo de su obra "Fuente", en realidad un urinario fabricado de manera industrial, que había sido presentado por él mismo bajo el seudónimo de R. Mutt - un conocido fabricante norteamericano de sanitarios. "El



Ceci n'est pas une pipe.

Magritte, "Ceci n'est pas..."

urinario" se convertiría en la obra de arte protoconceptual por antonomasia. Otros ready-mades serán la "Rueda de bicicleta", el "Escurebotellas", el "Perchero", la "Viuda reciente".

Con los ready-mades no se trata ya de metonimia sino de autonomía. Se genera igualmente un problema de orden lingüístico: el objeto se presenta a sí mismo, no delegando en un "otro" el oficio de nombrarlo. Filiberto Menna, teórico italiano, analiza este pasaje de la representación a la presentación en las artes plásticas en su libro *La opción analítica*

del arte moderno. Allí afirma que, como en el caso del ready-made, no recurrir a la definición ya sea verbal o visual del objeto sino presentar al objeto por sí mismo, es una tentativa extrema de nombrarlo con una suerte de proposición tautológica al estilo "x=x", o sea, "este portabotellas es un portabotellas", lo que apuntaría a Duchamp en dirección a una crítica respecto a la eficiencia semántica tanto del lenguaje como de toda representación plástica. Problema por otra parte tratado pocos años más tarde por otro artista: René Magritte.

Neodadá y el objeto fetiche

Duchamp, precedido por los dadaístas, marcará una fuerte influencia en las producciones plásticas que le precedieron como los objetualismos, *enviroments*, *assemblages*, *happenings* -en especial Alan Kaprow y el grupo Fluxus- y en movimientos como el Nuevo Realismo y también el Pop -al punto de que en sus comienzos era conocido como Neodadá- el conceptualismo y el minimal.

En 1925, el artista se establece definitivamente en Nueva York donde se pone en contacto con John Cage y Merce Cunningham. Es ahí donde la generación que irrumpe en la escena artística a fines de los '50 -Rauschemberg, Johns, Warhol- saca realmente partido de los ready-mades duchampianos.

Su actitud vuelve a surgir claramente en las obras neodadá de Robert

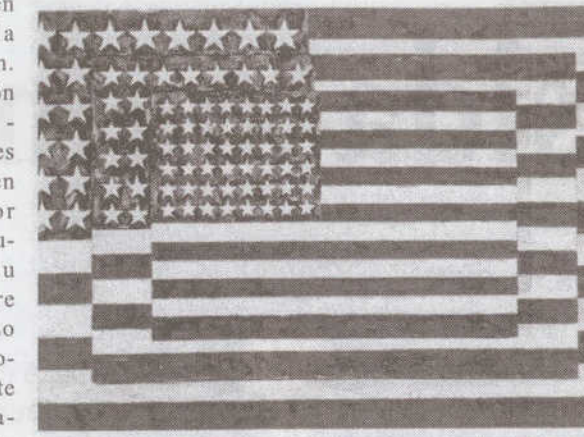
Rauschemberg, discípulo de John Cage -para quien silencio y discurso también son transmutados en gesto-, quien en 1955, presenta su obra "Cama", su cama real salpicada con pintura y montada en la pared. A ella le siguen piezas como "Coca-cola plan", en donde el artista utiliza botellas de Coca-cola que se impondrían luego como uno de los principales motivos del arte pop.

La influencia de la gestualidad "duchampiana" y el papel que este artista concede al azar se rastreará igualmente en el arte de acción como los *happenings* de Alan Kaprow, quien junto con Claes Oldenburg organiza las primeros experiencias multimediáticas en Nueva York, o en las actividades del grupo Fluxus -Maciunas, Nam June Paik, Charlotte Moorman- con sus collages de movimientos, y el uso de materiales y sonidos que provocan inesperados efectos en los espectadores.

Otro artista ligado al Pop, Jasper Johns, empieza a producir también en 1955 sus dianas y banderas norteamericanas. Estas obras se caracterizan por ser indistinguibles del objeto real al que pretendidamente representan. Johns trabaja en el extremo límite entre realidad

y representación.

La cuestión del ilusionismo pictórico había sido ya puesta en términos radicales por Magritte. En realidad él se dedicó a explorar la arbitrariedad tanto de la imagen como de la nominación. Su "rebelión epistemológica" es estudiada en detalle por Michel Foucault en su ensayo sobre el pintor. Lo que obsesiona a Magritte es precisamente ese lazo representativo entre el objeto y su imagen basado en el criterio de la semejanza o mimesis. Pero cuando nos muestra su "Ceci n'est pas une pipe", Magritte realiza una doble negativa:  no es una pipa y esto no es , cuestionando las relaciones tanto de la representación gráfica como del enunciado textual que nombra al objeto.



Jasper Johns, "Bandera norteamericana"

El lenguaje -en el arte, en la literatura- se empobrece en un esfuerzo mimético de contar el milagro de la semejanza, dirá Foucault, quien se propone aquí como a lo largo de toda su obra evidenciar las rejas lingüísticas y perceptivas que pesan sobre nosotros: sabido es que toda producción discursiva, lejos de constituir un «analogón» de la realidad, recorta el universo referencial, organiza el mundo sobre una base arbitraria de ejes semánticos que termina determinando todo comportamiento perceptivo.

Otro artista Pop, Andy Warhol participará igualmente de la misma problemática epistemológica con sus "Cajas de jabón brillo", o las "Cajas de latas de sopas Campbell", que finalmente terminan siendo idénticas a las cajas producidas industrialmente por la fábrica de jabón y latas de sopa. Aquí lo que está en juego no es otra cosa que el criterio de original. Más específicamente, el problema de la posibilidad de identidad o no entre un original y su copia o, eventualmente, si es

posible hablar o no en términos de originales. Pierre Restany, crítico de arte promotor del Nuevo Realismo -equivalente neodadá del otro lado del Atlántico- y alrededor del cual se aglutinan artistas como Ives Klein, Arman, Spoerri, Christo-, sostenía en su manifiesto "Cuarenta grados por debajo de dadá": "Aquí estamos hasta el cuello en el baño de la ex-presidencia directa y a cuarenta grados bajo cero de temperatura dadá, sin complejo de agresividad, sin voluntad polémica, sin necesidad de otra justificación que nuestro realismo. Esto funciona positivamente."

La regresión narcisista

Pero puede que la principal diferencia entre Dadá y Nuevo Realismo/Pop no radique tanto en la cantidad de agresión implícita en las obras. La principal diferencia sería aquella ligada a la celebración o no del objeto-fetiche.

"Yo les lancé a la cara botellas y el urinario como una provocación y ahora los admiran como lo bello estético" decía Duchamp en 1962. Mientras que él ofrecía en la década del '10 una antifetichista contra el fetiche artístico tradicional, los objetos pop, en cambio tomarán el camino de una especie de regresión narcisista. Objetos absolutamente banales son magnificados: botellas de Coca-cola, dólares, cajas de Brillo, latas de sopas Campbell o los íconos de stars -que, para el caso, cumplen exactamente el mismo rol objetual- acentuando la vulgaridad propia de las imágenes descontextualizadas.

Fetiche de la imagen, fetiche del lenguaje y esa absurda idea que nunca termina del todo de irse, de que la realidad puede ser apresada por los signos. Quizás, en términos lacanianos, podríamos decir lo mismo de otra manera: el significante es siempre un fetiche de una significación siempre inaccesible para el sujeto.

Puede que haga falta alguna especie de Om occidental para terminar definitivamente con la ilusión. Foucault dirá en su libro *Esto no es una pipa, ensayo sobre Magritte*:

"Llegará un día en que la propia imagen con el nombre que lleva será desidentificada por la similitud indefinidamente transferida a lo largo de una serie: Campbell, Campbell, Campbell, Campbell, Campbell." ■

Duchamp, "Viuda reciente"

El sida sin metáforas

POR SERGIO S. OLGUÍN

Citomegalovirus, Diario de la guerra contra el sida es el primer libro que publica Vian Ediciones. Hervé Guibert lo escribió dos meses antes de suicidarse cuando el sida había comenzado su etapa más destructora. De la obra y la vida de este gran escritor francés trata el prólogo (reproducido aquí sólo en parte) escrito especialmente por S. S. Olguin para esta edición, la primera en español.

La internación

Entre el 17 de setiembre y el 8 de octubre de 1991, Hervé Guibert fue internado en un hospital parisino debido a un citomegalovirus que hacía peligrar la visión de un ojo. Si bien pudo volver a su hogar con el problema de la visión controlado, Guibert ya había entrado en la etapa más destructora del sida. Apenas dos meses más tarde se suicidaba. Durante su estadía en el hospital, Guibert llevó un diario que apareció póstumamente y que él tituló **Cytomegalovirus** (Citomegalovirus). Como sus últimas novelas, **Citomegalovirus** es un esfuerzo para que la palabra conjurase a la enfermedad. Una lucha desigual donde la crónica de una muerte anunciada se transforma en el testimonio de una resistencia conmovedora. El diario de internación se convierte en un diario de guerra, no solo contra el sida sino también contra cualquier enfermedad. **Citomegalovirus** es también el testimonio de un combate contra la indiferencia hospitalaria, contra aquellos que por convivir con la muerte a diario parecen olvidar al individuo que se enfrenta a una situación tan inédita como desesperada. **Citomegalovirus** es el diario de supervivencia contra la hostilidad mortal de una enfermedad pero también contra esa otra hostilidad cansadora, humillante y desgastante que debe soportar cualquier persona internada en un hospital. En París, en Buenos Aires o en Montevideo.

(...)

El amigo

En junio de 1984 falleció Michel Foucault. Sus allegados mantuvieron en secreto la infección del filósofo con el virus del sida.

Hacia muy poco tiempo que se había identificado el virus y cundía cierta paranoia en el entorno de Foucault que llegaba a considerar al sida como enfermedad «vergonzante»¹. Pero fue justamente una persona del entorno de Foucault quien iba a pasar del «secreto al clamor» de la enfermedad: Hervé Guibert publicó en 1990 **Al amigo que no me salvó la vida**, una novela en clave donde los protagonistas eran el propio Guibert, que había contraído el sida, y Michel Foucault (bajo el nombre de Muzil).² Entre los personajes secundarios aparecía una tal Marina en la que todos vieron a la amiga común del filósofo y el escritor, la actriz Isabelle Adjani.

Sida, personajes famosos, historias de amor homosexual, confesiones íntimas: suficientes elementos para transformar **Al amigo...** en un éxito escandaloso. Si a esto se le suma la excelente prosa característica de Guibert y un manejo perfecto de los tiempos dramáticos de la historia, con **Al amigo...** se estaba también ante un gran suceso literario.

Hasta entonces Guibert había conseguido ser un escritor prestigioso pero no popular. Su fama como escritor era compartida con sus otras dos actividades: la fotografía y la crítica artística que desarrollaba en **Le Monde** y en **L'Autre Journal**. También había conseguido notoriedad por haber firmado el guión de la primera historia abiertamente homosexual del cine francés: **El hombre herido** (1983) de Patrick Chéreau. Guibert había comenzado a publicar desde muy joven. Su primer libro, **La mort propagande** (1977), publicado cuando sólo tenía 22 años, marcó la línea que iba a continuar su obra: textos no muy extensos que coquetean con la

autobiografía y la mitomanía, historias donde predomina la sexualidad y descripciones que sin perder un esteticismo *alla* Marguerite Duras podían bordear la pornografía.

El mismo año de la publicación de **La mort propagande** se produjo el encuentro de Foucault y Guibert. Por entonces, Foucault solía reunir en su entorno a homosexuales hermosos e inteligentes entre los que pronto se destacó este veinteañero. «*Su aspecto - cuenta Miller en la biografía dedicada a Foucault - era ligeramente angélico, de cabellera rubia muy clara, una voz apenas audible y una mirada penetrante e intensa. Pero las pasiones que lo consumían nada tenían de celestiales. Tal como a Foucault, le fascinaban las transgresiones, los momentos de locura, lo inestable de las fronteras entre fantasía y realidad, placer y dolor, vida y muerte.*»

(...)

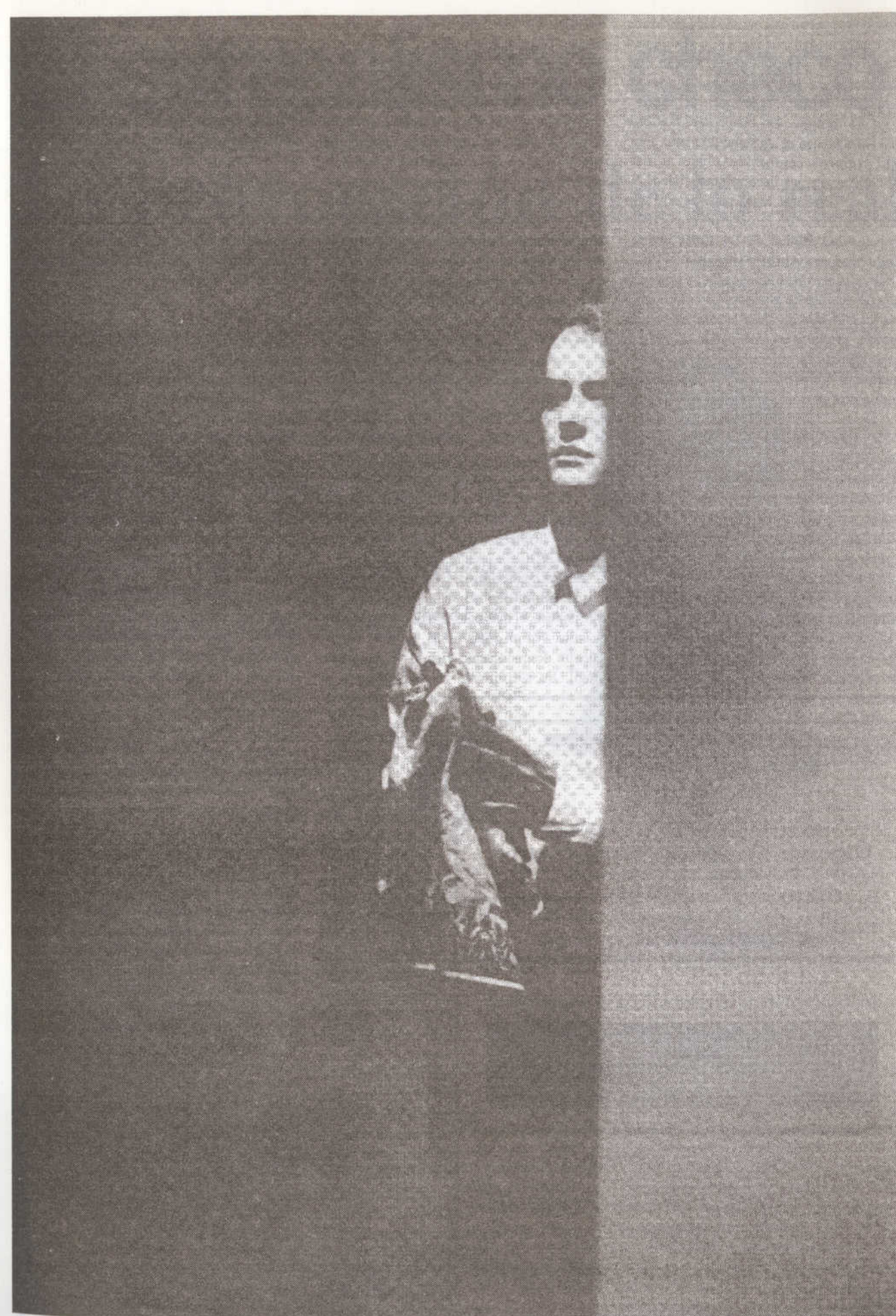
Sin piedad

(...) Si bien las primeras referencias al sida en su obra son anteriores (en **L'Incognito** de 1989), se considera como «obras de la enfermedad» una trilogía de novelas, el diario **Citomegalovirus** y, también, un video grabado por él.

De la trilogía, sólo dos fueron traducidas al español (en ambos casos, editadas por Tusquets): **Al amigo que no me salvó la vida** y **El protocolo compasivo** (1991). Permanece inédita en español **L'homme au chapeau rouge** (1992).

(...)

El protocolo compasivo sigue la misma línea argumental de los medicamentos que **Al amigo...** pero hay un cambio fundamen-



tal: el protagonista está siendo ya destrozado por la enfermedad, sus fuerzas lo abandonan y la presencia de la muerte es mucho más dramáticamente palpable que en la primera parte.³

En **El amigo...** los hospitales, las terapias, permanecen en un segundo plano. Pero en **El protocolo compasivo** Guibert no ahorra detalles de su decaimiento físico. El cuerpo no pierde el lugar privilegiado que tiene en el resto de la obra de Guibert: la minuciosidad erótica de **La mort propagande** o de **Les aventures singulières** (1982) se convierte en una minuciosidad fisiológica llena de detalles escabrosos. La enfermedad deteriora el cuerpo pero no su capacidad literaria. Guibert escribe como si pudiera enajenarse de la enfermedad, como si esa muerte que constantemente preanuncia ocurriera a otra persona, a su personaje.

(...)

Hay algo fundamental en esta trilogía que suele dejarse de lado y es, justamente, que se está ante novelas. Es decir, obras ficcionales. Guibert era un escritor inteligente, sabía que para un novelista es más importante el efecto sobre los lectores que el testimonio o la verdad. Su enfermedad es, en términos de estrategia literaria, su ventaja: es verdad que tiene sida y utiliza este conocimiento de los lectores para cubrir todas sus palabras de un velo verdadero. Pero Guibert mistifica, recrea, no se ata a la realidad y crea una historia que se aparta leve, sutilmente de su propia

historia. En esa sutil variación reside la esencia literaria de su obra.

Pudor o impudor

Citomegalovirus sigue la misma línea «hospitalaria» de **El protocolo...** pero en forma de diario de internación. Guibert fue internado entre el 17 de setiembre y el 8 de octubre de 1991 por un problema en un ojo que podía dejarlo ciego. Durante ese período Guibert anotó sus impresiones de la internación, de los médicos, las enfermeras y los demás pacientes. Unos días antes de ser internado había dicho en una entrevista: «*Tengo la impresión de sobrevivir. Suspendí los antidepresivos por una decisión repentina, en el mes de julio, pensando que el ruido del mar, de los pájaros, del silencio, me servirían de tranquilizantes. Pero camino constantemente sobre la cuerda floja: sin antidepresivos, cuando me miro en el espejo, veo un cadáver; con antidepresivos no veo a Alain Delon, sino algo mejor: ¡no me veo! La otra noche cené con un amigo que me dijo: 'Seguís siendo buen mozo, ¿sabés?'. Estuve a punto de deshacerme en lágrimas, porque eso era lo que peor podía hacerme en la medida en que no podía creerlo.*»⁴

De los cuatro libros, **Citomegalovirus** es el menos pretencioso en su literatura y, tal vez por eso, el más conmovedor. Por primera y única vez en estas obras, Guibert se encuentra desconcertado y se lo ve realmente frágil. Su sufrimiento no se encuentra ni estetizado ni descrito con la minuciosidad autocomplaciente de **El protocolo...**

(...)

En **Citomegalovirus** Guibert se aleja de todo intento de ficcionalizar su estancia en el hospital. No busca el efecto literario, busca dejar constancia de su horror y su perplejidad. Así y todo, Guibert consigue momentos de una belleza increíble: cuando, por ejemplo, luego de una punción y de un infierno post-operatorio puede saborear un café, alcanza un momento literario formidable. Pero es gracias a su escritura siempre deslumbrante que consigue maravillar al lector y no con episodios sorpresivos más o menos inventados.

Lo descarnado de **Citomegalovirus** no va en contra de la belleza que Guibert consigue en sus obras de ficción.

Aforismos, apuntes, marcas de escritura que muy rara vez superan las tres o cuatro líneas. Latigazos de palabras, a veces carentes de sentido por falta de contexto. Guibert escribe fragmentado porque está urgido por la enfermedad, porque sabe que no le queda tiempo y apenas tiene fuerzas para luchar por medio de la escritura. No para no morir (Guibert conocía la inevitabilidad de su condena), sino para vivir sin tiempos muertos. Que de eso se trata.

Final

Luego de la publicación de **El amigo que no me salvó la vida**, Guibert recibió el ofrecimiento de filmar su enfermedad. Y lo hizo. Guibert, con la ayuda de una pequeña cámara de video, se grabó en distintas situaciones: de vacaciones, durante la fisioterapia, visitando a su tía abuela, desnudo, con sus amigos. Un mes y medio después de su muerte, el video, titulado **La Pudeur ou l'impudeur** (El pudor o el impudor), fue emitido por la televisión francesa. La filmación llega casi hasta el intento de suicidio que terminaría con su vida. Muchos televidentes no soportaron verlo hasta el final. Quien sí llegó hasta las últimas imágenes fue un crítico televisivo que escribió: «*En el último plano de su película, Guibert está en su casa, en París, en su departamento absolutamente blanco. Guibert se levanta, abre una puerta, sale. Sale de la imagen, sale del campo escénico. Sale de la vida. Queda la imagen, queda la cámara.*»⁵

(...)

Notas

1. Para una narración detallada de la reacción de Foucault y sus amigos alrededor del sida ver la excelente biografía de James Miller: **La pasión de Michel Foucault** (Editorial Andrés Bello). Cap. 1. También hemos tomado de esta biografía los detalles de la amistad entre Foucault y Guibert (Cap. 1 y 11).
2. El «amigo» al que se hace referencia en el título no es Foucault sino otro personaje, Bill, y no se trata de una dedicatoria sino de un «dirigirse a».
3. **El protocolo compasivo** debe ser también la primera novela que habla del Prozac. Es ese fármaco estimulante (y tan en boga en los últimos años) lo que le permite tomar fuerzas para volver a escribir. El tema es retomado en **Citomegalovirus**.
4. Entrevista realizada por Jérôme Garcin para **L'Evenement du Jeudi**, Setiembre de 1991 (Traducida al español por Josefina Tapia, Clarín, 1991).
5. Alain Rémond, «La vie et rien d'autre», **Télérama**, 12 de febrero de 1992.

FOTO: HANS GEORG BERGER

El surrealismo checo

La provocación de lo real

POR GUILLERMO LEMA

Los checos tuvieron su surrealismo: distinto del francés y cercano a sus inviernos y primaveras políticas. Historia de un movimiento que defendió la provocación como una necesidad básica. Guillermo Lema, último ganador del concurso de la V. de narrativa, estuvo en Praga y nos cuenta lo que vio o lo que imaginó ver. Y para que no se queden con las ganas, presentamos una muy completa antología de surrealistas checos. Están por entrar en otro mundo. Prepárense.

Subiendo la colina Petřín está el Monasterio Strahov. Con algunos huertos a sus pies, un corte horizontal forma una terraza con dos bancos de plaza y un pequeño viñado. Sentados en aquel mirador permanecemos suspendidos entre el atardecer y Praga. Otoño. Entre el bosque y la ciudad una armónica policromía continúa de las ramas y las hojas a los muros y los techos: verde, amarillo, marrón, ocre. Minutos después, en la Iglesia de San Nicolás, hay un concierto con obras de Bach y Mozart para órgano y trompeta. Mientras tanto, desde este lugar en el que la simple anotación del paisaje justifica el texto, pensamos en un poema de Karel Hynek que dice «*quise matarme con una pistola pero no funcionó / tengo un cuerpo insensible, imposible de radiografiar / sigo mirando con mis ojos y escuchando con mis oídos*». Pero Hynek murió prematuramente, joven, surrealista.

En Praga no todo es teatro negro ni linterna mágica iluminando teatro negro. Pensamiento real de surrealismo de lo real. Descendemos del mirador al concierto. Praha, Prague, Praga a veces. Lejos de Buenos Aires, en el Monasterio Strahov, sin entender el idioma y comprendiéndolo todo. La imagen subvertida es la subversión de lo real. ¿Está claro? Si quedan pocas cosas después de la guerra, hay que ir a su rescate para hacerlas estallar.

Estallido como efecto multiplicador. Procrear. Lo que queda vivo se distingue. Una multitud grita en torno a la estatua ecuestre de la Plaza Wenceslao; escena que se reitera

Albert Marencin, Collage (1972).



en la Ciudad Nueva desde la inmolación del estudiante Jan Palach en 1969 hasta la manifestación de noviembre del '89 que inicia la Revolución de Terciopelo y marca la caída del comunismo. En aquel lugar frente al soberbio Museo Nacional, una manifestación política nos rodea; sin embargo, entre miles, distinguimos a Hana. ¿Quedaba alguna duda de que eso fuera posible? Hicimos una cita en aquel lugar sin saber de la manifestación. Al toparnos con la muchedumbre pensamos en un desencuentro inevitable. Sin embargo ella está. Hana comienza a abrir puertas.

Hasta ese momento todo era clásico, mún-

sica y castillo y plaza de la Ciudad Vieja. Podemos buscar rastros de los artistas que todo el mundo conoce y que al encontrarlos no defraudan. Kafka de siempre. Kundera que regresa de a poco luego de la prescripción. Pero Hana abre una puerta. Desde ahora todo es distinto pero igualmente bello. Comienzan a surgir diversas líneas artísticas desconocidas para nosotros. Una cantante como Iva Bittová, lejos del surrealismo, que nos da la esperanza musical que significa no poder definirla. Un fotógrafo como Jan Saudek que, sin ser surrealista, resulta impensable sin un surrealismo que lo preceda.

EN LA RED HAY DE TODO, CASI DEMASIADO
CLICKEAMOS COMO VIVIMOS, EN PERPETUO INTERRUPTUS
PLAY & STOP. BACK & FORWARD.
PERO DEBAJO DE LA MACETA ESTÁ INTERFRAMES
PESE AL DEFAULT DE NUESTRO ESCEPTICISMO
SOSPECHAMOS QUE IMPORTA QUE NOS LEAS.

HTTP://WWW.ARGENTWEB.COM/INTERFRAMES/

INTERFRAMES

ES:
CULTURA / TECNOLOGÍA /
INTERNET / TEATRO VIRTUAL /
...Y ALGO DE VDEVIAN.

Un poeta como Vítězslav Nezval, iniciador del surrealismo en Checoslovaquia. Líneas diferentes. Épocas y cambios. Continuamos con otros artistas y otros movimientos, volvemos y nos detenemos al azar en uno de ellos. El surrealismo checo es posible. Pero mejor expliquemos algo acerca de él.

El poetismo

Antes del surrealismo, en Checoslovaquia, existió el poetismo: movimiento artístico intelectual que destaca la moral del placer, de la invención y de la modernidad. Nació en 1924 al tiempo que Breton iniciaba su *Manifiesto del Surrealismo* y morían Lenin y Kafka. Será el movimiento de vanguardia para los checos y los eslovacos. Su más grande poeta fue Vítězslav Nezval. El movimiento se acerca y se aleja del surrealismo. Se acerca poniendo el acento sobre la libertad de la imaginación, pero insiste sobre el carácter construido y no espontáneo de una obra. Se acerca a la temática de los viajes exóticos de Apollinaire, alejándose de la rabia destructiva de Breton pues sólo encontramos algunas provocaciones menores. En otras palabras, este preludio al surrealismo escapa a la influencia de Dadá. El sentido del humor subsiste sin el recurso de la negatividad pura.

Si la guerra del '14 los disgustó profundamente, reforzó al mismo tiempo - una vez la pesadilla terminada - su deseo por lo real. Para los jóvenes checos y eslovacos el impulso positivo es una particularidad local: el fin de la guerra, para su país, significa igualmente la reconquista de la independencia nacional. Esto confiere a los poetistas un rol a desempeñar en una cultura naciente y un "optimismo histórico" difícil de imaginar por aquel entonces en los jóvenes alemanes, belgas o franceses. Praga es una ciudad romántica por excelencia pero sus poetas conservan como pocos otros los pies sobre la tierra.

A mediados de los años '30, la situación general se oscurece, los juegos poéticos se moderan, el poetismo se esfuma. Cede su lugar al surrealismo, su continuación natural.

de Praga. A partir de ese momento, los grupos surrealistas recibirán diversas denominaciones a lo largo de la historia del movimiento: Primer Grupo Surrealista de Praga (1934-1938), Grupo 42 (1942-1946), Grupo Ra (1946-1951), Círculo de los Cinco Objetos (1952-1962), UDS (1963-1968), Grupo Surrealista Renovado (a partir de 1969).

Para el conjunto de los surrealistas checos *lo vivido* se convierte en el trampolín de todas sus búsquedas. Lo prefieren no sólo al automatismo sino también, y sobre todo, al culto de un mundo "otro", puramente hipotético, que marca todo el pensamiento de los surrealistas de París.

Los checos, por su parte, jamás suscribieron a la propuesta de André Breton, que une la fuerza de la imagen a su grado de arbitrariedad. Recurren, en cambio, a una exaltación de lo posible.

La ensoñación, para ellos, no se confunde con la utopía sino que es considerada la prolongación última pero natural de la experiencia y aquello que saca a la luz un misterio propio a las cosas mismas. El examen maravillado de lo cotidiano los coloca más cerca de la lectura de las noticias de los diarios que de los actos del marqués de Sade.

A pesar de su interés por los sueños, se trata de un surrealismo diurno, cuyo centro no es el sueño nocturno sino la caminata, su variante despierta, que inspira los mejores textos de Nezval así como los ciclos fotográficos de Jindřich Štyrský. Un gusto por lo concreto los acompaña naturalmente. Los objetos surrealistas tienen como característica su racionalidad concreta y su capacidad de metamorfosis. El simbolismo psicoanalítico desaparece ante la sola presencia del objeto y su materialidad única.

Vítězslav Nezval

Cofundador tanto del poetismo (1924) como del primer Grupo Surrealista de Praga (1934), Nezval representa por sí solo una verdadera revolución en la poesía checa. Autor de poemas, novelas, piezas de teatro,

a Breton), también será lamentablemente el autor de una oda a Stalin (1949) y de otros panfletos publicitarios del comunismo oficial. Apartado del Grupo praguense desde 1938, permanece surrealista tanto en la infancia en el campo como en el paseo urbano. Buena parte de su abundante obra poética ocupará un lugar de privilegio entre lo mejor de la poesía checa de este siglo.

Nezval es, asimismo, uno de los más originales creadores del surrealismo mundial.

Para Nezval, el objeto es el elemento capital de la imagen y aquello que domina el espíritu de sus escritos. Descuida deliberadamente, sin ignorarlas, las formas puramente verbales del "delirio poético" situando resueltamente su discurso del lado de la cosa, en tanto que Éluard lo hace del lado de la palabra o del símbolo.

"Cuando las palabras eran nuevas, brillaban las unas junto a las otras con una constante intensidad natal. Poco a poco, su utilización corriente creó la fraseología. Nadie imagina, ante el sonido del saludo cotidiano, unos labios sobre una blanca mano de mujer". Fue necesario que yo descompusiera esta frase para evocar su sentido primero.

La lógica es justamente aquello que transforma en simples frases a luminosas palabras. Lógicamente, un vaso pertenece a la mesa, una estrella al cielo, la puerta a la escalera. Así es como no los vemos. Había que poner la estrella sobre la mesa, el vaso cerca del piano y de los ángeles, aproximar la puerta al océano. Se trataba de descubrir la realidad, de darle un aspecto luminoso como el del primer día. Aunque lo hiciera en detrimento de la lógica, era un esfuerzo eminentemente realista."

Extraído del texto "Gota de tinta", el cual, publicado en 1928, es uno de los manifiestos del poetismo.

El invierno de Praga

Luego de la Segunda Guerra Mundial, los surrealistas checos, si quieren seguir

1. El saludo "le beso la mano", hoy en día en desuso, era aún frecuentemente utilizado en Bohemia en los

hablando, deben ante todo reconocer los límites de su propia palabra. El discurso surrealista, lejos de representar a sus ojos una verdad, es explícitamente reconocido por ellos como un simple modelo, un acercamiento parcial a lo real. El sentido de lo real en la "segunda ola" del surrealismo checo se manifiesta ante todo como un escepticismo crítico. La duda es para los checos el valor más seguro. Vratislav Effenberger, poeta, teórico, organizador, personaje clave de todo el surrealismo checoslovaco de post-guerra, es quien le otorga continuidad al movimiento a través de diferentes agrupaciones (Círculo de los Cinco Objetos, UDS) hasta el Grupo Surrealista Renovado de las últimas décadas. En Effenberger aparece la rabia como la más simple expresión de la poesía. Es surrealista en sus cóleras como en los castillos de arena de su infancia. Pone ante los ojos del hombre algunos de sus conflictos actuales a fin de inspirarle la transgresión.

Poesía y humor para los checos forman una unidad: el humor es inseparable de toda verdadera poesía: "Planté en una maceta los pelos que con mis dientes había arrancado a sus axilas / pero no piensen en seguida que servirán de perejil para la sopa / servirán para otra cosa todavía." (Karel Hynek)

Políticamente, mantienen una estrecha colaboración con el movimiento obrero, lo que a mediados de los años treinta los torna definitivamente solidarios con los surrealistas de París. Pero el surrealismo checo tiene un frente de batalla que se agrega al conservadurismo burgués: la desconfianza de los revolucionarios "oficiales" que en su gran mayoría no quieren aceptarlos. La polémica con las teorías marxistas (o con su versión oficial) parece decisiva para los surrealistas checos, ejerciendo una influencia directa en

su pensamiento. A diferencia de Breton, concebirán al surrealismo sólo con relación a la historia como un paso lógico y necesario hacia su futuro cumplimiento. Incluso Effenberger, más tarde, estará siempre bajo la influencia de las viejas utopías. Aun a comienzos de los años cincuenta, incluso cuando renuncia a darle al surrealismo un status "legal", Effenberger, para definir la situación, utiliza un lenguaje próximo al del Partido. Se establece un factor común entre dos vanguardias desentendidas: la del arte y la de la lucha política.

En los años '50 retoman todo desde cero a la luz de la actualidad y se alejan tanto del utopismo marxista como del surrealismo clásico. La mera espera de un mensaje político de parte del arte, impone al pensamiento surrealista su estilo mismo. Renuncian a la vez al mito de la vanguardia y de la revolución. Son los únicos en darle a la rebelión surrealista una forma no izquierdista. Los checos encarnan un relativismo crítico que desconfía no sólo de toda utopía sino también del surrealismo mismo en la medida en que se erige como una verdad definitiva.

El surrealismo checo de los años '47 a '66 intentaría una síntesis singular: fundir en una sola actitud romanticismo y realismo. En la Checoslovaquia del '68 los surrealistas de Praga tienen un lenguaje diferente, más conforme a sus experiencias recientes. En tanto que sus antiguos censores descubren sus virtudes liberadoras, ellos prefieren definir la imaginación por su fuerza de resistencia, incluida la que puede oponerse a un conformismo socialista.

La primavera de Praga

Entre 1966 y 1968 el grupo de Praga, tras años de ambigüedad, se declara abiertamente surrealista. La fecha nada tiene de aleatoria. El mundo, como sabemos, estaba en aquel entonces movilizado. Se asiste a un mar de fondo que, localmente, desemboca en la Primavera de Praga. La crisis del sistema económico y del modelo staliniano, el rechazo eslovaco por la centralización praguense, la rebelión de los intelectuales en contra de la arbitrariedad de la censura en el ámbito cultural, fueron algunas de sus causas. El presidente Antonín Novotný - quien en 1967 encarcelara a los escritores disidentes - se ve obligado a abandonar su cargo en marzo del '68. En los primeros días de abril, el Comité Central del PC checo liderado por el moderado Antonín Dubček adopta un programa liberal de reformas conocido como la Primavera de Praga que restableció todas las libertades, rehabilitó a los intelectuales sancionados anteriormente, introdujo el pluralismo en la vida política del país y propuso una organización federal del Estado.

Los surrealistas checos y eslovacos, paralelamente a una lenta reconquista de la existencia pública, reanudan relaciones con el Grupo de París y se descubren de repente más próximos de lo que habían pensado. Retomando los proyectos que agitaban su primera mitad, la segunda parte de este siglo, en realidad, no hace más que contradecirlos uno por uno. 1968, lejos de abrir una era de liberación, marcó simplemente el punto de partida de un fin. En agosto del '68 las tropas del pacto de Varsovia invaden el país poniendo fin al proyecto reformista e imponiendo la "normalización". Para el surrealismo es el año de un triunfo paradójico: al mismo tiempo que es punto culminante de su influencia, marca también su ingreso definitivo en la historia. Las ideas descienden a las calles, bajan las aguas del diluvio, y sólo queda la gloria de las ventas públicas y las retrospectivas de museo. Pero hizo cambiar las cosas. La presencia del surrealismo es tal a partir de ese momento, que se confunde de hecho con todo una corriente de pensamientos. Su existencia en tanto que movimiento se convierte, a partir de entonces, en algo superfluo. Los intelectuales en general son, en el transcurso de los años '70, el blanco de la "normalización". Algunos antiguos miembros del grupo praguense participan en revistas cercanas al pensamiento surrealista. El grupo desarrolla a puertas cerradas nuevas formas de actividades colectivas, sobre todo "experimentales", manifestándose en el extranjero.

Bystrice

Cerramos la puerta del surrealismo y abrimos la de U Betlémské kaple. Un bar o algo así. Cerveza o más que eso. Puertas que se abren. Movimiento. Más individuos. Los hallazgos continúan. Hana abriendo otras puertas. Cerveza espesa. Continúa. Salimos después. Una puerta visitada por muchos turistas: el puente de Carlos IV. Es de noche o una tarde que envejece temprano. Un afiche anuncia una exposición de pintura surrealista. Nos hablan de invierno. ¿Puede hacer -15°C de temperatura? Cerramos una puerta. Sí, puede, y sigue haciendo frío. Real y surrealista. No está mal despertar así. Entonces, abrimos otra puerta. Pasa el viento y pasamos. Hana va delante de nosotros. Poco después la alcanzamos. Nos cede el paso. Abrimos nuestra primera puerta. Seguimos. El surrealismo parece haber terminado. Pero ahora no nos podemos detener. Abrimos otras puertas y volvemos al azar del comienzo, al hallazgo del artista impensado, a la sorpresa de andar por un pequeño territorio incontinente, por un país que no termina. El punto final del artículo es mera ficción. La República Checa continúa. ■

Ya llega **magazín literario** mapa mensual de cultura

Desde el 5 de julio, 100 páginas con todo lo que hay que saber y leer. En el número uno: cine/literatura, entrevista a Julian Barnes, reseñas, televisión, teatro, multimedia, plástica, bibliofilia, revista de revistas, música y discos. Una agenda completa y razonada de toda la cultura en Buenos Aires.

Disponible en todos los kioscos y por suscripción.

Alsina 1131. 1088-Buenos Aires Tel: 381-8626, fax: 381-9833



Antología Surrealismo

TRADUCCIONES DEL FRANCÉS: GLADYS VIDAL



Foto de Jan Saudek, "The Walkman".

ZBYNEK HAVLÍČEK: Dividido entre la poesía y el psicoanálisis, Havlíček contribuye a distancia con las actividades del Grupo praguense de los años '50 y '60. Traduce especialmente obras de Breton. Es surrealista en el entusiasmo agresivo hacia y contra todo.

Tu sexo nivel alcanzado por mi cabeza en las últimas inundaciones

Llueve muy suavemente
En los sillones sobre la plaza como en las ojerías bajo los ojos
Puestos en las cajas bajo los dedos músicos de los hombres de la mudanza
El día lanza una herradura en el arco
Donde el arquero se durmió
En el verde arveja de los manteles
Que atraviesan lentamente las ovejas hasta el final de la ruta jalonada
El mobiliario de goma se desinfla la puerta que da a un precipicio
Confunde sus hojas con las nubes
Sobre las cuales el cilindro del primer fonógrafo
Transcribe sus trazos geográficos
Mi cabeza llena de valles de cajas y de nubes
Con las imágenes autoadhesivas que antaño alucinaba en mi fiebre
La angustia de estar solo la seguridad de estar con alguien
El muy antiguo reconocimiento que no cesará de despertarme de mi sueño
La lágrima que no detendrá un camión de mudanzas el sollozo que no te hará venir
El horrible dolor de no tenerte a mi alcance la inquisición de tu ausencia
El gran crimen del cual somos co-responsables
Por haber escuchado a la razón más que al corazón
A la necesidad más que a la libertad al rinoceronte más que al antílope
Paciendo cintas en torno al decálogo
De una sospechosa genealogía aria
Y bajo el cual nuestro amor se descompone sabiamente
En tanto que la luna escribe sobre él largos mensajes

STANISLAV DVORSKY: Importante poeta y teórico, aporta una contribución capital a las actividades del Grupo praguense de los años '60/'70. Uno de los mejores cerebros de su generación. Dvorsky es surrealista en los terciopelos interiores y en los instrumentos de alta precisión.

El juego del cerco (Fragmento)

De todo esto, había considerado hasta ese momento como la alternativa más aceptable una torre de prisión imaginaria, rodeada por una alta reja de hierro bien real. En lo alto, en medio de vigas y telas de araña, se estaría como en el fondo de un profundo pozo seco a medias, entre libros ultrajadoramente enmohecidos. Son los libros quienes peor hederían. En la humedad y en la oscuridad profunda, los tocaría uno tras otro, como a un plumaje blanco -encuadernaciones desgarradas, papel hecho papilla, letras medio derretidas. Ganas de que de toda la pila sólo algunas líneas sean legibles... y que esas pocas líneas, para colmo, estén ostensiblemente tachadas. Todo eso bajo un claro de luna nevado, inolvidable. Muy excitado, abrir un libro cualquiera en cualquier página, tratar de adivinar lo que está escrito en tal o cual lugar. Como ya una vez: era tarde por la noche, el viento gimió, y la primera nieve, libros transformados en musgo de bosque descansaban en el suelo. Yo quería saber finalmente quién jugaba aún y quién ya no jugaba. Escuchaba pacientemente el ruido de las ramas que no terminaban de romperse, de las caídas de revoque en el interior de la chimenea: ninguna intriga, sólo rimas huecas. Hojas de castaño giraban por el aire. Era frecuentemente despertado por mis viejas ceguerras físicas: daba vueltas en el fondo del sillón. La vejiga enferma se hinchaba más y más, bajo el efecto de las dudas primeras, toda suerte de momias negras caían en polvo, en un no-refugio dulzón, el vacío podía fácilmente raspar la superficie. Reyes sin corona se perseguían unos a otros como si alguien hiciera girar no sé qué manija. Como perros desencadenados. El sillón abría sus pliegues blancos: desde la garganta, el sonido no fue

VRATISLAV EFFENBERGER: Datos suyos en la nota principal.

Las aguas negras (Fragmento)

Las aguas negras están por todas partes. Detrás de un pan redondo que, una vez cortado en rebanadas, huele tan bien como un campo de trigo que madura. En una violeta de antes de la tormenta, que posee el silencio de las primeras gotas de lluvia, en ese secreto revelado que es una puerta abierta, en las cortinas inmóviles de una ventana detrás de la cual se extiende una cálida noche de verano, en los cuentos, en los pozos, en los sombreros encajados sobre la frente, en los libros cuyo vidrio helado se quiebra en pedazos en una mano torpe, que los estrecha con demasiada fuerza. Uno o dos pasos y la pequeña Alicia atraviesa el espejo. Detrás, el silencio de un cielo sin nubes; una vieja cabaña de tablas de madera, que sirve de refugio a las herramientas, se asa al sol y huele a alquitrán. Allí hay una escalera de sogas; uno de sus extremos se pierde en la corona de un alto peral. Y sombreros que ya no se usan. Sombreros que piden ser resueltos como acertijos. (...)

Hasta ahora, conocía varios caminos que permitían unir imágenes, a fin de que los versos, por consiguiente, cayeran unos tras otros como disparos de fusil. Por lo tanto,

KAREL HYNEK: Muerto prematuramente, Hynek sólo participa en sus comienzos de las actividades del Grupo praguense de post-guerra (a partir de 1948). Su rol es sin embargo fundamental: uniendo poesía y mistificación, su vida y su obra - muchos textos de la cual fueron escritos con Effenberger - alcanzan dimensiones de mito al cual sus amigos no dejan de remitirse, y que influencia incluso a los más jóvenes adeptos del Grupo. Gran seductor de las apariencias cotidianas.

El Pequeño Lord pierde por segunda vez la virginidad

Al poco tiempo, la publicación sin reservas de los sentimientos y de los sucesos ya no nos alcanzaba - estábamos al corriente de todos los detalles: yo conocía hasta la ubicación de los granos en las distintas nalgas - nos reuníamos dos vaginas, dos penes y un pene que alternaba con un trasero. Nunca en mi vida me había reído tanto como cuando observaba dos cuerpos copulando, dobles mixtos corriendo tras un placer récord. De todo el coito, el orgasmo es el único

momento digno. La mujer y el hombre forman vasos comunicantes y sus suspiros hacen caer del techo pedazos de revoque. En esos momentos, los voyeurs se mantienen firmes como durante el himno.

Era el único de todo nuestro grupo que aún tenía el trasero virgen. El seductor Klaus y las lavativas de Lola hicieron, una noche, que le pidiera a la Sra. Burnett que me pusiera un falo artificial. Debo decir que me desfloró con mucha delicadeza,

ya no sé cómo hacer un poema, si quiero que exprese todo lo que siento en este momento en el que toda poesía está tan lejos. Mientras erro de calle en calle, escucho detrás de mí cinco disparos que no son más que golpes de una puerta, cerrada detrás de aquellos que, delante del bar, habían cantado por más tiempo del necesario. No, nada ocurrió, sólo el libro, sobre la mesa, está apoyado un poco de costado, y un viejo señor golpea a un perro viejo. (...)

Hay que descubrir nuevos símbolos. Cada época tiene su simbología propia. Aquello que dura desde hace siglos: un arroyo que corre, las estrellas, la sombra de una flor. Un hombre mira esas cosas y su espíritu las abraza como los brazos de un pulpo. El arroyo, sin embargo, no es un símbolo de la vida, así como tampoco las estrellas simbolizan la eternidad, ni las flores el amor. Cada hombre tiene en su cabeza el fondo del Moldava. Todo se encuentra allí, hay más cosas de las que se podrían inventar. Barbijos que ruedan, llevadas por la corriente. Pero barbijos completamente poéticos.

El amor jamás sería tan hechicero si no tuviese el poder de unir cosas incompatibles: pasión y cansancio, ternura y crueldad, un árbol y la mesa que de él se hizo. Una valija en la cual se encuentran muchos caminos; cada uno de ellos está allí para que uno pueda tomar un desvío. Mi lapicera corre sobre el papel como un caballo que huye del fuego. (...)

Puedo levantarme y partir. Puedo también ponerme a cantar. Puedo hablar en sueños. Puedo patinar. Puedo poner la mano derecha en el bolsillo y levantar el brazo izquierdo. Puedo fumar. Puedo vivir como un gorrión, de una rama a la otra. Puedo guiñar el ojo derecho y el ojo izquierdo, puedo doblar ambas rodillas. Puedo reflexionar y puedo dibujar. Puedo mirarte durante largo rato. Puedo subir la escalera, mirar a mi alrededor y volver a bajar. Ya casi todo es posible, hoy.

Va a llover.

La gente pasea con paraguas abiertos y me miran, largamente y en silencio. Soy inocente. (...)

En el café de cortinas cerradas, algunos jubilados literarios, sin pedir la opinión de aquellos que estaban momentáneamente ausentes, decidieron buscar algunas flores para poner en aquellos vasos en los que antaño, en el tiempo de los caleidoscopios, a los poetas encarnizados les gustaba beber su ajeno.

Dicen que en ciertos países los poetas viven en las cimas de los árboles. No es cierto.

Algunas nubes flotan por encima de Praga como en un cuento.

Los surrealistas dieron al amor cierto resplandor, a la poesía nuevas fuentes y a la historia del arte, sus cuadros y sus escritos. Un día, se hablará de esto en los libros.

"La Gran plaza de la Libertad" (1955-'57)

no tuve que padecer ni de inflamaciones ni de desarreglos en las evacuaciones como ciertos debutantes. Fue con la Sra. Burnett con quien antaño había yo perdido mi virginidad y ahora nuevamente, en un momento tan importante en la vida del hombre como lo es el otro momento en la vida del joven, me envolvió con el pañal rosa de su ternura.

Lamentablemente, no gocé por mucho tiempo de las ventajas de mi nueva aptitud. Nuestro pentágono, esta constelación erótica, llegaba poco a poco al fin de su existencia cósmica. Las sonrisas ya no eran sonrisas amorosas, sólo quedaba una materia blanca perfumada con dentífrico. Las palabras que antes encendían las mechas de las lámparas, caían ahora por las ventanas con un ruido sordo, como macetas de flores derribadas por el viento. Y allí donde una caricia había sido antaño una carta de amor, trazada por

los dedos en la epidermis de la mujer, nuestros contactos no dejaban ahora más que un rastro baboso de caracol.

Ayer finalmente escupí en el corpiño de Lola. Rudi y Jessica se hicieron lavativas sin ponerse las bombachas de goma. Klaus incendió las alfombras y las dejó colgar hacia la calle desde las ventanas. Llamamos al cuartel de bomberos.

Un cuarto de hora más tarde, pudimos exponer nuestros cuerpos a los chorros de un agua purificadora, para enjuagarnos la boca como con permanganato.

"El diario del Pequeño Lord", 1952



VERA LINHARTOVÁ: Colabora con el Grupo praguense en la primera mitad de los años '60, época en la cual es también co-organizadora de una importante retrospectiva de "pintura imaginativa" (1964). La publicación de sus prosas inclasificables - a la vez ensayo, diario íntimo y relato "absurdo" - marca una fecha en el deshielo cultural que precede a la Primavera de Praga. Radicada en París desde 1968, se orienta hacia otras direcciones prosiguiendo una obra de una profundidad y originalidad como pocas. Linhartová sería surrealista en el terrorismo calmo.

El resumen de la vida de M.

Debo a la pequeña Dorotea mi más grande experiencia amorosa hasta el día de hoy, y esto ocurrió más o menos así: una noche, iba a encontrarme con un grupo de gente de mi conocimiento, que debía reunirse con una finalidad desconocida - dudo, en todo caso, que ellos la conociesen más que yo mismo, pero se puede después de todo dudar sin por ello amenazar la opinión de los otros (esta posibilidad unilateral, además, es un fenómeno bastante curioso: desequilibra, sin por ello acarrear la caída); aún hoy, recuerdo así este encuentro, con una precisión de otro modo poco habitual, hasta en sus mínimos detalles - e incluso si estos son de naturaleza un tanto heterogénea, no implica que no me haya podido pasar, al entrar en una sala donde todas las mesas estaban libres, quedarme parado, marcando el paso, y permanecer allí hasta que un mozo viniera a ubicarme en una de esas mesas (en virtud del derecho del más fuerte, gracias al cual tomaba decididamente ventaja sobre mí). - Este hecho sería más bien un ejemplo no sólo de mi indecisión sino también de un cierto embrutecimiento notorio propio a mi naturaleza, el que me inquieta a veces (no muy a menudo), pero del cual saco ventaja (frecuentemente). - Si no existiesen los mozos de restaurant, sería totalmente posi-

ble permanecer en su lugar durante una hora entera, hasta que una luz apareciese y un milagro se produjera. Es por eso que debemos, de aquí en más, prestar atención a los mozos de restaurant, es por culpa de ellos que no hay más milagros. Estoy muy contento de haber resuelto tan justamente un problema que parecía mucho más difícil, y que ha insumido injustamente horas de reflexión. (...)

Me encontraba entonces solo en la sala, y había probablemente llegado demasiado temprano, preguntándome si no me habría equivocado de lugar y de cita, cuando de repente, en ese mismo momento, la pequeña Dorotea entró (nada tengo que ver yo con ese nombre, ella se llamaba realmente así) - y ella también se quedaba parada en el rellano de la puerta, más exactamente debajo de una pesada tapicería roja, no sabiendo dónde ir - hasta el momento en que el mozo se acercó a ella y, haciéndole en voz baja algunas preguntas (que por cierto no escuché), la condujo a la mesa común, donde la ubicó frente a mí. Con lo cual, justamente, el milagro se produjo - y es así que los únicos, los verdaderos artesanos de milagros son los mozos de restaurant, (con esto, he resuelto otra cuestión, de las que

más frecuentemente se plantean, de la misma problemática; ¡y que vengan a decirme todavía que no sé reflexionar en forma sistemática!).- Estábamos entonces sentados uno enfrente del otro, y ahí acabo de acordarme, en este instante, con qué fin este grupo se había reunido: alguien debía pronunciar un discurso, en honor a alguien más, y todo eso, con cena incluida, tenía que ver con alguna ocasión memorable; - estoy verdaderamente contento de haberme acordado, ya que de otro modo mi descripción estaría ... no realmente incompleta, pero podrían reprocharme el no haber presentado a mi héroe en su situación social, y no haber determinado con precisión en qué condiciones (sociales) tal o cual hecho le ocurrió. - Peligro que acabo de evitar, espero. (...)

En cuanto a mi opinión sobre el problema de la inmortalidad, considero que cada hombre es inmortal en tanto y en cuanto esté con vida, y que sólo después de la muerte, pierde su inmortalidad; más que eso: no sólo es mortal después de la muerte sino que además, precisamente, está muerto, hecho irremediable y única prueba de nuestra mortalidad. Por lo tanto: nadie es mortal mientras no esté muerto - de dónde: somos todos inmortales, nosotros, los que estamos con vida.



La Calle de los Alquimistas en Praga.

Ahora, al envolverlo sin mirar con papel de diario, lo toqué sin querer, y tuve que comprobar que era diferente: tenía el tamaño de un piano, tenía incluso un teclado de costado, pero era un teclado de órgano. Cuando lo toqué mientras lo embalaba, emitió un sonido lastimero.

Mis dedos develaron involuntariamente aquello que, hasta ese momento, trataba ansiosamente de ocultar a mis ojos, y me decepcioné.

El secreto era tan grande que sus dos extremos sobresalían del papel de diario en el cual lo había puesto, sin mirar: uno de esos

extremos, dando una impresión noble, recordaba el capitel de mármol de una columna corintia, el otro era velludo y redondeado como una manzana.

No quería descubrir nada más, sin embargo mis dedos se deslizaron y toqué sobre lo redondeado un pliegue húmedo y baboso.

Mi corazón comenzó a latir: sabía que un movimiento ínfimo alcanzaría para destruir mi secreto.

Hubiese alcanzado con develar una parte para que se perdiese todo entero.

Pero también sabía que habría obtenido como recompensa aquella otra cosa, insospechada, y quizás también igualmente secreta.

La mágica atracción de ese secreto doble era más poderosa que mis temores y mis trabas, tanto que mi mano, en lugar de alejarse, se estrechó aún más contra el objeto secreto, cerrándose sobre él.

En ese momento, el pliegue se abrió como una boca y mi dedo medio se hundió en una blandura húmeda y caliente.

¡Oh, el suave secreto!

¡Oh, el vértigo del conocimiento!

Sentí un líquido de olor desconocido y embriagador deslizarse por mis dedos, en tanto que un estremecimiento voluptuoso me transportaba hacia vaya a saber uno qué lugar.

Tubos de órgano gimieron, la tierra tembló bajos los cascos de caballeros teutones, la columna corintia se precipitó con estrépito hacia el fondo del abismo ...

Cuando todo se calló, volví a abrir los ojos y percibí mi rostro, blanco bajo la luz del claro de luna.

Pero el secreto estaba perdido.

Para siempre.

Manuscrito, 1980

KAREL SEBEK: A comienzos de los años '60, Sebek se convierte en amigo de varios miembros del Grupo praguense con el cual mantiene luego relaciones lejanas pero regulares. Procedente de un diálogo rabioso consigo mismo - con frecuentes internaciones y varias tentativas de suicidio - su poesía representa la vertiente negativa del surrealismo checo. Sebek, al igual que el conjunto de su vida, es surrealista en la desdicha.

Medición sin medidas (Fragmento)

Me instalé en mi prisión privada. Cubrí las ventanas con papel negro, clausuré la puerta y me puse a medir. La medición me ayudaba a recuperar la confianza en mí mismo. Perdí la confianza en mí cuando me pariste. Sin embargo, sólo canto para tí, a quien emparedé y cubrí con papel negro. Eres la habitación en la que vivo, mi prisión. Conozco bien tus rejas fosforescentes en medio de la jungla nocturna. La primera es

como la última y la última será como la primera. No tengo nada que perder. Sólo las medidas, de las cuales realmente no puedo prescindir. Y las arañas, ellas siempre fueron mis únicas amigas, sin contar a mi abuela y a la máquina de escribir, esa que me cuida, y juntó conmigo a todo el pueblo, envuelta en un uniforme de cana - por lo que apenas puedo utilizarla para escribir. Mi cielo de chicas malas, por debajo. Mi cielo de chicas



Jindrich Styrsky, "Último Collage, 1941".

jóvenes, por encima. Sólo puedo rozar la capa de nieve que dejé acumular a propósito en mi habitación en caso de que las noches fueran demasiado calurosas para mi cabeza de niño hidrocefalo. Nunca fui niño. Nací viejo, y cojeaba por la cuna apoyándome en un bastón. Mi padre y mi madre me dejaron en el desierto de líneas que escribo, hasta que los lobos me hubiesen tomado a su cargo. Son los lobos quienes me criaron en el bosque de ese papel, sumergido en la oscuridad y en el silencio: es por eso que creí haberme reventado los ojos y los tímpanos. Los lobos me enseñaron a cantar, a escribir a máquina, ellos eran mi máquina, mis arañas de esperanza que desaparecen en el horizonte de las páginas que yo ennegrecí, para no tener que matar y poder cantar, mi pequeña cabeza de muerte rubia y sin ojos. Aprendí a clavar clavos en la pared, como si fuesen mis propios dedos (en realidad eran mis dedos, y yo golpeaba la pared con ellos, para llamarte, a tí muerta en el arroyo de la infancia, durazno demasiado maduro del sol). Pero el sol sigue brillando, aunque yo recubriese con papel negro todo

el universo, aunque clausurara todas las puertas del mundo, y no sé qué hacer. Odio el sol como la América de mi padre, lo adoro como al cuchillo en la espalda de un niño, como al sacerdote de las ciruelas podridas. Nunca tomé las medidas de mi padre. Era él, en mi rincón cerca del techo, era él, la araña que me chupaba la sangre y me envolvía con su tela, quien tomaba mis medidas, quien me encerró en la prisión de mi aburrimiento sin fin, quien cubrió las ventanas con papel negro y clausuró la puerta del mundo, mundo que es tan bello y tan claro cuando cierro los ojos. Cuando cierro los ojos, se hace la luz, una estrella brilla sobre cada tecla de la máquina de escribir y mi abuela baila a mi alrededor su juventud de vieja; si abro los ojos, es de noche como en una conejera, el féretro sigue flotando a través de las horas de las líneas y yo, yo estoy cansado y tengo ganas de dormir. De nuevo, mido.

Manuscrito, 1972

N.d.T: Fueron respetadas las concordancias temporales de la versión francesa del texto.

La historia de la revista The Black Mask

Cuando el crimen se escribía sobre papel amarillo

POR RAMÓN D. TARRUELLA

El policial negro norteamericano nació en un "pulp fiction": The Black Mask (La máscara negra). Los investigadores de Chandler y Hammett convivían con otros más parecidos a James Bond. Nombres y hombres de una historia que marcó la narrativa de este siglo.



Humphrey Bogart como Sam Spade, el héroe del policial negro.

Mucho se habló del origen de la novela negra norteamericana y su condición transformadora de la literatura de ese país. Actualmente la mayoría de los escritores, al responder a esa infaltable pregunta sobre «las influencias», citan a algún escritor de ese género, como Raymond Chandler o Dashiell Hammett. Sin embargo, ese núcleo de escritores que inventó el estilo del detective duro, el típico perfil del famoso Phillip Marlowe, no se había reunido por amistad ni se conocía de círculos literarios o de los pasillos de una universidad. Todos ellos cultivaban el nuevo género por medio de una revista que apareció en 1922, *The Black Mask*, y que desde 1926 fue dirigida por el editor y conductor esencial, el Capitán Joseph Thompson Shaw, quien nunca escribió una línea pero que supo guiar a sus escritores.

Es poco conocido que dentro de la misma revista también se dio lugar a una variante del policial ideológicamente opuesto al de Chandler o Hammett y que no suele emparentarse con la publicación. En *The Black Mask* también se publicaron cuentos que darian un idéntico perfil al que tomó años después el James Bond de Ian Fleming. Parece increíble que en una misma revista aparezcan fieles colaboracionistas del Estado y el escéptico e incorruptible Phillip Marlowe.

Alfabetización y crisis

La novela policial norteamericana, surgida a mediados de la década del '20, era un producto de la decadencia. «El Sueño Ame-

ricano» sonaba casi una slogan sin utilidad a principios de los '30. En otra orilla de la literatura de ese país también se escribía desde un rincón donde se contemplaban los valores perdidos de una sociedad que estaba en boca del universo: Scott Fitzgerald, Nathaneal West, Ernest Hemingway, William Faulkner, John Dos Passos, John Steinbeck, algunos directamente comprometidos políticamente en causas universales (la Guerra Civil Española, por ejemplo). En ese sentido, la novela negra no tenía exclusividad con respecto a la temática de ciudades sacudidas por duras depresiones económicas y sus consecuentes resultados sociales y políticos.

La novela policial de Estados Unidos surgía de dos grandes hechos que excedían al ámbito literario. Por un lado, la exitosa alfabetización, iniciada en el siglo pasado luego de la Guerra Civil, que generó una amplitud enorme del mercado de lectores. Y por otro lado, la Gran Depresión que ya se avecinaba en los años '20 y que se instaló en los '30, hizo que se buscaran formas más baratas de lectura. Ambos sucesos generaron un sector de la sociedad tanto con capacidad como con necesidad de lectura, pero con bajos recursos económicos. Bajo esas pautas nació el «pulp magazine», una publicación de papel berreta, con hojas de pulpa de madera, con una tapa de mejor calidad e ilustrada con una escena de acción. No llevaba más de 130 páginas, y cada publicación contenía varios relatos cortos, y uno o dos más largos. Su tirada aumentó a nivel nacional con el desa-

rollo de las redes ferroviarias. La gran tentativa de trabajar con el papel de pulpa de madera cautivó incluso a las grandes empresas editoriales. Y para la década del '20 no había empresa editorial que no se dedicara a publicar los pulp magazine.

Los antecedentes

Si bien la revista *The Black Mask* fue un producto directo de las publicaciones que comenzaron a hacerse en papel de pulpa de madera, ya existían otras similares. Y también ya había antecedentes de detectives urbanos que resultaban ser los héroes de esas ediciones. En el siglo pasado había algunas revistas donde los héroes ciudadanos reemplazaban a los del Lejano Oeste (como el más célebre de todos, Buffalo Bill). Ya en 1870 la *New York Fireside Companion Collection* editaba una serie de historias de investigadores privados escritas por un tal Kenward Philip. Después le siguieron otras publicaciones con importante competencia en el mercado. Estos detectives resaltaban el patriotismo, el individualismo más violento y una moral que coincidía con la del sistema norteamericano. Una de las publicaciones más importantes fue *The Magnet Library*, editada entre los años 1897 y 1933. Ahí publicaban, entre otros, Edgar Allan Poe, Arthur Conan Doyle y Maurice Leblanc.

Henry L. Mencken y George Jean Nathan eran dos exquisitos intelectuales de un importante prestigio en el ambiente literario norteamericano. Apenas iniciada la primera

guerra mundial ya habían publicado *The Smart Set*, una revista renovadora en el clima intelectual de la época pero de un carácter más elitista y sectario, en donde Dashiell Hammett publicó sus primeros cuentos. La situación económica los llevó a cambiar la calidad de sus publicaciones, eso también les permitiría abarcar todo el material recibido de los lectores. Así nació, al principio como mensuario, *The Black Mask*. Para tener una idea de la proporción de los precios, mientras un libro costaba unos dos dólares, la revista se compraba a sólo 20 centavos.

Dos estilos

No caben dudas que *The Black Mask* pasó a la historia de la literatura como la cuna de una renovación total del género policial con el ascenso de escritores como Hammett, Chandler, James Cain, Horace McCoy o William Irish. Pero en sus páginas amarillentas y muy finas también se dio lugar al nacimiento de un tipo de detective de mayor resonancia en décadas posteriores, sobre todo cuando fue llevado al cine: el detective-espía al estilo de James Bond.

En 1923 comenzó a publicar el escritor Carroll John Daly, que le dio un perfil duro bajo el nombre de un detective que conformaría un clásico de la revista. El héroe se llamaba Race Williams. Su estilo era violento, sentía un desprecio exagerado por la vida y sus acciones eran un derrame de violencia. A diferencia de los investigadores de la novela negra, este héroe no desconfiaba del Estado, creía en la justicia y su individualismo efectista era un aporte para el funcionamiento del establishment. La ética de Williams era la ética del Estado, su espectacular despliegue por sobre las cabezas de los delincuentes que rodaban por debajo de sus sofisticadas armas estaba en función de las instituciones que él mismo representaba.

El estilo de Race Williams es el mismo que adoptaría Ian Fleming para su personaje de James Bond en los '60 y el de Mike Hammer, creado por el escritor Mickey Spillane, en las décadas del '40 y del '50.

En 1922, cuando el estilo de *The Black Mask* no estaba aún muy definido comenzó a publicar Dashiell Hammett, pero sin firmar con su nombre, lo hacía bajo el seudónimo de «El Agente de la Continental» (Continental Op). El estilo definitivo, con el que se consagró la revista, es mérito casi exclusivo de Joseph Thompson Shaw.

La llegada del capitán

Joseph Thompson Shaw era un veterano instructor de bayonetas, aficionado al póker tanto como al whisky de maíz, lejos del ambiente literario pero gran lector de novelas y cuentos policiales. De fuerte personalidad, llevaba una barba roja cada vez más cubierta de canas. Creía en el éxito de los textos policiales. En 1926 se hizo cargo de la di-

rección de *The Black Mask*. El cambio pronto se hizo notar.

Dashiell Hammett tenía una muy buena relación con Harry North, el redactor adjunto de la revista durante la dirección de Mencken y de Nathan. Sin embargo, la llegada del capitán Shaw fue fundamental para su carrera literaria. En sus primeros encuentros, el nuevo director le confesó que la publicación debía tomar un perfil similar al de la escritura de Hammett: estilo simple y claro, con personajes humanos y argumentos convincentes. Hammett respondió a la admiración de Shaw dedicándole su primera novela, *Cosecha Roja*.

El estilo de *The Black Mask* a la vez que se conformaba con la gran influencia de Hammett, también traía sus resistencias. El escritor Erle Stanley Gardner se quejaba, años después, de que Joseph T. Shaw quería «hammettizar» la revista. Raymond Chandler también se quejaba de la hammetización que rondaba por el ambiente literario del género negro. En sus cartas, al autor de *El Sueño Eterno* le había molestado que su propio editor en Estados Unidos, Alfred A. Knopf, sostuviera que había que escribir tan bien como Hammett para tener éxito.

Hasta 1930 la revista no tenía competencia en el mercado. Recién en 1932 apareció *Dime Detective*, pero sin opacar las ventas.

La breve cosecha de Hammett

Dashiell Hammett, luego de haber pasado por la Agencia Pinkerton como detective privado, había conseguido un empleo en una joyería de un tal Albert Samuels, en San Francisco. Había ingresado escribiendo mensajes publicitarios para la tienda en un periódico del lugar. Desde esa ciudad, había mandado sus primeros escritos a algunas revistas. En octubre de 1922 le editaron en la revista *The Smart Set* el cuento «The Parthian Shot». Y en diciembre de ese mismo año publicó, ya en *The Black Mask*, el relato «The Road Home» bajo el seudónimo de Peter Collinson. Hammett continuaría publicando hasta 1930, antes de que apareciera Chandler en la vida de la revista.

En 1927 Joseph Shaw le ofreció a Hammett publicar una novela en diferentes entregas. La propuesta le exigía más dedicación a la escritura y también mayores ingresos. La primera entrega salió en noviembre de 1927 bajo el nombre de «The Cleansing of Poinsoville». En otras tres entregas más se terminó de publicar su primera novela -que apareció como libro en febrero de 1929-, *Cosecha Roja*.

En septiembre de 1929 se publicaba la primera entrega de lo que sería luego *El Halcón Maltés* y en donde aparecía el detective Sam Spade reemplazando al anónimo «Agente de la Continental». La llave de Cristal, la novela más politizada de Hammett, también se publicó en *The Black Mask* en cua-

tro entregas. Unos años después, en 1934, había dejado de lado su carrera como escritor, luego de la novela *El Hombre Delgado*. Hollywood le abría las puertas.

La aparición de Chandler

En 1932 Raymond Chandler era despedido de su puesto de ejecutivo de una de tantas compañías petroleras donde había trabajado, producto de la Gran Depresión. Mientras vagaba con su automóvil por las costas del Pacífico, desocupado en California, leía las revistas populares de relatos policiales. Vio en esos textos una buena manera de aprender a escribir ficción, y pensaba en la idea de mandar un cuento y ganarse unos pocos pesos.

En diciembre de 1933 *The Black Mask* le publicó a Chandler el cuento «Blackmailers don't shoot». Las publicaciones de Chandler fueron constantes, hasta 1936. En ese año Joseph T. Shaw vendió la revista y muchos de los escritores (Raymond Chandler, Raoul Withfield, Horace McCoy) se trasladaron a la competencia, *Dime Detective Magazine*.

Muchos de los relatos publicados por Chandler en *The Black Mask* fueron integrados a novelas, editadas en años posteriores. Su primera novela, *El Sueño Eterno* (1939) se basó en dos cuentos publicados en esa revista: «Asesino en la lluvia» (1936) y «El Telón» (1937). Sin embargo, en esos cuentos no aparecía el nombre de Phillip Marlowe. Sus detectives se llamaban, por ejemplo Ted Carmady, Pete English o John Dalmas. Pero sus características estaban intactas, un cierto perfil inglés, incorruptible, tan recio como eficaz a la hora de resolver casos.

Su segunda novela *Adios, Muñeca*, editada en 1940, también se basó en cuentos anteriormente publicados, dos en la revista dirigida por el Capitán Shaw y otro en *Dime Detective*.

Hubo varias revistas que siguieron la línea de *The Black Mask* en otras décadas, incluyendo la propia competencia, *Dime Detective*. La literatura norteamericana, sintió el impacto de la irrupción del nuevo género policial negro, trasladándose incluso a otros países. Los autores de *The Black Mask* mantuvieron un estilo propio, lograron romper la tradición del clásico inglés y superarlo en influencia. Uno, Chandler, escribía desde California; otro, Hammett, desde un lugar escondido de San Francisco; otro más, Horace McCoy, desde las luces de neón de Hollywood. A pesar de estar todos en la mítica Costa Oeste, la única reunión que realizó la revista fue el 11 de enero de 1936, meses antes de que el Capitán Shaw la vendiera. Ahí se encontraron por primera vez Dashiell Hammett y Raymond Chandler: el encuentro de dos autores que no tardarían en convertirse en clásicos. ■

La comedia televisiva

30 minutos de vida

POR GUSTAVO SECRETI



Casado ... con hijos

De Yo quiero a Lucy a Friends, la comedia televisiva cambió junto a la sociedad y si ayer todo estaba cargado de mojigatería hoy es posible encontrar problemáticas sexuales, héroes malvados y un humor un poco más oscuro. Análisis de la situación.

El tesoro oculto de la televisión por cable no son 24 horas de películas basura, ni un sinfín de competencias deportivas de visión desapasionada. El tesoro son las sonrisas ocultas en nombres extraños como **Married With Children**, **Wings** o **Friends**. Sintoni-
zar esos programas es entrar a uno de los gé-
neros más efectivos de la televisión nortea-
mericana: la comedia de situaciones o sit-com.

Si el cine a fuerza de pirotecnia logró opacar a las teleseries de acción, a la hora de las risas aún no compite con su hermana

pequeña. Cada comedia de treinta minutos de duración contiene más situaciones y gags que muchos largometrajes. Entretienen, sorprenden y, en algunos casos, incomodan.

Cuatro décadas de crecimiento

En 1950, cuando la televisión aún no había salido del pre-escolar, la CBS invitó a Lucille Ball a ponerle imagen a su éxito radial **My Favorite Husband**.

- O.K pero mi marido, Desi Arnaz, será el co-protagonista - exigió la pelirrubia que

había acompañado a Los Hermanos Marx en **Room Service** (1938).

-¿Un marido Cubano? - dijeron los ejecutivos esperando que algunas risas transformaran el pedido en una broma. Algo que nunca sucedió.

La pareja tuvo que financiar el piloto con cinco mil dólares propios. Esa apuesta valió la pena. **Yo Amo a Lucy** ganó cinco Emmies, fue el primer programa visto por 10 millones de personas y ocupó el tope de los rankings durante cuatro de sus seis temporadas. No obstante su mayor legado es haber

instalado un modelo de comedia para televisión que, con los años, cambiaría de contenido pero no de forma. Aún hoy todas transcurren en un escenario central (generalmente, el living de una casa) donde familiares, amigos y vecinos funcionan como satélites alrededor de los protagonistas.

En los años siguientes los autores mezclaron las risas con otros géneros como la ciencia ficción y demostraron que para las comedias estaba todo permitido, hasta que los caballos hablaran. Así nacieron **Mi Marciano Favorito** (1963/66) con Bill Bixby, **Los Locos Addams** (1964/66) con Carolyn Jones, **The Munsters** (1964/66) con Yvonne DeCarlo, **La Isla de Gilligan** (1964/67) con Bob Denver, **Hechizada** (1964/72) con Elizabeth Montgomery, **Súper Agente 86** (1965/70) con Don Adams, **Mi Bella Genio** (1965/70) con Barbara Eden, **The Monkees** (1966/68) y **La Novicia Voladora** (1967/70) con Sally Field.

Estos tiempos de fantasía alejaron a los programas de la actualidad de las familias americanas.

Recién en los politizados años 70, los autores introdujeron apuntes de la realidad en las comedias. **M.A.S.H** (1972/83) se atrevió no sólo a burlarse de la guerra, sino a demostrar su inutilidad. Si bien el ciclo -basado en la película de Robert Altman y en el libro de Richard Hooker- hablaba del conflicto de Corea, las referencias a Vietnam eran obvias. **Mary Hartman, Mary Hartman** (1976/78) satirizó a las telenovelas (soap operas), pero abordó temas nunca antes tratados en la TV como impotencia sexual, prostitución y exhibicionismo.

En los '80 las comedias ya no se privaron de hablar de sexo, discriminación o injusticias sociales. Siempre en un tono didáctico y positivo, que dejaba bien claro que pueden existir "personas malas pero el sistema es bueno". Esa línea es aún cultivada por los productos "a la Disney" como **Blossom** (1991) o **Dinosaurs** (1991).

Hoy casi todos los temas son tratados desde la desesperanza. Son pasados por ácido antes de tomar forma de diálogo o situación. Tal vez porque todos saben que los consejos que el señor Drummond le daba a Arnold (**Blanco y negro**) eran mentiras. Arnold y sus hermanos (sus intérpretes, en realidad) pasaron del suplemento de espectáculos a la sección de policiales sin escalas, ni ficciones.

La Era del Apocalipsis

En los '90 la televisión está bien nutrida por su pasado. Es una época de ironías. Despiadada. Los protagonistas son capaces de todo y el público lo disfruta. **Rosanne** es una madre que detesta a sus hijos y les aconseja jugar en el medio de la calle. **Ned & Stacey** son un matrimonio unido por conveniencia y suelen lastimarse mutuamente.

Ahora los elementos fantásticos son vivi-

dos por los protagonistas como algo natural. En **Married...** (1987/97) ningún espectador se cuestiona que se vea al auto de la familia agonizar como una persona. Los jóvenes espectadores, que crecieron mirando dibujos animados, comprenden estos códigos.

Hasta la muerte puede tratarse con humor. En **Seinfeld** (1990/??) un personaje compra sobres baratos para las invitaciones de su boda y su novia muere después de cerrar algunos, envenenada por el pegamento.

Actualmente, la homosexualidad es el tema de moda en la televisión norteamericana. Cada serie procura tener al menos un gay. El escándalo lo desató la comedia **Ellen**, cuando después de varias temporadas, el personaje central asumió su homosexualidad. Como esta también es una época de Reality Shows, la actriz que lo interpreta, Ellen Degeneres, también reveló su verdad y se empezó a mostrar sin pudores con una bella rubia.

No todas las comedias norteamericanas comparten el mismo humor. Como ejemplos opuestos se pueden citar a **Loco por Ti** (**Mad About You**) y **Martin**. La primera es el típico exponente del humor neoyorquino, donde los diálogos brillan sobre la acción. Su cocreador y protagonista podría recordar al Woody Allen de sus primeras comedias. **Martin**, en cambio, representa al humor afro-americano; su base son las situaciones directas y el histrionismo de sus intérpretes. Su estrella, Martin Lawrence, es como un pichón de Eddie Murphy que interpreta varios papeles por episodio.

Espejos

Hoy las comedias son la tierra prometida de la televisión americana. Las estrellas de Hollywood olvidan sus altos salarios y visitan algunas series tentados por los guiones. La lista de invitados es inmensa: Mel Brooks, Jerry Lewis y Bruce Willis en **Mad About You**, Julia Roberts y Jean Claude Van Damme en **Friends**, Bette Midler, Joan Collins y Pamela Anderson en **The Nanny**, Tom Hanks en **The Naked True**. Algunos actores prueban suerte con sus propios ciclos para ganar el prestigio perdido como Tom Selleck, Ted Danson, Dudley Moore y Gene Wilder.

Made in Argentina

Las telecomedias argentinas también tienen un formato tradicional desde los tiempos de **La Familia Falcón**. La modernización en cuanto a estética y contenido llegó con **Amigos son los Amigos** y **Grande Pa!**

El formato de una hora de duración semanal condiciona al producto. Las situaciones cómicas son escasas y están intercaladas por numerosas instancias "dramáticas" o clips musicales. Según los especialistas, los costos de publicidad locales no permiten absorber la inversión necesaria para ciclos

Cable guía de series recomendadas

Sony Entertainment

The Nanny con Fran Drescher, **Married With Children** con Ed O'Neill, **Mad About You** con Paul Reiser y Helen Hunt, **Here's Lucy** con Lucille Ball, **Seinfeld** con Jerry Seinfeld, **Friends**, **The Naked True** y **Ned & Stacey**.

Jupiter

Super Agente 86 con Don Adams, **Cheers** con T. Danson, **Taxi** con D. DeVito, **Extraña Pareja** con J. Klugman y Tony Randall, **Mork y Mindy** con Robin Williams, **Roseanne** con John Goodman, **Murphy Brown** con Candice Bergen, **Mister Ed** con Alan Young, **Supermercado 99** con Don Adams (sólo como curiosidad) y **El Show de Bill Cosby** con Cosby como el Dr. Huxtable.

USA Network

Cybill con Cybill Shepherd y **Wings** con Tim Daly.

Fox

The Simpsons (Dibujos animados)

Warner Channel

Suddenly Susan con Brooke Shield (recién rescatada de **La Laguna Azul**)

Para información sobre horarios, consultar con su proveedor habitual de cable.

de menor duración. En Estados Unidos un ciclo como **Seinfeld** factura 300 millones de dólares por año en publicidad y actores como Ed O'Neill (**Married...with Children**) cobran 500 mil dólares por episodio.

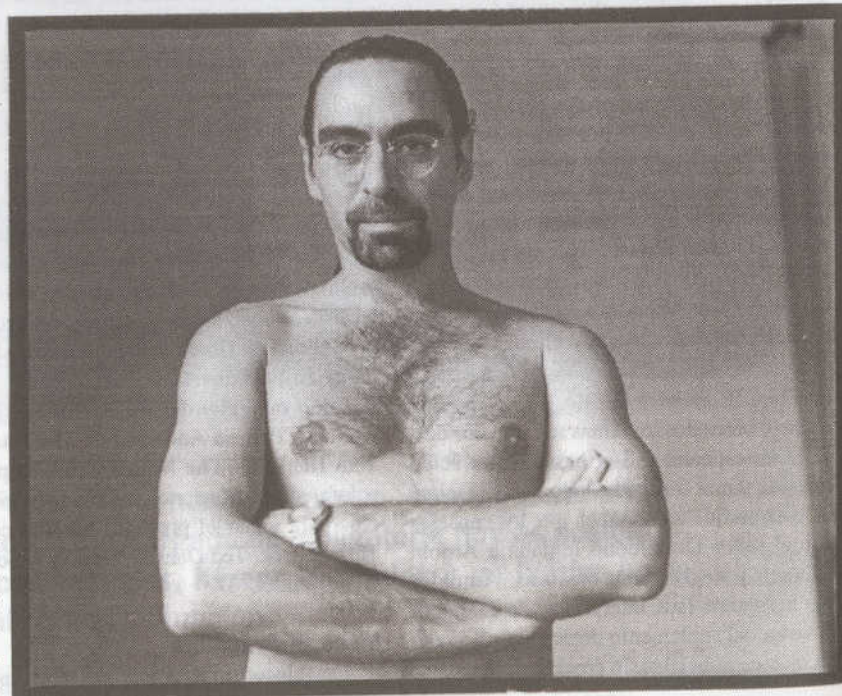
Más allá de los números existen otras diferencias. En ambos países muchos de los personajes de estos ciclos están identificados con sus intérpretes, a punto que comparten su nombre de pila. Sólo que en la Argentina rara vez se los muestra como tontos, brutos o malvados. Se teme que la gente confunda al personaje con el actor. Esto se pudo apreciar en **Mamá por Dos**, cuyo argumento tenía varios puntos en común con **The Nanny**. La niñera de Fran Drescher es vulgar, ambiciosa y algo tonta. En cambio la niñera interpretada por Flavia Palmiero es buena, servicial e inteligente.

En algún momento la televisión local se dividió en segmentos de media hora donde José Marrone, Carlos Balá y Luis Sandrini apostaban a la comedia. Algo que las telecomedias argentinas han perdido para durar una hora estirada con historias o anécdotas laterales poco efectivas. Desde este año, Roberto Pettinato utiliza la misma medida con el Talk Show **Duro de Acostar**. Es de esperar que su éxito traslade esa extensión a otros géneros. Porque a veces sí cabe decir que lo bueno si es breve es más bueno. ■

La gobernanta & sus culos sardos

UN CUENTO INÉDITO DE FEDERICO ANDAHAZI

La primera novela de Andahazi, El anatomista, irrumpió en las letras nacionales como un ciclón que se devoró las ventas y los escándalos. Repudiada por Amalita -que, sin embargo, se tuvo que resignar a que fuera la vencedora del concurso de su fundación-, esta opera prima consiguió desorientar y dividir a la crítica a la vez que se convertía en best-seller y se vendían a precios desorbitantes (al menos para el mercado local) sus derechos de traducción. La V. presenta en exclusiva un cuento inédito de Andahazi que arriesga a delirarse con un nuevo idioma sin perder su humor y su erotismo.



Federico Andahazi

Ahora que ya no me pesa la perentoria & agobiosa lux sobre las pupilas ni la insoportable vox del oficial Xavier Beltrán, quié, tras innumerables xornadas me interrogó como si no tuviese otra coisa que facer de su vida más que atormentarme con sus preguntas, ahora que las aguas parecen faber vuelto a sus cauces, ahora sí, pues, puedo nenarrar posta & a mi antojo los abscuras pisodios acaecidos nel sórdido caserón de la calle Riobamba.

Al igual que todos mis tocamos, mi nombre es Féctor Passareya y non Xavier Beltrán cómo se pretendió nun principio. Fago la claración porque recibí grande cantidad de mensajems -de papel & por el videófono- de apologistas & también de tractores que se ostinan en dirigirse a mí como «Segnor Xavier Beltrán, dos puntos». Fecha la claración, me avengo sin dilataciones al narre del asunto.

Por la época de la sazón de la cuestión de marras, yo vivía en

la avenida Xavier Beltrán y Riobamba nel convento del Anexo Congreso, enfrente del antiguo Parlamento. Antes éramos Nómades, pero más luego se nos notificó que había na pieza nel piso diez & ocho del convento, de modo que devolvimos el Land Rover y nos avinimos a fabitar. Vivía con mi padre, Féctor Passareya, mi madre, Diminuta Sánchez Vicario, mi fermano mayor, Féctor Passareya y mi fermano menor, Xavier Beltrán. Fabitábamos con otra familia, un matrimonio xóven y sin fijos. Recuerdo que él se llamaba

grecojamponeses. Nosotros, en cambio, éramos grecochipriotas. Mi padre trabaxaba de Pricesa de Asturias y mi madre de Mirta Legrá. Mi fermano mayor trabaxaba nun despacho público que agora non me acude al recordatorio, pero creo que trabaxaba de Mirta Legrá, aunque puede ser que trabaxase Princesa de Asturias; fonestamente non recuerdo. Ni mi fermano menor ni yo trabáxamos porque estábamos en lista de espera. Tanto así que un día me llega la convocatoria de alistamiento a los ejércitos. Tal cómo decía el mensajem de papel, fui al cuartel con mi trajem de charol y pregunté por el general Xavier Beltrán que iba estar a mi mando.

- Manu Militari, soy el general Xavier Beltrán, grecojamponés de posta, me empalago de gusto en salutarte, xóven soldado (sic) - me dixo con la boca.

- Manu Militari, soy el concrito Féctor Passareya, grecochipriota de posta, me encandilo de gusto en salutarte anciano general (sic) -le dixe con la boca.

- Y bien, soldado, ¿qué sabemos facer? A ver, realizád toda clase de destresas y gracias y valuaremos (sic) - me dixo.

- ¿Agora mesmo?

- Agora mesmo.

Así fue como me dispusí a enmostrale de todo cuanto era capáz. A lo primero canté toda clase de melodías y villancicos violentos, le bailoté en su entorno malambo de bota y le fice el vuelo de la mosca. Cando tomé confianza le dixe:

- Y esto no es nada: ved el despliegue que fago agora.

Y al inmediato me di ínfulas de pedera y le fice demostración ocsena con un monaguillo que pasaba por allí, le fice el correquetecacho y le fice manoséo vulgar nel hoyo del culo y le fice lenguetéo de gárgara. Me di a la risa de mandíbula licuada y solté pedos muy posta y fablé el Martín Fierro todo dicho al eructo. Me pareció más que suficiente. De modo que le dixe:

- ¿Qué os pareció? (sic)

- Os voy a mandar a matar un poco (sic)

-dixo con absoluta seriedad- non me divirtió ni aún un poco. Sois muy inútil para la melicia y algo idiota. Ved lo que facemos con los concritos como vos (sic.) -dixo y me fizo pasar al cuarto contiguo.

Oxos nunca vieron coisa tan rripilante Nel fondo había un concrito condenáo. De solo nenarrar se me parte la coraza. A lo primero levantaron firme paredón ad hoc y le fusilaron de 24252627 tiros, después le decapiraon la cabeza, le empalaron el culo, le colgaron de la forca, le arrojaron a los caimanes, le soltaron los liones, le lapidaron, le quemaron en la foguera, le descuartizaron de a caballo y al si fuese poco le ficeron pito catalano. Quespanto.

- No me fagáis lo dicho. Mexor charlémoslo por la boca, ¿sí? Nada lastima más que la palabra, por caso (sic.) -le supliqué al tiempo que le lenguetiaba el pie.

- Faced así que me busta de sobremanera; cómo me place que me enlengueteen el sostén. Disteis en el clavo. Otrora tenía un gato que se ocupaba deste menester pero se me perdió junto con un buey muy chúcaro. Seguid, seguid.

- ¿Os gusta así?

- Os gusta, os gusta. La verdad es que agora me caisteis en gracia y no te mato nada. Mexor iréis a cumplir tu conerición a casa de las viudas Diminuta Sánchez Vicario Ved agora. Riobamba entre Xavier Beltrán y Féctor Passareya. Id de parte de los ejércitos. Te estarán esperando. Tomád unas kopeikas para el viático.

¿Qué más podía pedir yo? El asunto quedaba a la vuelta de casa. Me dixe: Féctor Passareya, sois un fombre de suerte. Esto

pensaba mientras caminaba lo más campante hacia mi destino reluciendo mi traje de charol. Cientos de veces había pasado yo por la porta de esa casa donde fabitaban las viudas de marras. Era una casa muy pero muy otrora, luxosa, sí, pero algo echada a menos. Nel pórtico había una palmiera luenga y en la porta una aldaba que figuraba una manica de brons. Golpeé. Me atendió un oxo azul y desconfiado por el mirador.

- ¿Quién es? (sic) -dixo el oxo azul y desconfiado.

- Manu Militari. Soy Féctor Passareya, vengo de parte de los ejércitos, me manda el general Beltrán, Xavier Beltrán dixe cuadrado.

Tons, desecharon los cerrojos. Cuando se abrió la porta, vide quel oxo azul era una fémica muy posta y muy fermosa, toda llena de grandes y duras tetas que le rasgaban las vetiduras de tan enormes. Tenía na cintura pequenísima y cuando giró sobre su exe, me dixo con vox de legno ardiente:

- Seguidme por detrás.

Entonces vide los culos más mañíficos que jamás haya vide. Signor, me dijem, qué culos tan sardos y pérfidos, sí. La férula de marras vestía un brevisimo canesú y ná más que eso. La fémica se



movía como un serpentario, llevándos esos culos duros y firmes. Qué carnadura, signor. El corazón me facía como trote de caballo loco. A cada paso, los muslos se le trababan durisimos en su musculatura y tanto así las pantorras gemelas torneadas como la maderam. En síntes: ná vérita iégua.

- ¿Sois una de las viudas Diminuta Sánchez Vicario? -le pregunté sin poder despegar mis oxos de aquellos culos.

- Non, soy la gobernanta. Mi nombre es Diminuta Sánchez Vicario, grecochipriota.

- Qué félix coincidencia, yo también soy grecochipriota.

- Mmunmm, hah, mmmmm, qué félix coincidencia. ¿Cómo dixiste que os llamáis? -me preguntó mirándome con los oxos de pies a cabeza.

- Féctor Passareya

- Esperádm, Féctor Passareya, voy a nunciaros a las doñas. Esperádm firme, no os vayéis.

- Non. Aquí os espero firme.

- ¿Firme como un palo?

- Como un palo.

- Mmmm. -dixo y se perdió con sus tetas y sus culos, del otro lado de la porta.

Yo, fonestamente, había quedáo completamente torvo y con la verija al poste. A mi vera había un radiófono muy pero muy otrora. Era de maderam y tenía parlante de altavox. Pasabam musiquita

de organola cuando al mero repente una vox desesperada habló interrumpiendo la coisa.

-Días terribilísimos habrán de apersonarse: se acercan las tropas voladoras romanogalesas. Ni bien bajen van a liquidar a todos los ejércitos nuestros y habrán de someternos mal.

De pronto se escuchó grande estruendo y otra vox habló en lugar del spiker oficial:

- Somos los romanogaleses. Ya bajamos. Estamos peliando y vamos ganando. Casi que matamos a todas las tropas locales. Non se preocupen los civiles. La coisa es con los uniformados de charol. Los estamos liquidando uno por uno.

Entonces salió la gobernanta hecha una loca.

- ¿Ya escuchásteis?. Desgracia. Escondéos, escondéos pronto!

- Non, mi deber es peliar -dixó y salió a la carrera,

- Non deis un paso más -dixó la gobernanta puntándose con una crabina-, non queremos que os maten. Escondéos en los sótanos.

- Gratezco la preocupación, fèrmosa gobernanta, pero es mi deber -dixó y me dispusí a salir. Entoncez escuché un terrible estuendo y al inmediato un fuego en la pierna.

- Lo lamento, pero de aquí no os vais a ir -escuché algo confuso que decía la gobernanta mientras soplabá el fumo que salía de la boca de la crabina. Despúes me desmayé.

Me endesperté como si habiede dormido agnos íntegros, confusio y adolorido. Espanto, pesadilla, me dixó para mí, a lo primero nos invaden los de afuera xusto el día de mi coerición y agora, encima, esto del desparo en la pierna, caramba, contrareidad. Ts! Ts! funfurruñaba al indigne. Quise incorporarme pero ni modo. Dolores, que jodimiento de imprenta que tenía en la jamba. Así, mientras me hayaba al puro lamento, siento un quéjido de bisagra de puerta de marco de pared medianera de fabitación de casa y/o edificación. Nefecto, acababa de adentrar la gobernanta. Traía na bandexa fumante con aromas riquísimos. Tenía fambre, yo.

- Y, ¿cómo estamos ninio? -me dixó dulcemente la gobernanta.

Ni le contesté de tanto indigne que me brotaba. Agora te me facés la dul cita y casi me volábas la jamba de un crabinazo, pensabam para mí. Cómo si me fubiera leyido el raciocinio, la fámula gregó:

- ¿No estará nojado conmigo, el ninio? Sabéis que lo fice por vostro propio bien Retirá esa sopapita de la boca y coméd. Os traigo mánjares de toda clase: mirád.

Nefecto, sobre la bandexa habida xamones variopintos, caleintes mazamoras, empanadas, chiueltas, tamales, malvaviscos y otras vergas por lesto, todas muy deliciosísimas.

- Coméd mientras os curo la jamba -dixó la dulce.

Tons, sacó a relucir na botica con alcholes, aqueas curadoras, pastrillas, vendajos y otras vergas todas muy hospitalarias. Cuando se dispusió a legir lo quera edecuado para la curam, se engachó dejándome ver su hermosos culos casi en descubierto, pos el canesú se le subió fasta el pescuezo. Maravilla. Traía pantunflas de taco abuja que le facían más notorios los asuntos de las jambas. Caballo. Para el colmo, después se giró sobre su exe y, así, pude ver el entreteto que le revientaba la escotadura. Puso los oxos bien azules y la boca como sopapita y dixó:

-Mmmm, haaa, mmm, yo os curaré, ninio, entre mientras vos coméis.

Y ansina, mientras yo comía y ella me curaba, de un repente, como si al descuido, me posó una mano en la entrepierna, ninio, dixó, ques lo que porta allí, dios mío, que proporciones, caballo, dios le conserve la verija, ninio, dixó y en un inmediato, sin soltar-me la verija, me puso el entreteto en la cara, ninio no será capáz de provecharse de una pobre gobernanta indefensa, dixó y me ponía los penzones desnudos y enormes en la boca y que no ninio, que no se atreverá y entonces me tomaba de las manos y con ellas se frotaba los culos, duros y firmes y que no será capáz de ingresarme semejante coisa, dixó y se la guardaba en sus internos todos moxados de calentura y yo, sustado y con corazón corriéndome como una

caballo loco, dejaba facer.

La ocupación romanogalesa llevaba más de una semana y todos los días, la gobernanta Diminuta Sánchez vicario bajaba al sótano a curarme la ferida y darme de comer y que no ninio, qué no será capas, decía.

Nun día siguiente, siento que se chirria la biasagra de la porta y calo a otra fémia, muy segnora y muy distinguida.

- ¿Cómo se haya mi guésped? Soy Diminuta Sánchez Vivario, viuda de Xavier Beltrán. Vengo interesarme por vostra salute que, por lo que se vé, no está del todo mal.

Tons levantó las cobijas y examinó mi pierna que ya fabía mexorado notablemente.

- Le duele, mi capitán -me preguntó dulcemente tocándome la pierna.

- Ya non tanto.

- Y aquí, más arriba.

- Non, para nadam.

Tons, como al descuido, me descubrió la verija y que hay, mi capitán que es eso que lleva allí, nunca he vide normidad semejante, y que no mi capitán, que no se atreverá a propasarse con quien le da refugio, dixó, y que no mi capitán, que no se atreverá, dixó y se frotaba las tetas con mis manos y que no mi capitán que me va a partir a la mitad con semejante coisa y que hay mi capitán, mi difunto me perdona pero non respondo, y que non mi capitán que non tiente al demonio y a mi el corazón me latía como una caballo loco y de puro susto dejaba facer.

La ocupación llevaba poco más de un mes y todos los días bajaba la gobernanta curarme la ferida de la cual ya no quedaba ni sicastriz y que no ninio y por la tarde bajaba la viuda y que no mi capitán.

Nuna noche, cuando me disponía a dormir, siento un quéjido de bisagra, se abre la porta y tons veo a dos fémias idénticas un poco pasadas del vencimiento.

- ¿Cómo está xóven? Somos las fermanas Diminuta Sánchez vicario, viudas de Xavier Beltrán y venimos interesarnos por vostra salud -dixeron al nisono.

Tons, mientras una me tomaba la verija, la otra me ponía una teta en la boca y que no xóven, que no se provechará de dos pobres viudas indefensas, decían y me asujetaban la jarompa y que no xóven, que somos frágiles y sensibles y mientras la una me lambeteaba el huevo, la otra se lo embocaba en la cueva y que no xóven que nos va quedar grande trauma para siempre y el corazón me facía como caballo y tons, morto de miedo, dejaba facer.

La ocupación llevaba una cuarentena y todas las mañanas bajaba la gobernanta y que no ninio y por la tarde bajaba la viuda y que no mi capitán y por la noche las fermanas y que no xóven.

Nuna madrugada, antes que espuntara el alba, siento que se aqueja la bisagra y tons pude ver la coisa más espantosa de la que guarde memoria: una fémia vieja, sucia, fea, hedionda, enferma, gibosa, renga, manca, tuerta y asquerosa.

- ¿Como anda m'hijo, como va la pata? - dixó y se subió las faldas roñosas que olían a meo seco y a mierda fresca, se humedeció un dedo decrepito con una saliva verde y pegajosa y se la llevó a la concha purulenta, tumurosa, lampigna y podrida y entonces me cagué en la ocupación y fice lo que tenía que facer y salió dispuesto a entregarme a las tropas romanogalesas al grito de mátenme hijosdeputa, degüellenme si quieren pero libérenme destas rameras.

Cuando salí a la calle no vi tropas de ocupación ni soldados enemigos. Me detuvo un ofical de policía por salir en pelota y me condujo al la comisería del comesario Xavier Beltrán que non me creía lo de la ocupación romanogalesa y me ponía la lámpara en el oxo para que confiese como fabía matado a las viudas Diminuta Sánchez Vicario. ■

FOTOS: DIANA ARBISER (P. 42)

ANTOINE DERATTE (P. 43)

Zona Crítica

Libros en cuestión

Hermano latinoamericano

A propósito de MCONDO, Alberto Fuguet y Sergio Gómez editores. Mondadori. Barcelona. 1996. 262 pp.

POR CLAUDIO ZEIGER

Las antologías no están de moda. En otros tiempos, cuando había muchas cosas por dar a conocer a las nuevas generaciones, circulaban con bastante profusión. Basta repasar, en la literatura argentina, la cantidad de recopilaciones de cuentos y presentación de autores extranjeros realizadas por Jorge Luis Borges. Claro, había un mercado -el escolar incluido- ávido por conocer, pantallazos mediante. De parte de los lectores, introducirse en la literatura de un país o de una lengua exigía una actitud de partida: confianza en la buena fe de los antologistas. Una antología debe ser por sobre todas las cosas, útil. Si no sirve para informarse, mejor ir a leer los libros enteros. Y para ser útil debe ser confiable. Ahora bien: ¿inspira confianza una antología que viene con el siguiente aviso: «Como en toda antología que se precie de tal, la elección de quienes participan en este libro es dudosa, antojadiza y teñida del favoritismo que se le tiene a los amigos». Los editores son dos escritores chilenos. Uno de ellos bastante conocido para el público lector argentino: Alberto Fuguet es autor de *Sobredosis* y *Mala Onda* y acaba de publicarse aquí su última y excelente novela (absolutamente recomendable) *Tinta roja*. El otro no es conocido aquí. Sergio Gómez acredita varios libros y es autor junto a Fuguet de otra antología: *Cuentos con walkman*.

En el prólogo de *McOndo* Fuguet / Gómez hacen un minucioso relato de lo dificultoso, agotador y deprimente que es armar una antología de autores latinoamericanos, a punto tal que uno se pregunta para qué la hicieron. A pesar de que proclaman vivir en la era de la MTV, conectarse con escritores de estas latitudes parece más difícil que en los tiempos de la independencia. Se quejan de que hay países que sólo tienen poetas, de lo mal que trabajan los

agregados culturales de las embajadas, de «los gustos de los editores y la editorial, además de las presiones de ciertos agentes literarios», y de que conectarse con mujeres escritoras hispanoamericanas es casi imposible, algo curioso cuando los editores de toda el área apuestan precisamente a las mujeres escritoras. Todo apunta a una autojustificación que luego, lamentablemente, tiene incidencia en lo que se va a leer.

Ahora bien: reunido el club de los so-



brevivientes después de tanta adversidad, hay que buscar el eje. Dicen Fuguet/Gómez:

«El nombre (¿marca-registrada?) *McOndo* es, claro, un chiste, una sátira, una talla. Nuestro *McOndo* es tan latinoamericano y mágico (exótico) como el *Macondo* real (que a todo esto no es real sino virtual). Nuestro país *McOndo* es más grande, sobrepoblado y lleno de contaminación, con autopistas, metro, TV cable y barriadas. En *McOndo* hay *McDonald's*, computadores *Mac* y condominios, amén de hoteles cinco estrellas contruidos con dinero lavado y malls gigantescos». Lo que no parece haber son escritores fáciles de ubicar.

El chiste fácil

¿No habrán subestimado, con la ironía del título, la magnitud de la batalla? ¿No

les quedará grande el contrincante? La «tiranía» de García Márquez a la que se alude ciertamente existe. Pero ¿pegarle al Gabo? Feo asunto. No es difícil burlarse del «macondismo» -como es fácil, una vez que se desgasta el mecanismo, burlarse de cualquier ismo- pero no tan fácil meterse con el autor intelectual del asesinato. Y con sus achicadas (*es una broma, una sátira*), o su falta de claridad a la hora de definirse políticamente, los recopiladores se quedan a mitad de camino. Le echan la culpa a los editores ávidos de exotismo, pero a la hora de las definiciones confunden mestizaje con enumeración caótica (Soda Stereo, teatro Colón, Machu Pichu, Cantinflas, Ricky Martín y siguen las firmas) y liquidan demasiado pronto las cuentas con la izquierda, que -ya se sabe- es tan fácil de parodiar como Macondo, pero que todavía ostenta una estatura cultural y literaria que nadie pudo superar en América Latina, tampoco la cultura rockera.

Uno puede arrogarse eso de ser la primera generación que vio los edificios y mira televisión desde que eran chiquititos (resulta patético el argumento de cómo se eligió la fecha de nacimiento de los escritores: 1959 por la revolución cubana, dato que en este contexto es una anécdota netamente macondiana, y 1962 por ser el año en que llegó la televisión a Chile), sin embargo, si uno repasa los grandes nombres del boom, sólo García Márquez mantuvo y sostuvo a ultranza el estandarte del realismo mágico abierto por Alejo Carpentier. Vargas Llosa, Fuentes, Cortázar habían visto ya mucho rascacielos, incluidos los del exilio dorado de París. O sea, eran más cosmopolitas que todos los escritores que sudan poesía sucia en los McDonalds.

Aceptemos que hasta ahora todo es un gran chiste, una bromita porque una noche

se nos ocurrió eso de Mac y Mc, nosotros los neoyorquinos y ellos los indigenistas. Aceptemos que sobre una broma no tan buena —un mero juego de palabras— se arma un libro. Okay. No será la primera vez. Pero más adelante, en el prólogo de Fuguet/Gómez hay una incursión política que ya no parece tan en broma:

«El gran tema de la identidad latinoamericana (¿quiénes somos?) pareció dejar paso al tema de la identidad personal (¿quién soy?). Los cuentos de **McOndo** se centran en realidades individuales y privadas. Suponemos que ésta es una de las herencias de la fiebre privatizadora mundial. Nos arriesgamos a señalar esto último como un signo de la literatura joven hispanoamericana, y una entrada para la lectura de este libro. Pareciera, al releer estos cuentos, que estos escritores se preocuparan menos de su contigencia pública y estuvieran retirados desde hace tiempo a sus cuarteles personales. No son frescos sociales ni sagas colectivas. Si hace unos años la disyuntiva del escritor joven estaba entre tomar el lápiz o la carabina, ahora parece que lo más angustiante para escribir es elegir entre Windows 95 o Macintosh»

A Fuguet, después de escribir **Tinta Roja**, ya no le da para escribir boutades como esa del lápiz y la carabina, que dicho sea de paso parece una versión «McOndo»

de las fábulas de Esopo. Cualquiera de los escritores que participan de la antología podría sentirse molesto, con razón, porque alguien habla por ellos de una moral común, porque si hay algo feo en esta vida es tener una moral común.

Sin embargo podrían señalarse algunos logros de este nuevo país McOndo donde los provincianos lectores seguimos anodados por el hecho de que exista la MTV (¡y los rascacielos!):

1) Habernos librado definitivamente de las mujeres.

2) Haber corrido la fecha de nacimiento a 1959 así pudo entrar Juan Forn, uno de los pocos recopilados que vale la pena, y además es argentino. Juan Forn nació afortunadamente el año de la revolución cubana y no el de la Libertadora.

3) Habernos librado de una vez por todas de los brasileños. Como es costumbre en la literatura latinoamericana, aquí se volvió a excluir a los brazucas, que siempre nos ganan al fútbol. Bien hecho.

4) Haber incluido, en el gesto más audaz de McOndo, a escritores de España (donde es mucho más interesante tener amigos que en Bolivia). En armonía con la declaración guerra al exotismo, dícese: «los textos españoles no poseen ni toros ni sevillanas ni guerra civil, lo que es una bendición».

Al final, uno se queda con la sospecha de que esta antología es un poco antojadiza.

En McOndo hay pobreza

Lo primero, al leer los textos, es com-

probar que el orgullo patrio no ha quedado tan mal parado. Convengamos que los textos de Juan Forn, Rodrigo Fresán y Martín Rejtman, sus obras en general, pueden gustarte o no, pero no te harán sentir vergüenza de ser argentino. Si algo distingue sus respectivos cuentos de los del resto de los colegas es que están escritos, y que sin tanto anuncio cumplen el requisito que no cumplen casi todos los restantes, esto es, ser voceros de una identidad personal. Por lo demás los tres cumplen con los requisitos pedidos (no ser mujer, ni brasileño, etc)

Hay un cuento que se distingue porque trata bien lo que muchos tratan mal. «Gritos y susurros» del uruguayo Gustavo Escanlar resuelve las ganas de ser urbanos, hablar mucho de sexo, las nuevas costumbres escandalosas sin caer en la imposición, logrando además una primera persona eficaz.

No se puede creer que siendo un territorio tan extenso, tan pródigo en escritores e intelectuales, no se haya podido conseguir algo mejor de tierra mexicana. Pobreza absoluta en los cuentos de Jordi Soler, David Toscana y Naief Yehya. Miguel Briante solía ironizar sobre ciertos facilismos literarios diciendo algo así como «¿quién no escribió cuentos de boxeadores en los sesenta?». Parafraseando al maestro: amigos mexicanos y otros: ¿quién no escribió cuentos de rockeritos en los noventa?

En McOndo no hay mujeres, ni brasileños, los frijoles conviven con el modem, pero al igual que en Macondo, hay pobreza. ■

logrado.

Digresión: Hace poco más de un año, Ernesto Schóo se refirió, en un artículo publicado en *La Nación*, a la nueva narrativa argentina con un pronóstico bastante certero. En líneas generales (quizás sin la virulencia y concisión necesarias para promover un debate largamente postergado en la literatura nacional), el artículo decía que las narraciones de los escritores argentinos llamados «nueva generación» —los de menos de cuarenta años— adquirirían formas y contenidos similares, como si estuvieran presos de una fórmula común que, más que nuclearlos, los amontonaba en una historia plagada hasta el cansancio (personajes clase media-media alta, periodismo, alguna revista dando vueltas, un poquito de droga, un poquito de sexo, un poquito de violencia latente, mucha noche en lugares de moda, rock and roll, marketing y a cobrar). Algo similar a lo que ocurría en los años 70, donde todos los personajes tomaban mate, reflexionaban duro y estaban comprometidos —o a punto de comprometerse— políticamente.

Dicho esto, es imprescindible decir que Gustavo Nielsen (aunque tiene también menos de 40) se escapa de la caracterización de Schóo. Y ése es un hecho saludable, auspicioso. Lo mismo ocurre con otros narradores y otras narraciones (primeras novelas, o al menos primeras publicadas como Eduardo Blaustein y su **Cruz diablo**, Hugo Páramos y su **Sale uno**, Eduardo Berti y su **Agua**).

Y en este nuevo camino, ciertos errores son perdonables porque pueden suponerse subsanables. En el caso de Nielsen y **La Flor Azteca** son perdonables la poca solvencia narrativa de algunos capítulos (básicamente el «25 años» de la segunda parte), la falta de confianza en ciertos personajes (el derrotero de María Marta o la aparición-desaparición-aparición de Carmen), la inanidad política de Fabio (¿qué muchacho de 18 años, porteño, no sabía quiénes eran o qué representaban las Madres de Plaza de Mayo en 1982?) o cierta disolución en cuentos fragmentados que poco y nada tienen que ver con el desarrollo de la novela.

Son perdonables (subsanables) porque **La Flor Azteca** es una primera novela. Y en una primera novela se cometen todos los errores. Hay necesidad de decirlo todo y pocas armas para hacerlo. Inclusive hay, lógicamente, la ignorancia de entender que nunca es posible decirlo todo. Ocurre que cualquier persona que atravesó los 30 (Nielsen nació en 1962) escribe para narrar aquello que hasta ahora no había leído. Y eso que no se leyó es mucho. O mejor dicho: eso —mucho o poco— que se leyó es demasiado parecido entre sí. Hacer otra cosa es difícil, peligroso, trabajoso, pero irremediablemente necesario. Aun con los errores. ■

Lo bizarro no quita lo valiente

A propósito de **CINE BIZARRO - 100 años de películas de terror, sexo y violencia**, de Diego Curubeto. Editorial Sudamericana. Buenos Aires. 1996. 448 pp.

POR GUSTAVO SECRETI

Bajo el rótulo de Cine Bizarro se encuentran películas de calidad indiscutible como **Psicosis** de Alfred Hitchcock junto a otras de dudosa calidad como **Andy Warhol's Dracula** de Paul Morrissey. En general suele considerarse «bizarro» a aquellos films con características poco corrientes. Da lo mismo que posea buenas dosis de sangre o violencia, que incluya en su elenco a algún músico de rock o actor porno o que resulte involuntariamente graciosa.

El periodista Diego Curubeto mediante una serie de entradas en forma de diccionario —que van desde la definición de Películas Clase A hasta una recorrida por las cintas con Zombis o Muertos Vivientes— atrapa nombres, datos y anécdotas. La forma de contar cada historia cambia según el personaje, así el autor remite en algunos casos a los testimonios de los protagonistas y en otros prescinde de ellos.

Uno de los aspectos más positivos del libro es que lejos del espíritu enciclopedista común en los libros de cine, Curubeto construye cada historia desde las anécdotas. De esta manera es posible descubrir que el director Tod Browning pasó su adolescencia en un circo y que esto influyó en la realización de **Freaks**; que Lon Chaney no quería que su hijo se dedicara a la actuación y mucho menos que utilizara su nombre y que en una producción barata de Roger Corman un mismo actor puede hacer de cowboy y de indio y terminar matándose a sí mismo en la pantalla.

Curubeto también rescata una parte de la filmografía nacional muy ignorada por los críticos, pero presente en la memoria de quienes la disfrutaron en las hoy perdidas



El gran Martín Karadagian, el Caballero Rojo en **Titanes** en el ring.

salas de barrio. Nombres como Martín Karadagian, Nathán Pinzón y Libertad Leblanc tienen su merecido espacio. Cabe destacar algún error como adjudicar que **Superagentes y Titanes** es la última realización del grupo de espías locales cuando el ciclo se cerró con **Los Superagentes contra los Fantasmas** (1985) con Víctor Bo, Julio de Grazia y Graciela Alfano.

Curubeto había demostrado con su primera obra **Babilonia Gaucha** —historia de las realizaciones estadounidenses sobre temas argentinos o filmadas en el país— que era posible hacer libros de cine con humor e información. Cualidades que vuelven a aparecer en **Cine Bizarro**.

Para los cinéfilos, **Cine Bizarro** es un libro para leer y guardar. Lástima que Editorial Sudamericana se despachó con una edición que bien se podría definir como «Otoñal», por el modo en que se desprenden sus hojas.

Cine Bizarro no es una obra pretenciosa, porque no busca ser el catálogo definitivo. Es un acercamiento a un grupo de películas analizados con inteligencia y buena prosa, además de una muy confiable fuente de consulta. Ese es su mayor mérito. ■

Intenciones y logros

A propósito de **LA FLOR AZTECA**, de Gustavo Nielsen. Editorial Planeta. Buenos Aires. 1997. 198 pp.

POR MIGUEL RUSSO

Veintidós años en la vida de un joven argentino— de los 11 a los 33— en plena dictadura militar, conflicto de Malvinas mediante. El joven, Fabio, está impresionado por la magia. Su mayor ilusión (su sueño, su pesadilla, podría decirse hasta su razón de ser) es lograr el truco de la flor azteca —esa mitad mujer y mitad mesa que deleitaba a los señores y señoras (hoy ancianos) cuando eran jóvenes en un lejísimo en el tiempo Parque Japonés—. Pero lo que desea Fabio es realizar el truco sin truco. Es decir, que la Flor no sea el encantamiento producido por un complicado sistema de espejos, sino que, en realidad, la mujer sea, efectivamente, mitad mujer. Cosas de la fantasía erótica irremediables. Hasta allí el argumento contado

de manera simple, algo torpe. Y es algo torpe porque en el medio de ese desvarío —entendiendo desvarío como más o menos cualquier trama que se precie de tal— aparece la guerra por las Islas Malvinas desarrollada, efusiones y fracasos mediante, entre el 2 de abril y el 17 de junio de 1982. Por supuesto, Fabio se salva de participar: queda como ayudante en el Ministerio de Bienestar Social. De modo que aparece como testigo poco privilegiado de lo que ocurría en las islas, siguiendo los sucesos, como muchos argentinos, a través



GUSTAVO NIELSEN
LA FLOR AZTECA
NOVELA
PLANETA

de los triunfalismos ridículos de la radio, la televisión y los diarios.

Entonces, **La Flor Azteca** no es una novela de la guerra en plena guerra (como los intentos de Fogwill, López en **Arde aún sobre los años** o Daniel Ares), sino la novela de cierto sector de la sociedad que creyó a pie juntillas que la guerra era eso que mostraban en los medios: «Vamos ganando», «somos los mejores», «el coraje de nuestro ejército», «los muchachos están contentos». Y hubiera estado bien, si Nielsen lo hubiese

En busca de la trama

A propósito de:

EL LLAMADO DE LA ESPECIE, de Sergio Chejfec. Beatriz Viterbo editora. Buenos Aires, 1997. 121 pp.
LAS CARNES SE ASAN AL AIRE LIBRE de Oscar Taborda. Editorial Municipal de Rosario. Rosario, 1996. 154 pp.
HOJAS DE LA NOCHE de Eduardo Muslip. Ediciones Colihue. Buenos Aires, 1997. 125 pp.

POR ELVIO E. GANDOLFO

Hace unas semanas, en Santa Fe, conversábamos con Enrique Butti. Los dos escribimos. El, desde hace un tiempo, está muy preocupado por la «cuestión de la trama». Cree que en los relatos tiene que haber una trama. Se dio cuenta pensando en los cuentos y novelas que a él le gusta leer: tienen trama.

El ló vino cuando tratamos de definir qué era la trama para cada uno de los dos. Para él, por ejemplo, Saer era un ejemplo de escritor sin trama. Para mí, en cambio, no. Porque varios de sus mejores libros, a mi juicio, tienen muchísima trama, personajes, historia. Como somos dos conversadores muy corteses, Butti me lo reconoció.

A su vez, mencionó que había tomado conciencia de la necesidad de la trama en sus novelas para adolescentes, que publicó en Colihue. A su juicio se diferenciaban de sus libros «adultos», como *Ayayay*, que sacó hace mucho en Sudamericana. Le retué que que si por trama se refería a lo «que el público» o incluso «el lector», quieren, yo me refería a otra cosa. Que justamente la forma en que funciona la trama, o el argumento, en el 90 % de los cuentos infantiles, las narraciones para adolescentes o, muy en especial, las novelas históricas que hoy saturan las librerías, para mí era lo contrario de lo que tomo por trama.

Trama es para mí, justamente, una red, más o menos compleja, de relaciones entre personajes, lugares, hechos, que establece una comunicación tridimensional, cruzada, entre esos elementos. En esos tres tipos de relatos, en cambio, la trama es una sucesión lineal de hechos, que trata de ser absorbente, pero suele concretarse en una serie de «paquetitos» equivalentes, sin texturas ni interrelaciones complejas. Con lo cual, como lector, no me absorbe en abso-

luto. «Puede ser», dijo Butti. «Pero creo que hay que escribir relatos con trama.» Así suelen terminar las conversaciones teóricas entre amigos.

Corto pero denso

Creo que si le preguntara a Butti qué opina de Sergio Chejfec, diría, en caso de haberlo leído: «¿Ves? Típico narrador sin trama, de lenguaje.» Porque él habla de la marca que (nos) dejó «la narrativa de lenguaje» de los 70 y 80. En el caso de su último relato, *El llamado de la especie*, lo que hay son restos, fragmentos de trama que flotan en un espacio geográfico ambiguo, en el límite entre la ciudad y el campo. También hay un límite curioso entre los personajes, que cambian de nombre sin razón evidente a lo largo del texto, por ejemplo, y cuyos contactos afectivos, meramente personales o hasta sexuales son esquivos, a veces difíciles de entender o hasta de intuir. Chejfec, a diferencia de otros autores que trabajan con estrategias parecidas, parece creer en lo que hace, más allá de la técnica. Hay docenas de momentos de extraordinaria concreción, o relatos «compactados» (donde los personajes se llaman «x», «y» o «z») que funcionan como teoremas de las relaciones humanas normales (o sea absurdas). En esos casos recuerdan los libros sociológicos de Erving Goffman, que escribió títulos como *La presentación de la persona en la vida cotidiana* (más o menos lo mismo que describe Chejfec en este libro corto).

Otro plano es el funcionamiento del paisaje y los lugares, donde el exterior tiene más peso que los interiores. Justamente ese eje (más que el estilo) hace pensar en Saer. Tanto que aunque no se sepa dónde ocurren las cosas, ni haya un río, la mecánica de

personajes y lugares evoca a Santa Fe (la provincia), incluso por la existencia de grandes fábricas abandonadas o abundante gente en éxodo.

Hay momentos irritantes con bruscas ráfagas de intelectualismo, de intervención del autor, por suerte no abundantes, que aparecen, por ejemplo, cuando una mujer un poco chiflada, que se adivina como «del pueblo», se pone a decir «La pasión puede existir sin el amor», y alguna frase más de docta en Lacan, Freud o sus vulgatas periodísticas, cosa que corta el fluir de lo que el propio Chejfec cuenta con gran contundencia sobre la vida sexual e anche afectiva de dicha dama.

Entre ramalazos extraordinariamente concretos y creativos para comunicar aspectos sensoriales (como la línea de luz que suele flotar sobre un piso de un cuarto a oscuras, o el aire que genera una raya del culo), y momentos donde las cosas se truncan o son poco verosímiles (durante muchas páginas habla una mujer, pero la voz es de Chejfec, o de hombre) las escasas 115 páginas chicas del texto rinden temporalmente mucho más que si tuvieran trama en el sentido en que me pareció que lo decía Butti. Es difícil leerlas de un tirón. Algo parecido pasaba con algunas novelas cortas de Onetti, que sin embargo tenían más trama, en cualquier sentido. Uno sospecha que en más extensión y con más ajuste, Chejfec puede lograr el efecto difícil de otros escritores de su tipo (Bernhard, incluso Faulkner): cambiar la percepción del lector a través de lo que lee, por contagio de forma de ver.

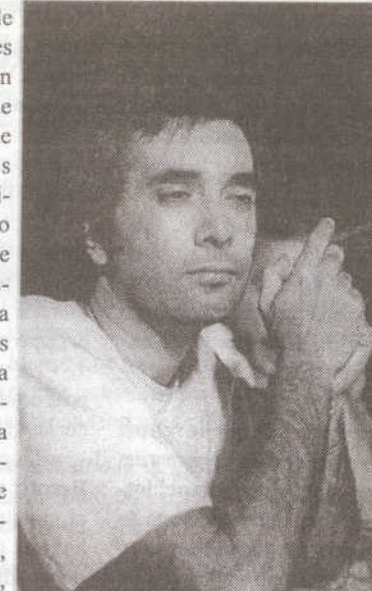
Día de pesca

Las carnes se asan al aire libre, de Oscar Taborda, tiene bastante trama en el sentido en que, para mí, tienen trama mu-

chas de las novelas de Saer. En principio, es una trama simple: un rosarino fracasado que hace unos años se fue a Buenos Aires, es convocado por un amigo para pasar, junto con un tercero, uno de los típicos días de pesca «en la isla» de la juventud. Pasan todos una noche en la casa del que vive en Rosario, van en bote a la isla, se pudren de aburrimiento, matan de forma totalmente gratuita a un isleño pobre, y ni siquiera regresan, en lo que abarca la novela.

Uno de los rasgos que convierte el texto de Taborda en uno de los mejores publicados en la última década es su empecinada decisión de registro de lo imaginario inútil. Cada uno de los personajes se la pasa viendo la chata realidad que lo rodea (desde un charco hasta una barrera policial en la ruta) con imágenes o conceptos de la ciencia ficción o la fantasía, personal o clásica. El que vive en Buenos Aires, por ejemplo, imagina que para que el centro de Rosario cambie podría existir una montaña. Pero, reflexiona, pronto la montaña sería común, chata, conocida. El Paraná pasa, mentalmente, a ser «el Yang-tze kiang, con la mente en blanco arriba de una lancha»; un charquito en las baldosas es parecido «en lo que tiene de negro a lo que sería la fotografía satelital de un lago»; los policías que traban la ruta parecen extraterrestres; los atentados contra torres eléctricas estarían orquestados por un alga gigante y marciana; unos perros bajo un eucalipto son «galgos mutantes».

Acompañando esas pinceladas de delirio silencioso, mecánico, conciente de su carácter de tal, Taborda agrega una minuciosa descripción de entornos sórdidos (el comienzo en la casa del amigo), y sobre todo de transparencias y celajes climáticos, en el cruce del río y la internación progresiva en la isla. Cuando llegan allí, los tres son invadidos por una inercia peculiar, tanto que



Oscar Taborda.

un equilibrio sostenido, dinámico, que termina por armar un libro atípico que vale la pena leer.

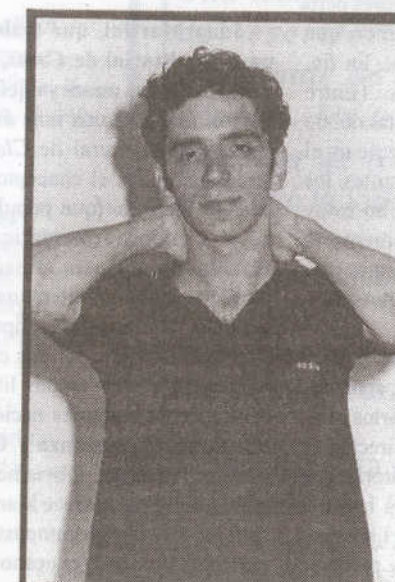
Qué horror

Eduardo Muslip es un tipo que piensa en la trama. Lo demostró en los dos cuentos que publicó *V de Vian* en su tercer Especial Ficción. Y lo demuestra en *Hojas de la noche*, su primera novela, Primer Premio en el Concurso de Novela Juvenil de Colihue, convocado en 1994. Lo interesante es que esa trama compleja que suele emplear, aquí se cruza con el molde «juvenil», que suele promocionar un modelo más simple y lineal.

Muslip resuelve muy bien la tensión. Ya en las primeras páginas se advierte su extraordinaria fluidez como narrador, para ir impartiendo sin prisa y sin pausa el horizonte cerrado y repetitivo, con poca carne familiar, económica, laboral o afectiva, que suele rodear a un adolescente local y contemporáneo. Una figura en la que se

cuando uno de ellos, por acto reflejo, mata de un escopetazo a un canoero (visto como «gondolero»), el hecho no importa más que la muerte de un mosquito, y está segregado por ese clima, en vez de copiar inercias literarias semejantes (Camus, por ejemplo).

Hay un equilibrio inestable continuo entre el peso abrumador de esa realidad quieta, inamovible, incluso mítica (donde pesan un peculiar machismo ancestral, y un par de diálogos obscenos de gran densidad) y el juego de una imaginación tan fértil como incapaz de generar actos, o hasta diálogos. Es



Eduardo Muslip.

piensa más de una vez es en Salinger y su *Cazador Oculto*. Hay la misma levedad tragicómica para expresar el potencial emotivo vigoroso de un personaje, condenado a permanecer inmóvil, o a rebotar en distintos y fugaces objetos de deseo (Natalia, la Rapada, etc.) sin entender muy bien qué pasa.

Así como el Cazador de Salinger decía cada tanto «eso me mató», aquí el protagonista suelta un «qué horror» recurrente, automático, entre resignado y ansioso por zafar. Todo lo que le ocurre tiene vuelo bajo y corto. La hermana se fuga del hogar, pero por muy poco tiempo. El contacto (no el amor) con algún objeto de deseo se da, pero se diluye en seguida. Hay catálogos prolijos y convincentes de gustos: discos, películas pésimas de terror, los viejos clásicos mezclados con autores nuevos (sesgada referencia a Fogwill). También hay imagina-

ción, pero menos febril, demente, adulta e inútil que en Taborda. Al menos sirve para aguantar. Como hacia el final no hay epifanía, ni catarsis, ni despegue, termina por ser, casi, una novela neorrealista sobre la adolescencia, pegada formalmente a la propia falta de perspectivas que expresa.

El librito tiene fea tapa azul, fotos amateur de la entrega de premios, y un suplemento de

«actividades docentes» de Jorge Warley, desopilante, según la perspectiva del propio relato. El protagonista o su creador habrán dicho entre dientes «qué horror». El relato de Muslip merecía un envase mejor. ■

FOTOS: JOSEFINA DARRIBA (TABORDA)
DIANA ARBISER (MUSLIP)

Rodolfo Walsh cuenta en EDICIONES DE LA FLOR

(Casi) toda su obra en la Editorial elegida por él

Los oficios terrestres (cuentos) - Un kilo de oro (cuentos)

Cuentos para tahúres y otros relatos policiales

Variaciones en rojo - ¿Quién mató a Rosendo?

La granada. La batalla (teatro) - Caso Satanowsky (en preparación)

Rodolfo Walsh, vivo. Compilación y prólogo: Rodolfo Baschetti



Cuánto vale [tu Silencio]

POR SANTIAGO PAZOS

Martini y el Perfil, la Maga y la Academia, Martini y el Top Ten, Bianchiotti y el Invento, el Título y el Horror, la Novela Histórica y ¡Socorro!, la Novela Histórica y Nuestras Propuestas.

Agradezco a los lectores los insultos enviados por mi astuto desvanecimiento en el número anterior. Me gustaba la idea de compartir juicios críticos de otros tiempos con mis seguidores pero veo que ustedes lo único que quieren de mí es sangre. En fin, me debo a mi público. (Entre paréntesis, a las sobrinitas del tío Hugo, les pido que releen el material. Muy inteligentes los ejemplos citados pero no estoy de acuerdo con el comentario general). Basta de mensajes personales, vayamos a lo nuestro.

¡Chismes del ambiente! El escritor Juan Martini, seudónimo del rosarino Juan Carlos Martini, ya no es más el director de editorial Alfaguara, editorial que desde su dirección nos han negado sistemáticamente libros para comentar. Así que a partir de ahora, nuestra guerra contra Alfaguara se termina pero ¿comenzará otra? Martini se fue de Alfaguara para asumir como director del departamento de libros de la editorial Perfil. Sí, la misma que edita tantas revistas célebres. Así que a partir de ahora cambiaremos de chicana: no diremos más «Juan Martini, seudónimo del rosarino Juan Carlos Martini» (ver dos notas más abajo).

¡Más chismes del ambiente! (cada día me parece más a una cruz del Mago Fafá y de Lucho Avilés). Muchos ya se habrán enterado pero vale la pena repetirlo: el 50 % de la revista La Maga fue comprada por el dirigente racinguista, el Pelado Lalín (ese mismo que arma es-

cándalos contra los otros dirigentes del club de Avellaneda). Permitanme el chiste fácil. Por fin La Maga consiguió lo que siempre quiso: codearse con la Academia.

Juan Martini, que trabaja para la editorial de Caras, escribió hace unos meses ya (¿cómo pasa el tiempo!) una nota en el suplemento cultural de Clarín donde retomaba el concepto de «canon literario» (que popularizó el crítico norteamericano Harold Bloom) para armar su propio «canon de la literatura argentina» en base a otros supuestos cánones dados por dos críticos argentinos en sendos libros de entrevista a autores nacionales: Graciela Speranza y Guillermo Saavedra. Obviamente, en los dos libros aparece Martini, sutil *ma non troppo* autopostulación para un lugar (el «canon literario») que Martini parece confundir conceptualmente con los «top diez» de una radio FM (no tengo espacio para explicarlo pero Martini simplifica el «canon» del Bloom como si bajara para la Reader's Digest y no para la editorial de Caras). Pero el descaro de Martini no termina en alabar dos listas de nombres que lo incluyen sino que no aclara -como mínimo- que Saavedra era su segundo en editorial Alfaguara (no es la primera chupada de medias que hemos encontrado de Saavedra a su ex-jefe). Además Martini alaba a mi viejo amigo Tomás Eloy Martínez. Unas semanas antes, en un artículo de La Nación, el popular TEM gastó sus mejores adjetivos para ponderar la últi-

ma, e hilarante a pesar suyo, novela de Martini. ¿Van entendiendo cómo se maneja la literatura argentina? ¡Hay Bloom, cuántas pavaditas vamos a tener que seguir leyendo por tu bendito libro!

Comentario al margen: otro que está en los libros de Speranza y Saavedra es Elvio Gandolfo pero Martini «se olvida» de nombrarlo. ¿Será porque Gandolfo escribe en la V?

Entre los últimos inventos de la crítica literaria argentina se encuentra Héctor Bianchiotti. Toooodo el muuuundo está de acueeeerdo que escriiibe muuy bieeeee pero a mí me parece un plomo, de escritura afectada, sin profundidad ni de lenguaje ni de trama ni de nada. Un típico producto que les puede gustar a los franceses más tilingos y por el que los tilingos nacionales se hacen pis. Si no leyeron nada de Bianchiotti no pierdan el tiempo. Hay más estilo y escritura, por ejemplo, en la primera página de cualquier cuento de Haroldo Conti que en todas las novelas juntas de *notre écrivain argentin-français*.

El peor título de la década en la literatura argentina es, sin duda, *Cuyano alborotador*, la novela basada en la vida de Sarmiento cuyo autor he querido olvidarme (¿un tal Hudson?). ¿En qué estaba pensando cuando puso ese título? ¿Cómo puede haber gente que lea esa novela? El horror, el horror.

Un llamado a la solidaridad: ¡Basta de novelas históricas! Cuando Andrés Rivera escribía novelas históricas estaba todo bien: se trataba de un escritor bastante talentoso metiéndose con temas de la historia argentina de manera inteligente y polémica. Pero ahora se desató una furia tal que tenemos a todos nuestros per-

blemas, con episodios llamativos pero sin inmiscuirse en temas jodidos. ¡Vuelvan Medina, Asís, Castillo! ¡Los perdonamos!

Pero como no quiero que me acusen de sólo criticar y de no aportar, aquí van algunos episodios históricos y personales que ustedes pueden aprovechar para escribir una novela histórica y hacerse millonarios:

- La vida descocada de la esposa de «Cornelio» Saavedra que decía: «Mi marido es un queso.»

- La corrupción de French y Berutti que dijeron -a la primera junta de gobierno patrio- que habían gastado un millón de maravedíes en hacer escarapelas cuando en realidad fue una donación de América TV.

- La historia de la cortesana más famosa del siglo XIX: ¿quién era esa Eulogia Lautaro con la que todos los patriotas sudamericanos mantenían relaciones?

- Cabral muriendo en la batalla de San Lorenzo y diciendo en un momento epifánico «Volveré y seré Ruggeri».

- La llegada del libertador, el «Che» San Martín, a Perú, donde le comenta a Bolívar su intención de llevar la liberación a Bolivia («tenemos que hacer dos, tres, mil Cochinchinas» exclama crípticamente San Martín). Bolívar lo desaconseja y lo invita a exiliarse en Francia donde conoce al tatarabuelo de Regis Debray.

- La increíble y alegre historia del primer travesti argentino: Guillermo Sánchez de Thompson, al que todos llamaban «Mariquita».

- Los episodios más salientes del sopeti Rivadavia que le gustaba alardear «tengo la más larga del mundo» mientras Carlos Pellegrini y Bernardo de Irigoyen, a un lado y a otro de Rivadavia, lo chicaneaban diciéndole que lo importante no era tener «la más larga» sino «la más ancha».

Busco Modelos para desnudos fotográficos

CUALQUIER SEXO

CUALQUIER EDAD

TODA CLASE DE CUERPOS

Diana Arbiser 305-3659 / 404-3659

NO TODOS LOS NUEVOS LIBROS DE LA FLOR DAN RISA

ENSAYO

Colección Ideas

La religión. Seminario de Capri dirigido por Jacques Derrida y Gianni Vattimo. El primer número del anuario filosófico europeo a cargo de dos de los más destacados pensadores actuales, reproduciendo sus ponencias y las de los demás asistentes a un encuentro sobre la resurrección y fuerza del pensamiento religioso hoy. Con textos de Eugenio Trias, Hans-Georg Gadamer, Maurizio Ferraris y otros.

La mujer fatal (según ellos). Mireille Dottin-Orsini. Las vampiras y seductoras irresistibles como una visión misógina de los varones en las letras y la plástica de fin de siglo.

Malestar. Sesenta síntomas del mundo como Freud manda. Gérard Miller. Lo extraño y lo irritante de las noticias de actualidad considerado como síntoma por un lacaniano «oficial» que escribe claro y para todos.

Colección Inconsciente y Cultura

El goce de lo trágico. Antígona, Lacan y el deseo del analista. Patrick Guyomard. A partir del estudio del deseo y del de la tragedia que implica esta experiencia, este libro se dedica al deseo del analista, a la posibilidad de que éste base su identidad en una ética del deseo, deseo que, en sí, es siempre impuro porque su origen está en el deseo incestuoso.

Un buen casamiento. El aparato del psicoanálisis. Jacques Nassif. Un psicoanalista cercano a Lacan explica las reglas que rigen la puesta en escena de la situación psicoanalítica a partir de dos obras teatrales (una de Shakespeare y otra de Goldoni). El protagonismo del humor y la ironía y cómo instrumentar la risa en la práctica son algunos de sus temas centrales.

Los contrabandistas de la memoria. Jacques Hassoun. El «contrabando de memoria» como única salida posible a la transmisión de una cultura en condiciones extremas, examinado por un psicoanalista francés.

Colección Personas

Los martes, Sartre. Un hebreo en París (1967-1980). Ely Ben-Gal. La compleja relación de Sartre con los judíos y el sionismo contada por un testigo ejemplar, que incluye textos inéditos del filósofo.

FICCIÓN

Colección Narrativa

El futuro de los artistas. Relatos. Cecilia Szperling. Una voz nueva y original en la narrativa argentina: los amores en la era del rock, la búsqueda de las raíces, los argentinos jóvenes fuera del país, contados en onda cool y con tierno humor.

Vercoquin y el plancton. Boris Vian. La más surrealista novela del autor de *La espuma de los días*, una sátira sobre la «modernidad» de la postguerra.

EDICIONES DE LA FLOR
GORRITI 3695 (1172) BUENOS AIRES
FAX: 963-5616
EMAIL: EDIC-FLOR@DATAMARKETS.COM.AR



¡FINALMENTE!

Vian Ediciones presenta:

Citomegalovirus Diario de la guerra contra el sida

DE HERVÉ GUIBERT



Una temporada en el infierno del escritor francés más importante de las últimas dos décadas. Un testimonio único del autor de Al amigo que no me salvó la vida.

PRÓLOGO DE SERGIO S. OLGUÍN

Disponible en las mejores librerías a partir del 20 de Julio.

Venta directa a domicilio
llamando al
953-4476

Oferta por ser Nuestro Primer Libro: 9 pesos.

Suscriptores: 7 pesos.

Apoyen el surgimiento de una editorial independiente comprando y regalando nuestros libros.

Próximo Título:
Círculo vicioso
DE PEDRO B. REY

VIAN EDICIONES