

¡SUSCRIBÍTE!

Y RECIBÍ UN REGALO



Recibís la V. 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 decidas. 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.ahira.com.ar

AÑO VII Nº 30 \$ 5,90

V DE VIAN

[REVISTA CULTURALMENTE INCORRECTA]

John Irving
Brigitte Bardot
Madres de Plaza de Mayo
Jane Bowles
Diane Arbus

Don DeLillo
Abelardo y Eloísa
Yves Klein
Patricia Arquette

El regreso de

David Lynch

Efectos retardados

Estuvo en el Mozarteum. En vez de aprender a cantar, aprendió a rezongar.

¡Oh, si yo supiera que una sola palabra importa! Cómo la guardaría y la acariciaría: una sola palabra.

No puedo desprenderme de las palabras. De ser necesario, me tendería desnudo a morir. Sin las palabras, me es imposible.

Lo más valioso debe adelgazarse, de lo contrario se pudre.

Lo peligroso del "casamiento". Lo que impresiona de él es la crudeza de lo exhibido. Que llegue a su fin, no le importa a nadie. Demasiado tiempo, durante décadas, estuvimos amenazados por la extinción. Nos acostumbramos a ello. La crudeza de los invitados a la boda es fascinante como tal.

El amor a la muerte de los románticos me provoca repugnancia. Se conducen como si su muerte fuera algo especial.

Las máquinas no son lo suficientemente misteriosas para creer en ellas.

Todos los sitios donde no estuvo lo mantienen con vida.

La verdad como una niebla ardiente en el espacio sideral.

Palabras achatadas, como una armadura. De arriba a abajo dentro de ella, de arriba a abajo: filósofos.

No habrá un solo punto sobre la Tierra que no haya sido alguna vez un cementerio. Habrá únicamente cuasi-cementerios. Pero ¿cómo determinar esto con exactitud? Queremos dormir en una parte para despertar en otra, y no hay animal que soporte a los advenedizos a perpetuidad.

Adultos asquerosos; se les conoció como encantadoras y jóvenes criaturas. Pero han recorrido mundo, tarde, y ahora son como todos.

Cuán importante es no leer demasiado cuando se hace algo, y sobre todo: no demasiado del mismo modo y bajo las mismas circunstancias. Esta es precisamente la desgracia del espíritu académico: depende de una norma superior. Después puede surgir cualquier cosa, pero tiene que pasar por la criba de la más alta norma. Desde aquí ya está castrado. Lo que resulta no puede ser concebido, surge de la repetición de sí mismo.

¿Hay que abusar de una palabra para descubrirla?

ELIAS CANETTI

TRADUCCIÓN: ENRIQUE MARTÍNEZ PÉREZ

Staff

Año VII N°30 Octubre 1997

Director Sergio S. Olguín

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

Coordinación Diana Arbiser

Producción Carolina Sitnisky
Gráfica

Fotografía Diana Arbiser
Mónica Hasenberg
Brenno Quaretti
Lucía Vassallo

Colaboran Daniel Collico Savio
Raúl Cerdeiras
Belén Gache
Marcelo Miceli
Gustavo Secreti
Patricia Suárez
Ramón Tarruella

Embajadora Karina Galperín
en Harvard

Diseño Gabriel Miró
de logotipo

Diseño Martín de Castro
de tapa

Aplicaciones Eduardo Arechaga

CON V DE VIAN ES PUBLICADA POR VIAN EDICIONES. REGISTRO DE LA PROPIEDAD INTELECTUAL EN TRAMITE. PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL SIN AUTORIZACIÓN PREVIA. LAS NOTAS FIRMADAS REPRESENTAN LAS OPINIONES DE SUS AUTORES Y NO NECESARIAMENTE DE LA REVISTA. REDACCIÓN: ALSINA 2260 3º E. TELÉFONO: 953-4476. IMPRESO EN: EDITORIAL TRENQUE LAUQUEN (FOTOMECAÁNICA). DISTRIBUCIÓN: MOTOR PSICO.

CAPITAL FEDERAL
REPÚBLICA ARGENTINA
TERCER MUNDO

Correspondencia a:

Alsina 2260 3º E

1090 - Capital

E-Mail: vdevian@ciudad.com.ar

Sumario

30!

4 / Click!

Fotos, danza,
internet,
cocina y
mucho más



8 / Especial
David Lynch:
Entrevista a
Lynch de Ge-
rard Delorme



12/ Especial
David Lynch:
Una mirada a
Lost Highway
de M. Warner



16/ Especial
David Lynch:
Sus películas
según Elvio
Gandolfo.



17 / Especial
David Lynch:
Entrevista a P.
Arquette de J.
Bondy.



20/ Yves
Klein: el ar-
tista salta al
vacío junto a
Belén Gache.



22 / John Ir-
ving: entvis-
ta de J. Smith
y nota de Mar-
celo Miceli.



26 / Brigitte
Bardot: cerca
de la revolu-
ción dialoga
con R. Hunt.



29 / Jane
Bowles: la es-
critora en la
mirada de Pa-
tricia Suárez



32 / Abelardo
y Eloisa: pa-
sión trágica
recontada por
Sergio Olguín.



37 / Madres
de Plaza de
Mayo: según
R. Cerdeiras y
R. Tarruella.



40 / Don De-
Lillo: nota
propia e intro-
ducción de C.
Kupchik.



42 / Diane
Arbus: sus fo-
tos, sus pala-
bras y nota de
D. Arbiser.



48 / Zona Crí-
tica: libros ar-
gentinos co-
mentados por
E. Gandolfo.



50 / Cuánto
vale tu silen-
cio?: bucea
Santiago
Pazos.



FOTO DE TAPA: GEOFFROY DE BOISMENU

Castellana de morrones

(Castellana di peperoni)

BRENNO QUARETTI



La Castellana de morrones es una receta de la que era *Hasta Pompeia*, ciudad romana ubicada en la región de Piamonte en el N. de Italia y actualmente Asti, una ciudad de 75.000 habitantes. En el medioevo *Hasta Pompeia* pertenecía al milanés Gian Galeazzo Visconti que se la ofreció como dote a su hija Valentina cuando se casó con un integrante de la Casa real de Francia.

Las fiestas

En septiembre se realiza la fiesta de vinos astigiani. De octubre a noviembre se hace la muestra-mercado del tartufo (raíz muy preciada que se usa como condimento) y se lleva a cabo el *Palio* de Asti (carreras de caballos con prendas medievales) que tiene su origen en el siglo XIII y que se volvió a conmemorar desde 1967.

Desde principios de octubre los barrios se visten con sus propias banderas y en la iglesia de cada lugar en la mañana de la carrera son bendecidos los caballos y jinetes. A la tarde, los personajes, vestidos con ropas del medioevo, damas, caballeros con armadura, los pajes, los banderilleros se reúnen en la plaza de la catedral y comienza el desfile histórico por toda la ciudad al son de las trompetas y las campanas, hasta el campo del Palio donde los jinetes montan a pelo sus caballos. En los intervalos se exhiben los banderilleros con las banderas de los barrios.

Productos típicos

Las Besos de dama (galletitas) y polenta de almendras. Entre los vinos: el Barbera de Asti, el Malvasia y los Moscatos de Asti.

Ingredientes:

Ajíes
Jamón Crudo
Queso fontina
Sal, pimienta

Poner los ajíes carnosos en la parrilla en el horno y hacerlos dorar. Envolverlos después en un repasador húmedo y sacarles la piel externa. Abrirlos, eliminarles la semillas y las partes duras y

dejarlos abiertos como si fueran rectángulos. Ponerles sal, pimienta, una feta de jamón crudo y una de queso fontina. Cerrar los ajíes sobre el relleno. Enmantecar una fuente y cocinarlos en horno moderado cerca de 20 minutos. Servir inmediatamente.

MÓNICA HASENBERG

Datos

Canetti

Los aforismos de Elias Canetti que publicamos en la página 2 forman parte de sus apuntes personales (una especie de diario) del año 1993.

Elias Canetti nació en Bulgaria, en 1905, en el seno de una familia de judíos sefardíes. Creció en la Viena de los cabarets, vive en Londres desde 1938 y escribe en alemán; entre otras obras, escribió la novela *Auto de fe*, el ensayo *Masa y poder*, los libros de memorias *La lengua absuelta*, *La antorcha al oído* y *El juego de ojos*. Ganó el Premio Nobel de Literatura en 1981.



Dialoguitos

Solano: ¿Me parece a mí o desde que estoy en Buenos Aires la V. está saliendo todos los meses?

Fabbri: Sí y no. Desde hace tres números están saliendo cada 35 días. El 30 aparece a 40 días del anterior pero la intención es salir mensual.

Bermúdez: Yo me acuerdo que en Colombia eran un chiste popular las falsas promesas de la V. sobre su fecha de salida. Siempre prometían una fecha pero terminaban saliendo uno, dos meses más tarde.

Vivas: Claro, acá -sin ser tan popular como en Colombia-

también. Por eso se mantuvieron calladitos, no dijeron nada de sus intenciones y de a poquito, de a poquito...

Toresani: ...fueron saliendo casi mensuales. Ahora piensan salir a fines de noviembre o comienzos de diciembre. Otro número a fin de año/comienzos de enero y después en marzo.

Córdoba: ¿Una V. por mes? Yo no les creo.

(Los xeneises, luego de ganarle a River, comentaron la silenciosa novedad del populoso pasquín)

Observá bien esta foto

Características

1- Es una de las fotos favoritas de Bruce Weber que algo sabe del tema: es uno de los grandes fotógrafos norteamericanos de la actualidad.

2- El fotografiado es Robert Mitchum.

3- Robert Mitchum no estaba actuando en una película, ni era una producción fotográfica.

4- Robert Mitchum estaba preso.

5- Robert Mitchum estuvo preso durante 60 días.

6- Estuvo preso por que había sido condenado por posesión de marihuana.

7- Robert Mitchum tenía una campera de jean suya y los pantalones que proveía la cárcel.

8- El pantalón tenía su número de preso: 91234.

6- Robert Mitchum barría la celda mientras fumaba un cigarrillo legal.

7- La escoba también la proveía el presidio, el cigarrillo legal no.

Trabajo para el hogar

Realice una composición en base a uno -y sólo uno- de los siguientes temas:

- Qué harías si fueras Robert Mitchum
- Qué harías si tu pareja fuera Robert Mitchum.
- Qué harías si el consumo de marihuana fuera libre.



Invitaciones

Oh, París, París

Uno de los mejores fotógrafos de moda de la Argentina está exponiendo sus fotos de París. Se trata de Guillermo Monteleone que se ganó un premio para irse a Francia y volvió de allá con un montón de fotos tomadas en la ciudad antiguamente llamada Lutecia. Con una visión fragmentada y oscura de lugares parisinos Monteleone armó esta muestra llamada "Latoureffel". Se la puede visitar hasta el 8 de diciembre de lunes a viernes y de 14 a 19 hs.

Monteleone



El Pequeño Internauta Ilustrado III

Ciclo de detalles gentiles sobre el on-line. Menús rebosantes de información. Huevadas de distinta índole.

Los sitios literarios

1 - Pterodáctilos y paredes de concreto

Hace poco, en una convención acerca de Internet en el Sheraton, un chico del stand de Microsoft -jopito, modales adecuados, pose moderna por default- juraba ante una multitud conmovida que Windows no se colgaba. Aceptada la premisa -el merchandising entregado ayudaba a la fe- le pregunté qué pensaba de los nuevos browsers¹ que le dicen a uno mediante canales por dónde se debe ir en la red. Me miró -en castellano no hay un sinónimo de *stare* que describa su mirada- y me dijo: "*nosotros no buscamos nada. Vamos donde nos dice el manual*". Una pared de concreto, me dije. Miré alrededor. La gente asentía y las promotoras seguían siendo el único consuelo -el único motivo- de las convenciones. La falta de imaginación al poder.

Internet no es más que otro subespacio por donde fluye la vida. Allí también hay crecimiento, degradación e intentos de volver atrás, pero a alta velocidad. Los malditos niños scouts vamos cumpliendo etapas. En la facultad y en las empresas empezamos mandando mails², luego -ya crecitos- vamos aprendiendo a navegar... finalmente nos golpeamos el pecho con ardor

cultural casi genuino. Pretendemos remediar nuestra ignorancia cultivada tenazmente con ese consuelo electrónico que son los sitios literarios.

Dónde aquella novela no traducida. Dónde la biografía del autor incógnito, dónde el sitio que atestigüe la originalidad de nuestros gustos. Y como todo está en la WWW, allá vamos, ávidos como pterodáctilos en celo. Hasta damos cuenta de que puteamos porque no encontramos casi nada.

2 - El Proyecto Gutenberg

Entre los sitios literarios, probablemente el más vasto sea el Proyecto Gutenberg (PG)³. La idea original es la copia: algo que entra a una computadora puede ser reproducido indefinidamente. Esto es la Tecnología de la Replicación, aplicable a libros, sonidos y -en el futuro- a cualquier objeto tridimensional. Cada persona con acceso a la red podría tener una réplica de esos objetos.

En el PG se crean textos electrónicos en la forma más simple posible, el llamado *plain text*: un formato entendible por casi todo el hard y del soft posible, no sólo ahora, sino en el futuro. Pues las grandes obras están destinadas a sobrevivir más allá de los estándares de facto: de procesadores de tantos bits, o de Windows colgables.

Los textos elegidos siguen la filosofía *bang for the buck* -ir a los bifos, al meollo del asunto-: el *target* es el gran público degustador de clásicos. Unos mil voluntarios en todo el mundo se encargan de tipearlos o



escanearlos⁴. Se pretende no ser elitista: no se buscan traducciones perfectas ni ediciones libres de errores, sino versiones aceptables al ojo del lector promedio.

Para el PG también hay paredes de concreto. El tiempo que tarda una obra en ingresar al dominio público pasó en USA de veinticinco años a unos ochenta. En realidad, este lapso depende de la vida del autor, cuya muerte es paradójicamente deseable para engrosar la lista de textos disponibles. De tal forma que la mayoría de los autores saludables contemporáneos quedan fuera del Gutenberg.

Otro criterio importante en la elección de las obras es su dimensión. En los tiempos de la Commodore, se comenzó por pequeños textos -el primero fue la declaración de la independencia de USA-. Hace diez años el patrón eran los 360 K de los diskettes grandes, que permitían albergar obras como *Alice en el País de las Maravillas* o *Peter Pan*. No habiendo ya problemas de megas, las limitaciones se han trasladado al campo de las imágenes, mucho más pesadas⁵. Pasará un buen tiempo antes de que los

dibujos originales de Tenniel se guarden junto a la obra de Carroll.

Qué cambios traerá el formato electrónico: eternidad y pseudo-pluralidad. Sin caer en vaticinios, parece que la red garantiza una nueva forma de inmortalidad para los contenidos. Los manuscritos originales y las obras berretas sobrevivirán en paralelo, frisados como cientos de Disneys. Por otro lado, millones de personas tendrán libertad de acceso a estos textos, creando una engañosa sensación de igualdad de oportunidades. Una fracción muy pequeña de la población mundial -del uno al dos por ciento, según la fuente- accede a Internet.

El PG tiene una filosofía clara. Poner en la red lo permitido, lo barato, lo fácil de usar para un público masivo. En contraste, existen otras bibliotecas electrónicas con objetivos más específicos.

3 - Otros sitios

Si el PG es el ejemplo canónico, otros sitios representan una contracultura dentro del ambiente literario. Tipeando Vian en el Yahoo se cae irremediablemente en la ho-

me page de una loca francesa que levantó un templo electrónico a la memoria de Boris⁶. El número anterior de la Vian nos remite a Salinger, y éste a un site imperdible⁷ donde sus devotos chatean y discuten la obra de J.D. Los fanáticos de Mark Twain tendrán su obra -y algunos esbozos periodísticos muy raros- en The Mining Co⁸. Finalmente, la Universidad de Virginia⁹ y Bibliomania¹⁰ son dos bibliotecas electrónicas muy recomendables, aún para los clásicos. Ambas ofrecen en formatos HTML la obra de la mayoría de los autores que reúnan los dos requisitos: cierta celebridad y ausencia de signos vitales.

Nadie sabe en qué formato va a estar disponible la información en el futuro. Los discos de vinilo se amontonan en el sótano, junto a los diskettes grandotes y a los magazines de Alta Tensión. Las vertientes actuales siembran los costados del camino con cassettes DAT, video discos y vetustos formatos oficio. Vale el contenido, pero las formas están cambiando, y eso importa. El papel competirá con el formato electrónico por un largo tiempo. Encontrado el site adecuado, se puede obtener el libro ansiado e imprimirlo... si el texto es corto. La gran tentación inicial es mandar todo el material a la impresora. Pero las parvas de basura A4 que se amontonan en la

láser del laburo nos recuerdan que la edición *pocket* de un clásico vale \$5. Y que es más fácil de leer en el combate diario del colectivo. La gente cambia de formatos, copia y (se) pega estilos, inicia vidas como archivos nuevos. Se casa y se divorcia, creando y deshaciendo vínculos como en celdas de planillas Excel. La muerte es una especie de file/exit, sin posibilidad de guardar nada. La pretendida analogía entre la vida y la computación finaliza con la inexistencia de un comando deshacer en el menú vital. La chance de aprender algo es escasa, y en estos días -para ese uno por ciento conectado- pasa por la red. Conque allí vamos. Suyo en Internet, os saluda.

DANIEL COLLICO SAVIO

¹ Browser: Programa para navegar en Internet.

² Mail gratis en <http://hotmail.com>

³ Proyecto Gutenberg: <http://www.promo.net/pg/>

⁴ Escanear consiste en capturar electrónicamente una imagen o un texto, mediante un scanner.

⁵ Cualquier imagen standard (jpg o gif) ocupa al menos unas diez veces más que cualquier texto.

⁶ Boris Vian: <http://www.cybertheque.fr/perso/anita/vian>

⁷ Salinger: <http://killdevilhill.com/salingerchat/wwwboard>

⁸ Mark Twain: <http://marktwain.miningco.com>

⁹ Universidad de Virginia: <http://etext.lib.virginia.edu>

¹⁰ Bibliomania: <http://www.bibliomania.com>

¡a ver si llaman!



Cursos intensivos de fotografía con Diana Arbiser

305-3659
404-3659

Escriban a:
V de Vian
Alsina 2260, 3º E
1090 - Capital

Correo electrónico:
vdevian@ciudad.com.ar

Hola gente:

Esta carta es esencialmente para Santiago Pazos, pero aprovecho para felicitarlos porque la revista me parece muy buena. Además, el último número con los inéditos de Salinger debe de ser algo increíble (todavía no lo compré) Santiago: la columna que escribís me encanta, porque pocas veces me río tanto cuando leo. Ya que sentís (sentimos) una especial aversión por Tomás Eloy Martínez, calculo que no se te debe haber escapado la entrevista de "Viva" de Clarín a TEM hace poco. Y me pregunto (vos también, supongo) ¿Quién es TEM para decir que la Argentina tiene los intelectuales que se merece? Un escritor medio, que encima tiene la caradurez de dejar entrever en el reportaje que Borges no es nadie. TEM: ¿sabés los océanos que te faltan cruzar a nado para alcanzar el prestigio de Borges? Y hablo de prestigio porque alguien puede no estar de acuerdo si hablo de su literatura (a mí me gusta mucho).

Por último, algo que me resultó muy sospechoso. ¿Se merece Tomás Eloy Martínez la portada de la revista del diario de mayor circulación en el país? Creo que no, y tampoco se merece que lo tomen poco menos que como ejemplo para contar lo que pasó en la Argentina en materia histórica. (La hinchada grita: Dónde estáááá, y Luna dónde estáááá?) Pero les dejo algo que se me ocurrió en ese momento. Teniendo en cuenta que TEM está preparando o terminando una novela, es lógico que quiera publicarla. La editorial, si es que ya lo tiene contratado, ¿tendrá algo que ver con el grupo Clarín? Mmmh, me parece que doña Ernestina está atrás de todo esto. Bueno, por lo demás, seguí así. Bah, sigan todos así. Un abrazo grande

FLAVIO SCHIAFFINO

N. de la R.: No creemos que se trate de una cuestión editorial a nivel libros pero sí a nivel periodístico. ¿Estará preparando TEM su desembarco en Clarín? No lo sabemos. Un dato anecdótico que estamos seguros que no influyó en que lo eligieran como nota de tapa: un hijo suyo -Ezequiel Martínez, un muy buen periodista cultural- es -o era hasta hace poco- redactor de la revista "Viva".

Contestador automático

Patricia (Córdoba): Sí, es cierto. Alejandra Pizarnik tradujo a Marguerite Duras. Se trata de *La vida tranquila* y fue publicada en 1972 por el Centro Editor. El libro es inhallable aunque por supuesto que nosotros tenemos un ejemplar. Alberto y Toni (Vicente López): Salinger no es sólo un escritor para adolescentes y mucho menos El principito norteamericano. Además Saint-Exupéry tenía otros textos realmente buenos.

Javier (Paternal): Gracias, gracias, gracias. Valeria Linares (Capital): Tenés razón, hace mucho que no publicamos nada de Boris Vian. Ya va a volver. En serio. Carolina Rosenthal (Padua): Sospechás bien. El "Cachorro" de Derqui: Los perros ladran. A menudo el mal tiempo engeuece. No te ilusiones: no todo error se paga. Mariano Gómez (La Plata): Estamos viendo cómo. Ya vamos a tener la V. en el ciberespacio.

Lost Highway de David Lynch

EL DIABLO EN EL CUERPO

POR GÉRARD DELORME

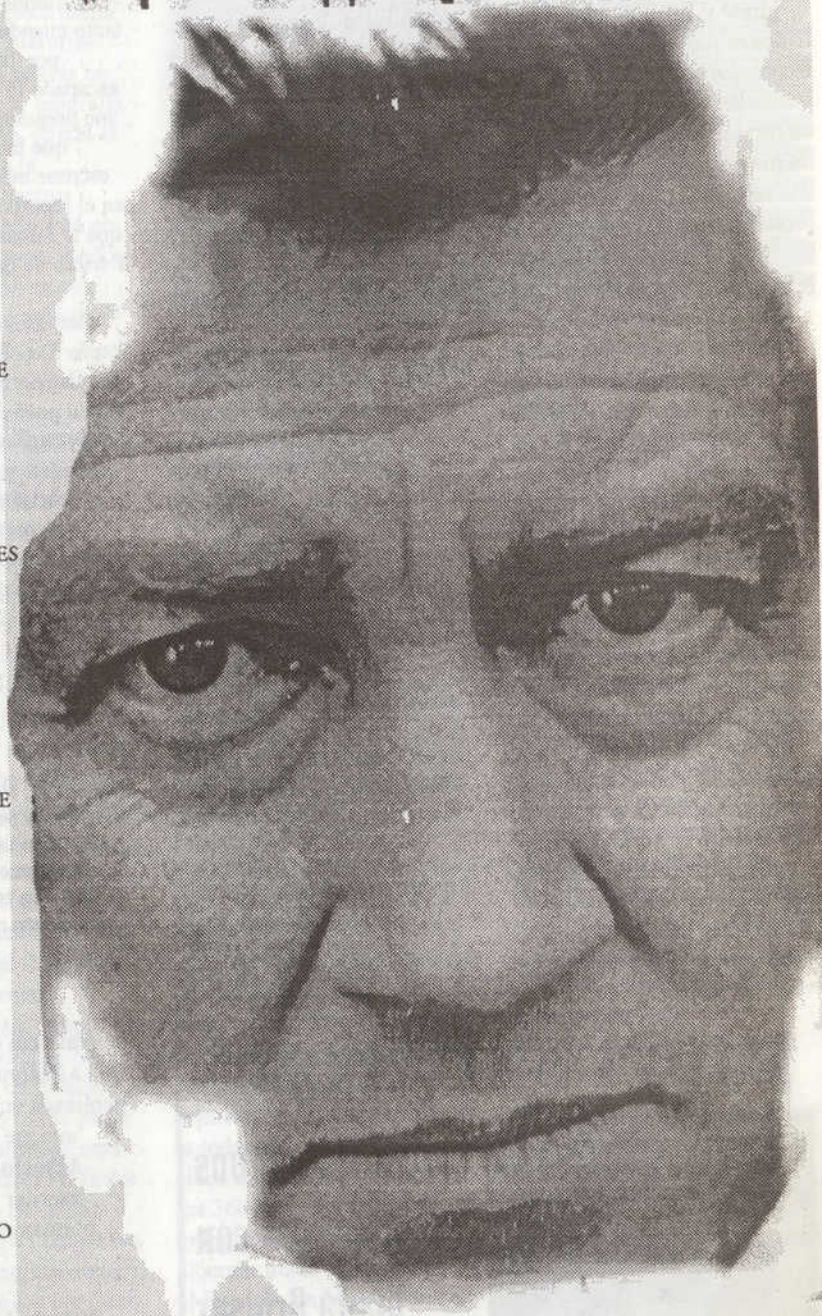
TRADUCCIÓN: ELVIO E. GANDOLFO

LA NUEVA PELÍCULA DE DAVID LYNCH PROMETE CONVERTIRSE EN SENSACIÓN: EROTISMO, SUSPENSO, TRAMAS ENREVESADAS, GOLPES FRENÉTICOS EN EL CEREBRO DEL ESPECTADOR, ES DECIR, LYNCH EN ESTADO PURO. NO ESTÁ CONFIRMADA LA FECHA DE ESTRENO DE **LOST HIGHWAY**, PERO IGUAL VALE LA PENA METERSE EN EL MUNDO TENEBROSO Y SEDUCTOR DE ESTE DIRECTOR. PRESENTAMOS UNA ENTREVISTA REALIZADA POR *PREMIERE* (FRANCIA), UN SESUDO Y MAGISTRAL ANÁLISIS DE **LOST HIGHWAY**, LAS MEJORES FOTOS DEL FILM, LOS DESNUDOS Y LA OPINIÓN DE SU PROTAGONISTA PATRICIA ARQUETTE, Y UNA FILMOGRAFÍA COMENTADA DE TODAS LAS PELIS DEL DEMONIO DEL CINE NORTEAMERICANO..

David Lynch nos recibe en Asymmetrical, su casa de producción ubicada sobre las colinas de Hollywood. Tiene un aire muy distendido y jovial. La entrevista se realiza en el taller de carpintería que tiene en el sótano. Re-

cién enmarcadas, sus obras están amon- tonadas al pie de una gran sierra circular. Mientras nos sirven café, Lynch fuma cigarrillos sin parar (acaba de recomenzar después de veinte años de abstinencia) y muestra su última creación, la maqueta en

madera de una lámpara callejera. Lynch habla fuerte y claro, con palabra sencillas y una dicción muy especial que ha debido trasladar a muchos de sus personajes. A veces sus respuestas pueden parecer infantiles, ingenuas o evasivas, y así está bien.



Si no hubiese misterio, su cine no existiría.

Es posible que eso te haya pasado también con un lector de cassettes de audio. Por uno u otro motivo, la cinta se tuerce en un momento dado, y escuchás al revés lo que está grabado sobre la otra pista. Es un poco el efecto que provoca **Lost Highway**, el último film de David Lynch. La primera parte de la película se centró sobre un personaje (Bill Pullman) que tiene una casa, un oficio (saxofonista de jazz), una mujer (Patricia Arquette) y una vida. Casi sin transición (aunque por cierto han pasado hechos horribles), el personaje central pasa a ser alguien totalmente distinto (Balthazar Getty). Poco a poco, nos damos cuenta de que lo que le pasa a este último es a la vez lo mismo y lo contrario de lo que le pasó a Bill Pullman. Hay correspondencias entre los dos universos, personajes comunes (en especial Patricia Arquette, con una peluca distinta) y una especie de pasador maléfico, como Bob en **Twin Peaks**. La película termina donde había empezado. Incluso gana si se la vuelve a ver.

Sin explicación

- ¿Por qué esperó cuatro años entre **Twin Peaks** y **Lost Highway**?

- Ya me ha pasado. Cada cual debe encontrar un motivo para lanzarse por completo a un proyecto. Estar dispuesto a olvidar todo lo demás. Es la mejor experiencia. Pero hay que encontrar algo que te vuelva loco. Entre **Terciopelo azul** y **Corazón salvaje** pasaron cuatro años. En esa época, había empezado algo y, por un motivo u otro, no había funcionado. Entonces, siempre busco ideas. Para eso, leo y reflexiono.

- ¿Es cierto que en el caso de **Lost Highway** partió de las dos palabras del título?

- Estaban en una frase de una novela de Barry Gifford [el autor de la novela de donde surgió **Corazón salvaje**. Gifford también escribió los guiones de dos cortometrajes que Lynch realizó para la televisión]. Le dije a Barry: "Adoro el sonido de estas dos palabras." "Escribamos", dijo él. Pasó un año, antes de que pudiéramos

dar el puntapie inicial. Dejamos madurar las cosas cada uno por su lado. Cuando volvimos a vernos, sus ideas no me gustaron y a él no le gustaron las mías. Entonces partimos de un fragmento de idea que me había atravesado la mente el último día del rodaje de **Twin Peaks**. A continuación, empezaron a encajar muchas cosas. Ibamos en una dirección, un mundo se abría ante nosotros. Y la cosa llegó.

- ¿Qué es lo que lo atrae en esta historia de doble personalidad?

- No comenzó así, sólo evolucionó en esa dirección. Pero me gustan los problemas de identidad. Uno nunca sabe por anticipado qué va a hacer. No digo: "Voy a hacer una película sobre una enfermera que ayuda a los enfermos." Una idea te impacta, ves una sala de hospital, entra una enfermera, y la que persona que ocupa la sala está enferma. Sólo después te das cuenta de que estás por filmar una película sobre una enfermera que cuida enfermos. A veces, sólo un instante antes del final comprendés qué estás por hacer. Una película es un conjunto de ideas que se enganchan entre sí y que te excitan hasta que te das cuenta de que tenés algo.

- Usted descubrió que existía una palabra para calificar lo que muestra en la película...

- La fuga psicogénica. Es un término médico real que designa la condición de una persona que toma una nueva personalidad, se crea muchos amigos, un nuevo lugar donde vivir, padres nuevos, un medio ambiente totalmente nuevo. Eso pegaba a la perfección con lo que habíamos descrito. Y me gusta la idea de una fuga. Musicalmente, es un trozo compuesto por muchas voces o instrumentos donde el tema es cantado por una voz y desarrollado por otra. En cuanto a "psicogénica", ¡es una palabra increíble!

- Usted también describió la historia como un anillo de Moebius.

- Sí, pero sólo después de haberla escrito. No decidimos a priori construirla de ese modo. Nos dimos cuenta de que funcionaba como un círculo en espiral, que se repliega sobre sí mismo. Hagas lo que hagás, siempre alguien ya inventó una

palabra para definirlo.

- En un anillo de Moebius, hay una "falla", que corresponde a la soldadura entre los dos extremos de la cinta. ¿Podemos decir que la soldadura en **Lost Highway** se ubica en el momento en que Bill Pullman se convierte en Balthazar Getty?

- Sin la menor duda, ¡es una transición importante para el personaje! Es también interesante que Bill Pullman se hable a sí mismo en el interfono!

- ¿Usted releyó el guión buscando las fallas lógicas?

- Sí. Pero no buscamos una lógica médica. Lo necesario era que fuera lógico para Barry y yo. El guión debe ser lógico consigo mismo. Un elemento funciona porque se ensambla con el que sigue. De hilo en aguja, uno es atraído en la dirección adecuada por indicios muy lindos. Uno ve que la historia realmente se arma. Y siente cuándo es correcta, en un universo dado. Es muy excitante.

Pescando ideas

- ¿Bajo qué forma le llegan las ideas de las que habló?

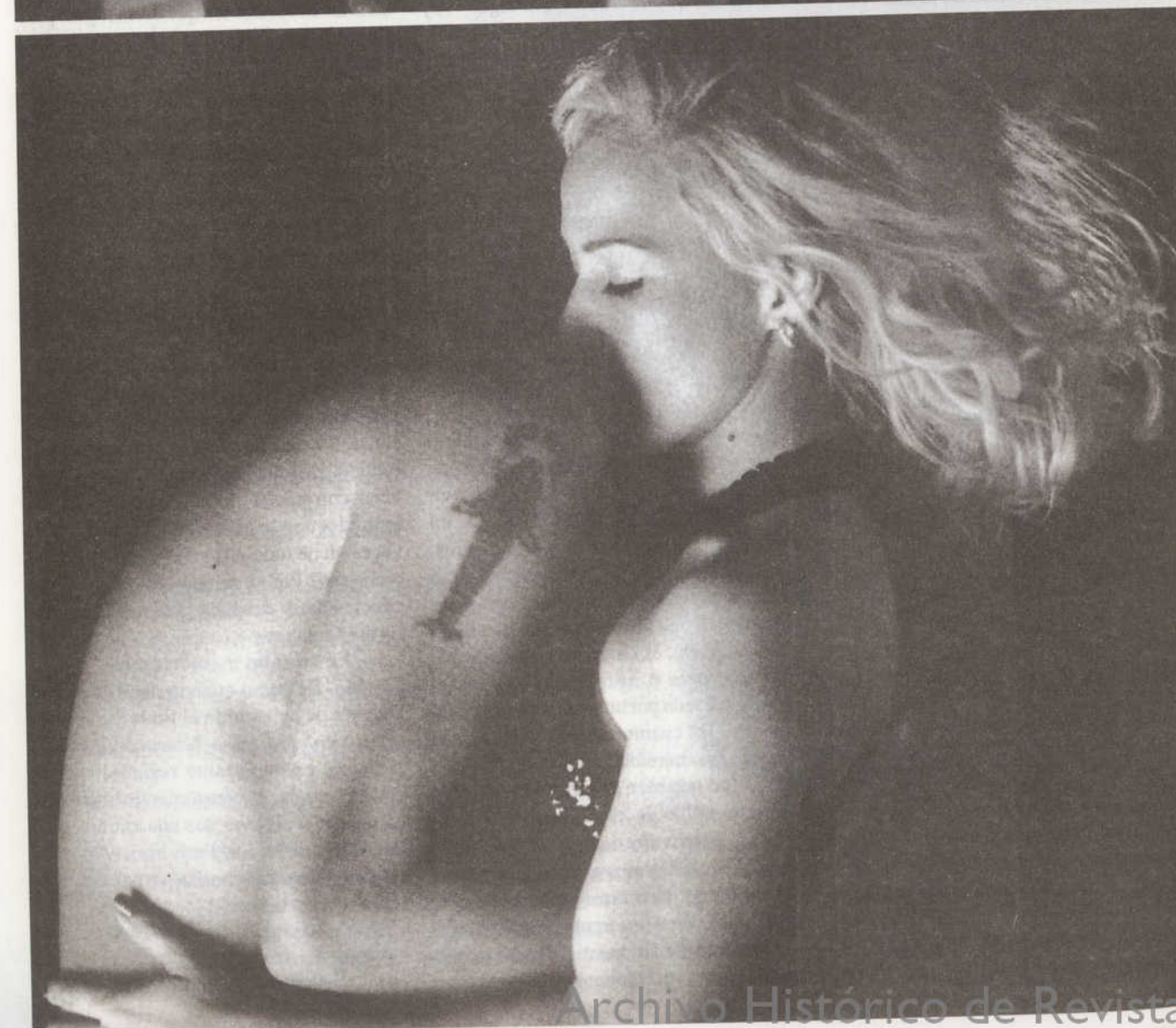
- A veces son secuencias; otras veces, no tienen un sonido definido, pero llevan indicaciones sobre el modo en que deben sonar. Tienen una atmósfera, una sensibilidad. Incluyen personajes que se te revelan con precisión: están vestidos de cierto modo, uno lo comprende al instante. A veces viene todo a la vez. ¿De dónde proviene eso? Por un minuto, está fuera de tu conciencia, y después ¡puf, se te revela! Es algo mágico.

- ¿Le costaba memorizarlas?

- No. Es como cuando abris la puerta después de haber oído el timbre y alguien te pega con una masa. Nunca olvidás eso. A veces, es importante registrar ciertos detalles cruciales, como cuando uno registra un sueño. Tal vez sea una entrada a un desarrollo posterior. Pero la mayor parte del tiempo, uno memoriza porque las ideas son muy potentes.

- ¿No hay método para eso?

- No. En realidad, un método podría constituir un obstáculo. El método autén-



tico, es dejar pasar y permanecer apartado del pensamiento. No interferir. Se trata de alcanzar un sitio donde vas a perderte. Y de pronto algo puede pasar. A veces es interesante. Cuando trabajas en un proyecto preciso, tu universo es tal vez más limitado, pero el deseo de atrapar una historia funciona como un cebo. Los otros pedazos de la historia van a ser atraídos como peces y se te van a pegar.

- ¿En realidad usted sale de pesca?

- Creo que existe un mundo donde todo ya está allí. Y el director sólo permite que las cosas se le presenten. La película ya existe en su forma final y sólo la ayudás a convertirse en lo que debe ser.

Actores y bananas

Bill Pullman, a quien estamos acostumbrados a ver como el Señor Normal en películas como *Casper* o *Día de la Independencia*, muestra una cara más oscura en *Lost Highway*. Frente a él, Patricia Arquette, en un doble papel, se revela también ella como nunca antes. Incluso Robert Loggia, abonado a los papeles de gánster, interpreta sin embargo un gánster distinto. Sean cuales fueren sus papeles, los actores en Lynch siempre tienen un modo típico de expresarse que tiene que ver tanto con lo que tienen que decir como con el modo en que lo dicen.

- ¿Usted mismo escribe los diálogos?

- Barry escribe muchos, pero trabajamos juntos. Si los diálogos suenan simplemente, deben también ajustarse a la idea del personaje y de la situación. Pero es en los ensayos donde obtengo lo que quiero. Hay que hablar y ensayar mucho. Debo hablar antes con ciertos actores. Hablo hasta que la cosa encaja [*hace sonar los dedos*]. Cuando encaja con ellos, hay posibilidades de que lo que tienen que decir, lo digan de buen modo, a la velocidad correcta.

- Dicen que eligió a Bill Pullman porque, como Kyle MacLachlan, se le parece.

- Se trataba de encontrar al actor adecuado para interpretar al personaje. Bill fue el primero que se nos vino a la mente para interpretar a Fred. Siempre quise trabajar

con él porque es un tipo regular. Es un actor, pero tiene realmente los pies en la tierra. También sentía en él otro aspecto, bastante intenso pero que nunca se había explotado en los papeles anteriores. Si no, ¿qué tenemos en común? Vive no muy lejos. Le gusta la jardinería. A mí me encantan la tierra y los cascotes. Me gusta construir, pero no realmente plantar. Bill tiene más de 2 hectáreas de tierra sobre la colina. Hizo crecer árboles de todo tipo. Fui a visitarlo hace poco y acababa de recoger cachos de banano. ¡Eran fantásticos!

- ¿Patricia Arquette la pasó mal? Su papel es difícil...

- Nunca podré hablar lo bastante bien de Patricia. Ante todo, nunca antes había rodado desnuda. La desnudez le da mucho miedo, incluso en su vida personal. Pero estaba decidida a hacerlo porque pensaba que estaba dentro de la lógica del personaje. En el montaje, cuanto más la veía, escena tras escena, mejor se volvía. Hacía que aparecieran cosas cada vez más sutiles. Es más madura que la edad que tiene y, al mismo tiempo, tiene un grano de locura. Eso es muy excitante.

Música

En sus películas, Lynch le da tanta importancia al sonido como a la imagen. La música desempeña por lo tanto un papel fundamental. Además de Angelo Badalamenti, colaborador más que fiel desde *Terriopelo azul*, Lynch se ha rodeado del compositor inglés Barry Adamson y también del astuto Trent Reznor, el cerebro de Nine Inch Nails, grupo industrial "hardcore" de mucho éxito. Para el cine, Reznor a compilado la banda sonora de *Asesinos por naturaleza* y compuso el tema genérico de *Pecados capitales*. Como pasa con los actores, Lynch usa a los músicos como instrumentos que sólo él logra hacer sonar en un registro particular.

- También en eso -dice Lynch- se trata de hablar a la gente justo en el momento en que lo que proponen conviene a la escena. Con Angelo, las discusiones son rápidas porque estamos acostumbrados a trabajar juntos. Barry Adamson, que es un gran compositor inglés, tiene un estilo muy

especial pero que le venía muy bien a Mister Eddie (Robert Loggia). Después de eso, hablamos, y Barry creó otros fragmentos, también. Nació de nuestras conversaciones.

- Parecía natural que Trent Reznor cruzara un día su camino. ¿Cómo lo conoció?

- Por intermedio de Jennifer [*la recepcionista de Asymmetrical*], que es amiga de él. Trent me ayudó mucho. Fui a verlo a su casa, en Nueva Orleans. Tiene un estudio excelente y una mente musical muy sofisticada. Escribió trozos para la película. La banda sonora saldrá editada por su sello.

- Usted está haciéndose construir su propio estudio en la casa de al lado.

- Sí. Es en mi casa. En la película, es la casa de Fred y Renée. Realmente la devastamos para la película, y ahora estamos reconstruyendo. Voy a hacer venir a Angelo y Trent. ¡Nos vamos a divertir mucho!

El futuro del cine

David Lynch es uno de los escasos directores que explora una forma inédita de cine, en la que el sentido importa menos que las sensaciones. En eso se diferencia de Peter Greenaway, que concibe sus experiencias visuales con un rigor matemático. Una vez más, Lynch tiene sobre la cuestión un punto de vista puramente intuitivo.

- ¿Qué piensa de la teoría según la cual el cine ha muerto y el único camino posible es filmar el pensamiento?

- El cine tiene 100 años. Hoy es difícil hacer algo sin que se compare con lo que ya se hizo. De todos modos el cine sigue muy vivo. Aún puede evolucionar y dar películas de una belleza increíble. En cuanto al pensamiento, no es completamente abstracto. En cuanto un pensamiento nace, uno puede encontrarle una forma, un color, un gusto, una sonoridad, un olor. Es así como uno lo captura con la mente. Un instante antes no era nada, pero ahora es algo. Uno puede por lo tanto tratar de construir algo, armar una secuencia con elementos. De eso se trata en el cine. Las ideas vienen del cerebro, son vehiculadas hasta la mano, transmitidas por el pincel y expuestas sobre la tela. Una casa nace de un pensamiento

y se transforma en casa. Uno puede volver a entrar allí y vivir en ella. Del mismo modo, todos los directores filman pensamientos. Algunos mejor que otros, y algunos pensamientos son más interesantes que otros; pero todo empieza con un pensamiento.

- ¿Qué piensa de los efectos digitales?

- Se podrán hacer cosas asombrosas pero sigue costando muy caro. Un truco que me interesa, es poder elegir mi objetivo. Normalmente, cuando utilizamos un gran angular, todo queda distorsionado

en los bordes por el efecto "ojo de pezado". Con lo digital, se puede reestablecer todo. Se podrá colocar una pequeña cámara sobre la nariz y conservar una nitidez perfecta adoptando ángulos e iluminaciones bizarras. Uno puede desplazarse digitalmente en sitios insospechables. ¡Es algo increíble!

- ¿Ha tenido la oportunidad de experimentar?

- Rodé avisos publicitarios. Son películas experimentales en la medida en que siempre se aprende algo. Eso también enseña a

economizar, por ejemplo a decir las cosas con rapidez. Pero la experimentación y la libertad de hacerlo están en la base del cine. Siempre llega un momento en que uno no sabe con certeza si lo que emprende marchará. El resultado puede no ser lo que uno esperaba. ¡Y ser todavía mejor!

- ¿Usted hace videos?

- Hice dos. Pero me siento prisionero, mucho más que en la publicidad. Prefiero que la música evoque imágenes por sí misma. Tengo que ir a orinar. Tomé demasiado café.

Aproximaciones a *Lost Highway*



POR MARINA WARNER

TRADUCCIÓN: E. E. G.

Podés entrar a la historia de *Lost Highway* a cualquier altura y la ruta recta por la que viajás inexplicablemente volverá atrás sobre sí misma y volverá a llevarte al sitio de donde partiste. Ese emblema de la América pionera, la ruta que se despliega, ese sendero que lleva al futuro, aquí se desmorona en un cuento de personajes intercambiables, en el cual fantasmas contemporáneos sobre la pérdida de identidad y la personalidad múltiple, sobre la memoria recuperada, los dobles espirituales, incluso sobre el secuestro alienígena, todos sacuden al tipo que está en el asiento de conductor y ponen al desnudo su ilusión de control.

Saxo y crimen

Hay dos tramas que se unen: el saxofonista de Free Jazz Fred Madison (Bill

Pullman) y su elusiva esposa Renée (Patricia Arquette) duplican al mecánico experto Peter Dayton (Balthazar Getty) y la peligrosa rubia tonta y muñeca de un gangster Alice (otra vez Arquette). En algún punto de la zona central, Fred es arrebatado de una celda carcelaria y Pete lo reemplaza y la película pasa de ser un ominoso psycho-thriller hitchcockiano a un film de gangsters brutal y semiparódico. Fragmentos de diálogo se superponen. Los personajes masculinos están atravesados por flashes torturantes de recuerdo de la vida del otro. Un rompecabezas parece estar formándose, sólo para volver a hacerse pedazos en un teorema imposible sin salida.

El guión, de David Lynch y Barry Gifford, mezcla el registro y tono, vacilando entre hechos bizarros, semiocultistas, y una vida de bajo fondo poblada por proxenetas

gritones y «pesados». La gata rubia lujuriosa -y carente de afecto- lleva a Pete a una vida de crimen, mientras su protector, «el Sr. Eddy» hace un doblete entre un traficante de porno y uno de los archiconspiradores que son la marca de fábrica de Lynch, con su sombra esperando en cada rincón, su huella digital en cada superficie, borrada. Durante un viaje montaños en el sol de California en su Mercedes de colección, Mr Eddy ataca salvajemente a un perseguidor en automóvil: una especie de viñeta a lo Tarantino de violencia al azar y sin límites.

Esta división entre pandillero y ocultista recuerda *Twin Peaks*, desde luego, pero también mira hacia atrás en el estilo al igual que en cuanto relato a la brusca convergencia entre gangsters e iniciados, del crimen y la magia, del mundo externo y el interno en la película *Performance* (film



de Nicholas Roeg y Donald Cammell, 1970). *Lost Highway* le da una vuelta de tuerca posterior milenarista a la fascinación de Donald Cammell por las identidades cambiadas, la dislocación y la desorientación del ser. Pero donde para el elenco de Cammell los agentes de la desintegración son las drogas y la fama, el modelo de conciencia de Lynch es una casa encantada, provista de fuerzas externas, enigmáticas, sobre la que los protagonistas no pueden ejercer ninguna elección.

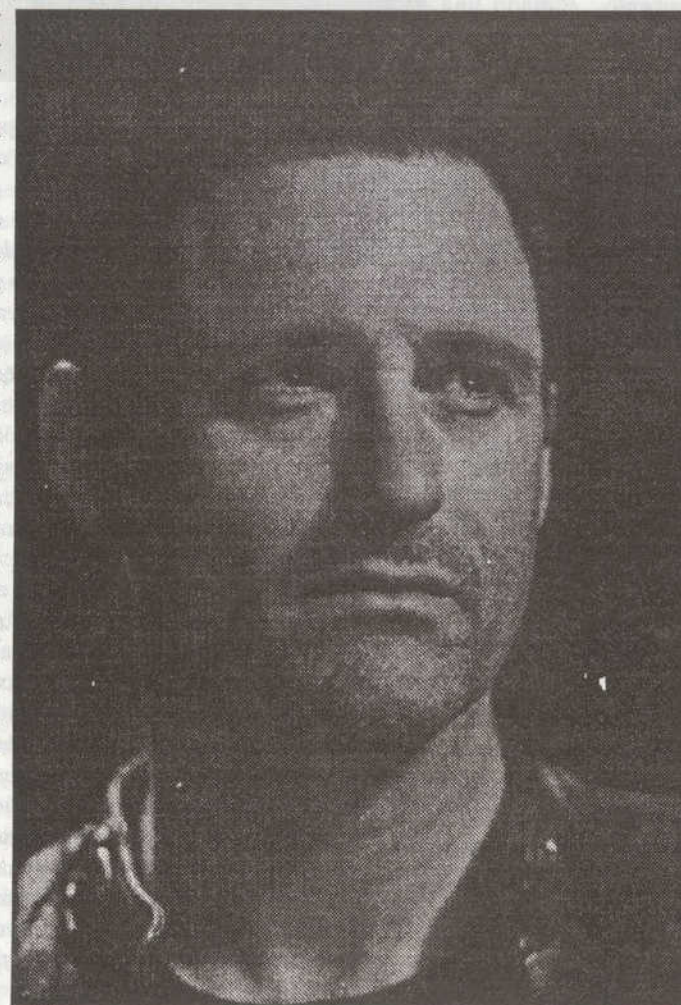
El horror norteamericano - Stephen King, las películas de *Alien* - se ha interesado desde hace tiempo en ideas cambiantes sobre la personalidad. *Lost Highway* desplaza de modo semejante a sus personajes apartándolos del ego humanista y freudiano. En vez de eso Lynch y Gifford juegan aquí con un modelo de personalidad que se parece mucho más a las creencias de las religiones espiritistas, tal como se las practica en Haití, o en otras partes, entre los buissi del Congo sur (tal como fueron registradas hace una década por la antropóloga Anita Jacobson-Widding). En ese esquema de identidad, el ser onírico puede vagar y ejecutar actos independientes o ser poseído por el espíritu y la identidad de un extraño local sobre el que el ser no tiene autoridad.

En el vudú, como es sabido, un espíritu animal toma posesión de la sacerdotisa o la medium, e invita a los participantes a «cabalgarla», a *Tell My Horse* (decirle mi caballo), como Zora Neale Huston tituló su obra pionera de etnografía de los años 30. El espíritu también puede evacuar el sentido personal de una persona, creando la sombra caminante o «zombie» tan amado por la tradición de las películas de terror. Los buissi, por otro lado, expresan una

aceptación más tranquila de la pluralidad del ser. «En el discurso personal», escribe Mary Douglas, «las metáforas para la persona se refieren a los líquidos y las sombras corporales. Evocan elusividad, incertidumbre, transitoriedad, ambigüedad.» Los procesos a las brujas de Salem

después que ha pasado. Ha invocado con frecuencia a André Breton como mentor y citado el axioma de Breton sobre *le merveilleux banal* (lo mundano y su aspecto maravilloso) y *le hasard objectif* (la coincidencia cotidiana). El carácter inquietante de sus películas crece a partir del aspecto

cotidiano de sus personajes, sus *milieux* y sus vidas poco notables. Pero *Lost Highway* no resplandece con la ordinaria higiene y cabal hasta el mismo extremo alucinatorio de *Tercelopelo azul* o *Twin Peaks*. Esta nueva película lleva su extrañeza con más énfasis barroco. Pero sí organiza un Los Angeles anónimo de casas bien cuidadas y valores domésticos (Fred Madison está ubicado con elegancia en un hogar marital, su *doppelgänger* Pete vive en casa con Papá y Mamá). Exhibe un despliegue de parafamilia superfamiliar californiano-norteamericana a lo largo de dos ejes: chic de diseñador para Fred Madison, cuya casa está amueblada en un estilo Philippe Stark apagado y tenue (parte del cual es diseño del propio Lynch), y por contraste en la vida de Pete, un Los Angeles paródico de luz metálica, grandes coches, celdas cerradas con llave, rutas entre cañones, pistolas de oro bruñidas, piscinas con luces bajo agua, trajes cuadrados: de ese modo la inconfiabilidad espeluznante de la línea narrativa



de la película estalla con más violencia. Una por una las reglas del *film noir* y la narrativa convencional son asentadas, sólo para ser enigmáticamente dejadas de lado. Mr Eddy amenaza malvadamente a Pete por interferir con su muchacha, pero a partir de allí la persecución y la venganza del gangster pierden calor y energía. Patricia Arquette interpreta tanto a la esposa de Fred como la amante de Pete, cambiando pelucas de un denso marco corto

Intrusos y merodeadores

David Lynch está demasiado comprometido con los principios del surrealismo para armar un auténtico suspense de thriller. Prefiere captar la sombra del thriller

tipo Uma Thurman a una despeinada catarata de rubia teñida. La trama confunde su identidad más allá de toda solución.

Vacío fascinante

Como de costumbre en lo que tiene que ver con las mujeres en una película de David Lynch, su misterio es tan profundo como el espectáculo de su cuerpo y su rostro: es decir, los dos son impenetrables y sin embargo tan espectrales y delgados como el celuloide del cual está hecho. Pete Deming, el fotógrafo, ha sido dirigido por Lynch para que se demore sobre Patricia Arquette en fragmentos: sus piernas robustas subrayadas por tomas desde atrás, acechando como una zancuda sobre tacos altos, su boca carnosa fetichísticamente tomada en primer plano sobre un teléfono rosado, las manos bordeadas con uñas pintadas de negro sobre las espaldas de sus amantes. Arquette ejecuta un striptease a punta de pistola para Mr Eddy y la cámara la expone para nosotros trozo a trozo, también, todo el modo de fabricación de imagen traduciendo con eficacia su sustancia en mil sombras coloreadas.

Arquette camina entredormida su papel con perezosa lujuria, un fantasma convincente del deseo dentro de una convención circunscrita, mientras los *doppelgängers* masculinos a quienes arrastra inspiran un

tipo totalmente distinto de escopofilia. Pullman como Fred y Getty como Pete fruncen el ceño, se retuercen, se ponen pálidos y sudorosos, alzan los labios y los ojos en una orgía de expresiva angustia que les garantiza una interioridad que le ha sido negada a la sirena moderna. Sus seres oníricos han tomado una ocupación múltiple de sus dos cuerpos, y vuelcan todos esos recuerdos recobrados y deseos no declarados en el vacío fascinante de la *femme fatale* de Arquette, con la caída de ambos subrayada por temas musicales standard tan lánguidos como «I Put a Spell on You» aquí en versión de Marilyn Manson.

Robert Loggia como Mr Eddy aporta una carga de fría maldad al papel, pero no inunda todo el film con una amenaza reprimida como Dennis Hopper hacía en *Tercipelo azul*, y *Lost Highway* late a un ritmo más lento. Sus misterios son esquemáticos en vez de viscerales, los de un acertijo mental inteligente más que algo espeluznante. El vacío verbal general de vez en cuando irrumpe en una línea de diálogo que parece venir de otra película («Ese podrido está recibiendo más concha que un asiento de inodoro»). Pero a lo largo de la película, el interés de Lynch parece aferrarse a otro tipo de silencio,

otro tipo de vacío: los huecos entre los sonidos.

Lost Highway tiene una banda sonora tan rápida y estremecida como una ostra



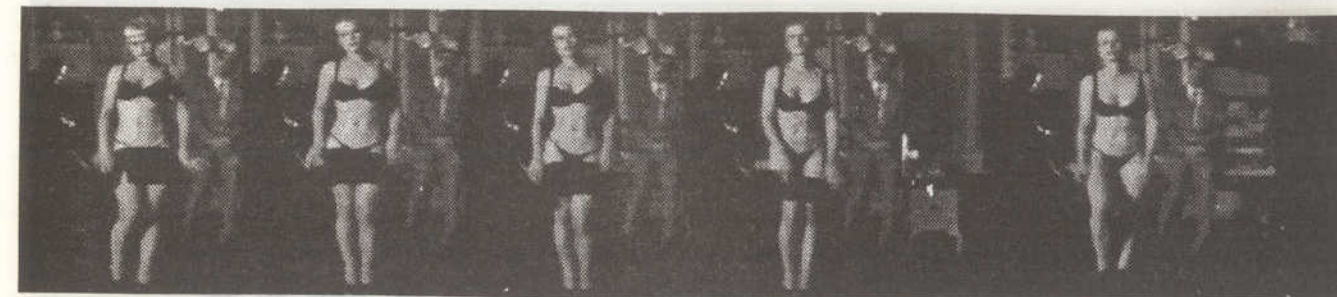
recién chupada o una quemadura de sol arrancada: el ruido tajea y latiguea y se estremece, golpea, murmura, resuena y estalla en cascadas que de pronto se detienen, dejando un agujero donde el terror sólo puede acumularse y profundizarse. Lynch acompaña este estruendo con luz restallante: bruscos fundidos a blanco, relámpagos de luz y resplandores fantasmales, y una escena sexual de culminación en el desierto filmada en sobreexposición quemada.

En off, bandas góticas como Nine Inch Nails y Smashing Pumpkins llegan a obsesionar la acción, pautando su lento despliegue a un ritmo que es más rápido y ardiente que el de la película. Efectos sonoros que han sido insertos más tarde y no tienen asidero explicable en la acción entran y salen de las escenas, dentro y alrededor del público, llegando y yéndose en un equivalente aural deslumbrante de la cámara inquisitiva y ubicua. El modo de Lynch de hacer el fondo de su banda sonora llama la atención a su presencia en la hechura de la película. De modo significativo, crea un doble sin rostro pero insistente que domina la respuesta del público.

El evidente trabajo de cámara y el ruido llameante de *Lost Highway* no subrayan el relato al modo de un thriller convencional, sino que interrumpen y perturban su fluidez, obligando al público a ver cómo el film puede adueñarse de tu mente y extrañarte respecto a ti mismo, así como los personajes de *Lost Highway* están extrañados respecto a sí mismos.

Invasora y distorsionante

Como en *El hombre de la cámara*, el



contando un relato sobre el medio. Pero a diferencia de la ingeniosa celebración autoreflexiva de Vertov, aquí expresa inquietud, desconfianza, incluso repudio. Lynch puede no estar muy dotado de sinceridad como cualidad, pero esta última película por cierto monta un ataque sobre el carácter mendaz de la narración filmica, mostrando profunda alarma ante los poderes alucinatorios de crear realidades alternas. Simultáneamente, también pone en cuestión la capacidad del film de documentar y registrar: todo lo filmado es invento, pero ese invento tiene el poder perturbador de reemplazar la realidad.

Cuando Pete está entrando por la fuerza en la casa del proxeneta, una enorme pantalla de video cuelga sobre el living dorado y de cristal, donde una Alice muequeante pero muda está siendo poseída desde atrás (o tal vez sodomizada) en desprolijo blanco y negro. Al principio parece que se encuentra en algún cuarto de la casa en ese momento, siendo forzada. Pero después baja por las escaleras de mármol, imperturbable. Lynch parece querer despejar un espacio entre su propio modo de filmar y la industria del porno.

Sin embargo Mr Eddy y su segundo, el Hombre Misterioso, también pueden encarnar los alter egos del propio Lynch, su costado sombrío. Porque los métodos en *Lost Highway* reproducen el proceso del propio Lynch como director: él es el ojo invisible que entra en los dormitorios de sus personajes, que orquesta sus actos sexuales, sus crímenes, su desintegración, quien se apodera de sus vidas imaginarias internas y los mueve como desea. Y la trama de *Lost Highway* adapta mecanismos narrativos que el cine -y solamente el cine- puede hacer realmente visibles, explota ese potencial de representar lo increíble con el que ha jugueteado con deleite el medio desde sus primeros años. *El estudiante de Praga* (1913) expoloró por primera vez el tema del *doppelgänger*, cuando su protagonista vende su sombra al diablo a cambio de una bolsa de oro sin fondo, y después en un momento maravillosamente estremecedor contempla a su doble idéntico escurrirse por la puerta,

sonriendo. La acción invertida, el enlentecimiento del tiempo, la duplicación de dos personas distintas en el mismo cuerpo (*La doble vida de Verónica* fue un ejemplo reciente del género) casi se han convertido en trucos gastados del cine, pero aún así la narrativa en prosa sólo puede afirmar que ocurren. El cine, de modo cómico o inquietante, puede hacerlos parecer reales. Aquí Lynch ha llevado eso más allá: sus criaturas intercambiadas implican el mundo fantasmagórico pero práctico del cine, en el cual los actores cambian de aspecto y conducta de película en película, y los dobles tienen que ser indistinguibles de sus «originales».

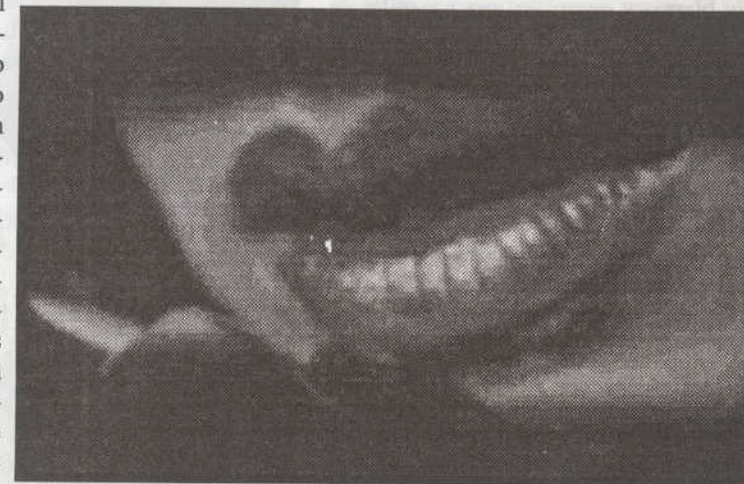
Por encima de todo, sin embargo, su uso de los recuerdos recobrados amplía la idea de flashback, como de hecho lo hace la fe del terapeuta en ellos durante el análisis de abusos antes olvidados. Además, el manejo que hace Lynch del tiempo enroscado sobre sí mismo reproduce la estasis fastforward/reverse del momento del montaje, mientras que la exploración de vidas disociadas entremezcladas al azar, y de identidades cambiadas, comenta desde un punto de vista sobre la relación entre las estrellas y el público y la proyección que alienta la industria moderna de la fama en Norteamérica, introduciendo una nueva aberración en iconoclasia: el asesinato de John Lennon, el intento de Valerie Solanas contra Andy Warhol.

Narciso moderno

Cuando Fred Madison declara, rechazando la verdad del registro en video, «Quiero recordar las cosas a mi manera... que no es necesariamente la manera en

que ocurrieron», David Lynch está apuntando a una angustia contemporánea sobre la identidad.

Artistas contemporáneos como Sophie Calle han explorado el reino autista de la cámara de vigilancia y sus docenas de habitantes anónimos [ver la V. N°23]. Las instalaciones contemporáneas de video, como *Tall Ships* de Gary Hills o *The Messenger* de Bill Viola, conjuran resucitados y ángeles de los sueños en



espiral de la cámara de video. Quienes temen perder sus almas ante la imagen buscan desesperadamente capturar su misterio único, algún punto estable y permanente en medio del montón de duplicados e imágenes y reflejos falsificados. El narciso moderno mira en la superficie de agua, y hay dos como él allí, tal vez más. Y no sabe cuál es cuál.

Lost Highway toca esas preocupaciones, pero su modo de hacerlo sigue siendo extrañamente blando, en última instancia hueco. La película afirma una creencia totalmente norteamericana, de suburbio puritano, en el testigo idiosincrático y el visionario, la verdad de un punto de vista individual y hasta del delirio mesiánico, mientras al mismo tiempo comunica casi con cansancio que semejante subjetividad, tal como se la idealiza en otros sitios, ha entrado en una decadencia definitiva.

Fuente: *Sight and Sound*



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.lukasnet.com/interframes/>



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

Todo Lynch

POR ELVIO E. GANDOLFO

ERASERHEAD (1977). Clásico de culto. Producción independiente (un nuevo motivo para amar a Sissy Spacek: contribuyó con dinero), favorita durante años del circuito de trasnoches en USA. En blanco y negro, es una pesadilla de temores, inquietudes e imágenes imposibles de despegar de la memoria, equiparable en su extrañeza visual a **El perro andaluz**. Sobre un paisaje industrial gastado y cargado de humo, un adolescente amon-tona todos los peores temores desencadenados por el terror a la paternidad, el compromiso y el lado oscuro del alma. Encarnado por John Nance, sus cabellos en forma de halo sobre un rostro despistado se fijan como un camafeo en el recuerdo. Cuando el bebé de su novia nace, es una especie de monstruo en forma de cordero sin lana (siempre en blanco y negro). Como en toda su mejor obra, no hay explicaciones lineales.



ERASERHEAD

EL HOMBRE ELEFANTE (1980). Naturalismo monstruoso. También en blanco y negro, domestica la materia en bruto de **Eraserhead** en un relato victoriano sobre un **freak** famoso, el "hombre elefante" del título, encarnado con notable sensibilidad y kilos de maquillaje por John Hurt. Se describen los sufrimientos y la vida cotidiana posible de un ser condenado a ser distinto durante su vida, y a aceptar esa diferencia como base de su relativo éxito. El relato fluye con la solidez de un relato naturalista victoriano, pero hay imágenes abundantes que respetan la fascinación del primer Lynch por lo amorfo y biológico. En su momento fue una buena carta de presentación como director capaz de hacerse cargo de una tarea difícil y sacarla a flote.

DUNA (1984). Catástrofe. Todo el crédito ganado en la película anterior fue perdido en esta empresa realizada bajo el manto financiero y enfermo de Dino de Lauren-

tis. El proyecto original (pre-De Laurentis) incluía a Jodorowsky como director, y Moebius, Corben y Druillet como diseñadores. Al hacerse cargo de la adaptación de la novela de Frank Herbert (uno de los más gruesos y respetados best-sellers y clásicos de la ciencia ficción) Lynch fracasó de modo casi absoluto, pero personal. El film le permitió trabajar por primera vez con Kyle MacLachlan, incluyó algunos de los mejores decorados de ciencia ficción hasta ese momento, y secuencias fugaces de delirio visual. El resto es un verdadero Titanic del género: demasiado largo donde debiera ser eficaz y veloz, y viceversa.

TERCIOPELO AZUL (1986). Clásico. El mejor film de Lynch hasta el momento. Un día de felicidad absoluta en los suburbios es roto cuando un hombre

que riega su jardín tiene un infarto: la cámara sigue bajando hasta el nivel microscópico para captar la lucha de insectos y los ruidos de la feroz supervivencia bajo el exterior esmaltado. Más adelante el im-pasible MacLachlan encontrará una oreja en un baldío, se sentirá tironeado entre la rubia y buena novia legal (Laura Dern) y la mórbida y torturada morocha (Isabella Rossellini) que le hará conocer el otro lado de las cosas. Ese otro mundo incluye a Dennis Hopper en uno de sus dos o tres mejores psicópatas, y a Dean Stockwell como inolvidable y decadente cantante homosexual en un antro del bajo mundo. El film termina en la realidad "limpia" donde empezó, pero ahora el espectador ya sabe definitivamente que la pesadilla es la base donde se apoya esa delgada película de sensatez. Todo filmado con un



lirismo oscuro con pocos equivalentes en el cine contemporáneo.

TWIN PEAKS (1989). Serial surrealista. Tanto en los capítulos dirigidos por el propio Lynch como en el piloto filmico de dos horas que se difundió en video (herméticamente imposible de entender a nivel policial o cualquier otro), una de las realizaciones para TV que más territorio abrieron. Es probable que series como **Archivos X** tuvieran mucho menos riesgo visual o temático sin este antecedente. En un pueblito de las montañas se acumulan hechos extraños a partir de una muchacha asesinada. Como en **Terciopelo azul** el exterior calmado oculta un torbellino de mentes, espacios y tiempos desquiciados, mientras el agente del FBI interpretado por

MacLachlan se mantiene impertérrito con métodos deductivos más cercanos a Tzara o la patafísica que a Sherlock Holmes. El final tiene fuerte tono ocultista. La música de Baladamenti es inolvidable.

CORAZON SALVAJE (1990). Pasada de rosca. Tiene algunas de las mejores escenas filmadas por Lynch. También algunas de las más forzadas. Por momentos su gusto por el sexo bizarro, la violencia y lo grotesco tienen un toquecito "fashion" que con gran facilidad se convierte en "camp". Pero hay secuencias (en especial un cruelísimo choque de carretera, nocturno, o más bien sus restos) que valen la película. Muy buenas actuaciones secundarias de Willem Dafoe como malo malísimo, de Dean Stanton como flaco

buenísimo y dominado, y de Dianne Ladd como madre de Laura Dern. El final es, junto con el final de **Orlando**, dos de los ejemplos más lastimosos de tontería "new age" del cine, con ángeles y todo, en ambos casos.

TWIN PEAKS: EL FUEGO CAMINA CONMIGO (1992). Catástrofe. Mucho peor aún que **Duna**. Emplea los personajes y los trucos de la serie televisiva como recipientes totalmente vacíos. El film tiene una increíble falta de deseo y por lo tanto de sentido, en una obra global que hace de ese impulso por filmar lo nunca visto su mayor razón de ser. Basta media hora de delirio desgastado y "maldad" prefabricada, infantil, para tener deseos de apretar el fast-forward (no fue estrenada en cine).

Entrevista a Patricia Arquette

Desnudando a Patricia

POR JACQUES-ANDRÉ BONDY

TRADUCCIÓN: SANTIAGO PAZOS

Cuando uno recibe un guión de David Lynch se debe sentir un poco perdido, ¿no?

- Era bastante confuso. Le expliqué a David cómo veía yo mis dos papeles en la película. El problema es que él no se siente obligado a explicarte nada. Con él se puede ir al revés, al derecho, volver al pasado, hundirse en un sueño.

- ¿Se volvía más claro durante los ensayos?

- Sí y no. Yo le preguntaba: "David, ¿qué soy? ¿Una alucinación o una persona real? ¿Estoy muerta, resucitada, o qué?" De hecho, me tuve que hacer mi propia idea planteándome estas preguntas.

Cuando hacés una película con David -y lo mismo ocurre con Tim Burton- tenés que entrar en su mundo. David es LA estrella de su película. El dirige una orquesta. Actúa como un metrónomo: escucha la música mientras filma las escenas y las únicas indicaciones que da son "más rápido" o "ahora ralenti". Todo está en el ritmo.

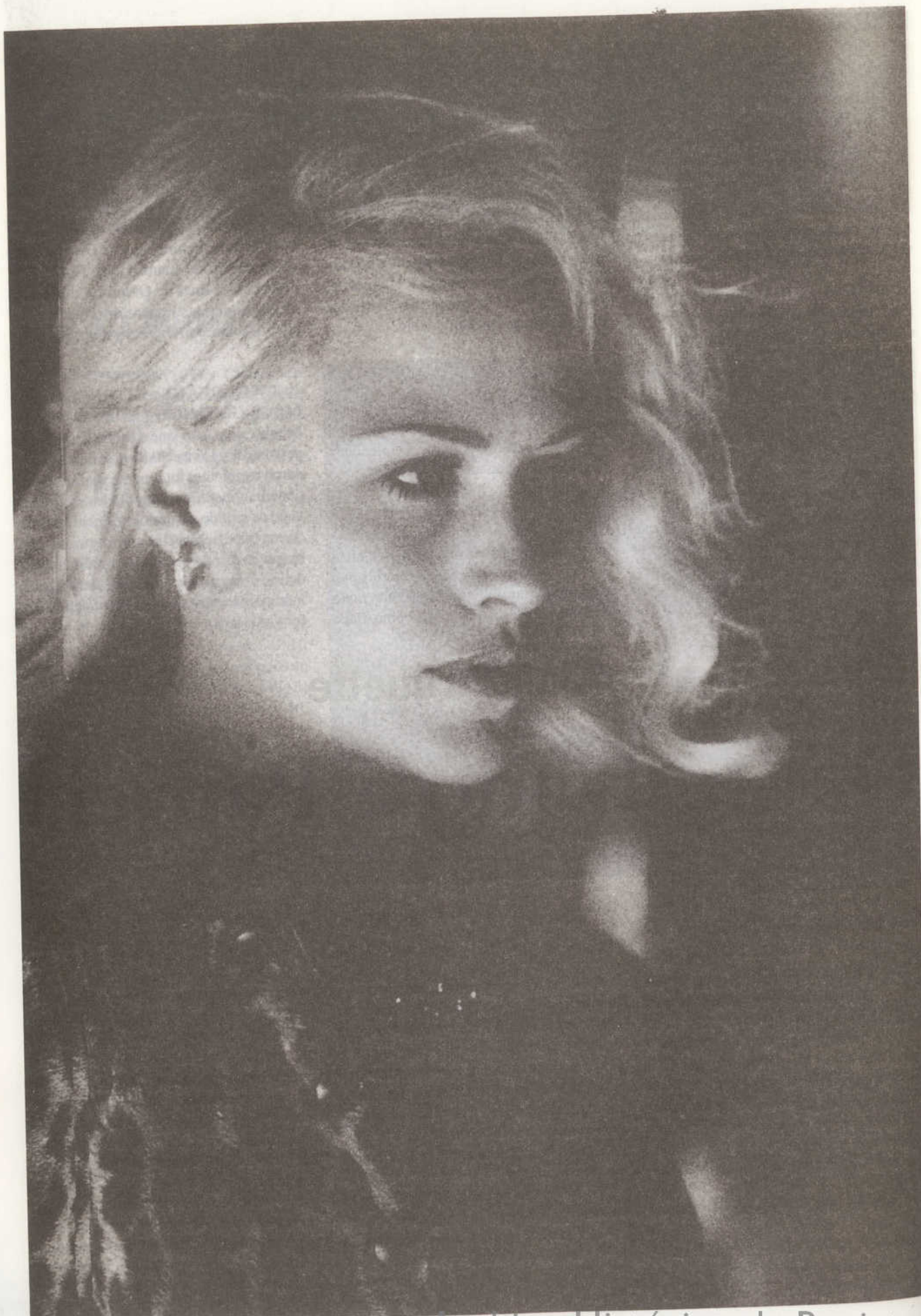
- ¿Era la primera vez que te dirigían de esta manera?

- Sí. Y la mayor parte del tiempo yo no oía sino la música que él escuchaba.

- ¿Y sus experiencias técnicas durante las tomas no te desconcertaban?

- Un día, durante una toma con Gary Busey, la cámara del piso debía filmar

alternativamente fuera de foco y de manera correcta. Pero debía hacerse tan rápido que David decidió retirar y poner el objetivo manualmente mientras filmaba. Durante esa escena, todo lo que Gary vio era esta cámara en el piso con un tipo que manipulaba el objetivo. No entendía nada, David no le había explicado nada. Gary estaba tan furioso que estuvo a punto de romperle la jeta a David. Pero yo tuve más suerte; él siempre me decía lo que ocurría. Me acuerdo haberlo visto experimentar planos que me intrigaban muchísimo. Entonces yo le preguntaba y él me explicaba. No siempre entendía pero era fascinante observarlo trabajar.



- ¿Por qué aceptaste filmar escenas de desnudo?

- Era muy, muy difícil. Tenía un miedo enfermizo a la desnudez en general. A la mía como a la de los demás. Y esta es una de las razones por lo que yo quería este papel: quería terminar con mi miedo. Los dos personajes que interpreto son "monstruos" a los ojos de los hombres. Cuando no comprenden algunas conductas femeninas, muchos hombres están tentados de explicarlas encasillándolas en una conducta sexual anormal. Las angustias de los héroes de *Lost Highway* se basan enteramente en el temor de la sexualidad de la mujer que los obsesiona y los vuelve locos. Mi desnudez tenía un sentido.

Dicho esto aclaro que no hice ninguna gym intensiva antes de la filmación. Tenía ganas de romper con esa manía hollywoodense de promover cuerpos mercenarios. El juego consiste en adivinar si se trata de falsos o verdaderos pechos. Yo quería mostrar un cuerpo de ser humano [se ríe]. ¿Estoy respondiendo a tu pregunta o me estoy yendo por las ramas?

- ¿Tu fobia, entonces, ya es cosa del pasado?

- Me dije: bueno, tengo 28 años y toda mi vida tuve miedo de estar en bolas. Intenté tomármelo con calma, de hacer como si no pasara nada, pero no es así. Fue muy duro. Sobre todo porque acababa de casarme. No iba a ponerme a llorar tratando a David de demonio. El fue muy paciente y muy dulce.

- ¿Muchos directores intentaron des-

nudarte?

- Oh, sí. Casi todos. Después de mi parto me propusieron un papel en *Bad Influence*, con Rob Lowe. Tenía que hacer de una chica que coge delante de una cámara de video. Le pregunté al director [Curtis Hanson]: "¿Qué es lo que querés ver exactamente?" Me respondió: "No quiero decírtelo y menos hablar de ello. Vos hacé lo que te diga durante la filmación y listo." Lo mandé a cagar. No iba a dejarlo exponer mi chihuahua sin saber lo que iba a hacer con eso.

- ¿Ningún director, antes de Lynch, había sido claro sobre lo que quería?

- No. A tal punto que yo enseguida decía que no quería desnudarme. Los directores respondían: "OK. No problem. No es necesario." David ha sido muy respetuoso. Hay una escena donde yo debía desnudarme de pie y delante de un montón de hombres... Eh, bien. Fue duro para ellos también. David los había llevado aparte antes de la toma y volvieron totalmente avergonzados. Estaban todos tan tristes y desolados que no podían levantar la vista del suelo.

- ¿Quién creó ese look Betty Page que tenés en *Lost Highway*?

- Eso viene de nosotras [señala a su maquilladora]. David nos había dado indicaciones sobre la atmósfera que deseaba.

El se concentra más en el diseño de los decorados y como le gusta integrar las sugerencias de los otros pensé... Inmediatamente sentí que Renee [su personaje de pelo negro] podía parecerse a Betty Page. Conocía las fotos de Page desde hace mucho tiempo y me parecía que su estilo pegaba perfectamente con las películas de



David. Le pasé unas imágenes que tenía de ella, me tomaron una serie de fotos como Betty Page y vieron que funcionaba.

- ¿Te preocupa el futuro comercial de *Lost Highway*?

- No es que me cague en eso pero trabajé en tantas películas que me parecían buenas y que no anduvieron bien que...: *The Indian Runner*, *True Romance*... Depende totalmente de la manera en cómo se venda la película. Para *Lost Highway* no espero nada en particular. Pero pienso que David tiene un público fiel.

Todo lo que ustedes querían saber sobre cultura cubana



FRESA Y CHOCOLATE

Periódico bimestral de cultura cubana para Latinoamérica



Yves Klein

Azul moderno

POR BELÉN GACHE

A PESAR DE SU MUERTE PREMATURA (A LOS 34 AÑOS), EL CREADOR FRANCÉS YVES KLEIN REVOLUCIONÓ EL ARTE CON SUS OBRAS MONOCROMÁTICAS. EL AZUL COMO OBSESIÓN Y EL VACÍO COMO DESTINO.

Una noche de 1945, en un sótano pintado de azul, Yves Klein -de 17 años- y su amigo Arman Fernandez se repartieron el mundo: Arman -artista de las acumulaciones- se quedó con el reino de *Le Plein*, lo terrenal, y lo llenó con todos los objetos. Yves -artista del espacio- eligió en cambio, para sí, el reino de *Le Vide*, el espacio etéreo sobre la tierra, lo vacío libre de materia.

En los años que siguieron, dos cosas ocuparon el tiempo de Klein: sus clases de judo -en 1952 consiguió finalmente via-

jar a Japón para entrenarse tanto física como espiritualmente en el famoso Instituto Kodokan de Tokio- y la realización de sus pinturas monocromas. Si bien había trabajado desde 1949 con monocromías en azul, rosa y dorado, a partir de 1957 empezó a trabajar únicamente en azul. El color azul elegido por Klein fue un ultramarino intenso puro, en la creación del cual trabajó durante meses junto con un farmacéutico químico en París. Finalmente, quedó conformado el IKB (International Klein Bleu) con el que iría a producir cientos de

venta y cuatro de sus pinturas. Después de los cuadros, comenzó a pintar de azul su mundo propio: alfombras azules, esponjas azules, lluvia azul, Victoria de Samotracia azul, Esclavo de Miguel Ángel azul. Y en 1961, impresionado por las declaraciones de Yuri Gagarin -el astronauta ruso que circunvaló por primera vez la órbita terrestre a bordo del Vostok 1 y que decía había visto desde el ojo de buey de su nave a la Tierra como una inmensa bola color azul oscuro-, también pintó su propio globo terráqueo azul.

Para Klein, el azul se definía como la encarnación de un estado de ánimo autónomo, ubicado entre la distancia interminable y la proximidad accesible. El azul era lo invisible haciéndose visible. Para él, la monocromía era concebible como el concepto básico de la pintura. Cuando alguien le preguntaba algo al respecto, él simplemente recurría a un antiguo cuento persa: *"Un flautista comenzó un día a tocar tan sólo un único tono continuo. Al seguir así a lo largo de unos veinte años, su esposa le hizo ver que todos los demás flautistas tocaban tonos armónicos y melodías complejas y que quizás aquello resultara más variado. Pero el flautista monótono contestó que no era culpa suya si él ya había encontrado la nota que los demás todavía estaban buscando."*

Sin duda este mismo cuento influyó luego en la concepción de su propia Sinfonía Monótona, en el transcurso de la cual diferentes mujeres desnudas con el cuerpo pintado de azul se revolcaban en lienzos al son de una composición para cuerdas compuesta en un único tono.

El azul es tradicionalmente el color de la pureza, la atmósfera y la desmaterialización, e Yves Klein había descubierto desde muy temprano el potencial energético que tenía el espacio para la creación artística: a su época azul le seguiría su época neumática. El artista se dedicó entonces a construir sus esculturas aero-magnéticas, diferentes máquinas como la Excavadora del Espacio, y su Cohete Neumático -una especie de cohete espacial que se caracteriza porque despegue y nunca regresa.

Siguiendo el mismo espíritu, Klein produjo en 1960 la famosa fotografía *Salto al vacío, el Hombre en el espacio*. La foto fue tomada en la pequeña Rue Gentil-Bernard en Fontenay-aux-Roses, en las afueras de París, y el fotógrafo Harry Shunk disparó su cámara justo en el momento en que Klein se arrojaba, desde una de las ventanas de la planta alta, de cara hacia el empe-

El hombre en el espacio: el pintor del espacio se arroja al vacío.

drado. La imagen se convirtió rápidamente en uno de los íconos por excelencia del siglo XX.

Un vacío color azul

La exhibición de Yves Klein *"Le Vide"* (*"El Vacío"*/*"Void Show"*), realizada en París en 1958, causó un gran revuelo -más de tres mil personas se aglutinaron, la noche de la inauguración, delante de las puertas de la galería. Obsesionado con la idea de superar a la presentación del pigmento azul puro, Klein ideó una muestra en la cual se exhibiría directamente un espacio vacío.

Lo que se proponía probar el artista, era la "presencia misma de la pura sensibilidad pictórica en estado primigenio" sin ninguna forma materializada y lograda, en este caso, por simple telepatía. El 28 de abril -noche en que el artista cumplía sus treinta años-, organizó en la Galería Iris Clert la inauguración en la que había prometido mostrar a la concurrencia "la otra cara del cielo" que quedaría en evidencia al quedar "el azul abolido en el vacío del espacio". Delante de la puerta y bajo un gigantesco baldaguino azul, habían sido convocados dos soldados de la Guardia Republicana vistiendo sus uniformes de gala. El pasaje hacia el interior del recinto simbolizaría el ritual de entrada a una nueva dimensión. Durante la inauguración, se sirvió un cóctel azul que, según se anunció, estaba destinado a teñir de azul a los interiores de los visitantes. También se había previsto que, hacia el atardecer, se iluminaría el obelisco de la Place de la Concorde con una potente luz color azul Prusia. El pedestal debía permanecer, a su vez, en la oscuridad, lo que daría la sensación visual de que el monumento estaba levitando.

Albert Camus fue uno de los invitados a la muestra. Escribió en el libro de invitados la siguiente frase: *"Junto al vacío, los plenos poderes"*. Klein recibió como regalo de cumpleaños esa noche, el libro *"El aire y los sueños"* de Gastón Bachelard, en donde se analiza la dinámica de la desmaterialización y la relación del azul ultramarino y el vacío como materia de la cual están hechos los sueños.

Bachelard calificará allí a los poetas en cuatro grupos:

- los que ven en el cielo inmóvil un líquido fluido azul que se anima con la menor nube
- los que viven el cielo azul como una llama inmensa
- los que contemplan el cielo como una bóveda pintada de un azul compacto y duro

- los que participan verdaderamente de la naturaleza aérea del celeste azul

La palabra "azul" puede designar, dice Bachelard, pero nunca mostrar. El azul del cielo no podrá ser jamás un bien poseído. En cuanto a la materia de la cual están hechos los sueños, el soñante se fusiona con un universo azul, infinito y sin forma, al mínimo de la sustancia.

Etérea modernidad

La palabra "azul" puede designar, pero nunca mostrar, decía Bachelard. "Azul" remite a la eternidad y al vacío, transgrede los límites de la representación e irrumpe en el terreno de lo irrepresentable.

Jean-Francois Lyotard, en su ensayo *"Lo sublime y la vanguardia"*, habla de la modernidad en términos de la ruptura de la creencia en el mundo, del *"descubrimiento de lo poco de realidad que tiene la realidad"*. Si bien este descubrimiento puede asociarse en primera instancia con el nihilismo nietzscheano, Lyotard dice que esto se relaciona igualmente con algo anterior: con el tema kantiano de lo sublime. Será en la estética de lo sublime de Kant, según él, donde el arte moderno encuentre su fuente y la lógica de las vanguardias sus axiomas.

El sentimiento de lo sublime se da cuando el artista se enfrenta a lo "absoluto", a aquello que es irrepresentable y que está "más allá" del mundo. Lyotard llamará arte moderno a aquel que se consagra a presentar este "absoluto": *"Hacer ver que hay algo que se puede concebir y que no se puede ver ni hacer ver: éste es el ámbito de la pintura moderna"*, dirá.

La descalificación de la realidad es expuesta por parte del modernismo en aras de una Verdad Suprema "más allá" y tiene el tono de un reclamo utópico. De hecho, es en este sentido que las vanguardias buscan a su objeto de arte puro y autorreferido. Pero lo sublime, como estética de lo absoluto, terminará por producir que el mismo Yo del artista moderno termine absolutizándose. El mundo visible se convierte entonces, para él, en las estrechas paredes de una mónada dentro de la cual permanece prisionero, pagando con la angustia y el terror la soberbia de su propio aislamiento. La modernidad, en tanto experiencia del descreimiento en la realidad y del desarraigo del mundo, es la época en que, como decía Karl Marx, "todo lo sólido se desvanece en el aire".

El IKB puede considerarse, en términos de la historia del arte moderno, la última vaporosa neblina de lo sublime.

John Irving: sus libros

El exceso controlado

POR MARCELO MICELI

JOHN IRVING POR DOS: UN ARTÍCULO CON UN ANÁLISIS DE SUS LIBROS Y -A VUELTA DE PÁGINA- UNA ENTREVISTA DONDE EL AUTOR NORTEAMERICANO HABLA DE SU LIBRO *LA NOVIA IMAGINARIA* (EDITADO RECIENTEMENTE POR TUSQUETS) Y REALIZA UN AJUSTE DE CUENTAS CON LA CRÍTICA LITERARIA.

El desborde en los libros de Irving acaso pueda explicarse en su lentitud en procesar la información; en su confesada dificultad disléxica en comprender y pronunciar triunfalmente las palabras y las cosas. La ecuación es tanto sencilla como lógica: la prohibición del lenguaje resulta ser la liberación a torrentes del mismo lenguaje. Sino: ¿cómo entender las páginas y páginas que nos esperan cada vez que abrimos sus novelas? Libros que valen por *peso* propio. Las novelas de Irving (las últimas, *Oración por Owen* y *Un hijo del circo*, son un desafío a los alfeniques de cuarenta kilos) son para *sentarse* y *leer*: imposibles llevarlas en bolsos y carteras. Imposible aprovechar los viajes en colectivo de casa al trabajo y del trabajo a casa. Reclaman la atención que, más temprano que tarde, se les terminará por dar.

El desborde de personajes es la otra cuestión. El crucigrama de ramas-historias prendidas al tronco-argumento permiten que (siguiendo con las metáforas botánicas) los capullos-personajes vean la luz y se abran: algunos con más color, otros con menos, pero todos con su propia primaveral belleza. Por algo son novelas y no cuentos: "Las cosas siempre me gustaron más completas, colmadas de imagi-

nación. Los cuentos siempre parecen terminar cuando la historia te está atrapando". Fiel a esta regla, las historias de Irving parecen no terminar nunca. Imponiéndose por cantidad, el niño disléxico enjaulado logra la libertad del oso que proclama desde su primer libro.

El estigma Dickens

Irving ha invadido sus novelas de enanos, tetonas, osos, transexuales, lunáticos, guionistas-escritores-universitarios (posibles alter egos); acróbata, médicos, eunucos, elefantes: *freaks*, por decirlo rápido y en voz baja. *Crisis de personalidad*, subiendo un poco el tono. Crisis religiosas, sexuales, artísticas (Crisis afectivas: el enigma del progenitor campea todas sus historias). El dubitativo trayecto que recorren sus héroes y narradores (porque suele haber una figura principal y el testigo que la describe) es la línea delgada que acompaña al trazo grueso con el que gran parte de sus novelas hacen ruido. Como el doctor Daruwalla en *Un hijo del circo*, que desdobra su personalidad entre la India y Canadá; entre la medicina y la escritura de guiones de cine barato, mientras se persigue al asesino. Como John Wheelwright

serviéndose de la *Oración por Owen* para arribar a la fe anglicana, mientras nos desesperamos en saber por qué razón divina Owen Meany es como es.

Desde Jekyll y Hyde, en la división de personalidades siempre aparecen los monstruos. Depende del cristal con que se mire, pero estos seres no-normales creados por Irving bien pueden resultar variaciones monstruosas de nuestros lados oscuros. Si tanto en la conformación folletinesca de los capítulos como en esta galería de personajes las resonancias son dickensianas (Irving ha profesado y profesa en cada entrevista su amor hacia el escritor inglés, punto uno. Punto dos: todas las críticas y crónicas que hablan de Irving empiezan comparándolo con Dickens, sus grandes historias sentimentales y su preferencia por las deformidades físicas y morales. Esta nota bien podría haber empezado con un *Ya se sabe que Dickens atravesó la frontera del siglo veinte con un pasaporte bajo el nombre de John Irving*), las contenciones son, por decir, *irvingianas*. Cierta grotesco, cierto humor filosófico, determinado exceso, los toques contemporáneos (el sida, Vietnam, el cine; los movimientos feministas; los sesenta), hacen que el autor norteamericano provoque comen-

tarios criteriosos y despreciativos como el de Peter Prescott, crítico de *Newsweek*, al referirse al *Hotel New Hampshire*: "Como muchos escritores antes que él -Rabelais, por ejemplo, así como Vonnegut, al que Irving admira al punto de la imitación- adhiere a la idea de que la verdad y la belleza se revelan mejor mediante el grotesco...en toda la historia, los inodoros hacen erupción, descargando hacia arriba su contenido, las cabezas estallan, los perros se tiran pedos y los chicos parecen resbalar perpetuamente en sangre, barro y excremento".

Excesos, en una palabra. Al igual que un adolescente excitado en Bariloche, reconociendo a *Despedida de soltero* como única referencia de lo que puede ser la diversión. Además del *Hotel New Hampshire*, *La epopeya del bebedor de agua* también persigue un poco esta filosofía estética: la risa como principio, medio y finalidad. La risa provocada por un frenético ritmo de comedia y principalmente apoyada en situaciones sexuales: situaciones que nuestro espíritu adolescente agradece (Es obligatorio que el capítulo llamado "Un largo día de infausta memoria" quede como ejemplo de lo que puede ser una imbatible estructura de enredos).

Esa insistencia por el grotesco sexual o flatulento pueden alcanzar pequeñas cimas brillantes; o pueden catalogarlo como un cómico con el traje raído y con copas demás, riéndose solo de sus propios malos chistes.

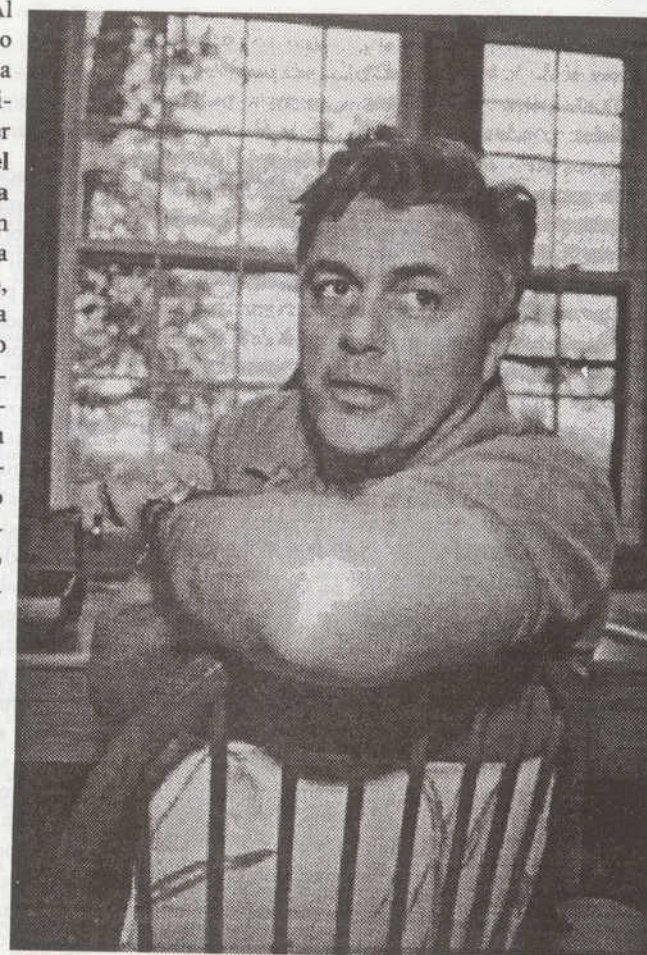
El juego de las lágrimas

Es poco probable que Irving sepa que cumple uno de los requisitos que el teórico comunicacional Jesús Martín Barbero reserva a la cultura oral, y que llama el de "lectura expresiva": "Esta es una lectura que implica a los lectores en cuanto sujetos que no tienen vergüenza de expresar las emociones que suscita la lectura, su exaltación o aburrimiento. Como hacen los habitantes de la cultura oral -a ella se refiere- y como lo hacen los públicos populares en el teatro y en los cines de barrio, con sus aplausos y sus silbidos, sus sollozos y sus carcajadas que tanto disgustan al público culto y educado, tan cuidadoso de controlar-ocultar sus emociones".

"Gran cantidad de lectores modernos,

especialmente aquellos llamados 'sofisticados', desconfían de cualquier desenfrenado arrebatado de emoción. Sobre todo cuando la emoción es noble, heroica o tierna, se sobresaltan en una escéptica sospecha de mal gusto. Una expresión plena de sentimientos les parece exagerada, hipócrita y embarazosa": esto es lo que dice Irving que dijo Edgar Johnson al referirse al pudor victoriano. Declaración ética y estética, la primera preocupación de Irving es llegar a las emociones, sean llantos o risas; angustias o complacencias.

Las risas predominan en *La epopeya...*,



John Irving.

en *El mundo según Garp* (de excesivo éxito allá en el norte, al punto de imponerse como moda y hacerse película con Robin Williams como Garp, el escritor humanitario. El libro tiene mucho de los defectos y algunas de las virtudes de lo que Irving es). Las risas comienzan a calmarse arribando a *Príncipes de Maine*, colocándolo en una posición que bien podríamos denominar como de *presente equilibrado*, después de usar y abusar de esos bordes y desbordes. *Oración por Owen* demuestra el primer gran escalón de la madurez alcanzada: su primera gran novela, donde todo tiene un fin último y una razón de ser.

Oración por Irving

Un hijo del circo, mientras tanto, da cuenta del paso siguiente: un paso no tan feliz, pero necesario, donde el narrador digiere otro *tempo*, que puede llegar a confundirse con el desgaste del cómico mencionado más arriba. Son los mismos temas, los mismos personajes con nuevos y viejos disfraces, sí; pero con la llegada de un tono que *transcurre*, semejante a los relatos sobre cónsules británicos en colonias, después de todo, ajenas y desconocidas.

Si la regla número uno de este fin de siglo es el triunfo de la mirada subjetiva y de la fragmentación por sobre todas las cosas, Irving no es ajeno, en *Un hijo del circo*, a su cumplimiento. En todo caso, las variaciones están dadas por retomar además las viejas tradiciones novelísticas de las que es deudor. La historia del doctor Daruwalla Farrokh; de su hijo adoptivo, el inspector Dhal, y de su gemelo; del transexual Rahul; de Nancy, es contada en un permanente pivoteo de subjetividades que avanzan y retroceden como lo haría una cámara de cine. En realidad, el origen de esta novela fue el de "un guión sobre niños actores en un circo indio". Y es ese tratamiento cinematográfico lo que puede notarse con facilidad.

La novela, entonces, puede ser mirada como un relato cinematográfico. Pero también puede mirarse como un lógico paso para quien ha contado y cuenta todo lo que es posible contar en menos de mil páginas. Mirando a través de cada uno de los personajes, Irving arriba al punto de vista omnisciente: todo lo quiere

saber, todo lo quiere opinar.

Y cuando se quiere saberlo todo, no hay límites que valgan para narrarlo. ■

LIBROS

Libertad para los osos (1969)
La epopeya del bebedor de agua (1972)
Doble pareja (1974)
El mundo según Garp (1976)
Hotel New Hampshire (1981)
Príncipes de Maine, reyes de Nueva Inglaterra (1985)
Oración por Owen (1989)
Un hijo del circo (1995)
La novia imaginaria (1997)

Criticar a la crítica

POR JOAN SMITH

TRADUCCIÓN: MARCELO MICELI

La novia imaginaria no es exactamente un nuevo libro.

- La historia de la publicación de *La novia imaginaria* (Piggy Sneed) es mucho más complicada de lo que es el libro en sí mismo. Existen alrededor de siete u ocho versiones distintas de esto. La edición barata de Ballantine publicada ahora es diferente de la edición de tapa dura norteamericana publicada por Arcada. Hay más fotos y un segundo agregado al último ensayo sobre Günter Grass, que no pude completar hasta mi último viaje a Alemania.

- Podrías ser más indulgente con tu costumbre de escribir epílogos, entonces.

- Sí, la manía de los epílogos. Podría haber estado escribiéndolos toda la vida, es mucho más fácil que andar escribiendo algo nuevo. En el caso de esta pequeña colección de *La novia imaginaria*, que consiste de algunas viejas cosas y algunas más nuevas, las notas de autor al fin de cada obra fueron la parte más divertida de hacer debido a que podría haber revisado estas notas y, a la vez, haber escrito y tratado de reconstruir las circunstancias en mi vida de escritor. Porque generalmente no escribo obras más cortas. Escribí más novelas de lo que escribí cuentos. No pienso que vaya a escribir otros cuentos; acaso algún otro ensayo. Podría escribir otra parte autobiográfica, pero lo dudo. Las piezas cortas no me seducen tanto, ya sea para leerlas o para escribirlas.

- ¿Por qué?

- Porque siempre me gustaron las cosas más completas, más acabadamente imaginadas. Las historias cortas siempre parecen terminar cuando te están atrapando. Este siempre fue mi punto de vista. Pero entre la escritura de novelas estuve haciendo algo más: guiones; como escritor, en especial como escritor de novelas que te consumen cinco o seis años, necesitás hacer algo durante el período de uno o dos años en el que empezás un nuevo libro. Y en el pasado escribí críti-

cas: pero éstas constituyen una satisfacción cada vez menor para mí.

- ¿A qué se debe esto?

- Te diré el motivo. Tengo muy poco respeto por las críticas que leí, y no sólo las referidas a mi obra. Soy muy afortunado por la forma en que fui tratado, tanto yo como mis libros. Sin embargo, no soy considerado tan bien aquí como en otros países: pero no me hago problemas, no necesito de críticas para vender. Tengo mi público, así que me deja sin cuidado. Cada vez tengo menos cariño por la postura de los críticos: tengo experiencia en observar cómo la gente escribe acerca de libros que no leyó.

Enseñé inglés en la secundaria por diez o doce años y nunca tuve problemas para comprobar leyendo sus ensayos si algún alumno había o no leído el libro entero.

Por lo que no me importa si la crítica es o no favorable; pero cuando alguien pretende haber leído mi libro y compruebo que no lo hizo, deja sentado que tocó 120 páginas sin haberlas siquiera leído, ahí siento solamente indignación. Yo no hice la escuela de esta forma. Era un maestro benévolo en todas las cosas, excepto en este punto. Cuando alguien pretendía convencerme de haber leído un libro y poder llenar una hoja con eso, en ese momento solía decir: "Andáte a la mierda, que te aguante otro profesor". Realmente siento un gran disgusto por esta maldita costumbre.

Entonces, cuando hago una crítica siento que, como novelista, tengo que trabajar horas extras. Porque, precisamente, estoy escribiendo un artículo de un libro que me gusta (no pierdo mi tiempo escribiendo sobre las cosas que no me gustan), cada crítica que escribo tiene que ser un modelo. En otras palabras, no solamente tengo que leer un libro en particular: tengo que leer todo lo que el autor escribió y todo tema similar. La gente suele decir: "Adoro tus críticas, deberías escribir más". Quisiera escribir un

ensayo acerca del motivo por el que escribí mis últimas críticas. Publicar mis críticas es una forma de satisfacer los pedidos y de decir: "Si vas a escribir críticas, hacélo bien. Hacé tu puto trabajo y hacélo bien". Por lo tanto, podés ver, para mí es una cosa natural, ya que son como una respuesta. Escribo estas críticas por cada mal crítica que leí; y esto es una forma de decir [hace *fack you* con el dedo]: así es como deberías hacerlo.

Me gusta meter las narices en esto. Es duro y está bien que así sea, porque si estás invirtiendo dos, cuatro, cinco o seis años en el libro de alguien, no deberías convertirlo en un trabajo de cinco o seis días. Esto no es el colegio, no es un pedazo de papel. Esto fue la vida de alguien por cuatro o cinco años y puede no gustarte, pero le debés respeto.

- Pero los críticos profesionales dejan de lado estas cosas para poder vivir. Yo no sé si su trabajo, tan riguroso, le da un rédito económico.

- Bien, la otra cosa que siempre sostengo, lo que me hizo de un montón de enemigos, es que todos estos años en que fui a la escuela y en que fui creciendo y me pasaron cosas maravillosas, nunca encontré a nadie que quisiera ser crítico cuando fuera grande. Hasta que fui a la universidad y me encontré con gente un poco más madura, que termina la secundaria, y que lo que no puede hacer lo abandona. La gente tira abajo mis ideas porque sostiene que sólo quiero divertirme tratando de derribar a los periodistas que se oponen al tipo de literatura que hago. Y eso no es verdad. No creo que un buen periodista sea un "oxímoron". Pienso que muy pocos críticos culturales (de cine, de libros) son buenos, porque muy pocos de ellos pueden aceptar la diferencia entre inventar y comentar, y la diferencia es enorme. Los riesgos de inventar son terribles.

- Me encantó la nota sobre «Cuento de navidad» incluida en *La novia imaginaria*. ¿Lo leíste de chico?

- No fue el primer Dickens que leí, pero fue el primero que alguien me leyó. Tanto mi abuela como mi padrastro me lo leían, y fue uno de ellos (creo que mi padrastro) quien me leyó la *Historia de dos ciudades*. Siempre pensé que la gente que le gusta y no le gusta a Dickens puede dividirse en gente que lee en voz alta y gente que no. Y yo lo hago, al menos en parte, porque soy disléxico y esta es una de las cosas que me enseñaron. Mis labios se mueven cuando leo un libro por lo que, en consecuencia, leo muy lentamente. Esta es otra de las razones por las que no guardo simpatías por los críticos, quienes no leen libros por completo, ya que nadie lee más lento que yo; y realmente debo leer cada palabra. Y no solamente tengo que leer cada palabra: debo pronunciar cada palabra.

- Parece asombroso que alguien con una dificultad como la tuya pueda haberse convertido en escritor.

- La gente se sorprende por esto, pero es absolutamente lógico si lo considerás de este modo: si tenés esta clase de incapacidad de aprendizaje debés poner una mayor y particular atención, a diferencia de aquellos para quienes el sonido de las palabras les resulta más natural. Nunca podría haber sido un médico porque nunca podría haber acumulado la información en el período de tiempo requerido. Nunca podría haber sido un abogado por la misma razón. Nunca podría haber sido un historiador. Soy demasiado lento: ¿pero quién dice que los escritores deben moverse rápido? El propósito de un libro es que esté lo mínimamente bien escrito para que el lector pueda meterse en él.

Si hago más de tres o cuatro páginas por día, invertiré el día siguiente en la revisión. Trabajás siete días por semana en vez de cinco, dedicándole todo el tiempo que puedas. La constancia en esto es importante. A diferencia de mis amigos, tuve que hacerlo para terminar la escuela. Puse una atención más rigurosa, y si tuve que estar más atento al lenguaje; si tuve que ir lentamente sólo para entenderlo: ¿con qué tipo de lenguaje me identificaba? ¿Cuál quería? ¿Lo quería para que fuera historia? ¿Sociología? No me parece. Tenía que ser ficción, o poesía, porque es en esto donde el lenguaje es bueno.

Es interesante lo de las incapacidades. En un tren, un amigo mío se encontró con un ciego que le dijo que sentía pena por la gente que puede ver: el ciego pensaba que la vista se impone sobre todo.

Tenía un amigo que solía luchar con un ciego. Ha habido muchos luchadores ciegos que han sido muy buenos. La idea acerca de que debes ver para saber los movimientos de tu oponente es una traición hacia los otros sentidos. Porque si estás tocando a alguien, podés sentir lo que hará antes de que lo haga. Luché con personas que eran mucho

mejores que yo y pensé, después de luchar con ellos tres o cuatro veces: «si sólo pudiera tener las manos de este tipo alejadas por tres segundos, podría voltearlo, podría romperle la cabeza». Pero la razón por la que él es tan bueno es que NO PODES tener sus manos alejadas. Le despellejás los dedos de la muñeca y hay una mano sobre tu muslo; la sacás de tu muslo y aparecen en tu estómago. Es como el Braille. No importa dónde está, sólo importa que está tocándote.

- Probablemente tu parte sobre la lucha introducirá a un montón de gente que de otra manera no se acercaría a ese deporte.

- Conozco a mucha gente que se aburrió hasta las lágrimas con *La novia imaginaria*. Muchos de mis amigos me sugirieron, con tanta generosidad como pudieron: «Bien, espero que apartés esto de tus ideas». Siempre tuve estas dos clases de amigos en mi vida y nunca estuvieron muy bien juntos. Cuando tengo una fiesta, no invito a tres luchadores y a tres escritores para que se miren a las caras y piensen: «Jesús, ¿qué diablos estamos haciendo aquí?». Nunca invito a mis amigos luchadores a mis presentaciones de libros. Ellos saben lo que hago, pero varios jamás leyeron no sólo mis libros, sino ningún libro. No les simpatizo por ser escritor. Pero en este caso, en el caso de *La novia imaginaria*, pude mandarles una copia y decir «Hay una parte aquí, solo la parte de las autobiografías; no importa el resto del libro: léanla. Y miren las fotos». Entonces ellos la leyeron y dijeron «¡Uau, esto es realmente grande!» Y se tentaron por las otras partes y no las consiguieron: «Hey, ¿hay algún otro buen fragmento por aquí?», preguntaron. Les respondí: no.

- ¿De qué modo la lucha afectó tu escritura?

- Sólo en el sentido en el que hablo en el libro: que tanto luchando como escribiendo el éxito que tuve es más un testimonio de mi fibra, de mi habilidad para trabajar largo y duro, que de ningún talento divino o natural.

- ¿Dickens realmente te inspiró para escribir novelas?

- Sólo sé que hubo un camino que sentí al terminar de leer *Grandes ilusiones*. Fue lo excesivo, lo extremo, lo que me cautivó. La ironía del mismo título, este joven que no tiene razón para pensar que sus expectativas deberían ser más grandes que todo. El poder de la misma ilusión. El poder del pensamiento deseoso. La idea acerca de que cree que es el benefactor de Miss Havisham porque lo quiere ser. Era una gran historia, una historia que me conmovió. Cuando la terminé quise comenzarla de nuevo. La leí a los catorce años y estoy seguro de que hubo otros libros en mi infancia que tuvieron un efecto similar sobre mí. Pero este es el primero que recuerdo.

- ¿Pensás que fue positivo que tu abuela y tu padrastro te leyeran de chico?

- Lo creo, sí; aunque debo señalar que a mis hijos, Colin y Brendan, les leí cuanta cosa caía en mis manos y, sin embargo, uno es un lector y el otro no. La gente dice «Soy un gran lector porque leí mucho de chico», pero no lo creo. Me parece que sos un lector porque lo querés ser. Yo ya no lo soy. Soy un muy pobre lector. Tengo encima un montón de clásicos porque fui un gran lector de chico. Pero cuando los estudiantes quieren respuesta a la eterna pregunta: «¿qué le aconsejás a alguien que quiere ser escritor?» siempre les digo que pueden leer cualquier cosa ahora, porque si estás en camino de escribir, escribirás. Si perseveras, no pararás. Y cuando esto suceda, si sucede, si sos realmente un escritor, eso es todo lo que querrás hacer. No querrás leer, querrás escribir, y esta es una de las cosas que te darán la certeza de ser un escritor. No subo al avión con una pila de libros, sino que vuelo con un manuscrito. Y tan pronto como acomodo la bandeja, saco el manuscrito y empiezo a trabajar.

Si tomo un avión y veo a alguien leyendo un buen libro, me simpatiza instantáneamente. Una vez volé hacia Europa sentado junto a quien estaba leyendo uno de mis libros, mientras yo estaba escribiendo otro, y nunca hubo una palabra entre nosotros. Fue divertido.

- ¿Nunca le dijiste quién eras?

- Definitivamente no. Si ves a alguien «leyéndote», no querés interrumpirlo. Ellos deberían detenerse por sí mismos. Vos no deberías ser la causa.

- Escribís sobre la cantidad de importantes ideas literarias que son de opinión pública en Europa: ¿Es más interesante discutir tus libros allí?

- No necesitás debatirlo al punto de imponerlo. Todo lo que hay que hacer es fijarse en la lista de bestseller. En 1978, cuando publiqué mi primero, *El mundo según Garp*, al menos cinco de los quince libros de la lista del *New York Times* eran de ficción. Ahora, como sabés, pueden pasar semanas y ninguno de los libros es literario. Los quince libros son una mierda. Estos días podés vender la misma cantidad de siempre (y cada una de mis ediciones en tapa dura se ha vendido más que las primeras ediciones) y estar, sin embargo, menos de dos meses en la lista. Porque la brecha está aumentando entre los novelistas, aún los novelistas de bestsellers (y yo soy uno de los novelistas con mayor venta en este país, por lo que no tengo nada de qué quejarme) y los libros de gente como Tom Clancy o libros como *Los puentes de Madison*.

Entrevista de 1968

Cuando Brigitte era nuestra

POR RON HUNT Y CHRIS MAC CONWAY

TRADUCCIÓN: BRUNO HERNÁNDEZ PICHE



BRIGITTE BARDOT SE HA CONVERTIDO NO SÓLO EN UNA MANIÁTICA DE LOS PERROS Y DEMÁS BICHOS SINO EN UNA INSOPORTABLE RACISTA QUE HABLA PESTES DE LOS INMIGRANTES Y CANTA LOAS AL FASCISTA LE PEN. PERO NO SIEMPRE FUE ASÍ. AL POCO TIEMPO DEL MAYO FRANCÉS DE 1968, A BRIGITTE LE REALIZARON ESTA SINGULAR ENTREVISTA, LA MUJER-ESPECTÁCULO ENCARABA EL INTENSO PERFORMANCE DE MAYO DE 1968 Y AYUDABA A TRAZAR (O A CONFUNDIR PARA SIEMPRE) LAS FRONTERAS ENTRE LA SOCIEDAD Y SUS FORMAS DE REPRESENTACIÓN. ESTA PERLITA PERIODÍSTICA FUE RESCATADA POR LA JORNADA DE MEXICO.

Hemos escuchado que los hechos ocurridos durante el pasado mes de mayo realmente cambiaron su vida. ¿De qué manera? ¿Sigue usted actuando en películas?

- Sí, claro. La plata es muy útil. La coloco en distintas organizaciones revolucionarias. Un pezón descubierto puede financiar la publicación de un libro revolucionario (por ejemplo el libro de Vaneigem, *Tratado del saber vivir*) u otro tipo de armas. Es más, yo trabajaría para todos estos pseudo-revolucionarios que se la pasan tratando de hacer la revolución todos los días, ya saben, desde los Fugs hasta Lindsay Anderson. Además, así me recupero; ese es el verdadero pensamiento cibernético: la retroalimentación con una pequeña ganancia capitalista de por medio.

- ¿Por qué el mes de mayo transformó las cosas?

- Bueno, de repente fue muy claro todo. Ustedes saben que queremos ser capaces de vivir tal y como pensamos que debemos vivir; es por eso que traemos detrás a la policía secreta. En la escuela aprendés que un día la



monarquía perdió sus derechos divinos. Nadie te cuenta que en realidad éstos le fueron transferidos a la burguesía. Recuerdo haber creído que ya lo habíamos logrado todo, salvo detener al sistema; la pasividad nos lo impedía, pero un cambio en nuestra voluntad sería suficiente. Entonces fue obvia la represión sistemática de la que ha sido objeto nuestra voluntad. Luego vino el graffiti "La sociedad es una flor carnívora". Lo que quiero decirles es que los ejemplos más claros son infinitos: desear un cuerpo de celuloide, yo actuando ser otra, alguien muerto o imaginado. La alienación se ha rebasado a sí misma gracias a la separación del obrero y el producto de su trabajo. Las cosas han llegado más lejos de lo que Marx jamás creyó.

- El sistema provee bienes. Pero, ¿podríamos sobrevivir sin ellos?

- Podemos vivir sin una oferta masiva de bienes. Empecemos por distinguir entre necesidades creadas y necesidades reales. La "sociedad del espectáculo" multiplica las necesidades porque no puede satisfacer una sola de ellas. Nuestras supuestas necesidades -coches, televisores, ropa, cámaras, cuadros, un auténtico universo del kitsch- salen de un barril sin fondo; nadie piensa en su utilidad sino aquellos que sacan algún provecho. Así que nos hemos convertido en una sociedad dominada por los bienes, en la cual las relaciones personales se crean a partir de los objetos: poseedores de casa de campo, coleccionistas de estampillas y monedas...

- ¿Eso es lo que usted llama la pobreza de la vida diaria?

- Claro, para el obrero o el drogadicto se trata de un asunto de sobrevivencia, no de vida; la administración de la sobrevivencia en lugar de la realización del deseo. Tomemos el caso del pobre desgraciado que se dice a sí mismo: "De no ser por mi trabajo no sabría qué hacer con mi tiempo." Dios mío, esa gente de vida tediosa que solamente piensa en sacar una ganancia extra, representa la verdadera apoteosis de la alienación. O hablemos de la colonización de la vida cotidiana: los ingleses dejan la India para poseer un pedazo de nuestros cráneos. ¿Y qué es esta gigantesca sociedad subterránea?: una zona de comercio como cualquier otra, una variación en el rango de los bienes de con-

sumo. Ahora existen las mismas tiendas en cada pueblito, indistinguibles unas de otras, ofreciendo los mismos bienes que se exhiben, se comercian y se vuelven a exhibir cada vez. La idea misma de la ciudad está desapareciendo; una muerte por asfixia consumista. La predicción de Marx se ha vuelto realidad: "La mano muerta de la tecnología estrangulando a la humanidad." Todo mundo lo sabe y nadie hace nada al respecto: todos le temen a la euforia



revolucionaria, por íntima y pequeña que ésta sea. Hasta los bienes de consumo podrían ser utilizados para iniciar una transformación cualitativa en el estilo de vida. Imagínense toda la pila de bienes almacenados a lo largo del Boulevard Saint Germain; con ellos podríamos transformar la ciudad: postes de luz forrados de abrigos de mink, los baños públicos adornados con joyas y pinturas, todos esos libros espantosos apilados para poder jugar a las barriadas con ellos, los árboles y las casas luciendo la ropa cara de las boutiques... Todo lo que se imaginen. Nadie necesita toda esa basura, así que deshagámonos de ella y de su yugo dominante. El pasado mes de mayo fuimos testigos del primer intento por transformar nuestras vidas, y como se mencionaba en un reporte de las Naciones Unidas, "éste es sólo el inicio del clamor juvenil que arrasará al mundo entero". Claro que tenemos que trabajar hacia atrás, es decir, para los jóvenes y los niños. Los surrealistas, Buckminster Fuller y otros más, sabían que había que recuperar la infancia,

erradicar la idea misma de realidad.

- Usted tenía una colección de pintura inmensa. Recordamos haber visto una fotografía en la que aparecía en su casa con un Caroy, un Poons. ¿Por qué los vendió?

- ¿Por qué? La respuesta es obvia. Ahora el arte es reaccionario. Como una imagen de la sociedad (la idea de pureza en el arte es sólo un mito), el arte siempre ha sido un fiel aliado de las condiciones sociales prevaletantes, o bien su negación. Hoy la sociedad de consumo lo ha asimilado completamente, con todos sus corretores y comerciantes. La revuelta vanguardista no es más que el acogedor espectáculo de la idea de libertad, embrutecida además por la cultura de la aceptación trabajando a su máxima capacidad. Sería grandioso oponerse a este poder de absorción de la sociedad con un arte que no es tal hasta que no se realiza; el proyecto de realización del arte es el mismo que el de la reconstrucción de la vida cotidiana. Los momentos de resistencia imaginativa a las formas externas de organización de la vida contienen tanta poesía como los mejores libros de poemas. La poesía está presente en todo aquello que se opone a una moral que para mantener su prestigio y su orden nos ofrece bancos, barracas,

venenos, escuelas, iglesias, burdeles y teatros. Es una sociedad suficientemente enferma como para comprar mi colección de arte y sacar de ello una ganancia. Pero ese dinero se va directamente a nuestro proyecto de destrucción de las jerarquías y el poder. Más allá de las estructuras de poder y las ideologías que las alimentan, existe otra realidad. Dejémosla florecer; flores enfurecidas brotando de entre la mierda de hoy.

- ¿Y qué nos puede decir de...?

- No, no más preguntas sobre arte, economía o política. Se acabaron los días de la crítica especializada. Nos piden nuestra opinión acerca de los detalles y terminamos ignorando el conjunto, la totalidad más importante. Nos aconsejan ir detrás de los centavitos, mientras otros se clavan los billetes grandes. Sus días están contados. La verdad está en el todo y el todo es falso. Y estos nuevos temores que sobrevuelan la atmósfera también recorren mi cuerpo. ¡Vamos, entonces!

Klept, 1968

Jane Bowles

Una voz en el desierto

POR PATRICIA SUÁREZ

LA OBRA DE JANE BOWLES ES BREVE Y FUE ESCRITA Y PUBLICADA ENTRE 1943 Y 1951. CONSISTE EN LA NOVELA DOS DAMAS MUY SERIAS (1943), CUENTOS SUELTOS QUE FUERON AGRUPADOS POSTERIORMENTE EN EL VOLUMEN PLACERES SENCILLOS, Y LA OBRA DE TEATRO EN LA CASA DE VERANO (1951). EN 1949, JANE BOWLES COMENZÓ A TRABAJAR EN UNA NUEVA NOVELA, A LA QUE PENSABA TITULAR EN EL MUNDO EXTERIOR. ESTUVO CORRIGIÉNDOLA Y REESCRIBIÉNDOLA DURANTE VEINTE AÑOS, HASTA QUE DECIDIÓ ABANDONARLA DICIÉNDOSE QUE LA ESCRITURA HABÍA PODIDO MÁS QUE ELLA, Y QUE, FINALMENTE, HABÍA LLEGADO A ODIAR A LA PALABRA ESCRITA. HISTORIA DE UNA MUJER ATRAPADA EN SU PROPIO CUERPO Y EN UN REALIDAD QUE LA DESBORDABA.

Jane Bowles nació en Nueva York como Jane Auer. Su padre, Isaías Auer, cambió su nombre por el de Sidney, de allí que Jane tuviera el deseo de que sus amigos la llamaran Sidney. El padre murió muy joven, asediado por las preocupaciones en 1930. Jane quedó a cargo de una madre sobreprotectora y absorbente, que la llamaba "mi niñita prodigio", y cada vez que la inscribía en un colegio, solía decir a la directora: "Jane es una niña muy especial. Verá, es judía".

Fue estimulada desde muy pequeña para ser una artista original. Jane contó que en 1934, mientras ella estaba leyendo *Viaje al fin de la noche*, un desconocido se acercó a ella y le dijo: "Veo que estás leyendo a Céline". "Es uno de los mejores escritores del mundo", le dijo ella. "Céline es mío", repuso él. Parecía una señal. Más tarde, Jane le dijo a su madre: "Soy escritora. Y quiero escribir".

A los 18 años escribió *Le Phaéton Hypocrite*, un manuscrito hoy perdido, en

francés, que parece haber estado inspirado en ciertas novelas de André Gide. Cuando le preguntaban a Jane a qué se dedicaba, ella respondía: "Soy escritora", pero jamás mostraba algún escrito.

En 1937 Jane conoció al, en ese entonces compositor, Paul Bowles. Cuando lo conoció ella dijo que él era su enemigo. Mucho tiempo después, Paul le preguntó qué había querido decir con ello. "Quería decir que nunca había conocido a nadie que fuera tan hostil conmigo".

Se casaron un año después, y comenzaron la larga marcha a través del mundo como viajeros. Estuvieron en México, Panamá, Ceilán, Marruecos, París, España, y se instalaron más o menos en forma definitiva en Tánger, norte de África, en 1947.

No tuvieron un matrimonio corriente en ningún aspecto. Consideraban a la libertad como el valor más importante de su relación, y ya podía uno estar en Tánger y el otro en Connecticut que se sentían como si permanecieran juntos. Mantuvieron entre ellos una vasta correspondencia. Jane

llamaba a Paul "Bupple" ("Burbuja") en sus cartas. En su correspondencia, muchas veces buscaban solución a problemas cotidianos como la renta, o Jane se quejaba de estar gorda, o hacía el relato de cuántos amigos la habían visitado, y si el papagayo había aprendido a hablar o no. Otras veces, planteaban en sus cartas las historias que planeaban escribir y el modo en que iban a hacerlo.

"Uno se casa", respondió Paul Bowles cuando le preguntaron por qué lo había hecho. Pero esa no fue ni una respuesta ni una razón. Se fascinaban uno al otro, y aunque tampoco en el aspecto sexual fueran un matrimonio común y corriente -no mantenían relaciones sexuales entre ellos, y ambos tenían amantes homosexuales- demostraron, a través del tiempo, que el amor puede vencer todo tipo de obstáculo y avatar sexual.

En 1939, Paul y Jane alquilaron una casa en Staten Island, para que Paul pudiera

trabajar en la ópera **Denmark Vesey**. Jane, por su parte, comenzó a escribir **Dos damas muy serias**. La terminó dos años después, cuando se trasladaron a Taxco, México.

Jane Bowles trabajó en su novela frase por frase. Solía leerla en voz alta a sus amigos, y muchos recordaban el comienzo: "Cuando el viajero llegó a la pensión, el viento soplabla con fuerza". Luego, Jane hizo que éste fuera el comienzo del cuento "Idilio en Guatemala" publicado en 1944.

En el verano de 1941, Jane mostró su novela a Paul. Él ya había leído el libro por partes y le había dado algunas sugerencias que ella incorporó a su texto. Pero esta vez lo leyó completo y le dijo que le parecía excelente. Ella le respondió que no le parecía nada buena. Entonces Paul, contemplando el estado lamentable del original, le dijo: "No puedes presentar a nadie un manuscrito tan horrible. La ortografía y la puntuación son desastrosas." A lo cual Jane contestó: "Si hay editor, ya se ocupará él de esas cosas. No publican un libro porque la ortografía sea perfecta, pesimista".

Jane Bowles concibió en principio a la novela compuesta de una forma muy diferente, y que incluso iba a titularse **Tres damas muy serias**. Además de las partes de la señorita Goering y la señora Copperfield, había una tercera parte situada en Guatemala. En ella figuraba la historia de la señora Ramírez, que sólo piensa en el sexo, y la historia de Julia, una prostituta que cree que va a morir y está obsesionada con cómo eludir el castigo de sus pecados en el más allá. También había otro personaje, la señorita Córdoba, la "tercera dama muy seria", quien tenía un solo objetivo: ser propietaria de una tienda de ropa en París.

Según la biografía de Jane, "el suprimir toda la parte de Guatemala fue idea de Paul. Así, el título que aludía a tres señoras, pasó a hacerlo sólo a dos. La historia de la Sra. Ramírez se publicaría como 'Idilio en Guatemala', la de la Srta. Julia como 'Un día al aire libre' (1945). La parte de la Srta. Córdoba quedó inconclusa y sigue inédita."

Dos damas muy serias fue publicada por la Editorial Knopf en 1943. Es probable que fuera una de las novelas más extrañas que habían recibido los editores hasta la fecha.

La novela trata sobre las decisiones súbitas que toman dos mujeres, alterando por completo sus destinos. La Srta. Goering, llevada por una religiosidad singular, se obliga a convivir con desconocidos. La Srta. Copperfield, en cambio, decide abandonar a su marido para convivir con una pros-

tituta panameña. Al final del libro, ambas mujeres se encuentran en un restaurant. La Sra. Copperfield exclama: "¡Estoy detrozada, cosa que llevaba años deseando! Sé que la culpa es exclusivamente mía, pero tengo mi felicidad y la defiende como una loba, y poseo ahora autoridad y una cierta audacia, cualidades que como usted recordará jamás he disfrutado antes."

La batalla por la autodeterminación era un tema que preocupaba a Jane Bowles. Llevar un impulso hasta el final, contra todas las consecuencias, era para ella la única manera de evitar el pecado. Tal vez porque consideraba que el pecado mayor era no ser el conductor del propio destino. De allí que la Srta. Goering reflexione, en el final de la novela: "Ciertamente, estoy más cerca de la santidad, ¿pero es posible que alguna parte de mí misma, oculta a mis sentidos, esté acumulando pecado tras pecado, tan deprisa como la Sra. Copperfield?"

Las críticas a la novela de Jane Bowles fueron desalentadoras. La mayoría de los críticos consideraban a la novela incomprensible. Además, **Dos damas muy serias** estaba dedicada a "Paul, Madre y Helvetia" pero a su amiga Helvetia no le pareció bien el libro por considerarlo un producto homosexual. Las familias de Jane y de Paul despreciaron el libro. La madre de Jane comentó: "No me siento orgullosa de mi hijita. Pero tal vez la próxima vez lo haga mejor." Las tías de Jane la criticaron. Una de ellas le dijo: "No hay más que un párrafo decente en todo el libro, y es la carta del marido, el Sr. Copperfield." Y la otra tía agregó: "Y eso seguramente lo escribió Paul".

"Después de todo, **Dos damas muy serias** no era una novela", escribió enigmáticamente Jane a Paul en 1947.

Probablemente, la dura crítica a su obra fue uno de los golpes más duros que recibió Jane. Y del que nunca pudo recuperarse.

III

En 1947, Paul Bowles marchó a Marruecos con la intención de escribir una novela. Se había sentido alentado por la publicación exitosa de su relato corto "Un episodio distante" (1947) en *Partisan Review*. Paulatinamente, Paul iría abandonando la música, para dedicarse por entero a la literatura. Por su parte, Jane permaneció en Connecticut, con la idea de trabajar en una segunda novela.

Hasta 1948, año en que Jane Bowles decidió trasladarse junto a Paul en Tánger, en sus cartas manifestó una excesiva preocupación por su trabajo. Había escrito, no

obstante, gran parte de la obra teatral **En la casa de verano**, y publicado algunas narraciones cortas, pero aún así no se sentía conforme consigo misma. Se quejaba de no escribir nada que valiera la pena, y envidiaba la "seriedad" de escritores como Sartre o Simone de Beauvoir.

A estos conflictos se sumaba la relación que mantenía con su marido, quien ahora desataba sus celos literarios. "...Quisiera que no te refirieras a tu trabajo llamándolo 'pequeña novela' (El cielo protector), como hiciste en tu carta, ya que estoy segura de que será muy poderosa", le escribió en 1947. Agregó: "Me siento terriblemente desanimada y, desde luego, el hecho de que recibas esas cartas de editores alabando tus narraciones no me ayuda en nada para elevar mi moral en cuanto se refiere a mi carrera. Yo nunca he recibido una carta de nadie en cuanto a 'Placeres sencillos' o el primer acto de mi obra, o mis pequeñas narraciones, y Partisan Review se habría reído y probablemente se ríe de mi trabajo."

Hacia 1954, la novela que Jane había planeado fue disolviéndose. Escribir se le había vuelto una carga pesadísima. Paul la alentaba a trabajar y ella le decía: "¿Qué sentido tiene que trabaje? Tú tienes mucho más éxito que yo." Y a otras personas les decía "El escritor de la familia es Paul, no yo." Él continuaba insistiéndole, y al fin, ella rezongaba: "Sé que tienes fe en mí, pero déjame en paz".

Más adelante, Paul expresó que él no creyó que su propio éxito fue la razón por la que Jane dejó de escribir. "Me habría sentido muy mal, si lo hubiera creído así", comentó. Sin embargo, quizá debido a la profunda simbiosis que había entre ambos, cuando Paul se "convirtió" en escritor, de alguna forma, asumió la voz de Jane. Y Jane se quedó sin habla.

Tal vez, parte del bloqueo que Jane Bowles sufrió como escritora, se debió a que había perdido el placer por la escritura. Ya en una carta de 1947, a Paul, ella escribió: "Tus cartas han sido realmente maravillosas y muy profusas. Desearía poder decir lo mismo de las mías. Por lo visto, odio la palabra escrita, no importa cómo la use, mientras que tú debes disfrutar escribiendo, pues de lo contrario, estoy segura de que no lo harías." Y en otra oportunidad en 1950, escribió: "Si no puedo escribir mi libro, entonces abandonaré la escritura, eso es todo. Luego me queda el suicidio o bien llevar otra vida".

IV

No obstante su angustia por la escritura,

hacia fines de la década del '40, Jane Bowles escribió el relato 'Camp Cataract', más tarde publicado en *Harper's Bazaar*, y al cual Capote consideró uno de los más bellos relatos escritos en lengua inglesa. La misma Jane escribió en 1948 sobre "Camp Cataract": "Ahora que ya ha quedado terminado, sé que es lo mejor que he hecho jamás, y siempre lo he sabido, aunque de forma latente." Aunque también se sintió desairada por Eudora Welty, quien le pidió el texto para leerlo, y se lo devolvió sin haberlo tocado. Jane Bowles explicó: "Me sentí perturbada por eso, porque me he convertido en una admiradora suya, y para mí habría sido muy agradable sentirme admirada por una escritora estadounidense ya establecida y de talento, en lugar de serlo sólo por amigos y por nadie más."

En 1949, Tennessee Williams le consiguió a Jane Bowles mil dólares de la "Liga de Autores", para que terminara su obra teatral. **En la casa de verano** se estrenó en 1950 en el Hedgerow Theater de Moylan, Pennsylvania.

La obra trata sobre una madre enfermiza y su hija, que mantienen una relación de dependencia enfermiza entre sí; y sobre los esfuerzos que hace entonces la hija para alejarse de la madre. Jane Bowles le dio a la obra tres finales distintos, con el objeto de conformar a diferentes públicos, actores y editores.

Las críticas fueron nefastas. Los críticos del *Detroit Times* y del *Detroit News* consideraron que analizar la obra de Jane Bowles era una tarea de lunáticos.

Meses después, en 1951, la obra se estrenó en el Teatro de la Universidad de Michigan Ann Arbor, pero las críticas fueron igual de ofensivas. Jane Bowles, que había concurrido al estreno, antes de partir de vuelta a Marruecos, dijo a un periodista de *Vogue*: "No tiene sentido escribir una obra de teatro para quinientos amigos crédulos. Hay que llegar a un público más amplio."

En **la casa de verano** se levantó de cartel antes de lo planeado. No obstante, Tennessee Williams la defendió con las siguientes palabras: "...una pieza de lite-

ratura dramática que destaca completamente sola, sin precedentes ni sucesores, a menos que nazcan de la misma y única Jane Bowles. No sólo es la obra más original que he leído, creo que también es la más extraña y divertida y una de las más conmovedoras. (...) Es una de esas raras obras que el teatro no pone a prueba sino que ponen a prueba el teatro."

V

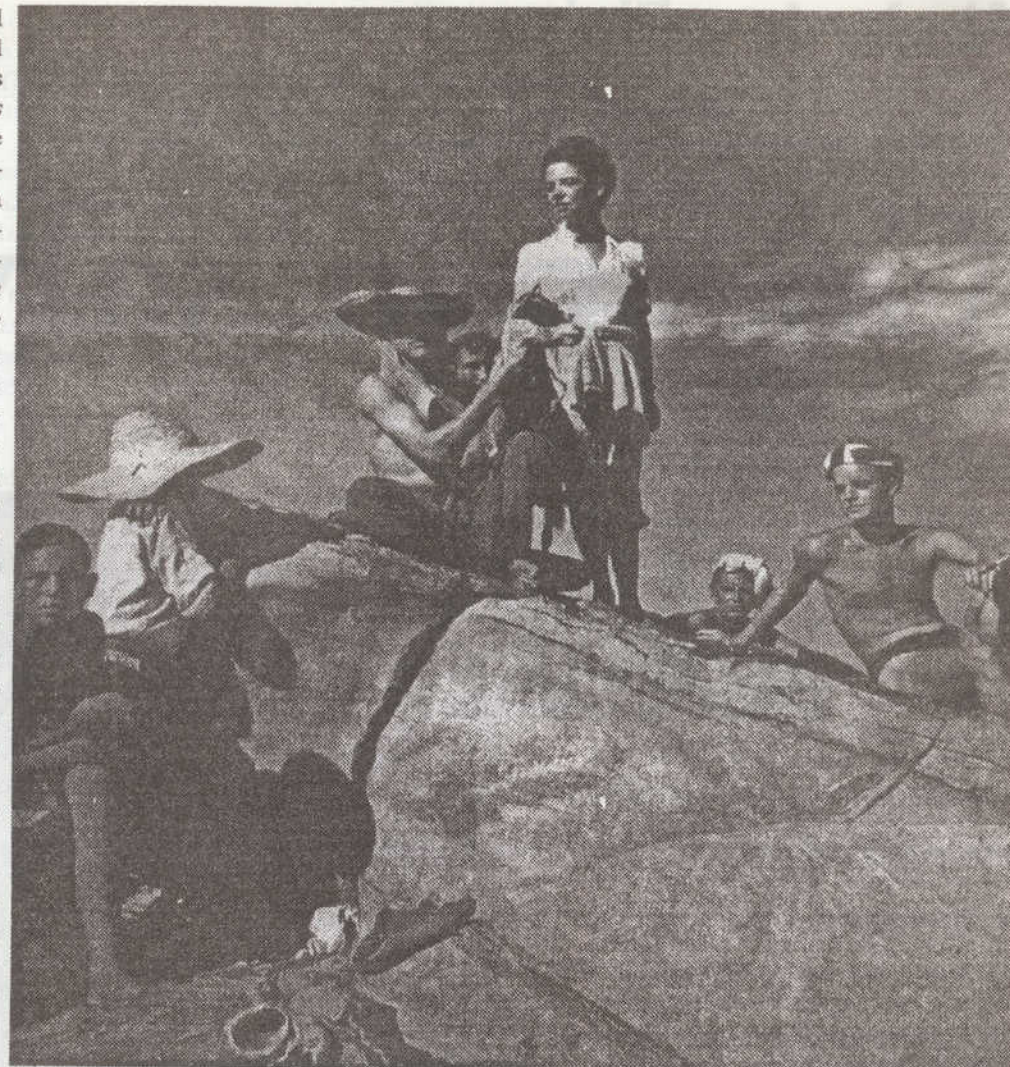
"Y, de algún modo, amo a Tánger", escribió Jane Bowles en una carta en 1948. Allí conoció a Cherifa, una mujer árabe que vendía cereales en el mercado. Jane se apasionó por ella hasta el final de sus días, contra todas las críticas y sospechas, incluso la de que Cherifa le envenenaba la comida y la explotaba económicamente.

Por esa misma época, Jane escribió a Paul: "Te estoy extremadamente agradecida por haberme permitido quedarme y usar el dinero. No creo que me lo hayas dado porque sea tu esposa. No puedo soportar esa idea, y sin embargo (...) siento las dos cosas al mismo tiempo. Que

tú eres completamente libre y alguien que me ayudará cuando pueda, por afecto, y al mismo tiempo, que tú eres un esposo."

Luego de una discusión con Cherifa, en 1957, Jane Bowles sufrió un ataque de apoplejía. Contaba cuarenta años. Paulatinamente sufrió diversos ataques en los que perdió la visión del campo visual derecho, la parálisis de la mano derecha, y desarrolló una esquizofrenia que comenzó con grandes errores de sintaxis y ortografía en la escritura, y acabó con alucinaciones auditivas. Pasó sus últimos días en una clínica de reposo, en Málaga, España, donde falleció en 1973.

Paul Bowles declaró: "Por lo que a mí se refiere, Jane no tiene sepultura. Yo no creo en los cementerios ni en las sepulturas. ¿Para qué? ¿Para llorar? ¿Para superarlo? Nunca lo superas. Está siempre contigo. Al menos en mi caso, porque me ha desconectado. Creo que viví en gran parte vicariamente sin saberlo y cuando no tuve para quién ni a través de quién vivir, quedé desconectado de la vida."



Jane Bowles en Tánger. A la derecha, Truman Capote.

Corazón salvaje

POR SERGIO S. OLGUÍN

EL ERA EL FILÓSOFO MÁS IMPORTANTE DE SU ÉPOCA, TAN ADMIRADO COMO ODIADO. ELLA ERA UNA ADOLESCENTE BRILLANTE Y HERMOSA. SE ENAMORARON, VIVIERON UNA PASIÓN DESCONTROLADA. ELLA QUEDÓ EMBARAZADA, A ÉL -COMO CASTIGO- LO CASTRARON. LOS DOS ENTRARON EN CONVENTOS. EL SIGUIÓ SIENDO UN FILÓSOFO POLÉMICO PELEADO CON EL PODER ECLESIASTICO QUE TRATÓ DE OLVIDAR SU AMOR TERRENAL. ELLA SE CONVIRTIÓ EN UNA ABADESA EJEMPLAR PERO QUE EN SU INTERIOR VIVÍA ACOSADA POR SUS DESEOS ERÓTICOS. LE ENVIÓ A ÉL CARTAS DONDE HABLABA MAL DE DIOS Y BIEN DEL SEXO. LO QUE SIGUE ES LA HISTORIA DE ELOÍSA Y ABELARDO.

En el año 1163 la abadesa Eloísa murió en el convento Parácleto a la edad de 61 años. Hacía ya más de cuatro décadas que había vivido su gran amor terrenal con Abelardo que, como ella, había tomado los hábitos luego del trágico final de su relación amorosa. Abelardo había muerto 22 años antes y entonces se había cumplido su última voluntad: ser enterrado en el Parácleto, convento que él

mismo había fundado. La última voluntad de Eloísa fue ser enterrada en la tumba de su esposo. Un cronista de la época, originario de la ciudad de Tours, aseguró que cuando abrieron la tumba de Abelardo para depositar el cadáver de Eloísa, se encontraron con que el cuerpo de Abelardo no se había corrompido, que abrió los brazos para recibir a su amada y que luego los cerró en un abrazo eterno. Así terminaba

la historia de Abelardo y Eloísa y así comenzaba la leyenda.

Un mundo en cambio

Se amaron con locura, con la pasión alimentada por la ilegalidad de su relación. Pero la historia de amor de Pedro Abelardo y Eloísa empalideció la otra: la actividad intelectual de Abelardo, un hombre fundamental en los nuevos tiempos que ha-

bían comenzado con el cambio de milenio. Abelardo es considerado como uno de los principales fundadores de la filosofía de la Edad Media y el más importante de los lógicos del siglo XII.

Entre los siglos XI y XIII se formaron las grandes ciudades de Europa. Estas ciudades vivían en pleno furor social y el mundo occidental comenzaba a parecerse más al de estos tiempos que al de la antigüedad clásica. El siglo XII vivió el auge de los intelectuales que surgieron junto con las ciudades. Los centros de estudios se expandían por Chartres, Reims, Orleáns y, especialmente, París.

Como en los tiempos del existencialismo de la segunda posguerra -cuando Vian, Sartre y Camus andaban de parranda por los boliches de jazz- la orilla izquierda (*la rive gauche*) de París era el centro de ebullición intelectual. Ahí los estudiantes y profesores gozaban de mayor libertad que en la Cité donde la escuela de la iglesia de Notre Dame también se había convertido en un importante centro de estudio. «París -según el medievalista Jacques Le Goff en *Los intelectuales de la Edad Media- debe su renombre, en primer lugar, al esplendor de la enseñanza teológica que se sitúa en la cúspide de las disciplinas escolares, pero más todavía a aquella rama de la filosofía que, al utilizar plenamente el aporte aristotélico y el recurso de la razón, da el triunfo a la marcha racional del espíritu: la dialéctica.*»

Pero un clérigo de la época, Pedro de Celles, veía de distinta manera esta ciudad: «¡Oh, París, cómo sabes encantar y seducir a las almas! En ti están las redes del vicio, las trampas del mal, las flechas del infierno que pierden a los corazones inocentes...»

A París, centro del saber y de la lujuria, iba a llegar proveniente de la región bretona, Pedro Abelardo.

El hombre rebelde

Pedro Abelardo había nacido en 1079, cerca de Nantes, en el seno de una familia noble. Su padre había dispuesto que sus hijos fueran educados «antes en las letras que en las armas» como cuenta el propio Pedro Abelardo en su autobiografía *Historia de mis desventuras*. Así, al llegar a la mayoría de edad «fui totalmente seducido por la literatura hasta el punto de abandonar la pompa militar y los derechos de primogenitura en favor de mis hermanos. Abdiqué de la corte de Marte para ser educado en el regazo de Minerva.»

Abelardo hizo lo mismo que Jack

Kerouac: se largó a los caminos. En cada lugar de estudio al que llegaba, Abelardo discutía con los clérigos poseedores del saber contraponiendo sus ideas a las de ellos. Su premisa era «de me preasumens», frase latina que no debe entenderse como «presumiendo demasiado de mí» sino como «consciente de mi valor».

De esta manera, Abelardo llegó a París donde se convirtió en discípulo del más destacado maestro parisino: Guillermo de Champeaux. Pronto Abelardo comenzó a discutir con Guillermo, ganándose el odio de su preceptor y la admiración de muchos de sus condiscípulos, a tal punto que Abelardo decidió formar su propia escuela. Tenía entonces 22 años.

Debido a la dedicación al estudio, Pedro Abelardo enfermó gravemente. Tuvo que volver a su tierra natal por unos años hasta reponerse. En ese tiempo Guillermo había crecido en poder (había sido consagrado obispo) y Abelardo volvió a París para presentarle batalla en el terreno que Guillermo mejor jugaba: la dialéctica. Abelardo fue el vencedor.

Abelardo instaló su escuela en el monte de Santa Genoveva, en la parte alta de la orilla izquierda parisina. Sin embargo, Abelardo volvió a convertirse en alumno, había decidido estudiar teología y eligió al más renombrado maestro: Anselmo de Laón.

Abelardo volvía imposible las clases magistrales del muy anciano Anselmo: «Cuando prendía su fuego -lo describió Abelardo- llenaba la casa de humo pero no irradiaba luz en ella.» Cansado de su preceptor, abandonó Laón y volvió como maestro a sus escuelas parisinas donde su éxito y su popularidad -luego de una década y media desde sus primeras enseñanzas- eran ya enormes. «Me tenía por el único filósofo del mundo» confesaría más tarde.

Abelardo tenía 38 años, su fama era sólo comparable a la de un Sartre en los años '60. Además de destacarse como filósofo y teólogo, Abelardo componía versos de amor. Había, sin embargo, un detalle que lo obsesionaba: era virgen. A su éxito intelectual había decidido agregarle una victoria en el campo que sólo conocía por las lecturas de Ovidio y del *Cantar de los*

cantares. Decidió seducir a una jovencita. A Eloísa.

El amor loco

«Vivía en la ciudad de París una jovencita de nombre Eloísa (...) que no estaba mal físicamente.» O sea, estaba fuerte. La definición tan llana -y tan alejada



de la palabrería recargada de los poetas del posterior amor cortés del propio Abelardo.

Eloísa era una chica de diecisiete años, famosa por su belleza y sus conocimientos. Vivía con su tío abuelo, el canónigo Fulberto, que la había educado

en el estudio, algo inusual en la época para una mujer, aunque no tan extraño. La visión de la mujer había cambiado radicalmente también en ese siglo. Se había impuesto una postura «marianista» que devolvía a la mujer su rango de ser humano como espejo de María, la madre de Cristo.

Abelardo preparó un plan y gracias a amigos comunes consiguió que Fulberto lo nombrara preceptor de su sobrina nieta. Los versos de Abelardo estaban inflamados de amor. En Santa Genoveva ya no se hablaba tanto de sus conocimientos como de sus versos, que tenían también un gran éxito. Los jóvenes goliardos -poetas vagabundos y rebeldes con los que se lo suele identificar a Abelardo- cantaban y repetían los poemas amorosos del maestro. Lamentablemente, esos versos -como casi todos los poemas goliardos- se han perdido y no han llegado a estos días salvo por comentarios de escritores de los siglos XII y XIII.

Eloísa pronto se sintió atraída por este hombre que parecía irresistible. En su primera carta a Abelardo -escrita muchos años después de su encuentro-, Eloísa lo recordaba como si hubiera sido la groupie de un ídolo del rock: «¿Qué esposa, qué hija no ardía por tí en tu ausencia y no se inflamaba al verte? ¿Qué reina, que princesa no envidió mis alegrías y mi lecho? Tenías, entre todos, dos talentos creados para seducir desde el principio el corazón de todas las mujeres: el talento del poeta y el talento del cantor.» De filosofía y teología, por lo visto, ni hablar.

La pasión los envolvió y los convirtió en amantes arriesgados: mantenían rela-

ciones a toda hora y en cualquier parte. Abelardo, en su autobiografía así lo recordaba: «Al amparo de la ocasión del estudio, comenzamos a dedicarnos por entero a la ciencia del amor. (...) En nuestro ardor, atravesamos todas las fases del amor. Todo lo que la pasión puede inventar de refinado nosotros lo probamos hasta agotarlo. Más nuevos eran los goces, más los prolongábamos hasta el delirio. Nunca nos cansábamos.»

Un enemigo de Abelardo, llamado Roscelin, tiempo después le increpó por escrito: «En París te vi huésped del canónico Fulberto, recibido en su casa, acogido en su mesa con honor como un amigo, como un familiar. Te había confiado, para que la instruyeras a su sobrina, una doncella muy sabia [...]. Animado por un espíritu de lujuria desenfrenada, le enseñaste no a razonar sino a hacer el amor. En esa fechoría se juntan varios crímenes. Eres culpable de traición, de fornicación y de hablar desflorado una virgen.»

El último en enterarse en París del amor de Abelardo y Eloísa fue el tío Fulberto. Pero cuando se enteró separó a la pareja de amantes y juró vengarse de Abelardo. La separación había llegado tarde: Eloísa estaba embarazada. Abelardo secuestró a Eloísa -que salió de París disfrazada de monja- y se la llevó a Bretaña. Ahí nació el hijo de ambos al que castigaron con el nombre de Astrolabio (Le Goff comenta: «Inconveniente de ser hijo de una pareja de intelectuales»).

La castración

Abelardo amaba tanto a Eloísa que le propuso el mayor sacrificio que podía realizar un intelectual de la época: casarse. En el siglo XII estaban muy mal visto contraer matrimonio ya que esto quitaba tiempo a las actividades de la mente y del espíritu. Un pensador casado se convertía *ipso facto* en el hazmerreir de sus colegas y alumnos. Eloísa sabía que el matrimonio era casi el final de la carrera intelectual de su amado y se resistió firmemente a casarse. A los argumentos que ya manejaba Abelardo, ella agregó otro: el matrimonio mata la pasión. Dice Eloísa en su primera carta: «Aunque el nombre de esposa parece más fuerte y más sagrado, fue siempre otro el más dulce a mi corazón, el de amante tuya, o incluso, déjame decirlo, el de concubina tuya y el de prostituta tuya.» Y si quedaban dudas, Eloísa insiste en «preferir el amor al matrimonio, la libertad a la cadena.»

Abelardo y Eloísa (y el tío Fulberto, por supuesto) llegaron a un acuerdo: se



trasladarían a París y se casarían en secreto para no estorbar la fama de Abelardo. Pero una vez en París, Fulberto no respetó el pacto de silencio y divulgó en todas partes que Abelardo y Eloísa se habían casado.

Para colmo, Abelardo tenía varios frentes internos con los demás intelectuales porque había impuesto una costumbre mal vista entre los clérigos: cobrar las clases. Su enemigo Roscelin, que no le perdonaba una, le escribió: «Lo que ganas enseñando falsedades, se lo llevas a tu puta, como una recompensa por servicios prestados.» Con esta locuacidad se expresaban los intelectuales de entonces («No nos detengamos -dice otro famoso medievalista, Georges Duby- en los excesos de lenguaje. Las leyes de la elocuencia epistolar imponían en esa edad barroca expresarse de forma impetuosa.»)

Enterado Abelardo de las habladurías, asumió una drástica decisión: Eloísa, para evitar propagar la verdad del casamiento, debía ingresar en un convento de monjas. Eloísa aceptó aunque años después dejó bien claro: «no fue la vocación, fue tu voluntad; sí, tu voluntad la única que me lanzó tan joven a las austeridades de la profesión monástica. (...) A una sola palabra tuya, Dios lo sabe, te habría precedido o seguido hasta los ardientes abismos del infierno.»

Fulberto vio en la decisión de Abelardo una burla hacia él. Decidió vengarse sin miramientos. Con la ayuda de otros parientes y sobornando a los sirvientes de Abelardo, Fulberto y sus hombres entraron al cuarto donde dormía el filósofo y lo castraron.

Herido en el cuerpo y también en el

alma, Abelardo no supo qué hacer hasta que decidió que tanto él como Eloísa debían tomar definitivamente los hábitos: «Los dos al mismo tiempo, tomamos el hábito sagrado. Yo, en el monasterio de Saint Denis y ella en el monasterio de Argenteuil.»

Eloísa aún no había cumplido los veinte años. Pasarían doce más para que se reencontraran, aunque ese nuevo encuentro sólo se realizaría por cartas.

La fe y la razón

Abelardo entró en el convento parisino de Saint Denis. Ahí volvió a dedicarse al estudio y, a pedido de los demás clérigos, volvió a dar clases, aunque esta vez sólo a los religiosos del convento. Una vez más Abelardo no pudo con su genio crítico y denunció a la abadía de Saint Denis por estar «infestada de vida mundana y torpe. Y el abad que resaltaba por su jerarquía entre los demás, era más notable por su mayor desvergüenza y mala vida.»

Las intrigas y acusaciones mutuas volvían imposible la vida conventual de Abelardo. A pesar de todo, se las ingeniaba para dar clases multitudinarias dejando a los demás maestros sin alumnos. A Abelardo se lo criticaba especialmente por dos cosas: por enseñar las «ciencias profanas» (la lógica y la filosofía) y por animarse a impartir clases de teología sin haber tenido maestro. Lo cierto es que Abelardo es el primer filósofo que intentó conciliar la filosofía con la teología, la razón con la fe.

Abelardo había escrito un libro sobre la Santísima Trinidad. La obra fue difamada por sus enemigos que consiguieron que se llevara a cabo un concilio para juzgarla. Abelardo fue obligado a arrojar al fuego su libro del que sólo quedan comentarios del propio autor y de sus enemigos.

Sus males no terminaron ahí. Abelardo tenía que soportar los ataques de los demás integrantes del convento de Saint Denis y hasta debía temer por su vida. Como un malechor, Abelardo debió escaparse una noche y se refugió en la ciudad de Troyes donde estaban un conde y un abad amigos de él. En ese lugar, en un terreno alejado, Abelardo construyó un oratorio de pajas y caña al que bautizó como Santísima Trinidad o Paráclito. De todas partes comen-

zaron a llegar discípulos que armaban sus chozas alrededor del oratorio de Abelardo.

Su fama seguía extendiéndose y fue convocado para ocupar el cargo de abad en el convento de Saint Gildas. Pero en esta abadía también se encontró con enemigos que intrigaban contra él. Por su parte, Eloísa y las demás monjas de su con-



vento de Argenteuil se habían quedado sin lugar físico donde retirarse. Abelardo decidió donarles el oratorio del Paráclito que se convirtió en una abadía cuya abadesa era Eloísa.

Las habladurías no tardaron en propagarse. Abelardo desistió de la idea de vol-

ver a su viejo oratorio y se quedó en Saint Gildas. En su abadía fue víctima de varios intentos de asesinato y una vez más tuvo que escaparse. Antes de la nueva huida, Abelardo escribió su *Historia de mis desventuras* que llegó a manos de Eloísa. Dolorida y aún enamorada, Eloísa le envió una carta a Abelardo.

Palabras de amor

Eloísa y Abelardo comenzaron un intercambio de cartas que fue la base de la leyenda de su amor. No son muchas las cartas, apenas siete y fragmentos de otra, pero sí extensas. Sólo las cuatro primeras son consideradas «cartas de amor» y las últimas tres son «cartas de reglamento» donde Eloísa demanda una regla para las órdenes religiosas femeninas y Abelardo la adoctrina.

En sentido estricto, sólo las dos cartas de Eloísa pueden ser consideradas de amor. Las de Abelardo son más bien frías, recuerda todo el tiempo la entrega de ambos a Dios, trata de esquivar los reproches amorosos de Eloísa y, salvo en algunos momentos, no parece demasiado dispuesto a recordar los momentos de pasión. Se hace el desentendido. Pero eso también forma parte del juego del amor.

En cambio, las cartas de Eloísa rezuman pasión. Tienen tal carga erótica, está tan destacada su relación con el cuerpo -con el placer del cuerpo- y tan poco considerada la cuestión espiritual que hasta sorpren-

de en tiempos de liberación sexual. Eloísa, a contracorriente de todo lo dicho sobre las mujeres en toda la historia de Occidente, se anima a confesar que no sabía si lo que la había unido a Abelardo había sido amor o el simple placer. Que sólo después descubrió que lo suyo era realmente amor.

Faltaba todavía varias décadas para que se impusiera el «amor cortés» en los reinos de Europa. En el amor cortés la mujer es objeto de admiración platónica y el acto sexual no llega, generalmente, a realizarse. Los poetas se confiesan «esclavos» de sus señoras y el amor es vivido, sobre todo, como una pasión espiritual. Eloísa está lejos de ser una «dama». En la primera carta confiesa abiertamente la carnalidad de su amor. Abelardo la amonesta e intenta enderezarla en el camino del Señor: «Escucha, te lo suplico, con el oído del corazón, lo que a menudo oíste con el oído del cuerpo.»

En su segunda carta, Eloísa -que demuestra a lo largo de toda la correspondencia una escritura mucho más ágil y moderna que su amado- despliega con sutileza y talento toda su artillería de reproches hacia el desentendido Abelardo. Ataca donde más le duele a Abelardo: ataca a Dios, a la Iglesia y su matrimonio. Se confiesa pecadora y culpable de las desgracias de Abelardo pero sólo para tener mejores argumentos que pongan en evidencia el abandono del que fue víctima.

Como abadesa, Eloísa era ejemplar pero ella tenía claro que esto era sólo su imagen externa, que aún -con sus recientes treinta años- seguía sintiendo la necesidad del sexo: «Hasta en la solemnidad de la misa,

PSICOLOGOS & PSICOANALISTAS

CENTRO DE CONSULTAS Y TRATAMIENTOS

Atención individual	psicosomáticas
niños	adicciones
adolescentes	violencia
adultos	anorexia
parejas	bulimia

Orientación (01) 678-0212

“entre uno y uno mismo
hay un camino
a recorrer...”

Entrevista sin cargo

allí donde la plegaria debe ser tan pura, las licenciosas imágenes de estos placeres se apoderan de tal manera de este miserable corazón, que estoy más ocupada de sus bajezas que de la oración. Debería gemir por las faltas que cometí y suspiro por las que ya no puedo cometer.»

Y más adelante Eloísa se muestra como una crítica a la Iglesia de su época: «Elogian mi religiosidad en un momento en que la religión no es sino hipocresía, en que, para ser ensalzado, basta con no enfrentarse a los prejuicios del mundo.»

Un mal casamiento

Hay algo que Eloísa le reprocha especialmente a Abelardo: no se trata de la separación, ni mucho menos el de haberla hecho caer en las redes del amor, sino el casamiento. Acusa a Abelardo y a Dios. Afirma que mientras no estaban casados la vida les sonreía: «En efecto, mientras saboreábamos las delicias de un amor inquieto, o, para servirme de un término menos honesto, pero más expresivo, mientras nos entregábamos a la fornicación, la severidad del cielo nos trató con indulgencia. Fue cuando legitimamos ese amor ilícito, cuando cubrimos con los velos del matrimonio la vergüenza de nuestros desvaríos, entonces fue cuando la cólera del Señor hizo pesar su mano sobre nosotros.»

Eloísa insiste en sus dificultades para controlar su necesidades sexuales: «Es



fácil confesarnos de nuestras faltas y acusarnos de ellas, también es fácil someter al cuerpo a maceraciones externas; pero lo que resulta difícil es sustraer el alma a los deseos de las más dulces voluptuosidades.»

«No es sólo nuestro delirio, son las horas, los lugares de nuestro delirio las que están tan profundamente grabadas en mi corazón con tu imagen que me reencontro contigo en los mismos lugares, a las mismas horas, en el mismo delirio: ni siquiera durmiendo encuentro reposo. A veces los movimientos de mi cuerpo traicionan los pensamientos de mi alma.»

Pero la paciencia de Abelardo tiene un límite. Esta cansado de leer «esa antigua y eterna queja con respecto a las circunstancias de nuestra conversión». Le reprocha las locuras que cometieron juntos, por ejemplo, haber mantenido relaciones en una iglesia: «Durante tu retiro en Argenteuil en el convento de las religiosas, vine a visitarte en secreto, y recuerdas los abusos que la pasión me llevó a cometer contigo en un rincón del refectorio, a falta de otro lugar donde pudiéramos retirarnos. Sabes que nuestra impudicia no se detuvo ante el respeto de un lugar consagrado a la virgen.» Y para cortar con el tono amoroso de Eloísa le dice lo que ninguna mujer quiere escuchar: «Mi amor (...) no era sino concupiscencia; no merece el nombre de amor. Yo saciaba en ti mi despreciable pasión; jeso era todo lo que yo amaba!»

No se sabe el efecto que produjo esta carta a Eloísa pero lo cierto es que salvo el encabezamiento (que según el estudioso

Etienne Gilson debe traducirse como «A Dios como religiosa, a tí como mujer») no hay en toda la tercera misiva de ella ninguna referencia al amor vivido. Eloísa «se ubica» en su lugar de abadesa y se dirige a Abelardo en carácter de teólogo y fundador del convento del Parácleto. Le pide que la instruya. Abelardo acepta y le envía dos cartas extensísimas (la última es casi un libro de más de cien páginas) de impecable doctrina cristiana. Abelardo, una vez más, ha ganado la batalla.

Los últimos combates

En 1136 Abelardo volvió a París, al monte de Santa Genoveva y como en los viejos tiempos se dedicó a dar clase a los escolares parisinos. Pero por primera vez Abelardo se encontró con alguien muy superior a él, no tanto en dialéctica como en poder y en inflexibilidad: San Bernardo. Según Jacques Le Goff, San Bernardo era quien gobernaba «prácticamente a la Cristiandad, dictando órdenes al Papa, aprobando la constitución de órdenes militares y soñando con hacer de Occidente una caballería, la milicia organizada de Cristo. San Bernardo aparece como la prefiguración de un gran inquisidor.»

Bernardo, por medio de sus adláteres, consiguió armar un concilio para condenar la obra de Abelardo. El concilio de Sens terminó por acusar a Abelardo que intentó apelar a Roma con resultados infructuosos: toda su obra fue arrojada al fuego. Sin embargo, Abelardo no sólo tenía enemigos sino también amigos. Uno de ellos era Pedro el Venerable, el célebre abad de Cluny, responsable de un equipo de trabajo que había traducido el Corán al latín. Pedro el Venerable dio refugio y hasta consiguió conciliar a Abelardo con Bernardo.

A Pedro el Venerable se debe el conocer cómo murió Abelardo. Pedro envió una carta a Eloísa alabándola, mostrándole su admiración por ella y contándole los últimos momentos de Abelardo que murió víctima de la «psora», una enfermedad de tipo leucémico. Pedro también fue el responsable de trasladar el cadáver de Abelardo al Parácleto y de absolverlo.

Veintidós años se llevaban Abelardo y Eloísa. Ella lo sobrevivió veintidós años. Sus cuerpos fueron puestos en la misma tumba. El epitafio de esa tumba bien podía ser una frase tomada de una carta de Eloísa: «¿Es preciso abandonar lo cierto para perseguir lo incierto?»

La respuesta -diría alguien ocho siglos más tarde- está en el viento. ■



20 años y 20 tesis acerca de

Madres de Plaza de Mayo

POR RAÚL CERDEIRAS

HACE 20 AÑOS, EN OCTUBRE DE 1977, NACÍAN LAS MADRES DE PLAZA DE MAYO. SÍMBOLO Y EJEMPLO DE LA RESISTENCIA ANTE LA DICTADURA, LAS

MADRES CONTINUARON DURANTE LA DEMOCRACIA SU ACTIVIDAD DE

TESTIMONIO Y DENUNCIA. PRESENTAMOS UN ANÁLISIS REALIZADO POR EL

DIRECTOR DE LA REVISTA DE FILOSOFÍA *CONFINES* Y UN ARTÍCULO QUE RECUERDA

A QUIEN FUERA LA PRIMERA PRESIDENTA DE LAS MADRES Y QUE TAMBIÉN FUE

DESAPARECIDA POR EL GOBIERNO MILITAR.

1 Madres de Plaza de Mayo, es una nueva nominación cuyo de lugar de pertenencia es la política.

2. En ella se sostiene, aún confusamente una inédita experiencia de la política irreductible a las actuales formas de existencia de la misma. Es un exceso.

3. Este exceso trae como consecuencia el fracaso de los intentos de querer interpretarla dentro del horizonte ya agotado, de esto que hoy circula como política. También sucumben las especulaciones que las ubica dentro de un espectro que va

Banco
de fotos



951-4265

FOTOGRAFIA

desde el calificativo «locas», hasta atribuirle el carácter de «Antígonas modernas», pasando por todo el folklore de los «derechos humanos».

4. Madres de Plaza de Mayo es el acontecimiento político más importante de los últimos veinte años en nuestro país. Marca el fin de un ciclo (a grandes rasgos: el de los partidos marxistas-leninistas-maoistas), mantiene una irre-nunciante fidelidad a toda política de emancipación, y abre nuevos trayectos para pensar-hacer la política.

5. Fue el núcleo real que no pudo disolver ni la dictadura militar ni la democracia representativa-parlamentaria. En consecuencia, siendo estas dos formas lo que ofrece toda política *del y al* servicio del Estado, afirmamos que Madres de Plaza de Mayo se pone a distancia de toda política del Estado.

6. Se llama política del Estado, a la estrategia que se organiza alrededor de este trípode:

- a) considerar el acceso al poder del Estado el objetivo principal de la política
- b) declarar que los partidos organizan y realizan lo esencial de la política
- c) afirmar que la representación es el vínculo que mediatiza todas las articulaciones desde el pueblo hasta el Estado.

7. Los efectos políticos reales producidos por Madres de Plaza de Mayo, tienen por causa el haber impedido el funcionamiento de esos tres niveles, poniendo en crisis los mecanismos clásicos de la política del Estado.

8. Consideramos que ha puesto en marcha experiencias políticas que subvierten la representación y abren la perspectiva de la política como una radical presentación. Ahí están, siempre marchando. Presencia y declaración. Lo que exaspera al encuadre político establecido es que lo que declaran no se puede gestionar, negociar, consensuar. Esto es un síntoma de algo distinto.

9. ¿A quién representan? Es lo que desvela al Estado y a todas las políticas que giran a su alrededor. En esto reside su potencia política: interrumpen la representación del Estado, que consiste en incluir cualquier novedad dentro de un



encuadre clasificatorio preestablecido. Cuando esto no es posible siempre se recurre a la oscura figura del «infiltrado». También «locas», por estar fuera de todo cuadro «racional».

10. La representación es posible únicamente si los representados asumen la posición pasiva de víctimas. Pero sus hijos fueron activos luchadores que se revelaron -bajo la forma y condiciones vigentes en su época- contra un mundo injusto. La afirmación: «nuestros hijos son héroes», arruina completamente el mecanismo de la representación. La forma desplazada (y trágica) de esta imposibilidad de representar consistía en decir que se «representaba» a los desaparecidos, es decir, un vacío.

11. Madres de Plaza de Mayo, es el eje silencioso que organiza la poca verdad política que circula en la Argentina. Porque irrumpieron es que fue posible el juicio a las Juntas.

12. Porque irrumpieron es que se repuso para la política la idea de justicia más allá del actual reclamo moralista y mediático acerca de la «corrupción del poder judicial».

13. Cutral-Co, Tartagal, Rosario, Jujuy, Ledesma, San Pedro, etc., etc., son experiencias de lucha muy difíciles de encuadrar en los viejos patrones de la política. Como nuevos son los nombres de sus militantes: «piqueteros», «fogoneros», «habilitantes».

14. En un «ya basta» que cambia la situación de víctimas a hombres libres. El espectáculo político-gestionario y mediático los presenta como las víctimas de un sistema inhumano. Por eso intentan mediar para socorrerlos y ruegan para que se humanice un poco el sistema.

15. No son víctimas, realizan actos de emancipación. Más allá de los cortes de rutas, el otro corte, del que poco y nada se habla es del circuito de la vieja política. Por eso es que estos movimientos se realizan fuera de los partidos políticos y las organizaciones sindicales (que son, ambas, instituciones del Estado), no se proponen acceder a ningún puesto del Estado y obligan al poder a ir al lugar mismo que ellos ocupan para discutir en asamblea pública la situación, lo que potencia a la presentación en desmedro de la representación.

16. Del mismo modo que Madres de Plaza de Mayo, la política adviene cuando se corta el circuito del trípode Estado-representación-Partidos. La política comienza cuando la potencia de la presentación excede y paraliza el poder de representación del Estado.

17. Al margen de las condiciones de extrema miseria que rodea la situación de los «cortadores de viejas rutas» ellos han repuesto la cuestión de la igualdad.

18. Así como el principio de justicia que relanzó Madres de Plaza de Mayo, se debe ubicar fuera de la burocracia de un poder judicial. También el de la igualdad debe desligarse de su dependencia jurídico-estatal: la ley.

19. La igualdad fue siempre un principio esencial de toda política de emancipación. Hoy es necesario reponerlo contra todas las evidencias empíricas que parecen enterrarlo definitivamente. Si renunciamos a sostenerlo como universal concreto de la política, cedemos ante la única universalidad que nos quieren imponer: la del mercado. La forma singular de su existencia hoy sería: la afirmación de la igualdad absoluta de todos los hombres es un principio universal de toda política de emancipación porque cualquier persona puede proclamarlo y luchar por él, puesto que no hay ninguna necesidad substancial que condene a la humanidad ni a la igualdad ni a la desigualdad.

20. Madres de Plaza de Mayo, Chiapas, cortadores de viejas rutas, se deben tejer alrededor de la idea de que son irrupciones, confusas quizás aún, de pensamiento y experiencias que van delineando una nueva forma de pensar la política.



Azucena Villaflor: La madre desaparecida

POR RAMÓN D. TARRUELLA

Apocas cuadras de la estación Villa Domínico, en Avellaneda, vivía Néstor Magnin, el hijo de Azucena Villaflor. El 30 de noviembre de 1976 los secuestraron a él y su esposa. La situación de Azucena Villaflor era compartida con otras tantas madres de Argentina. Fue Azucena Villaflor quien convocó a las primeras reuniones entre las madres de hijos desaparecidos, los primeros pasos de lo que se conocería en el mundo como las Madres de Plaza de Mayo. Azucena Villaflor fue fiel a la tradición familiar, un apellido que dejó huellas dentro de la historia de la militancia política y sindical y que comenzó en la primera década del siglo, entre fábricas, anarquistas y las orillas del riachuelo con Anibal Villaflor, un sindicalista que comenzó en el anarquismo y siguió en el peronismo más combativo.

Azucena Villaflor era la hija de Florentino, hermano de Anibal. Fue criada en una casa de Lanús. Era noviembre de 1976 y habían pasado varios días sin que su hijo, Néstor Magnin, la visitara. Azucena se dirigió a la casa de Néstor, en Villa Domínico, y se enteró de que lo habían secuestrado el 13 de noviembre junto a su esposa. Néstor Magnin hacía trabajo social en barrios marginales del sur del conurbano bonaerense. Estaba cercano

a las fracciones del peronismo de izquierda.

El recorrido que hizo Azucena Villaflor para encontrar información de su hijo y de la esposa fue compartido por varias familias de desaparecidos. Comisarías, Ministerio del Interior, Iglesias, cuarteles. En abril de 1977 Azucena tomó la iniciativa de reunirse con esos familiares ante las respuestas vacías. La primera reunión se concretó el sábado 30 de abril, en Plaza de Mayo. El día fijo de reunión al principio fue el viernes. Una de las madres aseguraba que el viernes traía mala suerte y definieron los jueves el día para juntarse. Los desaparecidos aumentaban y las reuniones de los jueves eran cada vez más concurridas.

El 10 de diciembre de 1977 el diario *La Nación* publicó una solicitada con una lista de desaparecidos. Ese mediodía, Azucena Villaflor salió de compras. Un Ford Falcon la secuestró a unas cuadras de su casa. La llevaron a la ESMA, cerca de la cancha de River. Pedro Magnin, su esposo, continuó la búsqueda de su hijo y de su nuera, junto a los otros familiares. El capitán de navío Alfredo Astiz había logrado su objetivo: infiltrarse en esa organización, diciendo que tenía un hermano desaparecido en Mar del Plata y que su madre estaba enferma. El otro

objetivo del torturador beneficiado por la ley de Obediencia Debida, fue hacer desaparecer a la instigadora de esa primeras reuniones, Azucena Villaflor.

En enero de 1979 su primo Raimundo Villaflor, militante del Peronismo de las Bases, fue a visitar a su padre Anibal, en Villa Domínico. Al salir lo secuestraron en una camioneta. Sus hijas fueron devueltas a los abuelos. Horas antes habían secuestrado a su hermana Clotilde, de sólo 27 años.

Anibal Villaflor con casi 80 años, volvió a enfrentar al Estado, esta vez no por demandas sindicales sino por la vida de dos de sus hijos. Los jueves en la Plaza de Mayo se convirtió en un círculo de pañuelos blancos cargando una demanda tan humana como la aparición con vida de sus hijos y de sus familiares. Un día en la semana que durante los últimos años de la dictadura sería el símbolo de la verdadera resistencia al gobierno de facto. La multipartidaria, las organizaciones sindicales, se encargarían después, cuando la transición a la democracia era un hecho, de pugnar por la vacante de poder político que dejaban los militares.

FOTOS: MÓNICA HASENBERG
BRENNIO QUARETTI

Un texto inédito

El artista y su jaula

POR DON DELILLO

TRADUCCIÓN: CHRISTIAN KUPCHIK



Don DeLillo

UNO DE LOS MEJORES NARRADORES NORTEAMERICANOS DE HOY SE METE CON KAFKA, UN RUSO QUE SE HACÍA EL PERRO Y UN CHINO CONTESTARIO: JAULAS PARA LOS ARTISTAS, PARA ENCERRARLOS PERO TAMBIÉN PARA OBSERVARLOS. PARA LOS QUE QUIERAN SABER MÁS DE DELILLO, INCLUIMOS UN PERFIL DEL AUTOR.

1
El mes pasado, en el Soho, un hombre estaba encerrado en una jaula. Era un artista especializado en *performances*, ruso, y personificaba a un perro. Sus manos y rodillas se veían protegidas por una tela acolchonada; por lo demás, se hallaba desnudo, a no ser por un grueso collar. De vez en cuando ladraba, tomaba agua de un tazón y olisqueaba su costilla de cordero de plástico. La jaula tenía una pequeña abertura por donde los visitantes a la galería entraban en grupos de cuatro, mientras un número de gente se inclinaba con el propósito de hacer hablar o llorar al perro, lo que fuera. Le mostraban fotografías de su propio perro, hablándole despacio y con claridad, como si en verdad se tratara de un extranjero. O de un perro.

2
En un cuento de Kafka, "Un artista del hambre", un hombre vive en una pequeña jaula, sin alimento, durante cuarenta días y cuarenta noches. La gente paga un billete para verlo morir de hambre, por verlo hacer el ridículo, con sus brazos flacuchos y sus costillas al aire. El hombre tiene un entrenador que ha concedido en que su

acto tenga un límite de cuarenta días, no porque el artista pueda morir de hambre sino debido a que, calcula, sólo así esta figura representaría el extremo opuesto a la veleidad del público.

3
En algún lugar de China un escritor vive en un recinto reducido, quizás un cuarto o un agujero oscuro por donde entra la comida. Podemos imaginar que el escritor ha concebido y formado su propia suerte. Tiene un nombre, Wei Jingsheng, y una historia al margen de los derechos y documentos que otorga el Estado. Quizás tiene también un arte al margen de los estrechos límites de la palabra escrita. En este sentido, su presión alta, su artritis y depresión, sus mareos y encías podridas se verían como los síntomas obstinados del esfuerzo perdurable del artista por cumplir su tarea: oponerse al Estado.

4
En una cultura como la nuestra, que trata de absorber y neutralizar el conocimiento de cada consumidor, el espectáculo de un hombre viviendo como un perro tiene una especie de

artificial elocuencia. Un golpe incisivo y pequeño en mitad de todas las tiendas y restaurantes del Soho, que representa un genuino ejemplo de lo que significa la libertad de expresión. Pero también sugiere la terrible idea de que el artista del *performance*, liberado ya del control estatal soviético, con el pelo cortado al rape, con un collar de perro, carga consigo sus propios atavismos culturales, que anhelan el orden y la represión.

5
El arte del escritor chino consiste en permanecer quieto -no silencioso, sino quieto-. La clásica condición del escritor, la de estar solo en un cuarto, aquí se ha extendido cruelmente. Wei es una figura quieta, que trabaja al margen de su destino en un espacio confinado, y que por largos períodos vive apenas con una cucharada diaria de azúcar disuelta en agua. Girando alrededor de esta quietud, hay algo continuo, pesado y vasto: el delirio permanente del Estado.

6
Un auténtico perro, un bóxer, ingresa a la galería y el artista del *performance* comienza a ladrar. Ha desarrollado un ladrido agudo y sonoro, semejante a una advertencia. Cuando un crítico de arte ingresó a su jaula en Suecia, el artista del *performance* lo hizo pedazos.

7
El Estado totalitario quiere anular toda convicción en el escritor. Quiere absorber al escritor disidente. En Occidente todo escritor es asimilado, transformado en comida para el desayuno o en risa enlatada. Pero cuánto más cerca se encuentre del Estado totalitario, más fuerte y vivo estará el artista. El artista es tan fuerte y singular, tan resistente a ser asimilado por el Estado, que el Estado debe encontrar la forma de hacerlo desaparecer.

8
De hecho, el artista del hambre en Kafka cree que puede ayunar por más de cuarenta días. Ha llevado su arte hasta un límite extremo. Como la tragedia de su vida consiste en que no puede matar el hambre, es obligado a dejar su jaula y comer en una ceremonia pública, con banda de música y médicos atentos.

9
El escritor chino es atendido por médicos de la policía. Su celda es tan fría que hay figuras de escarcha en la puerta. Sufre dolores en el pecho y no puede dormir. Los doctores estiman los síntomas de un modo tradicional y deciden que son falsos. El artista deja de comer otra vez. Una huelga de hambre es un acto libre, que no ha sido dictado por las autoridades, y Wei se deja morir de hambre para protestar por las condiciones locales y, por supuesto, para quedarse más quieto -el centro constante y quieto de este delirio giratorio.

10
Cuando el artista del hambre muere, ellos deciden poner un animal en su jaula, una criatura fuerte y joven, equipada con unos dientes puntiagudos capaces de rasgar la carne adherida a un hueso. La gente llega a mirar al animal -una audiencia más numerosa que la que el artista del hambre pudo desear.

11
Cuánto más lo oculten, cuánto más remota esté la celda, cuánto más pequeña, fría y penumbrosa, más fuerte y vivo estará el artista.

Quién es DeLillo

POR CHRISTIAN KUPCHIK

Los años '70 cruzaron la palabra escrita en los Estados Unidos como una continuación de las leyendas políticas tejidas durante la década anterior. Martin Luther King, el asesinato de los Kennedy, las cruzadas anticomunistas, Vietnam, las luchas raciales, Watergate. De ese intercambio de efluvios sociales surgirá una prosa dura, breve y seca, que se conocerá luego como *"dirty realism"* o realismo sucio. Eran historias pequeñas, que dejaban deliberadamente de lado el nombre de ideales grandilocuentes, de gestas épicas, para concentrarse de modo casi inédito hasta entonces, en el *looser*, aquel tipo que recorría bares y ahogaba en un bourbon las hostilidades de un sistema que lo relegaba a ser poco menos que escoria. Esos hombres flotaban en la sociedad aferrados más a las pérdidas que a grandes certezas. Se trataba, entonces, de hacerlo (y *narrarlo*) con cierta dignidad.

Los días dorados de Doris Day y John Wayne ya pertenecían al pasado. En ese contexto comienza a aparecer la obra de un italo-americano, Don DeLillo (Nueva York, 1936), a través de algunas primeras novelas que presumían una poderosa capacidad potencial respecto a sus camaradas generacionales. Pero más que por sus cuentos y novelas, DeLillo gana espacio y prestigio como un sólido articulista desde las páginas de *The New Yorker*, *Esquire*, *Harper's* y *Vanity Fair*. En 1979 recibe una beca de la Fundación Guggenheim y en 1985, ahora sí, su novela *White Noise* apuntala esas expectativas cifradas en él como escritor. Además de convertirse en un suceso de público, la novela se lleva el premio de la crítica norteamericana, el National Book Prize.

Con su octava novela, *Libra* (1988), superará el fenómeno de su obra precedente, porque DeLillo aprovecha al máximo la experiencia obtenida en su vertiente periodística. El ideal trotskista en pleno Bronx y la vida del chico que se convierte en el ejecutor del presidente Kennedy serán algunas de sus claves temáticas. El autor no quiere acercarse a la verdad de Lee Harvey Oswald (que pertenecía al signo zodiacal que da título al libro), sino dar una versión posible de los hechos a partir de él. Don DeLillo, con habilidad, construye así no una «novela histórica» en el sentido más lato del término, sino una ficción que privilegia creativamente los condicionantes de la historia. La capacidad inventiva del autor supera incluso los límites del relato biográfico.

En esta novela sobre Oswald (como luego en *Mao II*), se barajan varios niveles de narración: la conocida historia sobre Kennedy y los inicios de los '60; la otra historia, la que nunca llegó a la prensa; la detallada descripción de los mecanismos de pensamiento de algunos personajes y, por último, las continuas referencias literarias (Sartre, las novelas de James Bond, Orwell, Joyce, Dostoievski, etc.), que sugieren un mundo que excede incluso las fronteras de la narración. DeLillo, periodista, fabulador y mago, tiene ciertas deudas con el Nuevo Periodismo, con lenguajes del cine y el cómic, o con los modernos hijos de la novela policiaca.

Sin embargo, siempre privilegia un ritmo propio para acentuar la soledad del artista frente a las imposiciones del Estado, tal como reflejan los textos que presentamos. En su obra, resulta recurrente la descripción de espacios muy reducidos que forman el habitat natural del protagonista. Ya sean habitaciones, celdas o jaulas, aparecen en todos los casos como continua referencia a la opresión. Para DeLillo, es el retorno imposible a los paraísos perdidos. Ya sea en Oriente u Occidente, los Estados funcionan como modelos policíacos (emulando mundos propios de la imaginación de Orwell), en los que cualquier ciudadano -sobre todo si se trata de un artista disidente- puede ser contagiado por una epidemia que lleva la conciencia hasta su estado límite.

Freaks

TRADUCCIÓN Y NOTA: DIANA ARBISER

PARA LOS INICIADOS, MENCIONAR EL NOMBRE DE DIANE ARBUS ES CASI UN LUGAR COMÚN.

FOTÓGRAFA ADMIRADA E IMITADA, SU OBRA INFLUYÓ NOTABLEMENTE EN LOS FOTÓGRAFOS QUE LA SUCEDIERON EN EL TIEMPO, Y MÁS ALLÁ DE LAS FRONTERAS. LA

BÚSQUEDA DE SERES EXTRAÑOS Y LA VISIÓN DESPROVISTA DE

SENTIMENTALISMO FORMAN PARTE

DE SU ESTILO. EN LA NOTA QUE

SIGUE -ESCRITA POR UNA COLEGA

CASI HOMÓNIMA DE ARBUS- LA V.

INTRODUCE A LOS LECTORES EN SU

MUNDO BIZARRO Y NOS OFRECE DOS

NOTAS ESCRITAS POR ELLA MISMA

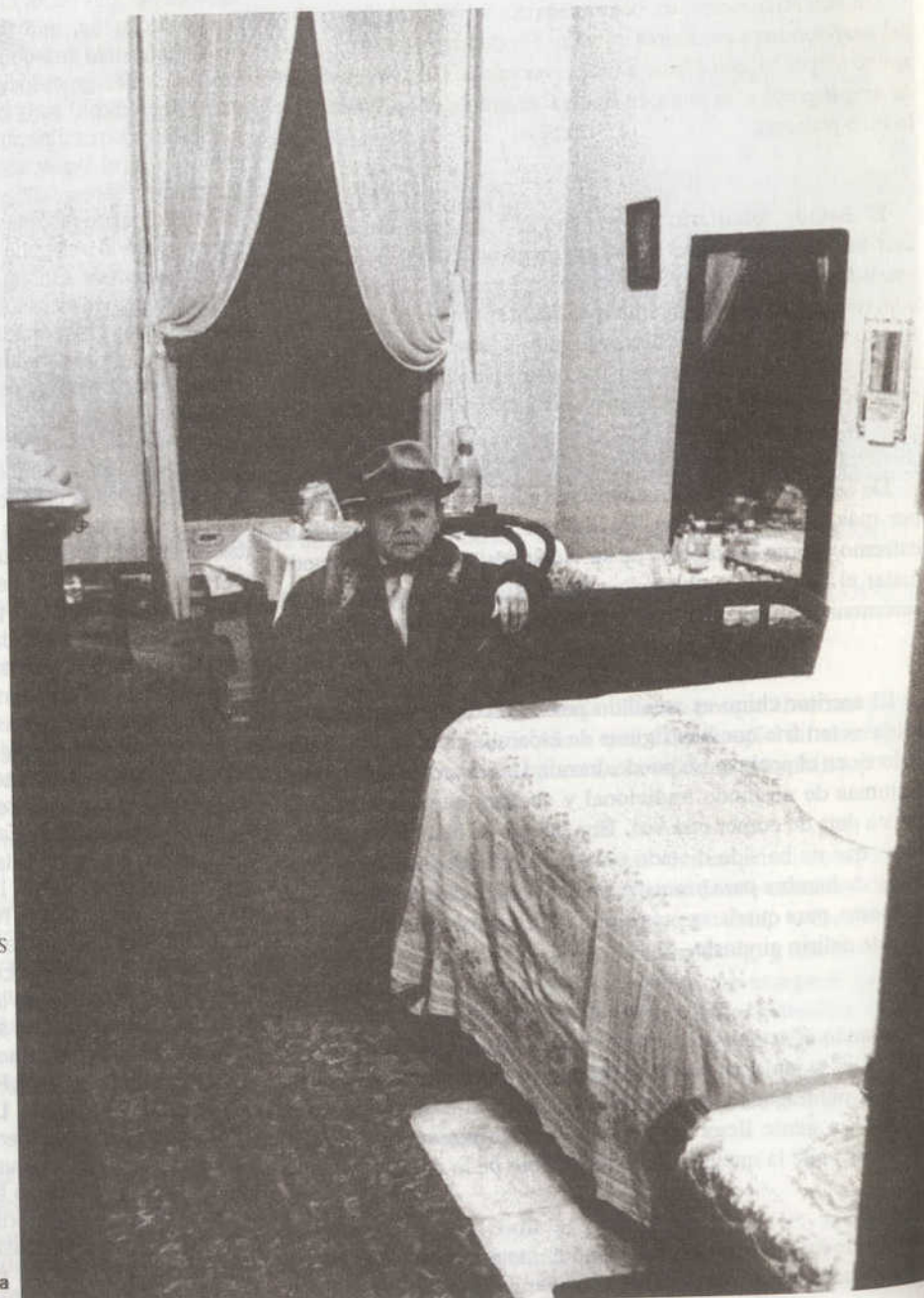
SOBRE DOS TEMAS POR LO MENOS

INQUIETANTES: LAS ARTES

ADIVINATORIAS Y LOS CAMPOS

NUDISTAS.

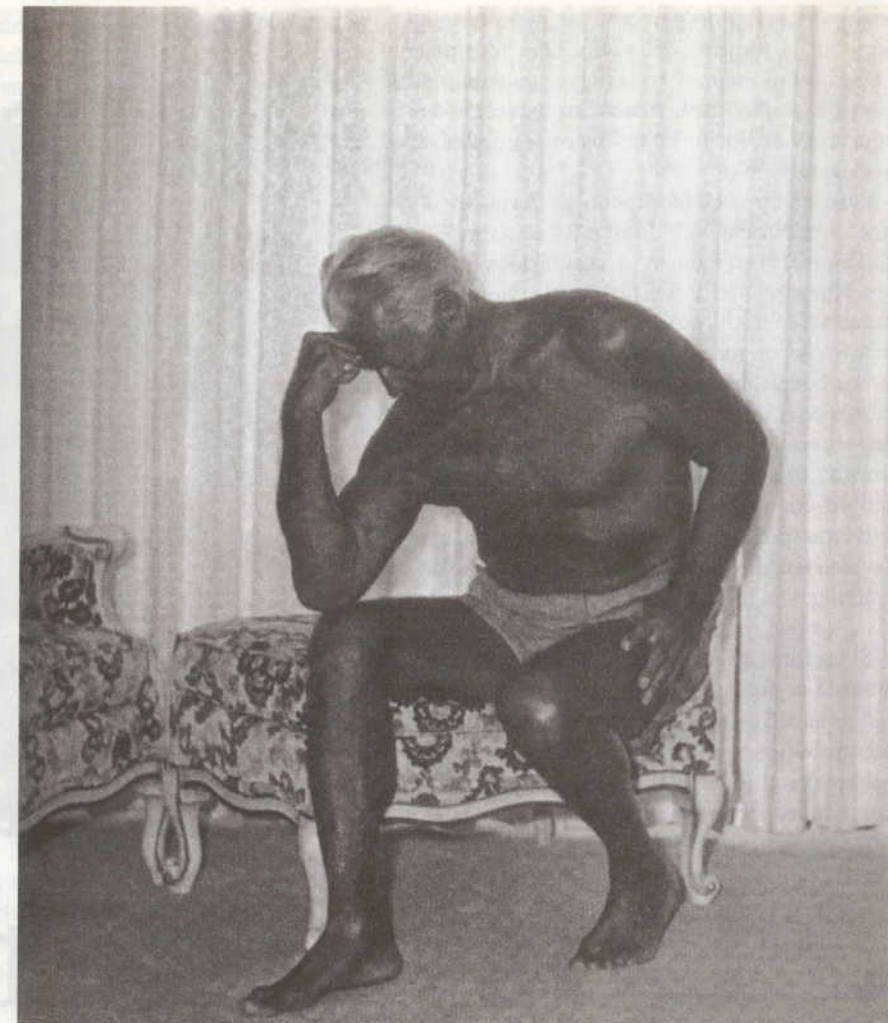
Andrew Ratoucheff, protagonista de *Freaks*, la película de Browning.



Descendiente de una acomodada familia de comerciantes judíos, Diane Nemerov nació en Nueva York en 1923 y le debe el apellido que la llevó a la fama a su primer marido, Allan Arbus. Allan era fotógrafo de modas, y Diane lo fue también en un principio y durante bastante tiempo, hasta que pudo dedicarse a fotografiar (y le pagaran por ello) lo que a ella más le gustaba: el mundo bizarro. Pocas fotografías conmueven más que sus retratos de enanos y gigantes, de travestis y reinas de la noche ("Drag Queens"), de bebés llorando y adolescentes devenidos adultos demasiado rápido. Su último libro (todos sus libros se editaron póstumamente) contiene exclusivamente fotos de gente con síndrome de Down. Son unas fotos maravillosas, pero hay que estar de muy buen ánimo para verlas y no pensar en arrojarse bajo el próximo tren. Es el trabajo que Arbus estaba realizando cuando se suicidó en 1971.

Diane siempre se sintió más a gusto entre la gente diferente a ella. Diferente quiere decir "rara": los "raros" son los que rompen con las normas que la sociedad establece como "política" o "socialmente correctas". Si un hombre se viste de mujer, está visto como "raro". Arbus necesitaba crear un vínculo, incluir al raro, hacerlo humano. De eso justamente se tratan sus fotos. Los supuestos "raros" son mostrados en toda su humanidad, en todo su esplendor. Por el contrario, los "normales", los que actúan como el canon indica que hay que actuar, son ridiculizados, puestos en evidencia hasta el límite de lo absurdo. Una inauguración en una galería de arte puede servir así para mostrar el vacío: cuatro personas muy bien vestidas hablan, pero en las paredes no hay nada. Si se supone que es una muestra de arte, ¿en dónde están los

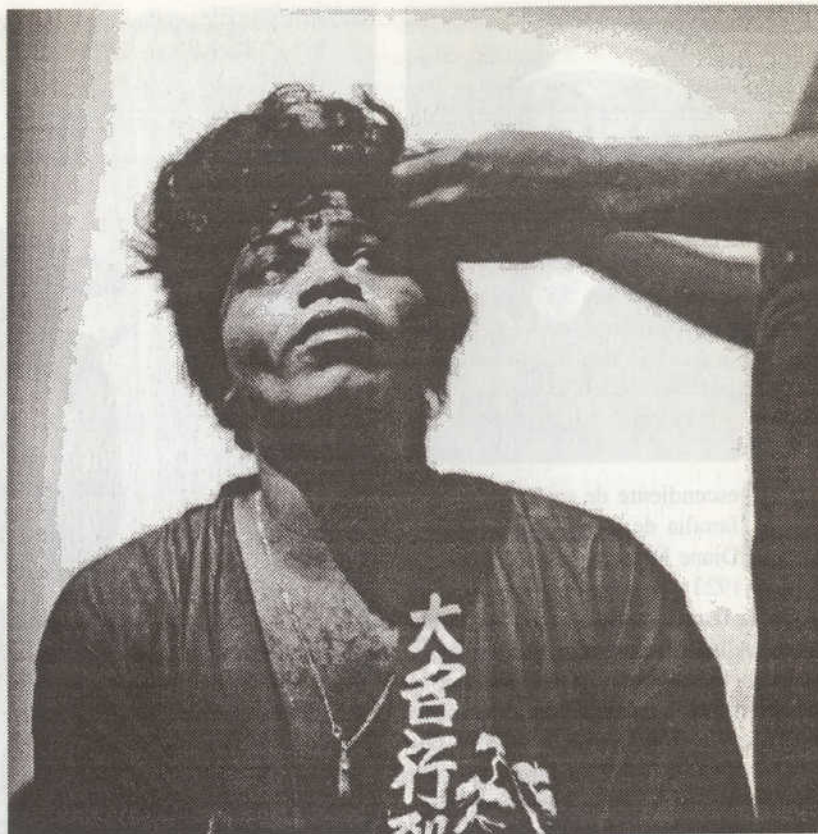
Foto sup.: joven patriota. Derecha sup.: Charles Atlas a los 70 años. Der. inf.: Borges y su primera esposa en Central Park.



cuadros? Las figuras parecen maniqués en una vidriera. La vidriera del vacío. Otra foto nos muestra a dos mujeres en la playa con trajes de baño idénticos. Ambas tienen una expresión de inquietud y decepción en sus rostros: qué mundo cruel, éste.

Pero el raro, el fenómeno de feria, es la verdadera estrella en la fotografía de Arbus. Y aquí se incluyen monstruos catalogados como tales (gigantes, enanos, travestis, hombres tatuados en todo su cuerpo) pero también monstruos con los que convivimos a diario sin darnos cuenta de que lo son. Así, los gemelos (clones de sí mismos ¿cuál es el auténtico?), los enmascarados, los bebés forzados a correr carreras (y los niños en general, forzados a cumplir con tareas que no les son gratas), los activistas pro-bélicos, o un simple árbol de Navidad tan alto que se dobla contra el techo de un living, son los verdaderos monstruos, aquellos a los que Arbus teme realmente.

Si las fotos de Arbus son sus sueños, se diría que esta segunda colección de monstruos son sus pesadillas. La primera colección de monstruos (los raros, los "freaks", los marginales malditos) son los angelitos con los que Arbus se quería reencontrar al irse a dormir. ■



James Brown

Los videntes

POR DIANE ARBUS

LAS SIGUIENTES SON DOS NOTAS ESCRITAS POR DIANE ARBUS E ILUSTRADAS CON FOTOS DE SU AUTORÍA. LA PRIMERA NOTA FUE PUBLICADA EN LA REVISTA *GLAMOUR* DE ENERO Y OCTUBRE DE 1964. LA SEGUNDA NOTA ES DE 1965 Y PERMANECIÓ INÉDITA HASTA QUE FUE PUBLICADA EN UN LIBRO LLAMADO *DIANE ARBUS MAGAZINE WORK* EN 1984.

DORIS FULTON tiene ochenta y tres años y en agosto los médicos (que no son adivinos) le dieron tres meses de vida y ella no imaginaba estar aquí para Navidad. Pero ha llevado una vida mágica y nunca tuvo miedo. Cuando tenía cinco años soñó con la inundación de Johnstown que sucedió dos días después. Los indios Navajo le enseñaron a decir la suerte con unas cartas que le dieron que son pequeñas y de color rosa con una especie de dibujos de historieta hechos con tinta. Cuando lee las cartas es como si escuchara en su oído - es una advertencia - y escribe una cartita al Señor preguntando cómo puede ella ayudar a esta persona y en tres días la llaman para contarle las cosas maravillosas que pasaron. Tus hoy, dice, están haciendo tus mañana.

EL DR. GEORGE DAREOS de Venice, California, dice que Elizabeth Taylor fue Cleopatra en otra encarnación y está destinada a pasar por la historia como la mejor actriz de todos los tiempos. Dice que todos pasamos por doce encarnaciones y que puede adivinar por el andar de una persona cuán vieja es su alma y las almas viejas generalmente mueren jóvenes y de una manera hermosa. La vida es como una flor y él mismo va a morir en extrañas circunstancias pero no está asustado y una vez dos hombres entraron en su casa y trataron de estrangularlo con las sábanas pero él gritó y escaparon. Ve un gran desbarajuste en la bolsa en 1964, pero los que tienen acciones no deben desprenderse de ellas. Le dijo a Jayne Mansfield que no se

casara con Mickey Hargitay. Dice que la primera encarnación es la más difícil y el destino se fija en el momento del nacimiento. Dijo que admiraba a Cary Grant pero resultó que quiso decir Gary Cooper. Dice que todos los Hearst lo aman. En su jardín tiene una planta centenaria que floreció el año pasado.

LESLIE ELLIOT es un astrólogo marchito y pálido como un espectro. Tiene dientes que son casi tan azules como sus ojos y uñas tan largas como las de una mujer y casi nunca sale de su casa y rara vez come. Una vez no comió desde el 24 de Septiembre hasta el 2 de Noviembre. Se siente suspendido encima del mundo, flotando y fatigado, y estará preparado para

morir con sólo quince minutos de anticipación. Dice que la mayoría de la gente busca aquello que no puede encontrar y todo lo que él mismo quiere es bastante paz y tranquilidad. No tiene placeres excepto los placeres de hacer cartas astrales (que a veces lo afectan tan profundamente que vomita o se desmaya). Los que son realmente adictos a él le piden una carta para estar seguros de que cada movimiento que hagan les sea favorable. Toda carta tiene su aspecto positivo y negativo. La propia carta de Leslie es negativa y una vez que se tienen más de veinticuatro años (cosa que le ocurre a Leslie) nada se puede hacer al respecto.

A SANDRA no le gusta que la llamen Madame Sandra ni nada por el estilo salvo Sandra a secas aunque su nombre real es Isabel. En su puerta ofrece *Numerología, Astrología, Cartas, Cristal, Grafología, Espiritismo, Psiquismo, Videncia, Tarot, Lectura de Manos*, pero ella dice que no sabe realmente cómo lo hace, simplemente le viene. Cuando tenía catorce años sus padres se dieron cuenta de sus dotes y la hicieron aprendiz de un brujo retirado. Ahora tiene setenta y nueve años y es viuda. Dice que vivirá hasta los cien y no compartirá su cama con otro hombre. No predice muertes porque la gente necesita ser estimulada. Durante la guerra dio muchas lecturas del futuro gratis pero aprendió a no confiar en todo el mundo y si ahora le llega alguien con solamente un dólar es posible que ella le diga que vuelva cuando tenga dos dólares más. La gente le pregunta por asuntos del corazón o de la bolsa. Una vez una mujer judía le preguntó si su mucama gentil podía ayudarla a cocinar el gefilte fish. Sintiendo que la mujer era ortodoxa y estaba nerviosa, Sandra le aconsejó que la mucama simplemente lavara los vegetales. ■



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



Oferta por ser Nuestro Primer Libro: 9 pesos. Suscriptores: 7 pesos.

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

VIAN Ediciones

Disponible en las mejores librerías. Venta directa a domicilio llamando al 953-4476

Apuntes tomados en el campo nudista

POR DIANE ARBUS

No hay mucho para decir al respecto, se dirá. Es como caminar en medio de una alucinación sin estar muy seguro de a quién le pertenece.

Por un arreglo previo, me encontré con el director del campo en la terminal de ómnibus. Nos reconocimos mutuamente por la ropa que llevábamos. «¿Usted entiende, -me preguntó, mientras manejaba a través de las pocas millas que llevaban a Sunrise Haven- que viene a un campo nudista?» Me explicó que era una manera limpia de vivir. No estaba, me aseguró, tratando de convencerme de que el cuerpo humano era necesariamente hermoso sino de que había algo limpio acerca de él. Y no era una cuestión de fanatismo: cuando hacía frío, se vestían.

No había ningún portón, simplemente un camino polvoriento a través de unos arbustos, señalado por una estatua de



cabinas rudimentarias, algunas cabañas rústicas, muchos jardines cercados, y algunas finas casas suburbanas. El primer hombre que vi estaba cortando el pasto.

Este es un campo de tipo familiar. Teóricamente, no está permitida la entrada a solteros, aunque algunos se las han ingeniado para romper con esta regla a través del divorcio o la viudez. Alguna gente vive aquí

todo el año y es propietaria de su casa y trabajan en pueblos cercanos. Otros están retirados, o concurren cada fin de semana, o para sus vacaciones de verano, o lo visitan ocasionalmente, o pasan la noche, o simplemente pasan el día para escapar de todo. Si se es miembro de alguna de las dos asociaciones nacionales nudistas, se puede viajar a través del país, pasando ca-

da noche en un campo nudista diferente. Para mucha de esta gente, su presencia aquí es el secreto más oscuro de su vida, insospechado por sus parientes, amigos y empleadores del mundo externo, cuya revelación podría acarrearles la desgracia. Todos se conocen por el nombre de pila. Helen y Bill y Al y Betty y Hank y Gracie y Harold y Dot y Ted y Edna podrían, como los personajes de una telenovela, resultar ser maestros o cosmétologas, policías o desnudistas de cabaret, electricistas o músicos o ministros. Un hombre dijo que cuando conoce a alguien en el campo, juega un juego consigo mismo de imaginárselo con ropa y adivinar su estilo de vida. Todo el mundo es muy agradable y amable. Cuando dos personas desnudas se encuentran, no siguen simplemente de largo, se sonríen o se dan la mano: "hola, Joe," dicen, y además hablan algo acerca del tiempo y cómo se siente estar desnudo. Pero la mayoría de la gente no está completamente desnuda. Algunas señoras llevan sombreros de playa o anteojos de sol o rulos o aros y libros de bolsillo. En el bar las mozas adolescentes usan delantales cortos de organdí. Algunos hombres llevan sólo un reloj pulsera, o zapatos y medias con sus cigarrillos y su dinero metidos en las medias para mantenerlos seguros. A veces se ve a alguien usando sólo una curita o un lápiz detrás de la oreja o paseando un perro con una correa. Los nudistas no son puristas. Ocasionalmente, sienten el impulso de ponerse algo más cómodo. Un niño pidió ropa para su cumpleaños, y una vez que se incendió una casa, la dueña les pidió a los bomberos que rescataran antes que nada su abrigo de piel.

Todo el mundo es muy hospitalario. Las sillas y sillones en los salones tienen a menudo toallas puestas encima para que la gente se siente. Los cuadros en las paredes son en su mayor parte desnudos, las flores en los floreros son casi siempre de plástico, y las revistas sobre las mesas ratonas son mayoritariamente de chicas. A menudo durante la noche, los amigos se reúnen para jugar a las cartas, tomar naranjada y mirar televisión juntos.

Es una buena vida. No quedan marcas después de tomar sol, y entrar al agua es agradable. Todos dejan sus preocupaciones de lado. Es un poquito el paraíso. Bueno, algunas veces el hombre de la empresa de gas llega para ver el estado del medidor, o extraños espían con largavistas mientras pasan en sus lanchas a toda velocidad por el lago, o hay que llamar a la policía para que arreste a algún mirón. Pero no es tan malo. Algunas veces hay problemas con



chicos de la vecindad que vienen a levantarse a las adolescentes y miran alrededor, o peleas acerca de quién es el jefe, pero las cosas suelen resolverse. Existe siempre la posibilidad de que quieran ingresar negros, pero en su mayor parte parecen contentarse con sus propios campos nudistas, y, como algún bromista podría sugerir, "¿Cómo harían para broncearse, en cualquier caso?"

Los nudistas están orgullosos de decir que en el fondo somos todos iguales y, de la misma manera, en el fondo somos todos diferentes. Como alguien dijera una vez, nadie está cien por ciento perfectamente formado. Se llega a reconocer a la gente por sus cuerpos en lugar de por sus caras. Si un hombre nudista le pregunta a una mujer nudista, a modo de cortejo, "¿Cuántos años creés que tengo?" es aún más difícil de responder que si tuviera ropa. Todo el mundo dice que el sexo no es un problema en un campo nudista. Como dijera un hombre, "Lo obsceno es lo que

queda librado a la imaginación." Como dijera otro hombre, "Enfrentémoslo... la mayoría de la gente no luce tan bien."

Las dos razones de expulsión de un campo nudista son mirar fijo y tener una erección.

Algunas veces uno comienza a preguntarse. Hay una botella de gaseosa vacía o una pinza para el pelo tiradas, el fondo del lago tiene un barro que se siente particularmente desagradable, los negros no están aquí, la mayoría de la gente no luce tan bien, algún tipo te hace un juego de palabras con las tetas, la casilla de mantenimiento huele mal, los árboles se ven escuálidos. Es como si de vuelta al Jardín del Edén, después de la Caída, Adán y Eva le hubieran rogado al Señor que los perdonara; y Dios, en su exasperación sin límites, hubiera dicho, "Está bien. QUÉDENSE. Quédense en el Jardín. Civilcense. Procreen. Ensúciense todo."

Y ellos lo hicieron.

Zona Crítica

Libros en cuestión

Nuevos valores del tango

A propósito de
PERDER LA HISTORIA de Miguel Russo,
Ediciones Alfonsina, Bs.As., 1997. 157 págs.
EL FUEGO MAS ALTO de Marcelo Birmajer,
Norma, Bs. As., 1997, 216 págs.
LA MAMAMA de Manuel López de Tejada,
Sudamericana, Bs.As., 1997, 165 págs.

POR ELVIO E. GANDOLFO

Un primer libro no es fácil. Lo sabe muy bien un autor local (o más bien transplantado del interior), que llevó su primera novela a una editorial: tenía tema ganchero, buen humor, era corta, y vendedora. Sin embargo la encargada, con voz cantarina, le anunció que "les había gustado mucho, pero en todo caso estarían encantados de publicarle su segunda novela". La cosa empeora, desde luego, si se trata de un libro de cuentos.

Hay algo muy de escalafón militar en el mundo editorial. Si uno tiene media docena de títulos publicados le preguntan con respeto si haría algún pequeño cambio, en el título, o en el orden de los cuentos. Si uno, en cambio, presenta su primer libro, y no tiene vinculaciones de algún tipo con algún tipo o sobre todo tipa de la editorial, recibe un trato más o menos semejante a un conscripto recién llegado, en la vieja y querida "colimba". Tiene que ponerse firme, hacer 100 flexiones, cambiar el título, barrer la cuadra, llamar telefónicamente medio millón de veces, enterarse de que un lector contratado de la editorial leyó su libro, que le pareció muy bueno, y que por desgracia el libro no se adecua a lo que la editorial tiene como política. El autor o la autora, desorientado por el catálogo mismo de esa editorial, cuya política es difícil de desentrañar a través de lo ya publicado, guarda si lo consigue el informe del lector como recuerdo, y empieza a mandar a concursos o fundaciones.

Los mayores conocedores de primeros libros nonatos son los lectores a los que las

editoriales les pagan entre 60 y 100 pesos por libro leído. Si son tenaces, y buenos, pueden llegar a leer una considerable cantidad de originales. No todos son primeros, desde luego. Pero son la mayoría. En mesas de café de lectores se cruzan a veces informaciones con voz eufórica, sobre "una novela muy buena que leí de un tipo de La Plata", por ejemplo, o una "serie de cuentos excelentes de una autora de Entre Ríos" o de Caballito, o de Belgrano. Cuando alguien pregunta si se publicarán, los lectores de editoriales, generalmente jóvenes, un poco entrenados (hicieron toda o parte de la carrera de Letras, ellos también escriben, o leen mucho) dejan escapar una risa nostálgica y ahí sí se vuelven soeces: "Ni en pedo. Y eso que publicaron a Monguex (autor con tres libros previos), que es to-tal-men-te desastroso." Después piden otra cerveza, o un café.

Tarde o temprano salen primeros libros. A veces como fueron pensados. A veces adecuados a las reglas inestables de algún concurso. A veces respaldados por subsidios de edición. A veces pagados por los autores. A veces en sellos inventados desde el hartazgo.

La historia rota

El crítico y periodista Miguel Russo, por ejemplo, se juntó con un narrador, guionista de historietas y gozoso dilettante de nombre Saccomanno y fundaron con un librero audaz el sello Alfonsina. Su primer libro se llama *Perder la historia*. La tapa es buena, porque tiene que ver con el texto: una mano que aprieta un vidrio roto, hecho trizas. La novela

de Russo, de quien, por charlas y notas, uno esperaba algo más o menos realista o histórico, sorprende. Cumple a la perfección con la promesa del título y la tapa: es un libro hecho trizas, y comunica esos pedazos, sin pegarlos. A fin de año, alguien que uno adivina solo y medio triston bajo a una estación de subte vacía, ve en la parada del otro lado a una especie de croto que se alimenta lujuriosamente con los restos de un envase de mayonesa, cruza y "lo secuestra".

Es decir: se lo lleva. Mientras se lo lleva se empiezan a adherir historias, con cierta asistancia en el erotismo directo a veces, que no son cuentos sobrantes, ni arman una novela convencional. El hilo inicial, por su parte, continúa cuando el primero viste y emprolija al segundo con autoritarismo, como si quisiera encajarle la historia que él no puede vivir. Otras historias se siguen sumando.

La virtud es que ese juego no se vuelve laberíntico ni extenso. Es decir: se lee con rapidez a pesar de ser "metatexto" en buena parte, algo que con el tiempo se ha vuelto impotable en demasiados primeros, segundos o décimos libros. El defecto, es también esa brevedad, porque Russo narra bien y uno quiere más, o en todo caso algo que arme o contenga los trozos. Cuando se llega a la última página, sencillamente la estructura compleja queda ahí, medio colgada, como si el autor hubiera hecho crujir los dedos como un prestidigitador y dijera: "Ahora van a ver. Ya van a ver qué bueno es el segundo libro." Aunque, después, a uno se le quedan adheridas media docena de imágenes,

situaciones o atmósferas. Por ejemplo: la voracidad del croto para chupar el envase de mayonesa, al principio.

El noveno primer libro

Marcelo Birmajer bien puede irritarse al verse incluido entre los autores de primer libro. Pero él mismo se encarga de acentuar un equívoco que permea el mercado local de manera distorsionante y carambólica. Cuando entrega *El fuego más alto*, aclara que es "su primer libro adulto". Es muy probable que él, en el fondo, no piense que eso quiere decir nada especial. Pero inserto en el marco general, es como si dijera: "es mi primer libro serio". Yo no coincido. Me parece, por ejemplo, que *Fábulas salvajes* tiene varios textos de moraleja ambigua que son más adultos que mucha novela gruesa o cuento "transgresor" que anda por ahí. Pero le tomamos la palabra y pasamos a su "primer libro adulto".

Me pasó antes con un libro de Sasturain (ver V DE VIAN N°24). Los primeros relatos sacuden, enredan, hasta sorprenden en sus fallas. A partir de la mitad, afloja. El libro que comenzaba a construirse se desfleca un poco. El primer cuento, por ejemplo, es directo, casi arltiano, ácido, y cambia de dirección todo el tiempo. Construye un Once mucho más creíble y contemporáneo que el de Asís en *Sandra la traperera*. Imagina un tipo que tiene que echar gente de un edificio, después pasa de pronto a planos criminales por un lado (el dueño pretende sencillamente recurrir a la "solución final"), y fantásticos por otro (la sordidez incestuosa de los intrusos se vuelve literalmente sodómica -tanto en el sentido bíblico como en el sexual). Se establece una feroz tensión entre las relaciones rutinariamente intensas (valga la redundancia) con la "pareja legal" del protagonista y las que tiene con la adolescente lúbrica del edificio ocupado. El problema es que el texto final que da paso al plano religioso es un documento bíblico directo, que corta el mambo muy bien bailado, siniestro, del resto del relato. Aunque éste deja un fuerte sabor en la boca.

Más breve, "El fuego más alto" es muy eficaz. Repite la fuerza de Birmajer para los diálogos, que cuelgan en un punto equidistante entre el registro del habla y la síntesis. También los saltos que hacen avanzar el relato a una velocidad imprecisa, impidiendo que uno lo deje de leer. Dos hermanos compiten ante un padre y provocan tensión y más de un aforismo. Junto con "La quipá" y su clima onírico, medio emparentado con las *Fábulas salvajes*; "Elecciones", breve y contundente viñeta con explosivo simbolismo final; y "La espera religiosa", que delira a partir de un viaje en ómnibus equivocado, con mucha fuerza, son los mejores cuentos del libro.

En cambio "El mono manifiesto" no resuelve la carga entre psicológica y grotesca de un experimento pseudocientífico, porque termina pasando más o menos lo que se espera; lo mismo ocurre en "Reencuentro con Navarro", donde la equivocación lleva al pobre protagonista de regreso a la secundaria; y "Para Vanesa", el último y extenso, no alcanza a cumplir el desafío de escribir algo a la vez liviano, camp y bolerístico. En el conjunto hay hilos característicos. En Birmajer las mujeres son bastante fáciles de llevar a la cama, pero casi siempre acecha detrás de ellas el abandono o la traición. Los protagonistas son gente que acepta la situación en la que se meten (casi siempre compleja) pero actuando, sin quedarse inertes.

El propio Birmajer tiene una actividad prodigiosa como periodista, autor "para adolescentes" y fabulista. Tal vez no tiene por qué avisar que su próximo libro es "mi noveno libro no-adulto" o "mi segundo libro adulto", porque ya es un autor.

Cocido parejo

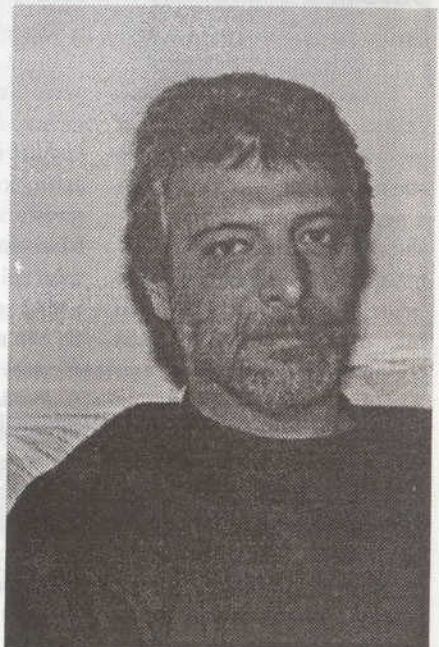
La premisa es simple. El protagonista vive en una casa con madre un tanto neurasténica como principal influencia, y padre medio ausente, pero después con la Mamama del título, cocinera, y cuidadora, que parece provenir de un sector social y hasta político (en el sentido amplio, popular) distinto. Es una cabecita negra hasta cierto punto, pero de peso, literalmente. A lo largo del trayecto de la infancia a la adolescencia primero y después a la adultez, lo perseguirá con una mezcla de lubricidad y obsesión. Primera aclaración: aunque es gorda y medio mitológica, el texto no tiene nada que ver con el realismo mágico.

Su principal rasgo, en efecto, es lo que la crítica suele denominar una "escritura tersa". Incluso en la elección de los elementos. Una vez planteado, cada personaje cumple con su papel, sin demasiados cambios: la criada Irma es medio fea y tenaz, la madre débil, la abuela Marga buena y única aliada fuerte del protagonista. Pasa lo mismo con los platos: la Mamama cocina cosas simples, constituyentes de una típica mesa de clase media baja (milanesas, fiambres, pastas). Atora al hijo falso en que ha convertido al protagonista, con una mezcla de diabolismo y delirio, le corta el paso a la madurez sexual, reaparece, se queda, lo persigue y le deja esa "única salida" de la última línea que suena a fatal, en todo caso para alguien. Todo a fuego lento, parejo, con la tensión puesta apenas en la trama un tanto circular. Si por una parte no suena alargado en exceso, por otra deja la sensación de que uno ha leído un cuento, de sabores demasiado parejos.

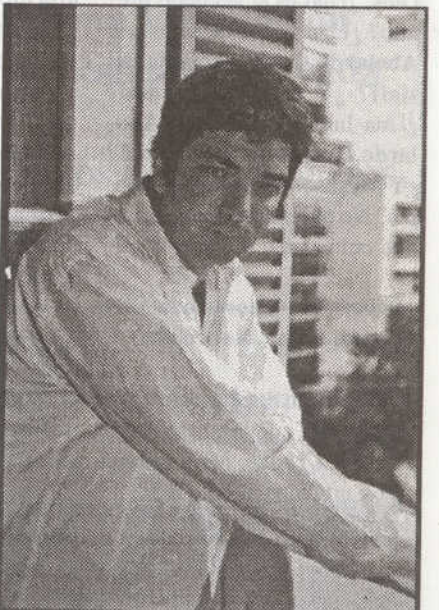
FOTOS (RUSSO Y BIRMAJER):
DIANA ARBISER



López de Tejada



Russo



Birmajer

Cuánto vale el silencio

POR SANTIAGO PAZOS

Castillo y el Premio, Planeta y lo fashion, Martini y la Biblioteca, Yo y la Recomendación.

La revista *Tres Puntos* tiene veleidades intelectuales. Le gusta llenar las últimas páginas con notas culturales que huelen a perfume comprado en free-shop. También intenta ser original. Tal vez por eso se le ocurrió el concurso literario más original de los últimos tiempos. El asunto es así: **Abelardo Castillo** escribe un cuento sin final y los lectores deben completarlo. El que mejor lo termine es el ganador del concurso. Hasta aquí nada del otro mundo. Lo realmente original es el premio, escuchen bien: el premio consiste en una cena con **Abelardo Castillo** y parte del staff de la revista! Por Dios, ¿cuál es el segundo premio? ¿Una noche de sexo con **Abelardo Castillo** y parte del staff? ¿Y el tercer premio? ¿Una luna de miel con **Abelardo Castillo** y parte del staff? ¿Y los absolutamente perdedores? No quieren saberlo. Ah, la alta cultura me marea.

Ok, Ok, peor sería con **Sábato**. O con **Bianciotti**.

Hablando de revistas, acaba de salir una nueva que se llama *Planeta Urbano*. Muy buenas fotos, artículos interesantes y la clara intención de hacer algo distinto a lo que ofrece el mercado local. Aunque, a veces, las ganas de ser originales los lleva a hacer pavadas de esas que los

periodistas recuerdan y comentan durante años. Veamos una del número uno: entre los artículos más serios de la revista se encontraba uno de **Marcelo Birmajer** sobre la actitud del nazismo con respecto a los negros. **Birmajer** se metía con un tema no tan tratado como es la cuestión racista (que desbordaba al antisemitismo) de la política y la cultura nazis. Ahora bien. ¿Cómo creen que ilustraron la nota? Con fotos de negras en bikinis haciendo una producción de moda, donde los epígrafes indicaban de qué casa de ropa era cada prenda. Una cosa es establecer una tensión entre imágenes provocadoras y artículos sesudos (la tapa de la V. de este número podría ser un ejemplo de lo que quiero decir) y otra muy distinta es desnaturalizar el contenido de un artículo con fotos desubicadas. En fin, yo sabía que la V. era un mal ejemplo. Muchachos de *Planeta Urbano*: aflojen con la grapa caliente.

Bueno, bueno. Hoy no lo tengo a **TEM** pero nos vamos a divertir con otro de nuestros habituales visitantes. Con **Juan Martini**, encargado del sector libros de la editorial de *Caras*. Entre las iniquidades editoriales que está haciendo **Martini** (a las que ya nos dedicaremos detenidamente en otros números), se encuentra un libro

titulado *La biblioteca perfecta*. El libro consiste en una selección de 484 títulos comentados de lo mejor de lo que se ha escrito en la historia. La selección fue hecha por el equipo editorial de Perfil Libros. O sea: **Martini** y sus muchachos/as. No voy a ser tan tonto de criticar que no hay obras de **Racine** y sí de **Molière** porque eso sería lo que harían los colegas de otras revistas de literatura. Tampoco me voy a burlar porque a la hora de seleccionar una obra de **Shakespeare** pongan *Obras Completas*, traicionando las reglas de su propio juego (elegir una obra por autor). Nosotros vamos a ir a los bifes. A las letras argentinas.

- En la misma página en la que aparecen recomendados **Ballard**, **Balzac**, **Barnes** (**Djuna** y **Julian**), **Barthes**, **Bataille** y **Baudelaire** aparece **Vicente Battista**, autor menor de la literatura argentina pero -si no me equivoco- amigo de **Martini**.

- Recomiendan una autora desaparecida del neobarroco -**Tamara Kamenszain**- pero se comen al cubano Severo Sarduy. A **Kamenszain** le dedican 6 líneas. A **Keats**, 4.

- De escritores argentinos contemporáneos indiscutibles -pero no muy amigos de **Martini**- se pusieron libros inhábiles en librerías cuando podrían haber puesto otros tan emblemáticos pero más accesibles. Ejemplo: *Mis muertos punk*, de **Fogwill**.

- Del maestro **Viñas** eligen un libro de crítica y no de ficción. A eso **Viñas** llamaría "ninguneo". En cambio de la crítica **Silvia Molloy** hay una novela. Seguramente **Viñas** debe tener alguna palabra para eso.

- Hablando de ninguneo. **Martini** y sus adláteres ponen a **Sarlo** pero no a **Sebreli**. Se animan con **Marx** y **Lenin** pero a la hora del pensamiento nacional no se atreven con (o niegan a) tipos como **Hernández Arregui**. Incorporan a todo, neobarroco que ande

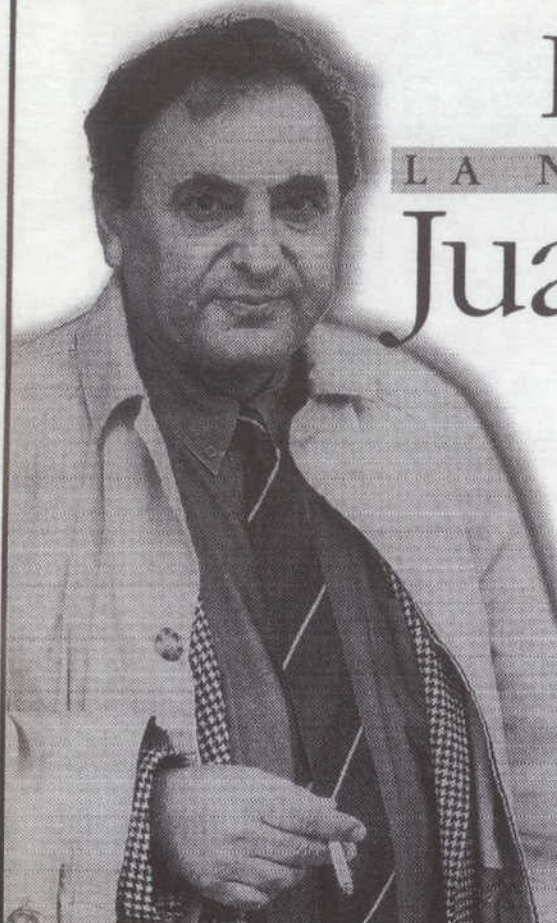
suelto pero desconocen sistemáticamente a toda la generación del '50: **Urondo**, **Agüirre**, **Vanasco**, **Trejo**, **César Fernández Moreno**, **Pellegrini**, etc., etc. Está **Beatriz Guido** pero no hay escritores como **Bernardo Kordon**, **Jorge Asís** o **Enrique Medina**. Más que un sistema de inclusiones, hay en **Martini** un sistema de exclusiones. A todo esto alguna vez se lo llamó ideología.

- Y llegamos al punto culminante de esta nota. Por favor, lean con atención. ¿A quién creen que **Martini** incorpora entre los 484 libros indispensables en una biblioteca perfecta entre obras de **Homero**, de **Joyce**, de **Cervantes** y de **Borges**? Sí, así es: a **Juan Martini**. Se pone él mismo. ¡Hay que tener cara! No sólo eso: pone un libro reeditado el mismo mes que apareció *La biblioteca perfecta*. Un gesto conmovedor para mejorar las ventas de su obra.

A todo esto alguna vez se lo llamó chantada.

Ustedes saben que yo no ando por ahí recomendando mucho pero quiero hacer una excepción: los domingos a medianoche se juntan cuatro de los tipos más pensantes de la Argentina para hacer un programa de televisión. Se trata de *Fútbol prohibido* y va por Canal 9 (¿quién lo iba a creer del canal de la palomita?). Ahí están **Diego Bonadeo**, **Juan Gabriel Carbajal** (como buen bilardista, el que la tiene más clara), **Diego Gvirtz** y el **Ruso Vereá** tratando de hacernos creer que hablan de fútbol cuando en realidad están haciendo crítica cultural y social como nadie. Encima pegan palos gozando. ¿Cuánto valdrá el silencio de estos muchachos?

vdevian@ciudad.com.ar: ya saben que pueden escribirme o mandarme fotos pornográficas de vuestras hermanitas.



LAS NUBES

LA NUEVA NOVELA DE

Juan José Saer

En 1804 un joven psiquiatra conduce a cinco locos a través de la Pampa. A lo largo del viaje, se suman soldados, baqueanos y prostitutas, que dan lugar a una epopeya tan falsa como la historia argentina.

El esperado regreso de uno de los más grandes narradores argentinos.

En todas las librerías **Seix Barral**  **Biblioteca Breve**

Juan José Saer
Las Nubes



CENTRO DE ASISTENCIA PSICOANALÍTICA

Este Centro está integrado por psicoanalistas miembros adherentes de la **FUNDACIÓN CENTRO PSICOANALÍTICO ARGENTINO**, que venimos trabajando juntos desde 1983.

En nuestra atención de pacientes tenemos en cuenta la situación económica y ésta no es obstáculo, debido a que se resuelve con cada paciente caso por caso.

Nuestro trabajo clínico está supervisado por los directivos de la Fundación, coordinado por **Rogelio Fernández Couto**.

● Consultorios en Capital y Pcia. de Bs. As.

Departamento Comunitario
Desocupados y Jubilados: tratamientos gratuitos

Solicitar entrevistas en secretaría, todos los días de 15 a 22,30 en la sede de la Fundación.

J.E. Uriburu 1345 1° y 4° Piso (y Juncal) (1114) – Buenos Aires, Argentina
Teléfonos: 822-4690 y 823-4941
Fax: 831-9911