

NO LO PENSÉS MÁS ¡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 decidás. Basta de regalar siempre CDs y libros. Ahora podés ser original y regalar una suscripción de la mejor revista culturalmente incorrecta.

VALOR DE LAS SUSCRIPCIONES:

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

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

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

LLAMÁNOS 953-4476

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.mahra.org.ar

AÑO VII Nº 31 \$ 5,90

V DE VIAN

[REVISTA CULTURALMENTE INCORRECTA]

Entrevista
Leonard Cohen

«Cómo me
hice monje»

Piglia
por Claudio Zeiger

Saer
por Elvio Gandolfo

¡Alemanes!

Günter Grass • Berlín en los '20 • Bertolt Brecht • Adolf Hitler
Expresionismo • Boris Becker • Leni Riefenstahl • Travestis
Thomas Mann • Joseph Beuys • Claudia Schiffer • Hermann Hesse

Primero tomamos Manhattan

Me condenaron a veinte años de aburrimiento por tratar de cambiar el sistema desde adentro. Ahora vuelvo ahora vuelvo para devolvérselas. Primero tomamos Manhattan, después tomamos Berlín.

Me guía una señal en el cielo. Me guía esta marca de nacimiento en la piel. Me guía la belleza de nuestras armas. Primero tomamos Manhattan, después tomamos Berlín.

Realmente me gustaría vivir junto a vos, nena. Amo tu cuerpo y tu espíritu y tu ropa. ¿Pero ves esa línea allí moviéndose a través de la estación? Te avisé te avisé te avisé te avisé que yo era así.

Me amaste como un perdedor pero ahora te preocupa que pueda ganar. Sabés cómo detenerme pero no tenés disciplina. Cuántas noches recé por esto: que mi obra comenzara. Primero tomamos Manhattan, después tomamos Berlín.

Y gracias por las cosas que me enviaste: el mono y el violín de madera terciada. Practiqué todas las noches y ahora estoy listo. Primero tomamos Manhattan, después tomamos Berlín.

Recordáme, solía vivir para la música. Recordáme, te traía las cosas del almacén. Es el Día del Padre y todos están heridos. Primero tomamos Manhattan, después tomamos Berlín.

LEONARD COHEN

Staff

Año VII N°31 diciembre 1997

Director Sergio S. Olguín

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

Coordinación Diana Arbiser

Producción Carolina Sitnisky
Gráfica

Fotografía Diana Arbiser
Mónica Hasenberg
Lucía Vassallo

Colaboran Gabriela Adamo
Daniel Collico Savio
Belén Gache
Jorge Madrazo
José Meijón
Fernando Peña
Ramón Tarruella
Pedro Ubertone

Embajadora en Harvard Karina Galperín

Diseño de logotipo Gabriel Miró

Diseño de tapa Martín de Castro

Aplicaciones Eduardo Arechaga

CON V DE VIAN ES PUBLICADA POR VIAN EDICIONES. REGISTRO DE LA PROPIEDAD INTELECTUAL EN TRAMITE. PROHIBIDA SU 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

31

4 / Click! internet, correo, nuevas bandas y algo más



7 / Zona Crítica: Piglia y Saer según Zeiger y Gandolfo.



12/ Especial alemanes: Intro a cargo de Christian Kupchik.

13 / Especial alemanes: Entrevista a Günter Grass de J. Blain.



16/ Especial alemanes: perfil de Grass de Gabriela Adamo.

18 / Especial alemanes: los narradores germanos según P. Brady.

21 / Especial alemanes: Hermann Hesse por Christian Kupchik.

22 / Especial alemanes: Berlín en los '20 según J. M. Palmier.



25 /

28 / Especial alemanes: Hitler según Bertolt Brecht.



30 / Especial alemanes: Leni Riefensthal según Fernando Peña.



32 / Especial alemanes: un travesti alemán según Gisel Picca.



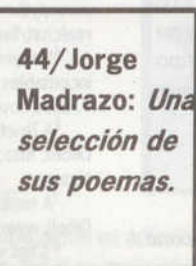
35 / Especial alemanes: opiniones de Thomas Mann y Boris Becker.

40/ Especial alemanes: un cuento de Doris Dörrie.

38/ Joseph Beuys: una nota de Belén Gache.



42 / Realismo socialista: argentinos en la mira de Ramón Tarruella.



46/ Leonard Cohen: Entrevista de Anjelica Huston.



50 / Cuánto vale tu silencio?: balbucea Santiago Pazos.

FOTO DE TAPA: MICHEL COMTE

El Pequeño Internauta Ilustrado IV

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

Los Chats: del texto a la oralidad

Toda forma de comunicación humana posee sus códigos de etiqueta. Nos comportamos de acuerdo a lo que el contexto social nos indica. En forma instintiva, elegimos la furia o el silencio, el flirteo o el respeto. Pero la data que guía esta elección no es verbal, sino física. Leemos cada gesto y cada circunstancia, y nuestra respuesta es ponernos a tono con el ritual adecuado. ¿Qué pasaría si, de alguna forma, sólo nos quedaran las palabras, desprovistas de todo entorno?

La respuesta a estas cuestiones se da en esa mezcla de tecleo en PC y promiscuidad bit a bit que son los chats. El inventario de ocurrencias exhibe tópicos disímiles como el discurso ateniense, los abismos del comportamiento humano y los cambios de sexo instantáneos y gratuitos. El chat -en apretada síntesis televisiva- resulta el último vaivén de la comunicación en su eterna oscilación entre lo oral y lo escrito.

1 - (In)Conducta en el Chat

Enganchados a una BBS¹ local o felices poseedores de un acceso a Internet, los chateadores ingresan a estos ámbitos bajo un alias que les garantiza el anonimato, una costumbre casi oxidada por la curiosidad y la cercanía de los usuarios actuales. Los primeros IRCs² de la prehistoria de Internet, en cambio, estaban signados por la lejanía de usuarios para quienes la identidad real era tabú. Las extra-

ñezas no se limitan al nombre y al password. En "The Chatting Zone"³ o en el chat de los Mothy Python⁴ se pide el género (masculino, femenino y neutro) y la raza (humano, malvavisco, tripero) que el usuario desee. La mesa está servida: gente de cualquier tipo juega a que es cualquier cosa.

En los chats más comunes, la pantalla muestra los nombres de los presentes, y el texto: lo que cada uno tipea es visto por el resto. Las normas de etiqueta son sencillas. No escribir con mayúsculas, esperar a que el interlocutor termine su párrafo (un punto aparte manifiesto) y no marginar a terceros. Saludar a todo el que entre. Dar más participación, si cabe, que en la vida off-line.

El tiempo devuelve las cosas al carril de maldad adecuado. La familiaridad con los chateadores permite algunas licencias poéticas como interrumpir, putear, o mandar mensajes privados a alguno de los presentes para injuriar a un tercero. Dado el anonimato y la ausencia de represión, las características del personaje que uno decide encarnar son libres.

Los emoticons fueron muy populares en los chats de hace una década. Son un conjunto de símbolos que sirven para dar cierto sentido -a menudo irónico- al texto tecleado⁵. Los emoticons requieren cierta habilidad e inventiva: el éxito en el chat depende de la habilidad del usuario para manipular estas herramientas.

2 - Accedo, luego existo

Si el Internauta es, en general, independiente y racional, el chateador tiene su costado irracional de apertura y búsqueda de aceptación. La fantasía y la seducción son dos fa-

cetas bien ajenas a la supuesta frialdad del ciberespacio. Existe una sensación de igualdad y pertenencia a ámbitos similares, basada en la idea de ser pioneros de nuevas tecnologías. En un marco de igualdad para su solaz cultural, una horda de Dilberts con su juguete inofensivo. ¿Inofensivo?

Representar es la clave. Desde las cavernas a la Realidad Virtual, se duda entre las pinturas y las entidades reales. Algunos autores⁷ sitúan a los chats como descendientes de los mapas, de la cartografía misma. La alegoría representa pero reemplaza a la realidad. A lo largo de la historia: ajedrez, go, monopolio. Más representaciones en distintos mapas. Dungeons and Dragons agregó algo... meter a Tolkien y a los juegos del rol dentro del contexto informático, y luego abandonar elfos y dragones en algún estante olvidado, y centrarse en la interacción misma entre chateadores.

El juego se va a veces de las fronteras. Han habido ciberviolaciones⁸, formación de comunidades cerradas y los citados cambios de sexo. Como dato circunstancial, de un personaje "Fabulous_Hot_Babe" sólo puede esperarse promiscuidad, agresividad sexual en su discurso... y que sea un hombre en la vida real. De todos modos, el cambio de sexo es sólo un ejemplo extremo de un hecho fundamental: la red es un proceso de cambio, no sólo de nuestro trabajo, sino también de lo que pensamos de nosotros mismos y de quiénes somos.

4 - Chats futuros

Cada época tiene su ícono. El de esta edad de la información es el relojito de arena con el que Microsoft nos hace os-

perar por años algún proceso: la clepsidra como emoticon de nuestra desesperación. Mientras esperamos, efectos especiales de sonido, imagen y movimiento nos guían por el futuro del chat. El sonido es bastante común, en tanto los kits de multimedia sean parte de la PC standard, dando mayor peso al retorno de la oralidad. En algunos chats ya es común enviar una imagen que acompañe a nuestro personaje en su derrotero por un mapa visible: no más texto en pantallas oscuras⁹. Lo último son videoconferencias, por medio de esas camaritas en vías de abaratamiento que se apoyan en el monitor¹⁰.

El culto de la no inhibición al amparo de la nocturnidad del ciberespacio. Es extraño alcanzar con desconocidos niveles de agresividad o intimitad superiores a los de la vida real. ¿Real? Me pregunto. Mis sentidos me informan del monitor, igual que mis sentidos me dicen del living cuando giro la cabeza. Al frente, la vida on-line, y detrás la off-line. ¿Acaso la realidad depende de un giro?

Suyo en Internet, os chatea.

DANIEL COLLICO SAVIO

¹ Bulletin Board System.
² IRC. Internet Relay Chat.
³ The Chatting Zone: <http://www.galaxsw.co.uk/tcz>
⁴ Chat de Mothy Python: <http://www.pythonline.com/chitchat/chat/realchat/livechat>
⁵ Un ejemplo aborrecible son los incontables smileys que exigen girar la V. unos noventa grados :-)
⁶ A Brief History of MUDs, Julian Dillbell: <http://www.levity.com/julian/history>
⁷ A rape in Cyberspace, Julian Dillbell, www.levity.com/julian/bungle
⁸ Chat visual (2D y 3D): <http://vchat1.microsoft.com>
⁹ NetMeeting: <http://www.microsoft.com/netmeeting>

Mostros de mi alma: Buena noticia para todos ¡¡¡Por fin me decidí a comprar la revista. Hacía mucho tiempo que venía con ganas de ver qué había adentro de la V. (curiosa desde pequeña) pero siempre me gastaba el sueldo prematuramente. Ahora que cambié de trabajo y estoy más tiempo en el centro los tengo mucho más presentes. Realmente es un placer leer una revista bien hecha y no sólo bien escrita. Yo soy bastante histérica y me fijo en detalles tales como las faltas ortográficas, la correcta separación de las palabras al terminar el renglón, y ese montón de minucias que hacen al significado de un texto. No puedo menos que felicitarlos (en especial al técnico de edición si lo hay,

cosa que no creo pues no figura en el staff) por el detallismo inusual presente en la redacción. Si bien algunas notas me gustan más que otras debo admitir que TODAS (que nadie se me ponga celoso) están muy buenas; resulta gratificante encontrar la data pertinente al escritor/a-pintor/a-fotógrafo/a en cuestión; de esa manera una tiene la posibilidad de desasnarse (¿se dice así?) para dejar de sentir la desubicación característica de las personas que conocen sólo a la mitad de los artistas a los que se hace referencia. Puede sonar a sugerencia idiota, pero estaría bárbaro que pudieran incluir alguna nota de música sin la necesidad de que sea siempre el mismo estilo al que hagan referencia. Digo

sugerencia idiota porque sé lo que cuesta sacar una revista, y lo difícil que es conseguir gente tan competente como la que escribe en la V. Conozco a muchos redactores de diarios importantes que obviamente no voy a nombrar que escriben críticas de recitales a los que jamás concurren. Pero también creo (o quiero creer) que hay otra gente aunque sea un poco menos inepta. Comprendo que tantas pelotudeces juntas pueden hartar a cualquiera así que los dejo descansar hasta el próximo e-mail en donde seguramente les romperé las guindas para que se apuren con la tirada de la N° 31. Les mando muchos besos para que los repartan y cada uno se los ponga donde quiera. Disculpen la falta de

individualización pero todavía no conozco los gustos particulares de cada uno/a.

María Natacha Koss

PD: Santiago, yo no tengo hermanita pero si querés te puedo mandar fotos mías, de mis hermanos, o de todos juntos.

Agradecemos a Mariana (Bahía Blanca), Ariel Pérez (Mendoza), Lucas, Enrique Fendl, al Vengador Anónimo, Martina G., POK, Marcelo Balbi y Daniel (Superspacio) por las cartas, mails, fotos para la colección de Pazos y alientos diversos. No se pierdan, sigan escribiéndonos que nos gusta.

Epígrafes

Misioneros de la fotografía

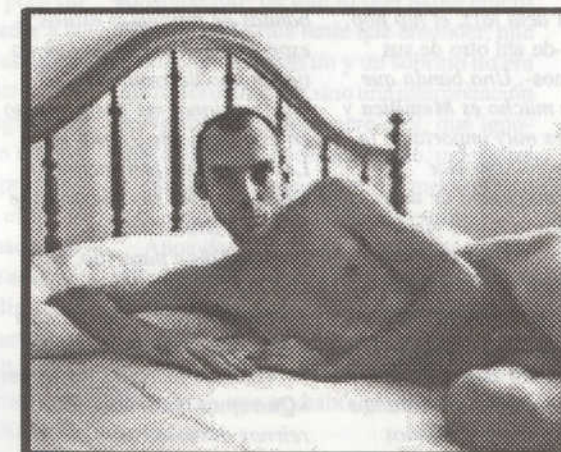


Foto: Diana Arbiser

Fe de erratas

En el número anterior publicamos un artículo del filósofo argentino Raúl Cerdeiras. De él se decía que era el director de *Confines* pero se trata de un error. Cerdeiras dirige la revista de estudios *Acontecimiento*. Las debidas disculpas.

Un grupo de fotógrafos porteños llevan su obra para la provincia de Misiones. El viernes 19 de diciembre se inaugura una muestra fotográfica colectiva en el Museo Municipal Lucas Brulio Areco (más conocido como el Palacio del Mate) en Rivadavia 1846, Posadas, Misiones. De la muestra participan Santiago Correa, Dolores de Torres, Andy Goldstein, Fernanda Iturrieta, Débora Kacowicz, Mariana Maggio, Marcela Moguilevsky, Evelyn Smink, Julián Teubal, Miguel Zurraco y nuestra coordinadora Diana Arbiser. Hay fotos de todas las clases, colores y tamaños. Los que vivan en Misiones o pasen por ahí la pueden visitar hasta el 30 de enero. Están invitados.

Click! Nuevas Bandas

Margarita dadá

«Margarita dadá comenzó siendo una banda mixta» comenta Verónica Pellandini de 23 años -voz y guitarra- «pero desde hace dos años somos una banda de chicas» agrega Lula (Luciana) Rodríguez -batería y coros-. Sebastián (Pantera) Ferrer de 20 años -bajo recientemente incorporado- agacha la cabeza ya que tuvo que aceptar el seudónimo de Beba como condición irrevocable para integrar el conjunto.

La continuidad de la banda corrió peligro debido a que la anterior bajista tuvo que renunciar a causa de sus estudios. «La idea era buscar una chica por una cuestión de imagen» dice Verónica «pero por una causalidad ya que no hay casualidades conocimos a Pantera» asevera Lula.

Valentín Alsina es el punto de encuentro de la banda. «Adoptamos la casa de mi viejo como sala de ensayo» dice Verónica. «Ahora podemos tomar mate» se entusiasma Lula «y de vez en cuando hacemos algún tema» completa Verónica. En realidad, Lula es de zona Oeste y Pantera de Almagro. Alsina parece reunir los elementos disímiles que forman Margarita dadá.

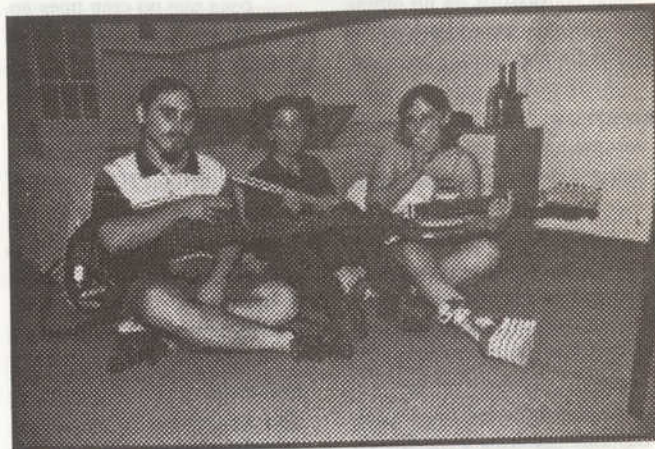
«Ahora hacemos más honor al nombre de la banda: hay una admiración por Marguerite Yourcenar (de ahí Margarita) pero nuestra música es menos intelectual y más dadá» intuye Lula. «Yourcenar nos gusta como escritora y el dadaísmo fue uno de los movimientos que más nos llamó la atención porque rompió con bastantes estructuras y es bien libre como para poder expresarse. Lo que hacemos se puede

asemejar al dadaísmo en el sentido de que no tiene una estructura ni se define totalmente. No nos encerramos en un estilo» explica Verónica.

Juegan con la saturación de colores fuertes en sus vestimentas. Cuentan que antes armaban un escenario con elementos de deshecho emulando de algún modo a un Marcel Duchamp. «Lo nuestro era cartón con papel maché o papel de diario. Eso lo pegábamos con plasticola y hacíamos unas margaritas con alambre. Las pintábamos con témpera y quedaban paraditas en el escenario tipo jardín» dice Verónica.

«Antes quizás queríamos que la imagen se destacara, ahora ponemos el acento en la música» explica Verónica. «Queremos divertirnos y transmitirle a la gente que disfrutamos haciendo lo que hacemos» expone Lula.

«Creo que los gustos musicales diferentes se reflejan en nuestra música» interviene Sebastián. Ellos mismos incluso escuchan música de distintas vertientes. «Me gusta el jazz, el acid jazz, el hip hop, Pantera -de ahí otro de sus seudónimos-. Una banda que me gusta mucho es Metallica y para mí es muy importante la canción «Nothing else matters» que habla de una mente abierta a una visión diferente: sea, uno tiene que entender las canciones desde el punto de vista de quién las hizo, de quién es y de la vivencia que tuvo. No estamos cerrados a nada. Podemos decir: esto no me gusta; pero no podemos decir: esto no es arte. También de ahí viene nuestro dadá». «Hay temas hardcore, pop: lo único que no



hay es rock and roll» agrega Lula.

A Lula le gusta La Groovísima. Subraya la calidad de Marceo Parker, el saxofonista de James Brown. «Me encanta el funk» continúa.

El modelo de banda de Sebastián es Faith no more: «me gustaría parecerme a ellos en cuanto a la diversidad; de repente hacen un tema melódico y lento y luego hacen otro en el que gritan con furia. Incluso dentro de los mismos temas hay variaciones, ritmos brasileños...»

«A mí también me gustan bandas de diferentes estilos y especialmente aquellas que no tienen uno determinado. A nivel nacional me gustó mucho en este momento Juana la Loca. A nivel internacional: Garbage, The siouxie and the bangies, Blur. Creo que hacemos algo parecido, un pop bien trabajado. Hay cambios fuertes y variados en esa banda.» agrega Verónica.

Verónica habla de las letras: «Queremos hacer una sátira, reírnos de nosotros mismos para desdramatizar, el hecho de sentirnos mal por vivir en un país donde las cosas no están bien para nada. No queremos estar ajenos a la

realidad. 'Cacería Mortal', nuestra letra más fuerte, hace referencia al Proceso Militar.» «No somos una banda de protesta como Actitud María Marta sino que estamos abiertos a nuestro estado de ánimo» disipa Lula.

«Apoyamos todas las causas que nos parezcan beneficiosas para la sociedad en sí y no para bolsillos de manos privadas» asevera Verónica. «Tal vez no lo expresemos en una letra pero si podemos aportar nuestro granito de arena lo hacemos. Para mí es mejor hacer que decir» asiente Lula.

«Tocamos en la campaña stop-sida sin cobrar un mango porque nos pareció importante contribuir. La CHA - Comunidad Homosexual Argentina- la organiza todos los años para hacer campaña de prevención» afirma Verónica.

Les gusta leer a Herman Hesse (Verónica), Alejandra Pizarnik, Oliverio Girondo, Anthony de Melo (Lula), Vasconcelos (Sebastián). Sin embargo, comenta Lula, «el libro de cabecera de todos es El principito.»

PEDRO UBERTONE
FOTO: DIANA ARBISER

Zona Crítica

Libros en cuestión

El incendio y las vísperas

A propósito de
PLATA QUEMADA de Ricardo Piglia, Editorial Planeta, Bs.As., 1997. 252 págs.

POR CLAUDIO ZEIGER

Un nuevo libro de Piglia suele ser un acontecimiento, porque genera expectativas y -convengamos- porque publica cada muerte de obispo. Esta vez, el hombre batió su propio récord. Arrasó con el premio Planeta, sentó posición definitivamente sobre el tan meneado asunto de la literatura y el mercado, fue acusado de fraude, de ser corrupto, contraatacó y se retiró de la escena dejando como rastro **Plata quemada**, una novela que parece muy lateral en su producción pero que, bien leída, puede llegar a cambiar el canon de la literatura argentina de los noventa.

Antecedentes

Era el año 80, o el 81. El dato de la fecha de publicación debe estar en el libro, y el libro debe estar en la biblioteca, pero no hace falta ir a consultarlo. Sería ceder a la tentación de ser preciso, riguroso, como se supone que deben ser los periodistas, los nuevos jueces morales de fin de siglo, que si van a juzgar a todo el mundo, lo menos que se les puede pedir es que sean precisos y rigurosos. Pero era el año 80 o el 81, y ser precisos y rigurosos no tenía nada que ver con el clima de época ni con la adolescencia imperante por entonces. Bien. En ese año, 80, 81, un pendejo leía un libro que acababa de aparecer, que se llamaba **Respiración artificial**, de un escritor que desconocía pero que se llamaba Ricardo Piglia. Lo leía, y desde el título intuía que algo tenía que ver lo que contaba ese libro, pero sobre todo, el tono que tenía ese libro, con lo que le pasaba en la difícil e inestable relación de su adolescencia con el mundo.

Era un mundo difícil y era una adolescencia difícil. Era un mundo gris y era una adolescencia gris. A ese libro había ido a comprarlo a una librería con la misma cara de azoramiento y vergüenza con que -habría escrito Cortázar- un chico iría a quitarse la adolescencia como un guante a una casa de citas. En su biblioteca convivían Cortázar y Julio Verne, algunos libros de Neruda que no le gustaban y alguno de Vallejo que no entendía.

Cuando leyó ese libro de Piglia (por entonces, un tipo de casi cuarenta años) mucho no entendió, o -como le decían a su hermana en la facultad de psicología con respecto a Freud- creía entender pero en realidad no entendía. A él lo convencerían tiempo después -y Piglia sería parte de esa conspiración- de que lo que había entendido no era lo que tenía que entender, que la relación entre un tío y un sobrino no era una historia familiar sino una interpretación del formalismo ruso, pero a él, que ignoraba esas cosas en ese momento, mucho no le importó, porque desde ese momento se le ocurrió que hasta podía ser escritor.

Años después, cuando el clima se volvió cualquier cosa pero no gris y cuando la adolescencia ya había quedado definitivamente sepultada por una avalancha de acontecimientos, el adolescente se convirtió en algo que no había planeado ser: un periodista.

Premios

¿Qué era el periodismo en la imaginación calenturienta? Un personaje combinado de Onetti y Roberto Arlt. Un tipo con

los dedos manchados de nicotina, bastante enfermizo, noctámbulo, de la sección policiales o, en el mejor de los casos, turf.

¿Qué es el periodista en la realidad, en la actualidad? Un tipo que se cree más importante que los personajes de su nota. Si es de turf, se va a creer más importante que el caballo y el jockey juntos.

Cuando leía la nota de la revista *Tres puntos* que denunciaba a Ricardo Piglia como el autor de «la novela del fraude», sentí que algo se quebraba. No voy a defender una visión beatífica de la cultura en general y de los escritores en particular que, por otra parte, V DE VIAN siempre atacó: los escritores no son buenos por naturaleza, ni la cultura es buena por naturaleza. Primero porque si hay algo que la cultura no es, es naturaleza, y segundo porque esta revista no defiende un progresismo bobo y saludable. ¿Se equivocó Piglia al presentarse al premio Planeta? ¿Fue cínico? No sé la respuesta, sí que ser escritor no lo absuelve. Pero creo que la nota de *Tres Puntos* deja algunas huellas más profundas que no tocan a la moral de Piglia ni de ningún otro escritor, aunque sea la intención del alma bella de esa revista.

La nota de *Tres Puntos* marca de un modo nítido el abismo que se está abriendo entre un periodista y un escritor. O por decirlo de un modo más grave, casi romántico: entre el periodismo y el arte.

La nota de *Tres puntos* está dirigida a un público inexistente y que de existir es patético: el público ABC 1 culto, el burgués refinado. En verdad, son pretenciosos ilustrados, que quieren tapar el agujero

enorme de su incultura atragantándose con el último libro de Martín Amis. Solamente un bruto profundo puede aplicarle a la literatura categorías de otro campo de experiencia como es la política. Solamente un inculto de corazón puede hablar de «fraude» en la literatura (en todo caso, en lo que hace estrictamente al premio hubiera sido fraude si un miembro del jurado sale a denunciar que la novela que dieron por ganadora no fue la que anunció la editorial), sugerir corrupción en las letras, tratar a Piglia como si fuera Yabrán. Solamente un periodismo obsesionado por ser tapa puede armar semejante bola a partir de la violación de una cláusula de las bases. Y el ensañamiento: afiches con la caricatura de Piglia. ¿No suena exagerado, no da un poco de vergüenza ajena? Sobre todo cuando todos saben -los periodistas, los que están en el medio- que *Tres puntos* es un fracaso comercial: una revista que con la pretensión de renovar el periodismo vende menos que una revista subte y que no repara en golpear bajo para levantar su alicaída venta.

Detrás de *Tres Puntos* salieron *Página 12* y *Clarín*. Este último lo hizo con un perfil netamente informativo, contándole a sus lectores que una revista había descubierto ciertas irregularidades en el contrato y que, en fin, la editorial salía a aclarar algunas cosillas. *Página*, por su parte, salió a inaugurar su nuevo suplemento de libros con la polémica sin nombrar a *Tres puntos*, como si *Página* hubiera descubierto lo ocurrido, como si le diera vergüenza no haberse dado cuenta unos días antes.

Sin embargo, el año pasado, cuando el premio Planeta lo ganó María Esther De Miguel, una columna de opinión firmada por mí y por Miguel Russo daba cuenta de una serie de enjuagues de la editorial, pero no se armó ningún revuelo. En gran parte porque la dirección del diario decidió no «quemar» a la autora con títulos catástrofe (que reconocía abiertamente que a pesar de usar seudónimo tenían identificada a su novela perfectamente), y darle a la noticia el formato correspondiente: fue a una página de cultura, no a política. Lo que hizo *Tres Puntos*, lisa y llanamente, es «crear la noticia», fabricarla: una manipulación. Y hacia allá fueron los demás medios.

Es absolutamente secundario, después de la nota de *Tres Puntos*, hablar de los vaivenes del premio Planeta o de cualquier premio. Ya sabemos lo que son los grandes premios, y si no lo sabías, entérate. Solamente un progresista mesiánico o un bolido irredimible puede decir, escandalizado, que «la cultura hace trampa». Aunque tam-

bién resultó muy gracioso escuchar a varios escritores que durante años usufructuaron las mieles de Planeta, de la Biblioteca del Sur, del auge de la *nueva narrativa argentina*, poniendo el grito en el cielo por esto que nos hacía Piglia (*¿Necesitaba realmente la plata, che, tendrá alguna deuda de juego, su vicio secreto?*). Hasta se habló de la necesidad de «moralizar» los premios, expresión que viene circulando desde hace rato, impulsada incluso por algunos voceros de la editorial.

La cuestión de los premios es muy simple y arriesgaría resumirla así: la mayoría de las obras que se mandan a un concurso, a cualquier concurso, son malas, y el que las envía lo hace con el único objetivo -legítimo y al mismo tiempo ajeno a la moral- de ganar plata y el reconocimiento de la letra impresa. No hay otra discusión alrededor de los premios. No existe la competencia abstracta y en igualdad de condiciones. La igualdad es ajena al arte y el arte no es democrático. Es otra malversación del progresista bienpensante hablar en nombre del alma bella del concursante impoluto, confundir un concurso literario con una licitación. ¿Qué importa después que tal o cual periodista cobre un sueldo de corrupción, que la revista tal o cual esté financiada por algún personaje siniestro? Eso no es corrupción. Eso no se dice. ¿Hay conflicto laboral en un medio? Eso no se cubre. Lo importante es hacer preguntas incisivas, hacerse el pelotudo preguntando ¿por qué? a cada rato, ponerse en el lugar del ciudadano «común» que en realidad no existe, porque todo ciudadano, a su manera, es extraordinario, y eso, seamos claro, lo puede descifrar un escritor, no un periodista.

El libro

Hablemos de algo que valga la pena: *Plata quemada*. Comienza como uno de esos típicos relatos sesentistas, más bien volcados al realismo, a lo marginal, con un inequívoco aire onettiano, presentando un dúo. Dice: «*Los llaman los mellizos porque son inseparables. Pero no son hermanos, ni son parecidos. Difícil incluso encontrar dos tipos tan diferentes. Tienen en común el modo de mirar, los ojos claros, quietos, una fijeza extraviada en la mirada recelosa... Eran llamativos, extravagantes, parecían una pareja de boxeadores o una pareja de empleados de una empresa de pompas fúnebres*». Así empieza *Plata quemada*, de un modo ajustado pero no espectacular, nada proclive a impresionar al lector con brillos artificiales. Y sin embargo, la materia de esta novela es absolutamente espectacular.

Trata de un robo a un camión de caudales que implicó contactos políticos y policiales en el año 1965, y que merced a la decisión de algunos de los chorros implicados de mejicanear a los otros, termina en una persecución implacable en Montevideo y finalmente en una carnicería, ya que la policía argentina que opera en la otra orilla no tiene grandes intenciones de que los tipos sobrevivan. Piglia ya había contado que conoció e investigó esta historia hacia 1970, obteniendo testimonios muy valiosos para recrear lo que se llama un «non fiction», sobre todo, grabaciones donde se escucha hablar profusamente a los chorros bajo los efectos de merca y pastillas mientras son asediados en un departamento. Dice Piglia que respetó no solo los acontecimientos sino también el modo de habla de los personajes, y en el epílogo cuenta que la historia de esta novela surgió en un viaje en tren en 1966, cuando conoció a una pendeja que resultó ser la concubina de uno de los maleantes y que durante el viaje le relata una historia extrañísima. Todo se vuelve desmesuradamente espectacular porque lo del título, además de ser una metáfora de primera calidad, fue un hecho cierto: los tipos quemaron la plata y tiraron los billetes encendidos en la jeta de todo el mundo poco antes de ser masacrados.

Ahora bien: ha pasado el tiempo y el episodio que se narra, el hecho real, fue reducido al tamaño de la crónica policial sin fulgores. Unos tipos absolutamente desquiciados que, como narcotraficantes de avanzada, sin darse cuenta desafían el poder del estado, y pierden. El episodio puede mantener espectacularidad, pero a nadie escapa que en estos años hiperviolentos, es uno más. Por eso, sobre todo en los primeros capítulos, cuando Piglia pone en escena el arte de la «reconstrucción de los hechos», la novela es correcta y punto, casi pulcra, y revela todo el oficio de un escritor que se plantea una tarea y la resuelve bien. Es cuando efectivamente traspasa la frontera del género, o en cierto modo se desentiende del género, que Piglia deja de hacer los deberes y *Plata quemada* se convierte en otra cosa, ingresamos como lectores en otro país literario.

Hay novelas cuyo fuerte son la trama. Hay novelas cuyo fuerte es la escritura. A grandes rasgos, la novela moderna se debate entre estas dos líneas. Los escritores son buenos (o malos) narrativistas o buenos (o malos) formalistas. Lo que casi no hay, y sobre todo en la literatura argentina de los últimos diez, quince años, son novelas cuyo fuerte sean los personajes. Lo



que hace despegar a *Plata quemada*, no es más que un par de personajes, Dorda y Brignone, esos que aparecen en el comienzo como conformando un opaco dúo onettiano de los sesenta. La gran estrategia, si es que Piglia lo concibió en estos términos de plan, fue convertir a estos tipos reales en *verdaderos personajes literarios*. ¿Qué distingue a un tipo real de un personaje literario? Una sola cosa: el modo como se los narra, que no es otra cosa que el modo como se los mira.

No queda muy claro si lo que fascinó al Piglia de hace casi treinta años fue el episodio en sí (que vendría a ilustrar en forma teóricamente perfecta, excesivamente teórica, la frase de Bertolt Brecht que abre la novela, «¿qué es robar un banco comparado con fundarlo?») o los per-



sonajes de Malito, la pendeja, los chorros merqueros y putos. Lo que sí queda claro a medida que se avanza en la lectura de *Plata quemada* es que esa tensión entre novela de género y novela de personajes se va resolviendo claramente a favor de lo segundo.

Uno está acostumbrado a escuchar que los escritores trabajan con los géneros para transgredirlos, y si bien muchas veces no queda claro qué cuernos significa eso, yo no había leído en la práctica un ejemplo tan claro de cómo llevar a cabo esa transgresión. Es una lástima que al final de la novela, quizás porque así son las novelas, porque hay que cerrarlas de alguna manera, Piglia cede un poco al condicionamiento del género y se vuelve un tanto previsible. Lo importante es que en el camino, ocupando gran parte del espacio narrativo (casi toda la novela, a decir verdad), hay elementos para decir que *Plata quemada* es una obra que puede contribuir -no sola, desde ya- a romper la norma fatal de la literatura argentina de los ochenta/noventa. Forma que en gran parte fundó Piglia con *Respiración...*, pero alimentada sobre por todo sus seguidores y exégetas que creyeron ver sepultado a todo el realismo, el populismo y el poverismo bajo los refinamientos teóricos de aquel texto para entendidos.

Piglia construyó su novela en base a unos tipos extraordinarios no intelectuales. O sea, Piglia inventó una mirada para esos tipos que rompen con la hegemónica mirada clase media intelectual de la literatura media argentina. Hay un gustito a revancha. ¿Quién se atreverá a decirle que se volvió loco,



realista, plebeyo? ¿Doscientas páginas sin nombrar a Macedonio Fernández, ni a Tinianov, ni a la máquina de narrar?

Piglia tampoco ensaya aquí un gesto absolutamente inédito. Si se le quitan no más de veinte líneas de intromisión del narrador, *Plata quemada* es una novela escrita bajo los auspicios del mejor Manuel Puig, el más argentino, el que dejaba hablar en serio a los personajes (no el que a posteriori tapaba las marcas y jugaba a dejar hablar a los personajes) en *La traición de Rita Hayworth*. Esta novela bebe muy fuerte en Manuel Puig y en el propio Piglia anterior a *Respiración artificial*. No es una novela para devanarse los sesos buscando la estirpe, la tradición, porque es evidente que es lateral dentro de la obra del autor. No es el punto de partida de una nueva poética (que él, medio en broma, en un par de reportajes, denominó neoBoedo) sino una especie de ajuste de cuentas con el arrinconamiento pseudo intelectual de los que largan risitas cuando un libro se despegue del vagón de la cultura, de la literatura y del artificio. *Plata quemada* no es un libro del medio, sino que trabaja en extremos, y cuando está en plena tarea de transgredir el género, de volarse, de desquiciar el lenguaje porque deja pensar a los personajes con sus propios códigos, es un logro alucinante, desbordado y estimulante.

Piglia, que evidentemente no es un pendenciero ni un margineta, ni creó una imagen de escritor maldito ni nada de eso, demuestra en *Plata quemada* cierta incomodidad con el sayo que le habían colocado, y mediante una mirada de gran amplitud y una percepción lingüística que ya casi ningún escritor argentino tiene. Mandó el telegrama de aviso: la norma, el canon, se puede dar vuelta como una media.

PSICOLOGOS & PSICOANALISTAS
CENTRO DE CONSULTAS Y TRATAMIENTOS

Individual	psicosomáticas
niños	adicciones
adolescentes	violencia
adultos	anorexia
parejas	bulimia

Atención Barrio Norte y Palermo

Orientación (01) 678-0212

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

— Entrevista sin cargo —

Nadando en el caos

A propósito de
LAS NUBES (novela) y **EL CONCEPTO DE FICCIÓN** (ensayos y artículos) de Juan José Saer. Seix Barral y Ariel. Buenos Aires. 1997. 239 págs. y 300 págs.

POR ELVIO E. GANDOLFO

Unos minutos antes de comenzar a escribir estas líneas, me vi sometido a uno de los numerosos "infundibulum cronosinclásticos" que definió inmortalmemente Kurt Vonnegut en una de sus novelas (*Las sirenas de Titán*), y que en mi registro interno personal bautizan esos instantes (que provocan horas y a veces días de desorden) en que un vórtice espacio-temporal me atrapa y me lanza a la playa confundido, desorientado, pero a la vez, cada vez más, aceptante de mi propio caos. Me paro, mojado, miro el horizonte incierto y me digo "¿Y ahora qué?" Una serie de olvidos, sumados a una afonía en retirada incierta y al hecho de que ayer a la noche llovía copiosamente y hoy el sol brilla esplendoroso como si esta primavera/verano jamás hubiera conocido una tormenta (deben de ir unas 34), hicieron que en primer lugar atrasara cada vez más la sección

a entregar a la V.

En principio iba a meter, como siempre, tres libros nuevos. Uno lo tenía leído. Era *Guiando la hiedra* de Hebe Uhart. Otro lo tenía leído a medias. Era *El concepto de ficción* de Juan José Saer. Me faltaba un tercero. Ahora bien, después de búsquedas considerables, descubrí que muy probablemente mi ejemplar de Uhart hubiese o hubiere quedado en Rosario, ciudad adonde viajamos con la autora a presentarlo (¿se lo dejé a mi madre tal vez, que la admira?; pero no: recuerdo que mi padre compró un ejemplar). Sí encontré otros dos títulos de Simurg, el sello de Gallo que editó el libro de Uhart, pero no los leí todavía. Así que como muchas otras veces, me enfrenté con calma a mi caos, que por charlas permanentes que tenemos con amigos es bastante frecuente y similar: pilas terribles de libros nuevos, donde se mezcla la bosta

con las flores, pilas de revistas, pilas de papeles, pilas de libros viejos que queremos leer desde 1987. Sin llegar a amarlos, porque eso sería la entrega incondicional y definitiva, decidí aceptarlo.

Recordé como al pasar que el Monstruo o la Bella (todas esas pilas) se tragó sin dejar rastros otro

libro bueno, *Prosa y circunstancia* de Enrique Lynch, ya leído, disfrutado y marcado con lápiz en las orillas. Respecto al libro de Hebe Uhart, de memoria, les encarezco que se abalancen sobre la librería más cercana y comiencen a buscarlo (con espanto del librero, que tratará de encajarles el último de Marcela Serrano), porque es de lo mejor que haya hecho en su opulenta trayectoria, además de estar muy bien editado. Selección inicial y personal: el cuento del título, otro con un gato, otro con un novio y una lata de sardinas, otro con una maestra que va a Córdoba y conoce el amor o al menos el sexo. No pongo los títulos para que los lean todos.

Luego encaro esta sección y decido dedicarla a los dos últimos libros de Saer. Su novela, *Las nubes*, que leí completa, línea por línea, y su libro de ensayos y artículos, *El concepto de ficción*, que leí hasta la página 173, no sólo porque tengo que entregar ya, sino también porque lo leo morosamente, debido a su condición de libro excepcional.

En realidad el saboreo, el merodeo, la fruición suelen ser las actividades físico-mentales que me promueven, desde hace muchos años, los libros de Saer. De allí mi sorpresa al leer *Las nubes*, porque después de las primeras páginas, saboreadas, merodeadas y fruídas (algo así como si el autor me hubiera obsequiado una de las cerezas que come su personaje, Pichón, disponiéndose a leer un manuscrito del siglo XIX), bruscamente me vi sumergido en un interminable mar de sopa más bien insípida. Para hacer una metáfora: como si al ver el éxito de la "Sopa Saer", McDo-

nald lanzara una imitación casi igual (McSaer Soup) y por lo tanto inmediatamente perceptible (y sobre todo gustable) como inferior. El libro trata (como diría mi tía) de un "alienista" que viene de Europa a las pampas, instala una casa en las cercanías de la ciudad, y envía a su ayudante (que es el que cuenta) a buscar unos locos al interior. Y del viaje de ese grupo.

Ojo: estamos hablando de Saer y no de cualquier gil de cuarta que amontona palabras. Hay lindas descripciones de paisajes, hay buenos trozos ensayísticos sobre la Percepción de lo Real y el desorden del mundo, y sobre todo hay una monjita lúbrica que le permite hacer esos buenos chistes anarcos de turco jodón que trufaban, por ejemplo, *Lo imborrable*. Pero allí eran trufas en un festín, y acá son trufas perdidas en un mar de sopa.

Totalmente opuesto es el caso de *El concepto de ficción*. Sintéticamente y ante todo: ¡qué buen notero-crítico-ensayista-polemista es Saer! Es un plano de su producción y de su persona que se tiene poco en cuenta, o que se ve reflejada fugazmente y mal en la brevedad de un reportaje periodístico (como el de *Página 12*, donde le tiraba bleque a Eco y a Bloom). Allí quedaba como un mero quilombero, y no como el pensador sobre la literatura y su gente que es. En este número de la V, Leonard Cohen hablaba de la apetencia de seriedad, y de cómo la seriedad es exactamente lo opuesto de lo trascendente y pesado, de cómo no hay nada más voluptuoso que la seriedad.

Bien: Saer es voluptuosamente serio. Su cerebro, como debe ser, está alimentado por el estómago, el hígado, el sexo y otras partes del cuerpo (cuerpo que suele hacerse mucho más presente en las novelas). Por ejemplo: ¿uno sospechó siempre que Borges era pésimamente leído por los franceses, que lo convirtieron en un "escritor del lenguaje", y por lo tanto ha sido pésimamente mal leído por españoles y argentinos empeñados en seguir el clarinete cada vez más inaudible de París? Allí está Saer, para explicar en "Borges francófono" que tomar como base para leer Borges a "Pierre Menard autor del Quijote", sin captar su zona de joda genial en vez de convertirlo en Teoría del Texto y el Universo, es erróneo.

¿Uno ha sospechado siempre que a medida que más crece en años, más aumenta la convicción de la escasez de lo que sabe, y de la oscuridad de lo que lo rodea? Ahí

esté el turco litoraleño-europeo exponiéndolo una y otra vez, desde el ensayo que da título al libro (donde ubica con gran precisión el sitio del escritor) (tan preciso que hasta si uno opina lo contrario vale la pena articular el ataque y ver cómo el texto de él se defiende), pasando por "Narrathon" (texto de 1973 donde rompe un poco los quinotos empleando en un ensayo su estilo literario, hasta la autoparodia total) o "La canción material" (gran título).

¿Uno se cansa a veces de que sobre Gombrowicz escriban fugaces sombras de



su sombra leve e inmensa, y quiere algo más concreto? Ahí está "Gombrowicz en la Argentina" para reconstruir una imagen un poco menos folklórica y legendaria del polaco elusivo.

¿Uno está harto de que nadie se atreva a decir nada, a que en los suplementos literarios soliciten una y otra vez a sus colaboradores que "rebajen" el tono de una bibliográfica, a la papilla no mediática sino mediocrática? Placer, placer y placer al leer estas páginas donde no sólo se insiste con tenacidad en atacar lo obvio y lo tautológico, sino también en opinar sin circunloquios burocráticos acerca de la bestialidad de los regímenes dictatoriales, o se expone con toda la polenta de una de esas conversaciones de madrugada que nunca se olvidan sus convicciones sobre "Literatura y crisis argentina".

Para abrir el apetito, a modo de esas aceitunas rellenas, trocitos de queso o

salame que uno pica mientras se hace el asado, vayan algunas citas: "Al obrerismo y al populismo pequeñoburgués de Boedo, Arlt, que en apariencia se inscribe en esa corriente, le opone su propia desmesura: aquel que, pudiendo soñar con trescientos millones, sueña solamente con treinta millones, merece que lo fusilen por la espalda."

"Otra falsificación notoria de Eco es atribuir a Proust un interés desmedido por los folletines. En esto hay algo que salta a la vista: subrayar el gusto de Proust por los folletines es un recurso teatral de Eco para justificar sus propias novelas, como esos candidatos dudosos que, para ganar una elección local, simulan tener el apoyo del presidente de la república. (...) Es detrás de la *Recherche* que Eco pretende ampararse, no del supuesto gusto de Proust por los folletines."

"Si esto fuese verdad (y muchos textos de Borges que no puedo citar aquí podrían tal vez testimoniarlo) nos encontraríamos ante una curiosa paradoja: Borges sería exaltado por la crítica francesa en nombre de ciertos valores a los que Borges se opuso durante toda su vida."

"La pretensión de escribir novelas históricas -o de estar leyéndolas- resulta de confundir la realidad histórica con la imaginación arbitraria de un pasado perfectamente improbable."

"La obra de arte es una especie de móvil en el que el sentido cambia de intensidad y de lugar a cada lectura, ya que también la lectura es una actividad pulsional."

Otros grandes textos son el dedicado a *Zama* de Di Benedetto, o la dupla sobre los viajes de Sarmiento y la residencia de Ebelot en la Pampa, para planear la delirante "zanja de Alsina" para parar a los indios. Menos absorbentes son las lecturas puntuales, como la del último capítulo de *Santuario*, o de *La invención de Morel*. En conjunto, sin embargo, uno de los mejores libros de ensayo aparecidos por acá en los últimos quince años.

P. D.: Apareció el libro de Uhart en un intersticio insólito de la mesa de luz, y el libro de Lynch en una pila de libros y papeles de Montevideo.

Palabra de mujer

EL BANO TURCO \$10-

Victoria Cáceres Mauri

"El mundo que la autora propone es (...) un mundo de mujeres (...) sorprendidas en la intimidad expuesta, naturalmente desmudas, despojadas de los atributos con que la mirada del hombre las altera."

Reviews Reviews

e mail: arde@lvd.com.ar C.C. 97 - Suc. 21 (1420) Capital

Informe especial: alemanes

Alemania Año Cero



Schiffer



Marx

ESCRITORES FRANCESES, ESCRITORES YANQUIS, ESCRITORES ARGENTINOS: POCA BOLA LE HA DADO LA V. A OTRAS CULTURAS. EN UN INTENTO VANO DE REDIMIRNOS LE DEDICAMOS CASI TODO ESTE NÚMERO A TODA CLASE DE ALEMANES. LO INCREÍBLE ES QUE NOS QUEDÓ UN MONTÓN DE MATERIAL Y DE POSIBLES NOTAS AFUERA. QUEDAN PARA NÚMEROS NORMALES (CUANDO VUELVAN LOS ARGENTINOS, YANQUIS Y FRANCESES) ARTÍCULOS SOBRE HANNA ARENDT, MARX, EL BERLÍN SALVAJE DE LOS '70, HEINRICH BÖLL, ETC. ESTO ES UNA VISITA LARGA, PERO NO LA ÚLTIMA, AL PAÍS DE LOS NIBELUNGOS.

INTRODUCCIÓN DE CHRISTIAN KUPCHIK

Escena 1. Un periodista de un importante medio bávaro debe viajar al Líbano para cubrir los detalles de la guerra civil que allí se desarrolla. Se involucra emocionalmente con la realidad del país hasta un punto tal que duda en regresar. Se pelea con el fotógrafo que lo acompaña y también con los otros corresponsales extranjeros. Finalmente, retorna a Alemania. En la reunión con el consejo editorial de su periódico, les dice que no sólo no ha de escribir el artículo sobre el Líbano que esperaban con ansiedad, sino que ya no piensa seguir en el medio. Incluso va más lejos: decide dejar a su mujer y a Alemania para retornar a un Beirut ensangrentado. Mientras se retira, escucha a su jefe decir: "¿Y qué piensas hacer? ¿Escribir poesía?". Todos sus ex-compañeros estallan en carcajadas.

Escena 2. Desde hace once años, Dieter vive en Montevideo. Añora los olores de la Selva Negra mientras relee a los románticos del siglo pasado. Gasta unas cuantas horas diarias como bibliotecario en el Instituto Goethe local y luego, desde su llegada, recopila testimonios de judíos alemanes radicados en Uruguay a partir de la Segunda Guerra Mundial. Dieter afirma tener ya más de treinta horas grabadas con esas historias de vida. Lamenta que la muerte lo esté dejando ya casi sin voces, aunque no le quedan muchas por rescatar. Dieter nació a comienzos de los '60 y llama la atención esa obsesión por documentar el pasado. Cuando se le pregunta -aguardando una respuesta afirmativa- si es judío, Dieter sonríe. "No", aclara, y agrega, por si hiciera alguna falta, "soy alemán".

En estos dos casos puede sintetizarse en buena medida la

cualidad implícita de lo que significa la identidad alemana. Esa fluctuación entre el dolor y la poesía, lo sagrado y lo profano, la razón y la locura, no sólo explica la razón de ser del pueblo germano, sino también a buena parte de la cultura occidental. Sólo en el presente siglo, las dos guerras que modificaron los mapas del mundo lo tuvieron como protagonista, pero asimismo a los principales animadores del campo científico y artístico, a los visionarios de sueños que se anticiparon a su tiempo para describir un presente que se les escapaba. París podía hacer todas las relecturas, pero los originales se encontraban al otro lado de la frontera (cosa que aún hoy molesta a los franceses), desde el psicoanálisis al expresionismo, desde el marxismo al dadaísmo; incluso, la propia idea de Europa no es otra cosa que un invento alemán.

Una cultura que surge entre la barbarie y la mitología, fue moldeando con el tiempo sus peores pesadillas y sus más increíbles fantasías. Los sueños omnipotentes de Nietzsche evolucionaron hacia formas que no aceptan moldes precisos ni pueden ser tomadas a la ligera. Desde Wagner a la Bauhaus, de Novalis a Fassbinder, de Marx a Beckenbauer, prácticamente no hay área en dónde cualquier sesgo de Occidente no tropiece con las huellas pisadas por la ruta germana.

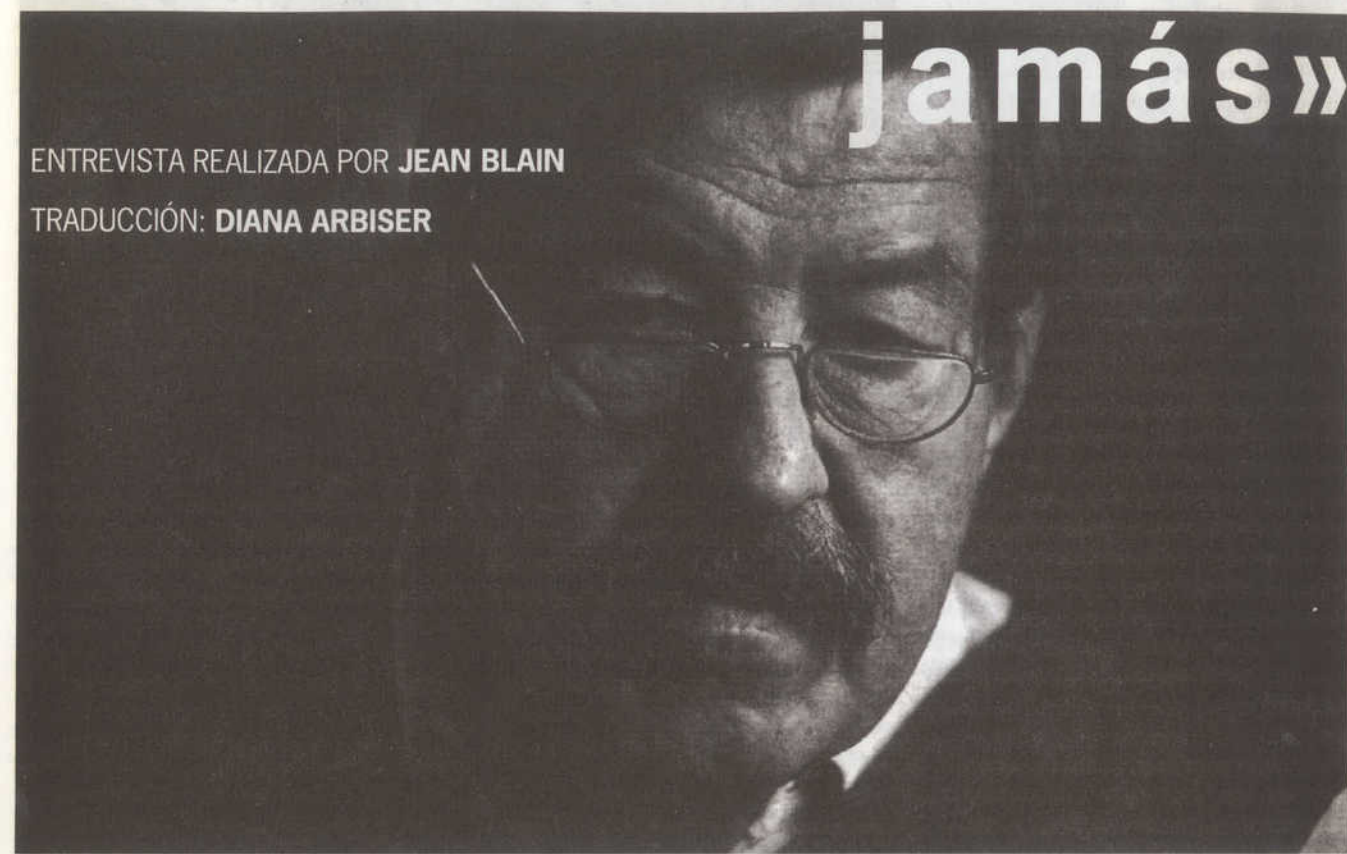
No se trata de exaltar ni sobredimensionar los fundamentales aportes de la cultura alemana, sino de situar (fuera de prejuicios y pre-conceptos) las señas de identidad de una cultura que involucra a todos y que ha moldeado como pocas el rostro de este siglo. Aun por su negación.

Alemanes: Günter Grass

«El horror no termina jamás»

ENTREVISTA REALIZADA POR JEAN BLAIN

TRADUCCIÓN: DIANA ARBISER



DESDE LA MUERTE DE HEINRICH BÖLL, GÜNTER GRASS SE HA CONVERTIDO EN LA VOZ MÁS CRÍTICA DE ALEMANIA. SU NOVELA **ES CUENTO LARGO** (QUE PUBLICA AHORA ALFAGUARA) VOLVIÓ A DESPERTAR FURIOSAS POLÉMICAS COMO EN LOS TIEMPOS DE **EL TAMBOR**. TRADUCIDA A ONCE IDIOMAS, SU PRIMERA NOVELA LE VALIÓ A SU AUTOR UNA NOTORIEDAD INTERNACIONAL. GRASS PARTICIPÓ, JUNTO A HEINRICH BÖLL, INGEBORG BACHMANN Y PETER HANDKE, DE LAS ACTIVIDADES DEL GRUPO 47, QUE JUGÓ UN ROL CAPITAL EN EL RENACIMIENTO DE LA LITERATURA ALEMANA. COMPAÑERO DE RUTA DE WILLY BRANDT, GRASS FUE MIEMBRO DEL PARTIDO SOCIALDEMÓCRATA (SPD) HASTA 1993. GRASS NO ES SÓLO UN NOVELISTA, SINO TAMBIÉN POETA, PINTOR, DIBUJANTE Y GRABADOR. SU NOMBRE FUE MENCIONADO MUCHAS VECES PARA EL PREMIO NOBEL DE LITERATURA. PRESENTAMOS UNA LARGA ENTREVISTA AL ESCRITOR Y UN PERFIL DE SU PERSONALIDAD Y SU OBRA.

Es cuento largo (Ein weites Feld), la última novela de Günter Grass, acaba de aparecer en español. Estamos en Berlín en 1989. El muro acaba de caer. Dos siluetas extrañas, Theo Wuttke, alias Fonty, empleado de la *Treuhandanstalt* (organismo encargado de privatizar la economía de Alemania oriental) y reencarnación del escritor alemán Theodor Fontane (1819-1898), y su sombra, Hoftaller, eterno policía de la Stasi (policía secreta alemana), lanzan, en interminables discusiones, una mirada irónica y desengañada sobre la reunificación alemana en marcha, mientras que los mercaderes venden pedazos del muro y el marco alemán hace su entrada triunfal en el Este. La distinción entre pasado, presente y futuro se derrumba y la novela nos hace recorrer la historia alemana en todos los sentidos, de 1848 a 1890 pasando por la primera unificación de 1871.

Considerado como un panfleto contra la reunificación, el libro fue objeto de una violenta polémica en el momento de su publicación en Alemania, en 1995. En un número de *Spiegel*, en cuya tapa se lo veía destrozando el libro, Marcel Reich-Ranicki, apodado "el papa de la crítica alemana", había deplorado, con un tono falsamente afligido, esta "novela completamente fracasada" y le reprocha a Grass el "darle la espalda una vez más a Alemania". Esa campaña de prensa no disuadió, sin embargo, al público de comprar varios cientos de miles de ejemplares del libro, a partir de las primeras semanas de su publicación.

Günter Grass aceptó recibimos en su atelier, al sur de Lübeck, en donde vive y trabaja, rodeado de sus esculturas y sus grabados. Junto a la tradicional taza de café del final de la tarde alemana, nos habla de su libro y de Alemania, de sus lecturas y de su concepción del rol del escritor.

- Estos críticos que lo han atacado, como Marcel Reich-Ranicki

- No deseo hablar más de ese señor, por una simple razón: se prestó a una mascarada siniestra, en la que se lo veía en la tapa de *Spiegel* mientras destrozaba mi libro. Yo estaba por cierto acostumbrado, desde *El Tambor*, a que mis libros provoquen polémicas, pero nadie se había rebajado jamás a ese punto

- ¿Por qué tanta violencia?

- Yo ya había vivido polémicas similares, aunque menos violentas. Esto sucede, yo creo, porque estoy enfrentando un tabú. Una vez que la historia ha sido escrita desde el punto de vista de los vencedores, yo elegí por mi parte una perspectiva totalmente distinta, escribí desde el punto de vista de la gente involucrada. De lo que se ve la sorpresa de los lectores populares, en el nuevo *Länder*, de que un hombre del Oeste sea capaz de ponerse en su lugar. Ahora bien, ¿no es ése el rol del escritor? Esto es lo que siempre hice. Ya en *El Tambor*, en donde el escándalo consistía en quebrar la imagen de una época heroica adoptando la mirada de un niño de tres años. Procediendo así, todo puede cuestionarse nuevamente, se abandona la visión de los libros escolares. En *Es cuento largo*, yo describo un capitalismo abandonado de sí mismo, sin control, un capitalismo que al comunismo o al socialismo les fastidiaba probar que era civilizado y que, luego de haber vencido, pensó que no era necesario comportarse de manera civilizada, que podía devenir en liberalismo salvaje. Nosotros ya hemos vivido eso en Europa como en América, en Alemania como en Inglaterra y en Francia. Y aún hoy se ve que la gente comienza a reaccionar. Es también de eso de lo que habla mi libro.

- Su novela no es siempre fácil de leer.

- Mi novela exige un esfuerzo de parte del lector, quien se enfrenta a la vida y la obra de un escritor del que puede que haya oído hablar, pero al que no conoce. También deberá alejarse por momentos del presente y transportarse al siglo pasado con este personaje que no se siente obligado a respetar la distinción entre el pasado, el presente y el futuro. Mi héroe, Fonty, es capaz de comenzar una frase por la evocación de la construcción de una barricada en Berlín en 1848, y luego continuar sobre las manifestaciones de Leipzig en 1989. El lector debe seguirlo, aceptar esta suspensión del tiempo en el relato. Esto demanda un esfuerzo, pero sedu-

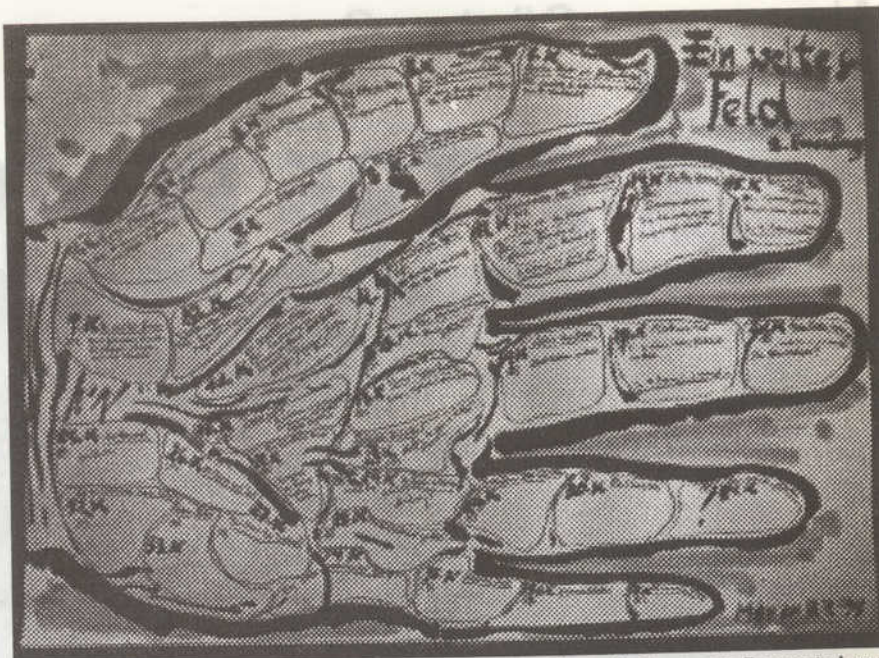


Ilustración del propio Grass para *Es cuento largo*.

ce mucho, incluso en Alemania.

- Esta simultaneidad del pasado, el presente y el futuro ya está presente en sus novelas anteriores, pero acá hay algo nuevo, en el estilo o en la lengua especialmente

- La lengua de *El Tambor* era más expresiva. En *Es cuento largo*, intenté adoptar, de una manera irónica o paródica, el tono de Fontane, ese tono de la charla ociosa, de la conversación. Ciertos libros de Fontane están constituidos esencialmente por diálogos entre personajes.

- ¿Por qué esta reencarnación de Theodor Fontane en el personaje de Fonty?

- Sin nombrarlo jamás, quise resucitar bajo esta forma a ese escritor prodigioso que fue Fontane. Lo que me interesa es la relación tan ambivalente que tuvo con Prusia. Fue un gran admirador y defensor de Prusia, más precisamente de la vieja Prusia, virtuosa, severa, que él tenía bajo sus ojos. Luego, contra sus propias convicciones (era conservador), fue aprobando, poco a poco con la edad, la simpatía por el "cuarto estado", la clase obrera. Está muy claro en sus últimas cartas, y también en su última novela, *Stechlin*, en la que describe, algo que jamás se había hecho en la literatura alemana, una campaña electoral en plena época imperial, en una circunscripción de Brandeburgo, en donde se lo ve al viejo Stechlin regocijarse, con una mezcla de inquietud, con la victoria del candidato socialdemócrata. Fontane escribió su novela en los años 1890, en el momento mismo en el que se desarrollaba el evento. Se le reprochó seguramente, igual que a mí, la falta de distancia (lo cual es absurdo) y su novela recibió críticas violentas. Estas críticas también tomaron por blanco a *La Señora Jenny Treibel*, en la que él describe a una nueva rica arrogante.

Hay allí unas cuantas similitudes con mi propia novela, de la que yo deseo, modestamente, que despierte el interés por Fontane. Sería una forma de reparación con respecto a un hombre que jamás renegó de su origen francés. Fontane es nuestro Flaubert.

- ¿Cuenta mucho Flaubert para usted?

- Sí; *Bouvard et Pécuchet* es para mí su obra maestra. Y de algún modo Fonty y Hoftaller son mis *Bouvard y Pécuchet*.

- Su tradición literaria es, en el fondo, la de la novela picaresca

- Quisiera subrayar un paradoja sorprendente, que va al encuentro de nuestra representación eurocéntrica. Toda esta tradición europea de la novela picaresca, la de Don Quijote y Sancho Panza, que se prolonga en la literatura moderna hasta *Berlin Alexanderplatz* de Döblin o hasta el *Ulysses* de Joyce, es impensable sin la dominación mora en España. Cervantes mismo es incomprendible sin la tradición picaresca oriental, una invención árabe que, en mi concepción épica de la novela, siempre contó con mi simpatía. ¡Qué felicidad crear tal personaje! El héroe picaresco duda siempre entre la locura o la bufonería por un lado, y la perspicacia o la clarividencia por el otro; las dos en un solo personaje que toma sobre él las contradicciones de una época y las hace estallar por la ironía. ¡Lo heroico quebrado por la ironía, lo grande por lo pequeño! Las posibilidades ofrecidas por esta forma literaria me parecen apropiadas para enfocar las épocas tormentosas en figuras como la de Oscar en *El Tambor* o, ahora, las de Fonty y Hoftaller que forman una pareja muy compleja. Porque, en fin, nadie puede intentar comprender la unidad alemana sin remitirse al pasado, especialmente, a Bismarck, hacia la primera tentativa de unidad, y su fracaso. Las dos están relacionadas. De lo que se deduce la

importancia de la figura de Fontane que me pareció diseñado a medida, en virtud de sus contradicciones, para ser un protagonista de mi novela.

- En *Es cuento largo*, este retorno hacia el pasado se efectúa, entre otros, en un singular ascensor, este *paternoster* que es al mismo tiempo un símbolo y un medio...

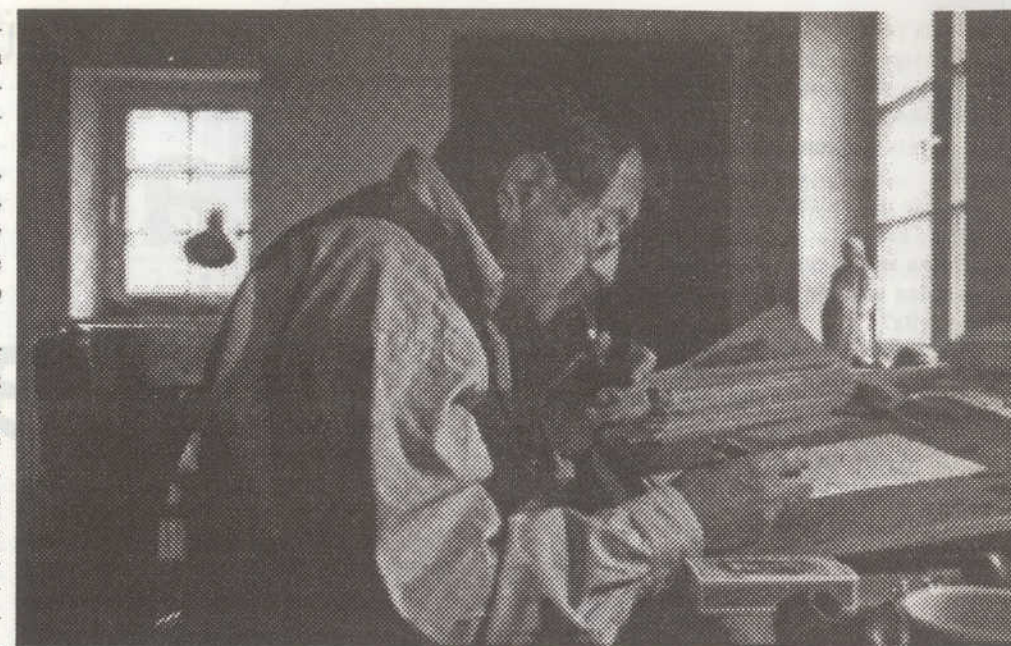
- ...de ascender y descender de la historia alemana. Una vez que descubrí este ascensor imponente, tuve la sensación de que debía ocupar un lugar central en mi libro en la medida en que había albergado a tres poderes diferentes: Goering lo había hecho construir para el ministerio de Aviación, luego el gobierno de la RDA había instalado allí la Casa de los ministerios y, tras la caída del Muro, el inmueble se convirtió en la sede de la Treuhandanstalt. Y todos utilizaron el *paternoster*. Lo que seguramente me llevó a hacerlos subir y bajar en la novela: Goering, Ulbricht, Honecker, luego el patrón de la Treuhandanstalt. Es un procedimiento narrativo, pero seguramente también un símbolo irónico...

- ...que significa que la historia alemana se repite?

- Yo no creo que sea exclusivo de la historia alemana. Hay en todos los sistemas fuerzas compulsivas que hacen reproducir los errores ya cometidos. Lo que distingue a Alemania y a Italia, que son dos naciones tardías, de otros países centralizados, es que éstos, como Francia, eran estados-nación hacia tiempo ya, mientras que en Alemania la unidad estaba todavía en estado embrionario y no se realizó sino hasta 1870. Lo que no fue sin consecuencias. Nosotros tuvimos, desde la guerra de los Treinta Años, un corte norte-sur (un Sur en su mayoría católico y un Norte protestante) que todavía se siente en muchos lugares, aun cuando se encuentre atenuado. Luego, hubo incluso una nueva división, esta vez política, entre el Oeste y el Este, que existe todavía, aun luego de la desaparición del Muro.

- ¿Se le reprochó a *Es cuento largo* ser un libro contra la unificación?

- Esta cuestión de la unidad tiene algo de traumático. Tuvimos mucha suerte en 1989. La unidad fue posible sin que se disparase una sola bala. Todo iba bien. Luego, las cosas comenzaron a deteriorarse. Fue en ese momento que yo me expresé. Estimaba que no teníamos escrúpulos, que no era normal que Alemania Occidental se comportara como una potencia colonialista, ocupara el país y se adueñara de todos los puestos de responsabilidad.



- Usted iba justo a emplear la palabra "anexión".

- La ley fundamental de la vieja República Federal estipulaba que en caso de unidad una nueva constitución fuera sometida al pueblo alemán. Nunca fue así. Desde la reunificación, nosotros vivimos, para hablar con propiedad, bajo una constitución violada. Y lo que fue pensado como una adhesión voluntaria a la constitución alemana se transformó en anexión. Ahora bien, no se podían imponer de esta manera las normas de Alemania Occidental a millones de personas que habían vivido más de cuarenta años en una dictadura y que, los más ancianos de ellos, habían pasado sin transición de una dictadura a otra, del nazismo al stalinismo. Se debía, me parece, un poco de respeto a la vida que habían llevado. En el fondo, nos las arreglamos para hacerles cargar a esos dieciséis o dieciocho millones de personas el fardo más pesado de una guerra ¡que fue llevada a cabo y perdida por todos los alemanes!

- ¿Sería posible otra unificación?

- A mi juicio, habría hecho falta apoyarse sobre lo que tenemos más sólido, el federalismo. No estamos organizados como Francia y, por lo demás, no estoy seguro de que sea bueno para Francia ser hidrocefálica: París de un lado, la provincia del otro. Nosotros no tenemos capital: incluso Berlín no tuvo jamás el brillo de París, Londres o Varsovia. Nosotros tenemos muchas capitales, muchos centros: es a la división de Alemania después de la guerra de los Treinta Años a la que le debemos esos maravillosos teatros barrocos o rococó edificadas en todos esos pequeños principados, todos esos lugares culturales que se constituyeron. El Weimar de la época de Goethe es inconcebible en Francia. Ahí está nuestra fuerza. Y, cuando quisimos imitar a nuestros vecinos e imponer una

suerte de centralismo, siempre nos salió mal. Es lo que nos llegó con Bismarck, luego con Hitler, y lo que nos condujo a la catástrofe. Desde el fin de la guerra -y es una buena cosa-, el federalismo se reforzó. Deberíamos haber aprovechado para ir aún más lejos en esa dirección. Nuestra tarea no era agrandar la República Federal de Alemania, sino hacer una confederación de Estados Alemanes. Creo que nuestros vecinos que tuvieron malas experiencias con Alemania se sentirían más seguros si este estado de 80 millones de habitantes se hiciera aún más federalista. ¡Es eso todo lo que yo proponía, y jamás fui escuchado!

- ¿Qué es Alemania para usted? ¿Un pueblo, una nación, una cultura?

- Es muy complejo. Para mí, el vínculo más fuerte es el que yo mantengo con la lengua alemana. Y esta lengua no está ligada a un pueblo: los austríacos también hablan alemán. Yo no me veo como un escritor alemán, sino como un escritor en lengua alemana. Ahora bien, por mi trayecto, mi educación hasta los diecisiete años en la juventud hitleriana, fui marcado por la historia, la responsabilidad alemanas. Sólo por hablar de escritores, mi generación no fue dueña de sus elecciones. Por naturaleza, ya sea un escritor, dibujante, o escultor, yo soy un mero artista, pero dada la época en la que comencé a escribir, los temas que debían ser los míos ya me estaban indicados: eran el nazismo y sus consecuencias. Yo debía escribir los libros que escribí, lo quisiera o no. Yo debía escribir *El Tambor* o *Años de perro*. Y estos temas quedaron. Deben haber sido favorecidos, estoy seguro, por el sentimiento de pérdida, del país natal especialmente, que yo experimenté. Mucho me costó reconocer que habíamos declarado la guerra, cometido crímenes y que había que pagar un precio por todo eso. Dicho todo esto, para un

escritor, una pérdida es siempre una ganancia. Es lo que le da la obsesión, la fuerza de escribir, de evocar lo que se perdió, de reproducirlo.

- ¿Y su relación con Alemania en todo esto?

- Yo diría que es una patria que me hace mucho mal.

- ¿Piensa usted, como Adorno, que no se pueden escribir poemas después de Auschwitz?

- Yo entiendo la frase de Adorno no como una interdicción sino como una advertencia, una amenaza profética como la inscrita en el muro de Babilonia, un *Mane, thecel, pharès*, que debe permanecer en el campo visual. ¿Continuar escribiendo? Si, pero después de Auschwitz no se pueden escribir los mismos poemas que antes. Aun los poemas que no tienen a Auschwitz por tema deben integrar esta ruptura en la civilización. En el momento de la unificación, en 1990, hubo una tendencia entre las páginas literarias de los diarios a evocar una nueva "hora cero", a anunciar el fin de la literatura comprometida, el retorno a la estética pura. En esa época, yo di una conferencia que se llamó "Escribir después de Auschwitz", en la que yo decía en substancia: quien desee la unidad de Alemania debe guardar a Auschwitz en el espíritu.

- ¿Usted escribe para luchar contra este rechazo?

- Hay en todos los países períodos que uno no quiere ver. Pero cuanto más se rechaza una cosa, con más fuerza vuelve lo que se ha rechazado. Y hay que darle el crédito a la literatura alemana de la posguerra de haber contribuido a que estos temas no fuesen jamás totalmente olvidados. No es la única función de la literatura, pero es también una de sus funciones.

- Los alemanes hablan a menudo de su pasado como un "pasado no dominado".

- La gente que usa esta expresión presupone que se puede dominar este pasado: se le consagra un cierto tiempo, después del cual se lo domina. Es absurdo. Nosotros debemos vivir con el pasado, forma parte de nuestra vida. Es una herida siempre abierta. Para mí, el horror jamás se ha terminado, ni mi impotencia para explicar: ¡eso jamás podrá ser explicado! Incluso mis hijos y mis nietos, en tanto que alemanes, se enfrentarán siempre con eso.

- Usted es un pesimista.

- Un escéptico, no un pesimista. Es el principio de Sísifo. Fui muy influido por Camus en mi juventud. Sísifo no tiene más esperanzas: sabe que la roca va a volver a caer, pero no puede ser pesimista.

Fuente: *Lire*

Alemanes: perfil de Günter Grass

El gran provocador

POR GABRIELA ADAMO

Acaba de cumplir 70 años, pero sigue siendo el *enfant terrible* de los escritores alemanes. Günter Grass —eximio cocinero, escultor y dibujante— no pierde ocasión para dar a conocer sus opiniones urticantes. Todavía no se había calmado la controversia generada por su último libro, *Es cuento largo* (Ein weites Feld) —en donde se atreve a criticar la reunificación de Alemania—, cuando el escritor volvió a ser tapa de los diarios: durante la Feria del Libro en Frankfurt declaró que se avergonzaba de su país, ya que seguía siendo tan racista y discriminador como siempre.

Günter Grass nació el 16 de octubre de 1927 en Gdansk, Polonia, una ciudad siempre disputada por las potencias políticas de turno en Europa Central y varias veces destruida. Sus padres eran dueños de un almacén y él se crió en un ambiente pequeño-burgués que más tarde describiría en sus libros, con certeza y cávida ironía. Vivió de cerca la irrupción del nazismo en la vida cotidiana de quienes lo rodeaban. Como adolescente formó parte de la Juventud Hitleriana y admite: "*Recuerdo que la pregunta capciosa de Goebbels —¿quieren la guerra total?— también desencadenaba en mí, que en ese entonces tenía 16 años, una disposición absoluta a la entrega y el sacrificio.*"

Fue reclutado en la división de los Panzer (tanques), pero tras una herida leve fue tomado prisionero por los norteamericanos. Estos tenían programas de re-educación para soldados alemanes, entre cuyas actividades figuraban visitas a los campos de concentración. "*No queríamos comprender. Veíamos las duchas, los hornos, y no creíamos*", dice hoy.

Pero poco a poco, la realidad tomó su

lugar. "*A los diecinueve años comencé a intuir la culpa que, consciente e inconscientemente, había acumulado nuestro pueblo, la carga de responsabilidad que deberían llevar mi generación y las siguientes.*" Empezó a trabajar como minero y tomó contacto con el comunismo. Lo desechó con rapidez porque "*las fiestas matinales de la Juventud Hitleriana todavía me sonaban en el oído y ya aparecían los comunistas seduciendo con elementos igualmente empolvados, sacados del cuartucho infame de la Ideología*". Decidió vivir "sin ideología" y se fue acercando al partido socialdemócrata, que le enseñó "*a existir sin metas en las nubes, sin símbolos y medallas, y sin las figuras de cartón de los modelos heroicos*". Desde 1961 estuvo incondicionalmente del lado de Willy Brandt, aunque no dudó en salir del partido cuando el líder socialdemócrata aprobó una ley que Grass consideró negativa para los inmigrantes.

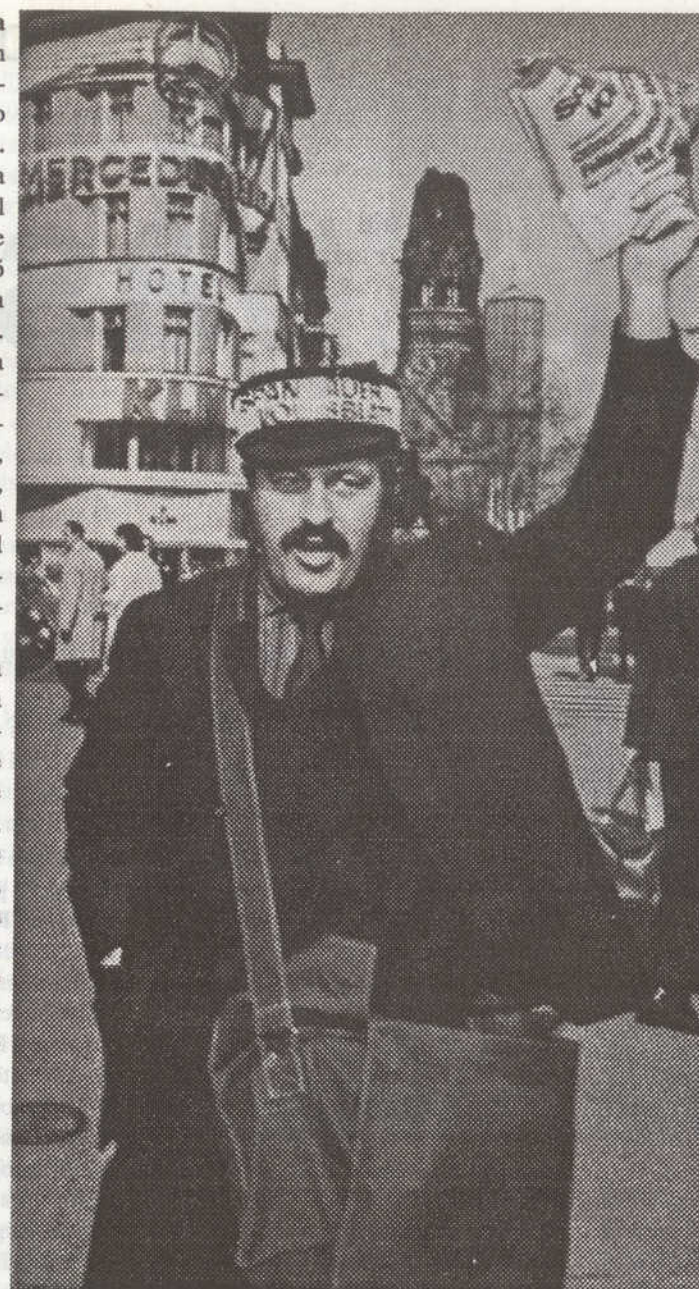
El paso del escritor por la vida universitaria no fue por la Facultad de Letras, sino por la de Bellas Artes. Estudió escultura en Düsseldorf, pero se cansó pronto y encaró un largo viaje por Italia y Francia junto a su primera mujer, la bailarina suiza Anna Schwarz. Se quedaron a vivir en París y allí comenzó su trabajo para *El tambor de hojalata* (Die Blechtrommel, 1959). Originalmente, esta saga del ascenso y descenso del nazismo iba a ser protagonizada por un estilista —esos aspirantes a santos que vivían encaramados a una columna, viendo el mundo desde arriba—, pero Grass terminó optando por lo opuesto: un niño de tres años que se niega a crecer y mira al mundo absurdo y contradictorio de los adultos desde sus 90 cm. de altura.

El tambor de hojalata mezcla realismo grotesco con escenas de una fantasía y un lirismo extravagantes, fuera de lo común en la literatura alemana. La escultura de Cristo que toma vida en el medio de una catedral y comienza a tocar el tambor que Oskar, el niño rebelde, le colgó en torno al cuello no tiene nada que envidiar a García Márquez. Grass escribe con una sensualidad constante, alternando comidas, olores y sabores con fantasías infantiles, ritos católicos y discursos nazis, en registros de lengua que van desde lunfardos propios del puerto de Danzig hasta el rebuscado alemán de los encargados de propaganda de Hitler.

Así narra la historia entera de Polonia y Alemania y logra que el tambor de Oskar describa desde una óptica diferente el mundo adulto de la gente "normal". Pero también cuenta, sencillamente, la historia de Oskar, sus padres, su tío Jan, las enfermeras que lo cuidan cuando finalmente decide crecer y se convierte en un enano deforme y muchas otras personas que conoce durante sus peripecias. **El tambor de hojalata** es un manifiesto en contra de las posturas que dicen que la novela ha muerto, que ya no se pueden contar historias. Para Günter Grass, las historias son algo real que se le impone, que no puede dejar de comunicar.

Cuando el director de cine Volker Schlöndorff decidió llevar este libro al cine, su mayor preocupación era, justamente, "*¿de dónde sacar tanta energía interior?*" Trabajó con Grass, cambiando muchísimas veces el libreto para lograr esa mezcla exacta de realismo duro con elementos totalmente irreales —"*la fantasía como parte de la realidad*"—, y juntos lograron una película que, según Schlöndorff, "*brinda información sobre historia alemana: alguien se rebela y fracasa en el intento. Su fuerza y belleza están en la protesta, ése es el momento en el que vive, y eso es más importante que el fracaso.*"

Como *The tin drum*, la película ganó el Oscar al mejor film extranjero en 1979. Sin embargo, los mismos americanos la prohibieron hace apenas unos años por considerarla "pornografía infantil".



Grass en los '70 vendiendo en Alemania Federal una publicación de la Alemania Democrática.

Schlöndorff reaccionó divertido: "*Hace dos décadas, la película fue aceptada por las censuras de todos los gobiernos represivos del mundo. Y ahora esto, en el país de la libertad...*"

Por supuesto que Grass siguió escribiendo y combinando magistralmente los sentidos con la política. Completó su trilogía basada en Danzig con *El gato y el ratón* (1961) y *Años de perro* (1963). Escribió en contra de la guerra de Vietnam (*Anestesia local*, 1969), sobre la relación entre los sexos a lo largo de la historia (*El rodaballo*, 1977), acerca de la posibilidad de un holocausto nuclear y otros desastres ambientales (*La ratesa*, 1987) y mucho más. Algunos de sus libros incluyen sus propias ilustraciones, siempre fuertes y sombrías.

Hace dos años dio a conocer *Ein weites Feld* (literalmente, "Un campo muy vasto" pero traducido como *Es cuento largo*), una novela que desencadenó olas de indignación entre los críticos alemanes. Protagonizada por "*el típico intelectual alemán que se adapta a todos los sistemas*" —según *Le Monde*—, da a entender que Alemania no está lista para unificarse coherentemente, que apenas puede tirar todo en la misma bolsa de manera rápida y desordenada. El texto aborda muchísimos conflictos que los alemanes, embriagados por la alegría y un inmenso sentido de victoria, tardan en encarar: las tradiciones cambiadas, los nacionalismos, el poder, el oportunismo, el espionaje, las culpas cruzadas, el rol de los intelectuales y el reparto de riquezas, entre muchos otros.

En contra de la opinión de cualquier alemán promedio, Günter Grass lamenta la desaparición de la República Democrática Alemana, porque permite el avance ilimitado del capitalismo salvaje de occidente. Además, teme que la desconfianza de los alemanes ante sus pares —los occidentales, por ver reducidos sus beneficios al tener que ayudar a la ex-RDA; los orientales, por verse avasallados y no poder competir

contra la ex-RFA—, escondida tras máscaras de felicidad recuperada, se desvíe hacia los inmigrantes y minorías de otros orígenes, principalmente de los turcos.

Es cuento largo es una advertencia y refleja una de las máximas de Grass: "*la victoria estupidiza*". Mientras las críticas se acumulan, el autor sigue recluso en su casa al norte de Alemania, fumando pipa, pintando los bosques que se extinguen, defendiendo al socialismo democrático en charlas con el público y, probablemente, escuchando alguna nueva historia que "*se le impone*". Y si alguien le pregunta por él mismo, dirá: "*Está bien: sobre mí. De todas las flores, prefiero el brote gris y perenne del escepticismo. No soy consecuente. Mis reservas: lentejas, tabaco, papel...*"

Alemanes: escritores del último medio siglo

¿Qué pasó?

POR PHILIP BRADY

TRADUCCIÓN: GABRIELA ADAMO

UN REPASO DE LOS ESCRITORES ALEMANES QUE MARCARON ESTE ÚLTIMO MEDIO SIGLO DESDE EL LADO FEDERAL COMO ORIENTAL. EL REALISMO GANÓ LA BATALLA EN LOS DOS FRENTE. EL AUTOR DE LA NOTA ES UN CRÍTICO INGLÉS PROFESOR DE LA UNIVERSIDAD DE LONDRES.

Los escritores no suelen producir sus trabajos de manera conveniente para los historiadores literarios dedicados a pergeñar cronologías o a darle un orden al caos. Por eso resulta sorprendente notar que en una crónica de la literatura alemana desde 1945 existe, por lo menos en Alemania Occidental, un cierto orden, hasta una clase de simetría, que fue aceptado por críticos e historiadores literarios.

Ciertos hechos históricos —separados entre sí por unos cuarenta años— proveen un marco de referencia para la historia de la literatura alemana: la construcción de dos estados, la República Federal y la República Democrática, Alemania Occidental y Oriental, en 1949, y el final de esa misma división en 1989/90. Además, hay un preludio y un “postludio” a ese período de cuarenta años, cada uno de los cuales está caracterizado por sus ajustes a cambios dramáticos: los años de 1945 a 1949, el preludio, fueron años ensombrecidos por una guerra que acababa de terminar y un caos que recién empezaba; los años siguientes a 1989, el “postludio”, fueron años en los que los sentimientos desbordaban y los ánimos cambiaban, porque un suceso inesperado —la unificación de Alemania— provocó consecuencias inesperadas.

Ningún modelo podría incluir todos los trabajos producidos durante este medio siglo de cambios y de caos. Sin embargo, se puede entrever un contorno: gran parte

de la escritura de este período parece ordenarse por décadas; así, los años 1949, 1959, 1969 y 1989 son ejes claves. Los diez años que parten de 1949, años de recuperación, trabajo duro y milagro económico, ofrecieron escapes innumerables hacia el consumismo y terminaron con un *annus mirabilis* en la novela. Había habido signos tempranos de novelistas explorando el lado más oscuro del Milagro Económico: *Das Treibhaus* (1953), de Wolfgang Koeppen, abarcaba desde varios ángulos las tensiones y confusiones de la vida política en Bonn. Con *Ehen in Phillipsburg* (1958), Martin Walser había comenzado lo que resultó ser, a lo largo de toda su vida, una exploración en la ficción de los compromisos y las decepciones de las que depende la gente. Pero el año 1959 produjo tres novelas que, en formas diferentes, establecieron a la novela alemana de postguerra a nivel internacional. Uno de estos tres escritores —Heinrich Böll— ya era conocido. Desde principios de la década del '50 había retratado a seres viviendo —o sobreviviendo— entre ruinas y privaciones. Pero su novela de 1959, *Billar a las nueve y media* (Billard um halb zehn), se atrevía a cuestiones más amplias, en un montaje que incluía tres generaciones de una familia y unos cincuenta años de historia alemana. En el corazón de la primera novela de Günter Grass, *El tambor de hojalata* (Die Blechtrommel), publicada ese mismo año, hay un personaje

surreal que dejó de crecer a la edad de tres años y que permite ver un ángulo grotesco del Tercer Reich de Hitler, sus comienzos y su final catastrófico, así como la emergencia de una nueva sociedad. La tercera de las novelas que enriquecieron tanto el panorama literario en 1959 es el trabajo de un escritor criado en Alemania Oriental y que acababa de mudarse a Occidente: *Conjeturas sobre Jacob* (Mutmassungen über Jakob), de Uwe Johnson, tiene sus raíces en la división de Este y Oeste, que Johnson explora de una forma no polémica y pareja, sin antecedentes en la literatura de la época.

Se podría decir que para la generación de escritores alemanes emergentes de postguerra, la política, ya se tratara de la pesadilla hitleriana o del enfrentamiento con un país dividido, era inevitable. Es, sin embargo, en los años '60 cuando la dimensión política de la literatura se convierte en el objeto urgente y generalizado de discusión. En 1961, Martin Walser publicó un volumen de ensayos de Grass, Siegfried Lenz, Hans Magnus Enzensberger y muchos otros bajo el título *La alternativa o ¿necesitamos un cambio de gobierno?* Vale la pena por lo menos mencionarlo al pasar, ya que ejemplifica una actitud que prevaleció durante todos los años '60: como participantes de un debate político, los escritores tenían una función importante más allá de los confines de la literatura.

Lecciones de alemán

Hacia fines de los '60 había tenido lugar un cambio en el gobierno —Willy Brandt fue nombrado canciller en 1969— y, para ese entonces, los escritores de la izquierda estaban defendiendo sus propias posiciones contradictorias con un vigor sin precedentes. Además, poseían un órgano influyente: la revista *Kursbuch*, fundada en 1965 por Enzensberger. Los escritores estaban más cerca de los centros de poder político que en cualquier otra época anterior o posterior, en especial Böll y Grass (los dos trabajaron muy de cerca con Brandt durante la campaña electoral de 1969). Pero la agenda no estaba completamente dictada por la política interna de Alemania. Vietnam, Cuba, la guerra armamentista, el Tercer Mundo: cuestiones internacionales de este orden generaban una preocupación fuerte y —tal vez no sea sorprendente— figuraban prominentemente en la arena pública del teatro. Se convirtieron en el tema de obras dramáticas de, entre otros, Peter Weiss, Rolf Hochhuth y Hans Magnus Enzensberger. Tampoco sucedió que los problemas contemporáneos destranaran por completo a los problemas de un pasado inolvidable. Una de las novelas más populares del momento (de la que se vendieron 100.000 ejemplares en un año), transcurría durante los años de Hitler: *Lección de alemán* (Deutschstunde, 1968) de Siegfried Lenz.

“Lo verdadera y genuinamente revolucionario está en algún lugar muy a la izquierda de Mao! en frente a una cámara de TV”, decía Enzensberger en 1970. Antes de que, por así decirlo, las barricadas de 1968 hubieran sido desmanteladas, cuando en el aire todavía resonaban los llamados marxista-leninistas a la acción, Enzensberger, como buen observador anticipador de la volátil escena literaria que era, vio que los revolucionarios auto-diseñados ya se habían transformado en figuras inocuas que posaban en el paisaje mediático. Aparentemente, los esfuerzos de fines de la década del '60 habían resultado infructuosos: la sociedad no había sido transformada, la literatura no había adquirido una nueva función. Pero no todos eran tan despectivos como Enzensberger: *El honor perdido de Katharina Blum* (Die verlorene Ehe der Katharina Blum), de Böll, publicado en 1974, es tal vez su historia con mayor compromiso político, y Peter Weiss continuó explorando durante muchos años y de varias formas la interacción entre literatura y política.

Pero los '70 dieron la razón al diagnós-



El reichstag (parlamento alemán) después de la caída de Berlín (1945).



Caída del Muro de Berlín (1989).

tico de Enzensberger. De hecho, el fracaso de la revolución fue el tema de una de las novelas más exitosas de esa década: *Lenz*, de Peter Schneider, publicada en 1973. Era una exposición de la jerga y el pensamiento utópico de los revolucionarios auto-diseñados, escrita por alguien que, apenas unos años antes, había sido un miembro activo del movimiento estudiantil revolucionario. Los temas que habían parecido urgentes en los '60 dejaron lugar a cuestiones menos públicas, más íntimas, al punto que los historiadores literarios hablan de una *Tendenzwende*, un cambio en la tendencia. Conflictos entre generaciones de una familia, mujeres buscando autodefinirse en un mundo extranjero, hijos encarando la presencia y muchas veces el poder de los padres.

Nada que leer

De alguna manera, el cambio de enfoque hacia lo que fue llamado *Neue Subjektivität* (nueva subjetividad) durante la *Tendenzwende* de los '70 resultó ser de largo

aliento. Su preferencia por el mundo privado por encima de la política sigue siendo una característica dominante de la escritura alemana. Vistos desde este ángulo, los años '80 pueden parecer parte de una continuidad sin interrupción y, por eso, una década sin características definitorias. Pero esta no es una imagen totalmente apropiada: los '80 pueden estar definidos con menor claridad que las décadas precedentes y, sin dudas, 1979 es menos crucial que 1969, 1959 o 1949, pero ciertos rasgos específicos emergen. Algunos son de carácter negativo: en 1981 el historiador Joachim Fest investigó las apretadas filas de libros durante la Feria del Libro en Frankfurt y proclamó “*libros y libros, pero nada para leer*”.

Al final de esa década, Hans Werner Richter, un líder de opinión clave en el escenario literario, resumió su impresión sobre la escritura alemana durante los años '80: “*Todos saben escribir maravillosamente, pero no tienen nada que decir*”.

De hecho, había pocas señales de una nueva generación de escritores en Alemania Occidental; la generación más grande estaba desapareciendo (Peter Weiss murió en 1982, Uwe Johnson en 1984, Heinrich Böll en 1985) y algunos casos aislados no alcanzan para alterar la imagen general. Sin embargo, es en esta década aparentemente poco excitante que, en 1985, aparece la que llegó a ser la novela alemana más popular de toda la historia: **El perfume** (Das Parfum), de Patrick Süskind, que vendió seis millones de ejemplares en 28 idiomas. No puede haber una explicación sencilla del éxito a una escala tan masiva, pero por lo menos vale la pena preguntarse si, en parte, los lectores alemanes no se vieron atraídos por la mezcla estimulante de novela de horror, crimen, fantasía e historia de Süskind como un antídoto a una época en la que, de otra manera, no pasaba nada. Nada hasta el otoño de 1989.

La otra Alemania

1989 y sus consecuencias trajeron transformación a Alemania Occidental y, por supuesto, un cambio mucho mayor a la Oriental, que fue borrada del mapa. También marcó el final de lo que había sido, desde 1949, una literatura alemana oriental separada. Esa literatura, que hasta ahora este informe ignoró, vale más atención de la que se le puede dedicar aquí. El esbozo más sencillo deberá alcanzar.

El modelo de décadas cambiantes que provee cierta coherencia a una mirada sobre la literatura de Alemania Occidental no es relevante para la literatura de la RDA. Las políticas culturales buscaban una consistencia y una permanencia que trascendiera por lejos cualquier tipo de recorte temporal breve. Sin embargo, a lo largo de los 40 años de RDA, el curso de la literatura oriental cambió. Los primeros años de ese estado estaban dominados por la idea del *Aufbau* (construcción), proclamada por todos los medios. La primera novela en ocuparse del tema, la primera *Aufbau-Novelle*, como fueron llamadas, fue la historia de un heroico trabajador proletario, **Menschen an unserer Seite** (1951), de Eduard Claudius. El optimismo indestructible que daba forma a las novelas de Claudius y a otras contrastaba marcadamente con el tenor mucho menos confiado de las novelas alemanas occidentales de la misma época, en gran parte porque los textos de Alemania Oriental tendían a mirar hacia adelante, hacia la utopía socialista, más que hacia el pasado, a la pesadilla nacional-socialista. Pero una novela centró sus

políticas en un campo de concentración —**Nacht unter Wölfen** (1958), de Bruno Apitz, que vendió 400.000 ejemplares en dos años— y resultó ser una de las obras más exitosas de la literatura de la RDA.

A los doce meses de publicada la novela de Apitz, fue promulgada una nueva línea oficial. En 1959 se declaró que el trabajador-escritor debía ser estimulado con lo que se convirtió en el slogan general “*¡Toma tu lapicera, camarada!*”. Esta línea produjo poco material de calidad duradera, pero tuvo una consecuencia no prevista: marcó una posición extrema de la cual, desde los '60 en adelante, un grupo de escritores de la RDA se fue distanciando, ya fuera de manera encubierta o de forma menos ambigua. A mediados de los '60, mientras la política oficial favorecía a textos evidentemente socialistas, comenzaron a aparecer novelas cuya orientación hacia el individuo era inequívoca: **Jakob der Lügner** (1969) de Jurek Becker, **Reflexiones sobre Christa T.** (Nackdenken über Christa T., 1968) de Christa Wolf. En particular las novelas de Wolf —cautelosas, tentativas, exploratorias— provocaron discusión en una escala que era difícil de igualar en la RDA.

Dada la fuerza prescriptiva de la política oficial y la amenaza siempre presente de no ser publicado, no sorprende que Günter Kunert, un escritor alemán oriental que acababa de mudarse al Occidente, hubiera hablado en 1979 de “*la vida intolerable de los escritores en la RDA*”. Lo que sin embargo sí sorprende es que la literatura de Alemania Oriental desplegara una riqueza de temas y una variedad de técnicas en un espectro que abarca desde la compleja mezcla de fantasía histórica con realismo en la narrativa de Irmtraud Morgner, hasta el encuentro vívidamente coloquial entre un joven trabajador y el Werther de Goethe en **Die neuen Leiden des jungen Werther**, de Ulrich Plenzdorf, una novela que se convirtió rápidamente en el centro de uno de los debates más energéticos que jamás surgieron en la RDA y que —algo nuevo en la escritura de la RDA— también se transformó en un libro de culto para la generación joven.

Sin embargo, existían límites muy claros: Stefan Heym no fue publicado por décadas. El final de la década de los '70 fue testigo de un éxodo de escritores que empobreció seriamente la vida literaria de Alemania Oriental. El suceso decisivo ocurrió en 1976, cuando le fue negado el ingreso a la RDA al “canta-autor” Wolf Biermann después de una gira de conciertos por Alemania Occidental. La ruidosa

reacción en la RDA, en la que muchos escritores firmaron declaraciones de apoyo a Biermann, llevó a la partida de algunos de los poetas y escritores líderes de Alemania Oriental. Consideraciones posteriores llevaron a muchos comentaristas a sugerir que la acción draconiana en contra de Biermann fue el principio del inevitable final. El final llegó en 1989.

Primavera en otoño. La historia está abierta. En ruta hacia una nueva RDA son los títulos de tres volúmenes de comentario político escritos bajo el impacto inmediato de la *Wende*, la revolución de 1989, y sugieren renacimiento y fe en el futuro. Pero sorpresa, miedo, pura incredulidad: esas fueron las reacciones a la dramática secuencia de eventos que nadie había predicho. No se puede esperar de escritores, en particular de novelistas, que respondan con rapidez a cambios de semejante envergadura. El dramaturgo Heiner Müller citó con aprobación la observación de Bertolt Brecht de que ni Shakespeare ni ningún otro dramaturgo contemporáneo hizo referencia alguna a la victoria inglesa sobre la armada española, a pesar de que ya habían pasado décadas del dramático episodio. Muchos estarían de acuerdo en que las respuestas reflejas a hechos contemporáneos o recientes no son incumbencia de la literatura. Sin embargo, parece que poderosos argumentos de este tipo no desanimaron a los escritores de comentar y describir los sucesos de 1989/90 y sus repercusiones. Entre los novelistas, Erich Loest reaccionó con velocidad al cambio de ánimo y a la tormenta económica (**Katerfrühstück**, 1992). En 1995, Loest (**Nikolaikirche**) y Grass (**Es cuento largo**) estaban mostrando en narrativas extremadamente opuestas el drama de 1989 y, en el caso de Grass, sus raíces y ramificaciones históricas.

Grass y Loest pertenecen a una generación mayor. Pero escritores más jóvenes están comenzando a producir novelas en torno a la *Wende* y adoptan una variedad extraordinaria de enfoques, yendo de lo pesadillezo (Thomas Hettche en **Nox**) a la farsa (Jens Sparschuh en **Zimmerspringbrunnen**). En los años '50, cuando Alemania acababa de ser dividida, los novelistas —como fue sugerido al principio— nos impresionan con la rica variedad de sus respuestas. En los '90, cuando dos países se convirtieron en uno, los novelistas vuelven a ponerse a la altura de la ocasión. Las tensiones y el movimiento de estos cuarenta años ayudaron, al parecer, a mantener a la novela vibrante viva.

Alemanes: Hermann Hesse

La astucia del lobo

POR CHRISTIAN KUPCHIK

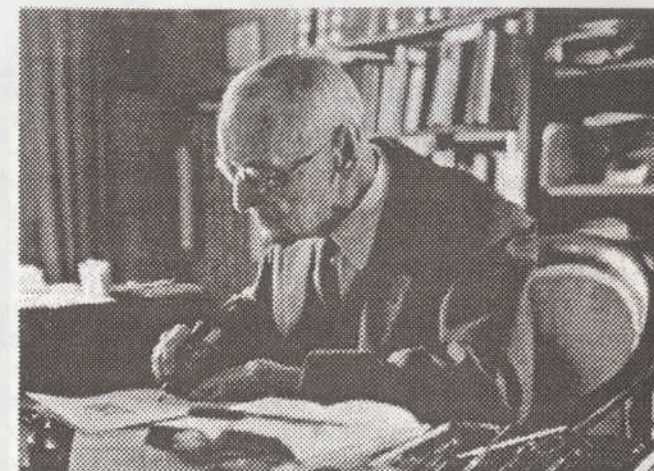
Los adolescentes que transitaban las décadas del '60 y el '70 sorprendidos y encandilados entre las convulsiones sociales y la evolución del rock, realizaban una parada obligatoria en las diversas obras que dejara un oscuro autor alemán que mezclaba en dosis parejas el misticismo y la búsqueda individual. Ese autor era Hermann Hesse. Para muchos, Hesse representó la primera puerta a la literatura. La identificación adolescente con libros como **Demian** o **El lobo estepario** no es casual: marca anticipadamente el espíritu de una época en constante cambio.

Hermann Hesse había nacido en Calw, cerca de Stuttgart, el 2 de julio de 1877, y su padre era misionero. Si buscáramos un retrato de aquel artista adolescente sería, sin duda, el joven que protagoniza la novela **Demian** (1919), donde Emil Sinclair habla de Demian y lo ve superior y frío, solitario y silencioso, a punto tal que no tenía trato íntimo con nadie a excepción de su madre. Estamos ante un ambiente colegial donde resuenan ecos de Musil y Joyce, donde lo permitido y lo prohibido se cuestionan, y se inicia el tránsito de la inocencia a la experiencia: “*Él había amado y se había encontrado a sí mismo. La mayoría, en cambio, aman para perderse*”. Esta concepción del mundo está próxima a Zaratustra, héroe que Hesse descubrió en 1895 cuando trabajaba en una librería de Tübingen. “*La vida de cada hombre es un camino hacia sí mismo*”, pensamiento romántico que nos recordaría el Zen, Walden y hasta los beatniks.

El joven Hesse publica su

primera novela, **Peter Camenzind**, a los 26 años, y pinta allí un vagabundo solitario que deja su casa en las montañas para salir a conocer el mundo. Luego, amargado y decepcionado, retorna al hogar. Este hijo pródigo hace suyo el salmo 121: “*Levantaré mis ojos a las montañas de donde viene todo mi consuelo*”. No es un personaje de Ibsen, sino alguien que vive imbuído en una mística donde bien y mal compiten por doquier, temática que continuará en **Bajo las ruedas**. **Demian** es la historia de una amistad, incluso de un idilio amistoso, con un final escalofriante cuando el narrador descubre —herido de muerte en la Primera Guerra Mundial— a su amigo. “*Tendrás que escuchar en tu interior y notarás que estoy dentro de ti*”, le confiesa Demian en una escena que recuerda la agonía de Hamlet en brazos de Horacio. La amistad masculina es un crisol sólido en Hesse, y en **Narciso** y **Goldmundo** (1930) divisamos una alegoría medieval que transparenta dos modos de ser. Narciso es el monasterio y Goldmundo la escultura y la búsqueda apasionada de la memoria de la madre. El primero vive en un mundo espiritual y el segundo una existencia pasional. Narciso le dice en cierta ocasión: “*Tú eres un artista y yo un pensador. Tú duermes en el regazo de la madre y yo velo en el desierto. Para mí luce el sol, para ti la luna y las estrellas. Tú sueñas con estrellas, yo con muchachos*”. El artista Goldmundo tallará un San Juan con los rasgos de su amigo, y al morir a su lado exclamará: “*¿Cómo podrás morirte un día, Narciso, si no tienes madre?*”

Siddharta era el comple-



mento necesario. Un libro que es el testimonio de una crisis donde resuena todavía el fragor de la guerra, y se plasma un viaje que el autor hace a la India. Incluso que recoge los años en los que sigue una larga cura psicoanalítica con un discípulo de Jung. Una época agónica que recuerda el último verano de Klingsor, cuando el artista agonizante se preguntaba: “*¿Cuántas vidas, de las diez que poseía, le quedaban?*”. Una cegadora luz oriental que era necesaria: “*He intentado descubrir lo que es común a todas las confesiones, a todas las formas de piedad, lo que supera las diferencias entre las naciones, lo que puede ser creído o respetado por todo hombre, sea cual fuere la raza a la que pertenezca*”. Siddharta abandona la casa de sus padres, guarda como un tesoro esa máxima tan necesaria —“*Tu alma es el mundo entero*”— regala su túnica a un pobre que encuentra en el camino y busca su esencia: “*Siddharta tenía un fin, una meta única: deseaba quedarse vacío, sin sed ni deseos, sin sueños, sin alegrías ni penas. Deseaba morir para alejarse de sí mismo, para no ser yo, para encontrar la tranquilidad en el corazón vacío*”.

Estas plegarias construyen la fortaleza interior, están entre San Francisco de Asís y Emerson, y son el camino necesario que conduce a **El lobo estepario** (1927). Harry Haller se siente ajeno a la sociedad, como si fuera a la vez hombre y lobo. En sus garras sentimos el quejido de nuestra época. Un libro dentro de otro que refleja, en parte, la misma vida amorosa y matrimonial de Hesse y hasta su búsqueda del refugio de Montagnola, su renuncia a la nacionalidad alemana para asumir la suiza. El lobo estepario es un hombre de unos 50 años que viaja buscando algo, que advierte que su fiera es necesaria: “*El hombre y el lobo se verían obligados a reconocerse mutuamente*”. **Juego de abalorios** (1943) es el símbolo de la búsqueda utópica de Castalia a través de una peregrinación al pasado y al futuro, con deudas obvias a Broch y Thomas Mann, y un héroe, Joseph Knecht, encargado de indagar las leyes secretas del cosmos.

Hesse deploraba el nazismo. Toda su obra es una peregrinación grandiosa cuya meta es el hombre, a veces ángel, otras fiera. Entre uno y otro, pervive el hombre como lobo estepario, símbolo de una nueva religión.

Berliner Requiem

POR JEAN-MICHEL PALMIER

TRADUCCIÓN: ELVIO E. GANDOLFO

EN LAS PRIMÉRAS DÉCADAS DE ESTE SIGLO BERLÍN VIVIÓ UNA FIESTA. EN SUS CASAS Y CALLES CRECÍA LA POBREZA MIENTRAS EN LOS CAFÉS Y TEATROS CRECIAN ALGUNAS DE LAS VANGUARDIAS MÁS IMPORTANTES DE LA ÉPOCA COMO EL EXPRESIONISMO Y EL DADAÍSMO. UN PASEO POR UNA CIUDAD DE PASIÓN Y LOCURA.

Una canción de los años veinte proclama que sólo existe un Berlín, que nunca habrá dos. El clown metafísico Karl Valentin, amigo de Brecht, expuso él mismo una botella que contenía aire berlinés. Canciones, poemas, novelas, telas, grabados y films immortalizaron la ciudad, desde Georg Heym a Christopher Isherwood pasando por Brecht, Becher, Döblin, Leonhard Frank, Gottfried Benn, Tucholsky, Erich Weinert, Erich Kästner, Klabund, Arno Holz, Heinrich Mann, George Grosz, Otto Dix, Walter Ruttmann, para citar sólo algunos nombres. Pocas ciudades marcaron tan profundamente la literatura, el teatro, el cine como el Berlín de los años veinte, fuente de una mitología que sigue obsesionándonos. A lo largo de todos estos años, Berlín se convirtió en el símbolo de la vanguardia europea, no sólo del expresionismo, sino también de la Nueva Objetividad, de Dadá en su politización más extrema. Es la ciudad de los cines, la ciudad de los teatros, de los cabarets, el punto de encuentro de la bohemia artística de toda Europa.

Berlín proletaria

Hay sólo un Berlín, y hay mil. Está el Berlín rojo de los grandes barrios proletarios

de Wedding y de Kreuzberg, el Berlín burgués del Tiergarten, el Berlín aristócrata del Grönewald, el Berlín de los emigrados rusos, el Berlín de los soviéticos que se encuentran en los cafés con Lissitzky, Maiacovski, Esenin y Biély. Está el Berlín de los estudios de la UFA, del Marmorhaus, de los teatros y los cabarets donde se apresura una burguesía ávida de placeres, mientras crecen la miseria, el desempleo, la inflación. Está el Berlín comunista y el Berlín donde ya desfilan en hileras cerradas los regimientos de la ultraderecha. Está sobre todo esta ciudad fantástica, bella y fea, fría y conmovedora, esta atmósfera tan particular immortalizada en los poemas y las canciones, ese gusto por la desesperación y el placer, ese modo de no tomar nada realmente a lo trágico que caracteriza el espíritu de los berlineses

de los años veinte.

Seguramente es Alfred Döblin quien en su novela *Berlin Alexanderplatz*, dio del Berlín de posguerra la imagen más bella y más conmovedora con su mundo de vagabundos, de mendigos, de prostitutas, de organilleros que no paran de venir a vagar por el Alex, el corazón popular del viejo Berlín, refugiándose en lo de Aschinger o hacia la estación de Stettin, recorriendo las calles que bordean la vieja plaza, durmiendo en los asilos nocturnos de la Frobelsstrasse. Es el universo extraño del lumpen-proletariado lo que seduce tanto a los cineastas y los escritores; fascinación y seducción que no carecen de ambigüedad: al hablar de estas figuras pintorescas, no se dice nada de los obreros.

Los novelistas proletarios de los años veinte -Ernst Ottwalt, Willi Bredel-



"La calle" (1913), del expresionista alemán Ernest Kirchner.



Dos imágenes de *Nosferatu* (1922), de Murnau.



describirán en sus novelas la miseria del proletariado berlinés que llega a su paroxismo tal vez en los primeros films rodados por el partido comunista. Pero junto a las grandes descripciones del Berlín rojo, hay que otorgar también una gran importancia a las primeras representaciones de ese Berlín popular que impacta la imaginación: es el Berlín de Baluschek, del pintor de los tugurios, el Berlín de Käthe Kollwitz, de sus grabados sobre la guerra, el hambre, la miseria y la muerte, el Berlín de Heinrich Zille, nombre prestigioso, poco conocido en el resto del mundo.

Zille no es sólo el nombre de un caricaturista, fotógrafo y poeta, es el nombre de quien amó con pasión ese Berlín de los obreros, los pobres, la miseria, que le dio su nobleza y su belleza.

Estrechamente ligado al desarrollo de este Berlín popular, hay que mencionar el gusto por el teatro. Se ha repetido con frecuencia que Berlín siempre tuvo más teatros que iglesias. Junto a los primeros teatros burgueses, aparece toda una serie de teatros populares, teatros de boulevard, escenarios de aficionados, teatros de balneario que jugarán un papel decisivo en la formación de la mitología berlinesa.

¿En qué época empieza el Berlín artístico y literario? Sin duda, es en los años que preceden a la primera guerra mundial cuando la capital va a afirmarse como el símbolo de la vanguardia alemana.

Berlín banal

La edad de oro de esta bohemia berlinesa se extiende desde 1910 a 1920. Antes de frecuentar los cabarets literarios, es en los cafés donde esa bohemia se reúne.

Esta moda de los cafés no deja de afirmarse al mismo tiempo que empieza una lenta migración de la ciudad hacia el Oeste. A medida que se avanza hacia los años veinte, el viejo Berlín popular va a perder su papel primordial, su lugar único de corazón de la capital, de lugares de placer y

diversión. Su universo son ante todo algunos cafés, el *Romanisches Café*, el *Café Grossenwahn* -el café de los Delirios de Grandeza- así llamado por la cantidad inverosímil de ideas de genios, de proyectos locos, de sueños insensatos que allí fueron concebidos por bohemios que poco a poco se autodenominaron "expresionistas". Son poetas que, en una semimiseria, vegetan allí y cuyas obras parecen anunciar poco a poco el expresionismo.

En su novela *Mefisto*, Klaus Mann ha evocado muy bien, a través del drama de los actores que permanecen en Alemania en la época hitlerista, en particular la carrera de Höfgens (en realidad Gustav Gründgens, que interpreta el papel del jefe de la policía en *M. el vampiro* de Fritz Lang), el poder de atracción del Berlín de los años veinte sobre el conjunto del teatro alemán. Brecht vivirá allí en la miseria con su amigo Bronnen, autor expresionista, que escribió sobre todo *Parricidio* y que trabajaba durante el día en las grandes tiendas Wertheim; sus biógrafos no dejan de evocar al joven desgarrado de gorra y abrigo de cuero que un día levantaron en la calle, desmayado de pura inanición.

Pero es en Berlín donde Brecht triunfará realmente cuando el propio Reinhardt se encargue de la dirección de *Tambores en la noche* y alcance la gloria internacional con el éxito de la *Opera de cuatro centavos* en 1928.

Norteamérica, que ejercerá una influencia tan profunda por sus mitos sobre el teatro de la época, va a dejar su marca en el "socialismo frío" de la "Nueva Objetividad", pero también sobre los placeres cotidianos. Después de los impulsos mesiánicos del expresionismo, la decepción engendrada por el fracaso de la revolución, muchos artistas quieren volver a lo concreto, lo banal, lo cotidiano. Lo que descubre en Norteamérica es un ritmo de vida desenfundado, el gusto por el consumo, la pasión por los espectáculos más violentos.

El jazz, la danza, los matches de box. Las novelas policiales -que leen con avidez Brecht y Lang- van a contribuir a crear esos mitos americanos que volvemos a encontrar en ciertas obras de Brecht, en especial el combate de boxeo "metafísico" que opone a los dos personajes de *En la jungla de las ciudades* y *Mabuse* de Fritz Lang, pero también todo un estilo de espectáculos muy marcados por la moda hollywoodense.

El Berlín de los años veinte va a descubrir el éxito de las variedades, de las revistas desnudistas que se instalan en los teatros y los cabarets. En el Apollo-Theater, los berlineses pueden admirar las revistas desnudistas más fastuosas y aplaudir a la stripteasera Anita Berber.

Mientras tanto, Georg Heym evoca la ciudad gigante como una divinidad maléfica, un mundo de soledad, angustia y terror. Los relojes de las iglesias se desencadenan como "un mar de torres negras". Por todas partes el humo de las fábricas, "azulado como el incienso", devora a la ciudad. Es un dios que agita su "puño de carnicero". De Berlín, Heym sólo retiene visiones tristes y angustiosas: los "sombrios almacenes", el humo, el hollín, los "faroles de las chimeneas gigantes".

Berlín expresionista

¿Cómo tomó por asalto a Berlín el expresionismo? Ante todo por la pintura. La capital siempre manifestó el mayor interés por la pintura. Munch irá a exponer allí sus telas escandalosas, pero antes que él Berlín había recibido bien o mal las exposiciones más diversas. Como es lógico, Munch fue mal recibido en 1892, pero sus cuadros marcaron profundamente la sensibilidad de toda la bohemia artística y literaria berlinesa. Por otra parte Berlín estaba profundamente abierta a las influencias escandinavas. Allí se montaba a Ibsen y Strindberg.

La creación de la Nueva Secesión en 1910, la inauguración de la revista y la ga-

lería *Der Sturm* iba a contribuir al desarrollo del expresionismo. La vieja Secesión berlinesa había rechazado a los nuevos artistas: estos iban a tomarse una revancha restallante. Pronto los artistas de la Brücke fueron a instalarse en Berlín. La *Brücke* y el *Blauer Reiter* defendidos por Walden, que los exponía, tuvieron lugar en el nacimiento de la vanguardia europea. En 1910 Kokoschka había expuesto en la galería Cassirer, y revistas como *Die Aktion*, *Revolution* o *Die Neue Kunst* aparecieron en 1911, año en que el Caballero Azul realizaba también su primera exposición en Berlín. Después, en 1912, en la galería *der Sturm*, que se convierte en el sitio de reunión de todos los expresionistas.

La palabra "expresionismo" se difunde con la rapidez del fuego en todas las artes berlinesas. Poco importa que estos bohemios de los cafés de Berlín sean o no auténticos expresionistas, que sepan con exactitud lo que significa el término; se reconocen en su atmósfera, su sensibilidad, y la desarrollan en sus poemas, sus sueños, sus visiones, sus pesadillas.

Entre esta bohemia berlinesa se encuentran Kurt Hiller, Jakob von Hoddis -más tarde afectado por una enfermedad mental y quemado por los nazis- Franz Pfemfert, Rudolf Leonard, Ludwig Rubiner, Alfred Wolfenstein. Los poetas se mezclan con los pintores, frecuentan los mismos cafés, los mismos cabarets. En los años que rodean a la primera guerra mundial, es también en Berlín donde serán montadas las primeras obras expresionistas, en especial por Max Reinhardt.

Refugiados en los cafés, olfateando la llegada del huracán, cantores de la agonía de un mundo, muchos de estos poetas y pintores encontrarán la muerte durante la guerra. Con el derrumbe del régimen, la miseria, el hambre, el despertar brutal de las ilusiones del expresionismo, que quería crear un mundo nuevo, hacerlo surgir del Yo, unir la utopía y la desesperación en un proyecto revolucionario, Berlín se convierte sin duda en el símbolo de toda la crisis que desgarró a Alemania.

Berlín Dadá

Si Berlín fue la ciudad donde triunfó el expresionismo, se convierte después de la guerra en una de las plazas fuertes del "arte de izquierda": de Dadá al Grupo de Noviembre, donde la mayor parte de las obras expresionistas más importantes serán montadas.

En el cine, la corriente triunfa en el momento mismo en que agoniza el expresionismo literario. Incluso renegado, crítica-

do, sigue marcando la sensibilidad berlinesa. **Caligari** atrae multitudes, encanta y espanta. Las galerías y los museos están de allí en adelante abiertos a las telas expresionistas.

Mundo al borde del abismo, Berlín nunca estuvo tan ávida de placeres. La atmósfera de los films de Fritz Lang, en especial **Mabuse el jugador**, da una imagen bastante exacta de ese caos, de esa "tormenta eléctrica" que caracteriza al Berlín de los años veinte. **Mabuse** evoluciona en un decorado asombrosamente realista: prostitutas, mujeres de mundo, aristócratas decadentes, homosexuales y drogados. Después de los años de guerra y revolución, los habitantes aspiran a nuevos placeres. Ese mundo de los garitos, de los cabarets y los cines, no puede resumir en sí solo la atmósfera berlinesa, pero constituye un aspecto asombroso. Avido de placeres, de las diversiones más escabrosas, Berlín trata de olvidar la crisis por todos los medios. Después de las películas de Lubitsch, los films expresionistas marcaron profundamente a la capital. El teatro de Reinhardt hizo conocer las obras de esta generación asesinada en 1914, y puso en escena las de Toller, en ese entonces encarcelado.

Es en Berlín donde se establecieron también los más famosos directores: Reinhardt, Jessner, Höllander, Piscator, Engel.

El expresionismo seguirá viviendo oficialmente en Berlín hasta 1928. Triunfa por otra parte en el teatro -con Reinhardt, Jessner-, en el cine y se vuelve incluso una moda. Pero el expresionismo, sus esperanzas e ilusiones mesiánicas, ya es atacado con violencia por otros movimientos -el Grupo de Noviembre- que intenta una unión de la vanguardia artística y la revolución, que no sólo propone una reforma de las Facultades de Bellas Artes, sino también la utilización del arte de vanguardia como arma al servicio del proletariado. Muchos antiguos expresionistas se unen a los Consejos obreros, de soldados o de artistas.

Dadá alcanza también en Berlín su forma más violenta y politizada. Desde 1918 se abre en Charlottenburg un club Dadá. Dadá llegó a Berlín como una tormenta o como los cuatro jinetes del Apocalipsis. Cuando Richard Huelsenbeck va a Berlín en 1917, encuentra la ciudad en plena crisis. La miseria, el hambre, la desesperación acosan a la ciudad. En semejante situación, no es asombroso que Dadá, en esa confrontación con las dificultades cotidianas, se haya vuelto comunista. El 18 de febrero de 1918, Huelsenbeck dio una conferencia en la sala de

la Nueva Secesión, que invitaba a la creación de un movimiento dadá en Berlín. Entre los firmantes del manifiesto para la fundación del Club Dadá, estaba Richard Huelsenbeck, Franz Jung, George Grosz, Raoul Hausmann, John Heartfield, Walter Mehring. En 1919, Hausmann mismo fundaba *Der Dada*, a la que se sumaron Johannes Baader y Hanna Höch.

Entre 1918 y 1920 el club Dadá organizará doce soirées, matinées, publicará varios manifiestos y en 1920 se abre la Gran Feria Internacional Dadá en la galería Burchard. Los dadaístas berlineses tendrán muy pronto la reputación de "bolcheviques". No quieren dejar nada intacto, ni siquiera el expresionismo. Sin embargo la unidad política del movimiento distaba de ser clara. Si algunos, como Heartfield y Grosz, se acercan al partido comunista y fundan con Piscator en 1924 el "grupo comunista de los artistas", otros, como Raoul Hausmann, Franz Jung y Johannes Baader escapan a toda ortodoxia.

Sus creaciones fueron a menudo efímeras: obras improvisadas, afiches, propagandas, foto-montaje, foto-collage, pero alcanzaron una violencia única que, por sí sola, definió al dadá berlinés.

Alrededor de 1922, el encuentro más decisivo del arte berlinés es el encuentro con la vanguardia soviética. En 1901-1902, Diaguilev montó sus "Ballets rusos" y las exposiciones colectivas reunieron artistas tan distintos como Kandinsky, Gontcharova, Larionov, Bourliouk, Malevitch, que ya habían presentado sus obras en el salón de otoño de 1913. Chagall y Archipenko expusieron juntos en el *Sturm*. En los años que siguen a la guerra, estos contactos se multiplican. La Unión Soviética ejerce una fascinación profunda sobre todos a los intelectuales alemanes que ven concretarse allí sus aspiraciones hacia un mundo nuevo.

Entre el sueño y la desilusión, el Berlín de los años veinte da testimonio tanto de una gran sed de vivir como de miedo al futuro. En medio de los problemas políticos, de la miseria cotidiana, busca con gran frecuencia en un ritmo de vida desenfrenada la evasión y el olvido. Era la época donde, según la hermana del arquitecto soviético El Lissitzky, "una muchacha costaba un cigarrillo y un kilo de pan, un millón de marcos". En los cabarets, las revistas de desnudos se producían ante este extraño afiche inspirado en un poema de Walter Mehring: "Berlín, tu bailarina es la muerte". ■

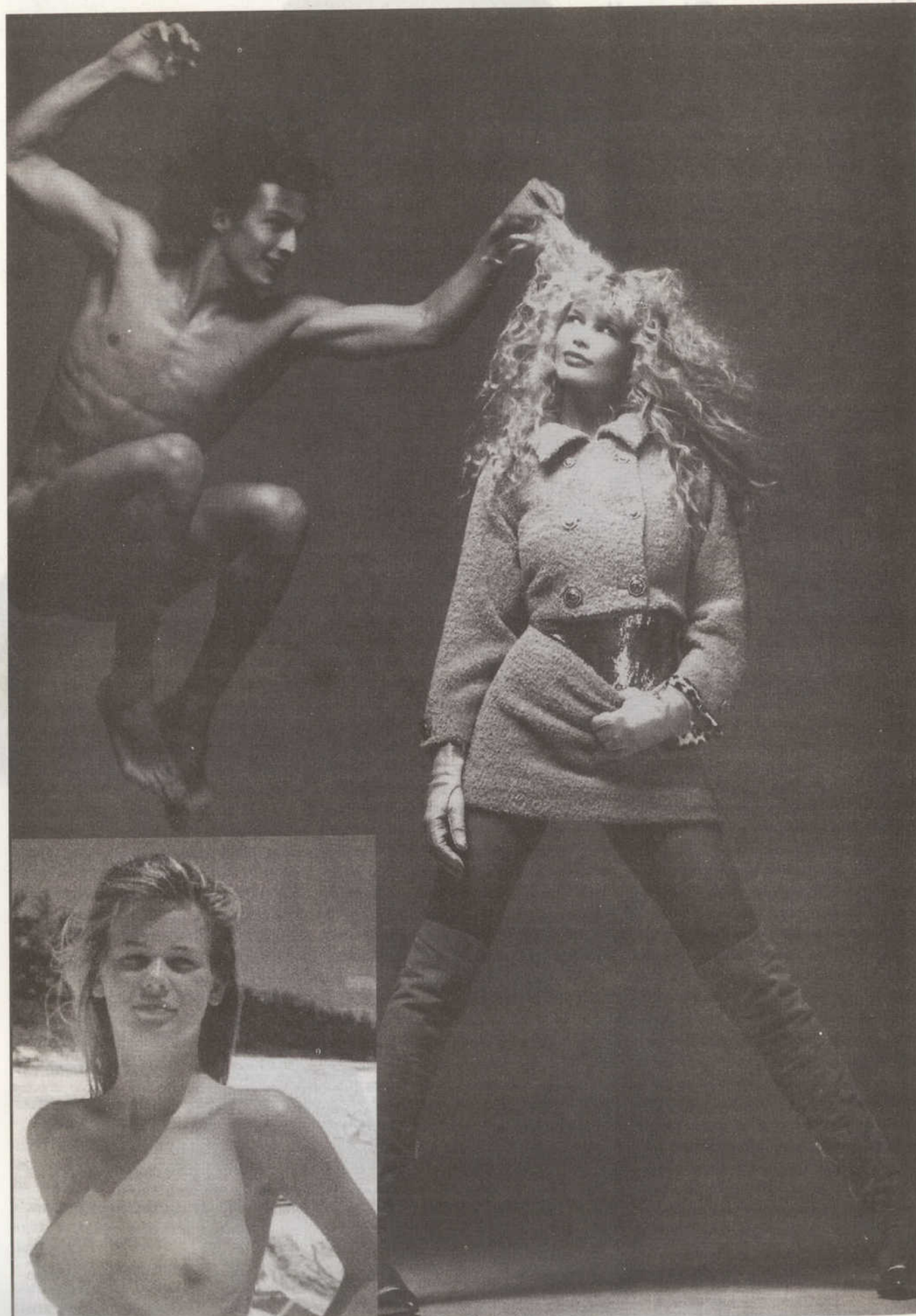
Fuente: *Magazine Littéraire*

Alemanes: Claudia

S
c
h
i
f
f
e
r

Claudia según Karl Lagerfeld.

UN ENSAYO FOTOGRÁFICO SOBRE LA ALEMANA MÁS FOTOGRAFIADA. COMO LA ITALIANA MONA LISA Y LA ESPAÑOLA DUQUESA DE ALBA EN SUS ÉPOCAS, LA ALEMANA CLAUDIA SCHIFFER HA POSADO PARA PARTE DE LOS MÁS GRANDES ARTISTAS DE LAS ÚLTIMAS DÉCADAS: PARA LOS FOTÓGRAFOS DE MODA. Y DE REGALO, LA TOMA FUGAZ DE ALGÚN ANÓNIMO PAPARAZZO.



Claudia según Richard Avedon (foto grande, página anterior), un desconocido fotógrafo de su adolescencia (foto chica, pág. ant.), Karl Lagerfeld (a derecha e izquierda), Herb Ritts (foto inferior) y un paparazzo (foto superior).



Alemanes: Hitler según Brecht

Un actor consumado

POR BERTOLT BRECHT

TRADUCCIÓN: JUAN VILLORO



JAN KNOPF, COEDITOR DE LAS OBRAS COMPLETAS DE BRECHT, DESCUBRIÓ HACE UNOS MESES UN RELATO INÉDITO DEL AUTOR DE **LA ÓPERA DE TRES CENTAVOS**, ESCRITO EN MARZO O ABRIL DE 1942, DURANTE SU EXILIO EN ESTADOS UNIDOS. BRECHT PENSÓ QUE EL TEMA DE "MI PERSONAJE INVOLVIDABLE" LE INTERESARÍA AL *READER'S DIGEST*. UN AÑO ANTES, LA REVISTA DE LA GRAN FAMILIA NORTEAMERICANA SE HABÍA DADO EL LUJO DE RECHAZAR UN TEXTO DE THOMAS MANN Y NO VACILÓ EN APLICARLE EL MISMO TRATAMIENTO A BRECHT. EN NOVIEMBRE DE 1996, LA REVISTA *DER SPIEGEL* PUBLICÓ POR VEZ PRIMERA "UN ACTOR CONSUMADO" Y LA PRIMERA VERSIÓN EN ESPAÑOL APARECIÓ EN *LA JORNADA* DE MÉXICO. CON GRAN ECONOMÍA DE MEDIOS, BRECHT SE OCUPA DE LA FASCINANTE E IRRACIONAL ATRACCIÓN DE ADOLF HITLER, CUYO PODERÍO DESTRUCTOR EMPEZÓ EN EL ÁMBITO DEL LENGUAJE.

Me encontraba en el Café del Jardín Imperial, en Munich, con escritores y gente de teatro; las mesas estaban a la intemperie, era marzo o abril pero el sol ya calentaba. En la mesa de al lado había un hombre de aspecto común y corriente, con una frente amplia y fea, piel enfermiza y mala postura. Sus interlocutores parecían oficiales vestidos de civil. Se trataba de un agitador local que acababa de celebrar una asamblea antisemita en un circo de las afueras, un tal Adolf Hitler. Uno de los actores de nuestra mesa contó con irritación que Hitler tomaba clases con Basil, el actor del Teatro Imperial, y que pagaba ocho marcos por hora. La anécdota nos hizo reír y nos importó poco que el agitador pudiera oírnos en la mesa de junto.

Basil era un actor de la vieja escuela; normalmente representaba personajes heroicos y gesticulaba como cantante wagneriano; los versos yámbicos de Schiller tenían que rodar por su lengua para que se sintiera satisfecho.

Hitler venía de una pequeña ciudad austríaca y hacía bien en

tomar clases que le enseñaran dicción y lo protegieran de la ronquera (se decía que en sus discursos gritaba espantosamente). De cualquier forma, era curioso que hubiese elegido precisamente a ese viejo comediante.

Según nos enteramos, Hitler aprendía a usar las manos en los discursos y en las apariciones en público, a simular aplomo, a gesticular con grandilocuencia. También a caminar: había que extender la pierna con los dedos en punta y mantener la rodilla rígida; si además se sumía la barbilla, el paso resultaba majestuoso.

Debo confesar que tiempo después nada de esto me iba a parecer tan divertido.

En una ocasión asistí a una de aquellas asambleas y lo observé como orador público. Su entonación era todo lo viril y heroica que podía esperarse de un discípulo del gran Basil. Hablaba siempre en el tono levemente herido de un hombre a quien, sin lugar a dudas y por mera maldad, se ha acusado injustamente.

Pero también constaté que había aprendido otras cosas de Basil.

En los discursos importantes acostumbraba subdividir y enumerar sus planes y argumentos: "En primer lugar", "en segundo", "en tercero", etcétera. De golpe, sentí que algo no encajaba del todo. Cuando dijo "en quinto lugar", tuve la vaga sensación de que le faltó decir "en cuarto lugar".

En la siguiente ocasión me fijé mejor. Sí, ahí estaba de nuevo: "En primer lugar", y luego una pausa efectista. Hitler quería demostrar que Alemania no tenía que pagar reparaciones de guerra a los aliados. El asunto iba más o menos así: "En primer lugar, es un error porque Alemania es del todo incapaz de reunir esa enorme suma; nuestras finanzas han sido saqueadas en exceso." Expuso esto en forma algo nebulosa, sin apoyarse en ningún dato estadístico, pero causó fuerte impacto. "En segundo lugar" fue algo del tipo: "porque Alemania no empezó la guerra", y "en tercer lugar": "porque las reparaciones sólo han traído enormes beneficios para los judíos". "En cuarto lugar" fue alguna otra cosa, y luego llegó, significativamente, "¡en sexto lugar!".

Me volví en derredor. Nos encontrábamos en una gigantesca cervecería; el público, en su mayoría de clase media, tenderos y artesanos con sus esposas, estaba ante enormes tarros de cerveza. Se contaban por miles, y escuchaban absortos. El podio quedaba tan lejos que Hitler se veía casi ridículo. Sin embargo, a través del humo de los cigarrillos era posible distinguir cómo el mechón de pelo se pegaba a su frente sudorosa. Hablaba atropelladamente; se diría que, en cualquier momento, iba a caer de la tarima. Para subrayar sus "en primer", "en segundo" y "en tercer lugar" alzó los dedos correspondientes, y siguió contando.

¡En la sala, nadie reparó en que jamás dijo "en quinto lugar"!

Hitler había engañado al auditorio con sus pruebas sobre el absurdo de pagar reparaciones de guerra. Era ya un actor consumado.

Y aún faltaba lo mejor.

Al llegar a "en octavo" o "en noveno lugar", sin la menor solución de continuidad, empezó a hablar de algo enteramente distinto. Pero no dejó de contar. Muy alterado, enumeró: "En décimo lugar, porque se ha oprimido al Movimiento Nacional"



(se refería a su partido nazi). "En onceavo lugar, porque los judíos metieron su cuchara en el asunto", etcétera, etcétera, un porqué tras otro, sin que ninguno tuviera la menor relación con el absurdo de pagar reparaciones de guerra. Me parece que de este modo llegó hasta "en veintavo lugar".

Podría pensarse que se trataba tan sólo de un infantil malabarismo de cifras, de algo absolutamente secundario, pero no era así. Con esas "veinte" pruebas cuya imperturbable "lógica" cayó como a golpes de martillo, Hitler causó enorme impresión. El Gobierno de la República había cometido no menos de veinte estupideces y crímenes, y él lo demostraba. El orador contradijo y desenmascará a la República en veinte puntos, y así magnificó su discurso. Cuando carecía de pruebas, reforzaba al máximo los ademanes y la postura de quien tiene pruebas. Tal era su truco.

Hitler actuaba la lógica. Su representación convencía. Los ocho marcos por hora que le pagaba a Basil habían sido bien invertidos.

Sin embargo, como he dicho, aquella tarde en el Café del Jardín Imperial yo no sabía nada de esto. Bajo el hermoso sol de primavera, nos reímos de sus clases de actuación. En verdad parecía necesitarlas.

La hora que pasamos en el Jardín Imperial tuvo un desenlace curioso.

Después de pagar, nos dispersamos y Lion Feuchtwanger, el autor de *Jüd Süß*, se dispuso a tomar su abrigo del respaldo de la silla. En ese momento, Hitler interrumpió su perorata, se incorporó de prisa, hizo una caravana, tomó el abrigo de manos de Feuchtwanger y lo ayudó a ponérselo:

- ¿Me permite, señor doctor? -murmuró.

Para entender el chiste del asunto hay que saber que Hitler frecuentaba el ambiente artístico y sabía que Feuchtwanger era judío y republicano. Sólo su inseguridad ante las convenciones sociales y su ambición de fingirse "hombre de mundo" explican que ayudara a su "enemigo" con el abrigo. Sus acompañantes quedaron tan sorprendidos como nosotros.

Aún no estaba en posición de actuar durante 24 horas diarias como el implacable führer antisemita. Aún le hacían falta algunas lecciones con Basil.

Obviamente, esta anécdota de 1922 en el Café del Jardín Imperial no hubiera bastado para transformar a Adolf Hitler en "personaje inolvidable". De eso se encargó él cuando, en el siempre mejorado desempeño de su papel de führer, obligó a que Feuchtwanger y muchos otros nos fuéramos al exilio y precipitó al mundo entero a una guerra atroz.

¡a ver si llaman!



Cursos intensivos
de fotografía con
Diana Arbiser

305-3659
404-3659

FIESTAS MATRIAS

Murga, teatro, música, diseño de
indumentaria y danza moderna en vivo.

Urquiza 124 - 19 de diciembre

Producción: Vaila Catala

Alemanes: Leni Riefenstahl

La vieja dama indigna

POR FERNANDO MARTÍN PEÑA



Riefenstahl

Hace unos meses, el canal de cable Film & Arts exhibió un largometraje documental de Ray Müller titulado *El poder de las imágenes*. Aunque sus primeros minutos no lo informan, esa mujer de pelo gris que bucea en un azul profundo tiene 91 años, se llama Leni Riefenstahl y es la misma que durante el nazismo tuvo a su disposición el tiempo y el dinero que quiso para preparar dos de los documentales más impresionantes y discutidos de la historia del cine: *El triunfo de la voluntad* y *Olimpia*, los dioses del estadio.

Esa mujer que a su edad persigue peces exóticos y soporta los rigores de la caza submarina ya sobrevivió a los de la montaña, a los de las investigaciones por su relación con el nazismo, al África e incluso a los críticos de cine, que durante años se han tomado grandes molestias para tratar de explicar los valores plásticos de su obra relativizando sus implicaciones políticas. Pertenecer a la raza superior sin duda tiene sus privilegios.

El documentalista Müller, intimidado como cualquiera frente a semejante personaje, decidió abordarla sin enceguercerse y produjo un film de casi tres horas, de estructura rigurosamente cronológica, en

el que procura ofrecer todos los datos necesarios para que el espectador resuelva sus propias dudas. Así, Riefenstahl aparece quejándose largamente de las injusticias que dice haber sufrido a lo largo de los años por la desdichada circunstancia de haber sido una artista bajo el nazismo, pero al mismo tiempo Müller desliza la evidencia de que nadie le ha negado un buen pasar (ni una buena salud), bastante más de lo que pudieron acreditar la mayoría de las víctimas -fatales o no- del régimen al que sirvió.

Si uno debiera creer en la realizadora, tendría que ver sus films como un desfile puramente epidérmico, desprovisto de otra intención que el estímulo sensorial, casi como los ejercicios en abstracciones de los vanguardistas Hans Richter y Walter Ruttmann. Es muy difícil. Pero la cuestión de "el poder de las imágenes", según reza el título que lleva este film, es sólo una de las muchas que se plantean. También surge varias veces el problema de la ética del arte y, recorriéndolo todo, la imposibilidad de acceder a una verdad definida, nítida, sobre la historia de esta mujer. Como la película de Welles, y en concordancia con los personajes más importantes de su obra, este documental de Müller podría haberse llama-

mado *Verdades y mentiras*, ya que, como pocos, se atreve a contraponer el discurso que su personaje ha construido trabajosamente a lo largo de décadas con evidencias que permiten, sino desarticularlo, al menos revelarlo como una fabricación.

Cuando ella lo deja, Müller la confronta directamente con las evidencias de sus mentiras¹. Cuando no, lo que hace es delatar la puesta en escena que la realizadora exige para elaborar su propia imagen. La amable abuelita de sonrisa tan firme como su complexión, se convierte de pronto en una furia geriátrica que descarga rabietas sobre todo el mundo porque la cámara no hace lo que ella quiere. Ni siquiera el marido, que es cuarenta años menor que ella y la acompaña como camarógrafo en sus aventuras submarinas, escapa a la ira de Leni cuando ilumina mal un plano o trata de contener una discusión.

(1) En este aspecto, Müller se muestra muy bien documentado. Es curioso, sin embargo, que cuando ella habla de su colaboración con Bela Balasz (guión y dirección del film *La luz azul*), Müller no le recuerde su posterior enfrentamiento con él y la carta en la que derivó el pleito al nazi Julius Streicher otorgándole "poderes de abogado en cuanto a la reclamación que el judío Bela Balasz me formula". Balasz sólo pudo sobrevivir escapando a la URSS.

Varios testigos de la odisea de Leni Riefenstahl aparecen para comentarla, pero ella se mantiene dignamente al frente del documental. El otro protagonista es el material de archivo: Müller rescató para esta película algunos de los míticos "films de montaña", que Riefenstahl protagonizó a fines de la década del '20 para el realizador Arnold Fanck, todo tipo de fotografías y noticieros de la época, imágenes de toda su obra (incluyendo su postergada opereta *Tiefland*) y hasta fragmentos del corto *Sieg des Glaubens*, que había sido retirado de circulación y se consideraba desaparecido, porque aparecían registrados en él ciertas figuras del partido que pronto cayeron en desgracia. Como en otros casos, Riefenstahl se irrita cuando Müller quiere conversar ese tema en particular y el momento se vuelve delicioso. Aunque el documental registrara nada más que situaciones como esa, sólo por haberla hecho enojar estaría sobradamente cumplido.

Pero además, Müller esboza una teoría detrás de esa provocación. *Sieg des Glaubens* carece del formidable impacto visual que tuvieron sus obras mayores y en cambio tiene mucho en común con un simple noticiero. A lo largo del film, Riefenstahl señala varias veces la diferencia estética que sus documentales tuvieron con respecto al modo en que hasta entonces se registraba la actualidad. Müller se pregunta entonces si el enojo de la realizadora frente a la aparición de *Sieg des Glaubens* no tendrá que ver con su comparativa precariedad. Las películas que cimentaron su leyenda, *El triunfo de la voluntad*, *Olimpia* y en menor medida *Tiefland*, se hicieron durante varios años de trabajo, con equipos numerosos y especialmente solventes, bajo condiciones de total control por parte de la realizadora. En cambio, después de su caída, Riefenstahl no logró terminar ningún otro film, pese a haber rodado abundante material sobre los Nuba (que además tomó como tema para un libro de fotografías) y sobre sus expediciones submarinas. Müller se pregunta si esa incapacidad no tendrá que ver con la falta de esas condiciones de excepción en las que construyó su obra previa: todo el dinero que hiciera falta, los mejores fotógrafos y asistentes, dos o tres años de dedicación exclusiva al montaje, extras gitanos especialmente importados de un campo de concentración y luego devueltos allí (para la delirante ambientación española de *Tiefland*). Sin esas condiciones, Riefenstahl se demostró estéril. Su talento dependió demasiado del Nuevo Orden. ■

Alemanes: Diez películas

Decálogo personal

POR CHRISTIAN KUPCHIK



Escena de *Fausto*, de F. W. Murnau.

1) *Nosferatu, el Vampiro* (*Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens*, 1922) de F. W. Murnau.

Espectacular film basado en la obra de Bram Stoker, aunque superándolo en sugestión. Atmósferas llenas de matices que lo convierten en el más logrado clásico del cine de terror. Existe una muy buena remake de Werner Herzog.

2) *Los Nibelungos* -a) *La Muerte de Sigfrido*; b) *La Venganza de Crimilda* (*Die Nibelungen*, 1923/4), de Fritz Lang. La mítica saga alcanza sublimes momentos de tensión expresiva. Uno de los films más prototípicos del movimiento expresionista.

3) *Fausto* (*Faust*, 1926), de F.W. Murnau. A partir del clásico de Goethe, Murnau recrea una obra perfecta en la que sobresale la utilización de la luz, superando a la propuesta pictórica, aunque en muchos momentos cercana al universo de Rembrandt.

4) *Lulú o La Caja de Pandora* (*Die Buchse der Pandora*, 1928), de G.W. Pabst. Una de las obras que ha de cerrar el período expresionista, con una concepción absolutamente nueva sobre la sensualidad y los conceptos morales imperantes.

5) *M, el Vampiro Negro* (1932), de Fritz Lang. Concebida como una suerte de ópera coral, sorprende la contemporaneidad de esta obra de Lang sobre un asesino serial de principios de la década. Basada en un caso real (el Vampiro de Dusseldorf).

6) *Olympia, los Dioses del Estadio* (*Olympia, Fest der Volker, Fest Schon-*

heit, 1938), de Leni Riefenstahl. Documental sobre las Olimpiadas realizadas bajo el reino del terror hitleriano, la polémica directora logró un film que trasciende las limitaciones de lo ideológico.

7) *El joven Torless* (1962), de Volker Schlöndorff. Basada en la excelente novela de Robert Musil, donde se presagia de algún modo el ascenso del nazismo, esta película de Schlöndorff sorprende en la profundidad de su sobriedad sobre la educación sentimental de un joven en un internado, para trazar una parábola sobre el destino alemán.

8) *En el Transcurso del Tiempo* (*Im Lauf der Zeit*, 1977), de Wim Wenders. Una suerte de road-movie por la Alemania profunda que le valió a Wenders abrirse a la consideración general.

9) *El Cuchillo en la Cabeza* (*Messer im Kopf*, 1978) de Reinhard Hauff. Un thriller de construcción elíptica, asfixiante, que reenvía la realidad a fragmentos absurdos. Una genialidad de un director poco conocido y de una obra breve y excepcional.

10) *Berlin Alexanderplatz* (1980), de Rainer W. Fassbinder. De la extensa producción de Fassbinder, conviene rescatar esta maratónica obra hecha para la tv (trece episodios y un epílogo que suman cerca de catorce horas), donde se narran las desventuras de Franz Biberkopf, un personaje fascinante de la Alemania de entreguerras, ideado por el no menos fundamental Alfred Döblin.

Alemanes: Charlotte von Mahlsdorf

Ni nazi ni comunista, travesti

POR GISEL PICCA

CUANDO BERLÍN VIVÍA LA DEMENCIA NAZI, UN MUCHACHITO SE VESTÍA DE MUJER Y ASESINABA A SU PADRE VIOLENTO.

CUANDO PARTE DE BERLÍN PASÓ A MANOS DE LA RIGIDEZ COMUNISTA, ESE MUCHACHITO -CONVERTIDO DEFINITIVAMENTE

EN MUJER- DEFENDIÓ EL PATRIMONIO DE LA VIEJA ALEMANIA. SU HOGAR ERA REFUGIO DE GAYS Y MARGINALES VARIOS. HOY

ES UN MUSEO. HISTORIA DE CHARLOTTE, ALGUIEN QUE NUNCA QUISO LLAMARSE LOTHAR.

Charlotte von Mahlsdorf conquistó su nombre con el tiempo, mezclando de a poco sus deseos con la historia que se iba edificando: su apellido verdadero, Berfelde, había perdido el von hacía muchas décadas; Mahlsdorf era el pueblito cercano a Berlín donde había nacido en 1928, crecido, y donde se refugiaba en incontables oportunidades; *Lottchen*, como le gustaba que la llamaran, es el diminutivo alemán de Charlotte. Lo cierto es que, cuando Lothar vino al mundo, su madre se había encontrado con un varoncito. Aunque, ciertamente, no por mucho tiempo.

El niño Lothar enseguida deliró de amor por los viejos vestidos de su madre, por los delantales, por el aseo de la casa y por colocar un pasador delicadamente entre sus rizos dorados. Cuando fue a vivir con su bondadoso tío abuelo, las cocinitas que había heredado de la infancia de su madre lo apasionaron. Ya en ese entonces se inició como ama de casa: su vocación innata para el aseo doméstico y, en particular, de todo mobiliario que se le cruzara por delante no se detendría nunca y se realizaría de modos extraños a lo largo de cada década de su vida. El delantal de una mujer se le apareció para siempre como la indumentaria más hermosa.

Algunas tardes de su adolescencia, Lothar y un amigo, Christinchen, salían a escondidas de sus padres vestidos de niñas a caminar por las calles berlinesas que se encontraban plagadas de SS (corriendo riesgos de una violación, la prisión o la muerte en variantes múltiples). Al tiempo su profesor de gimnasia exclamaba: «¡Ay, Señor, me hace mal verte así! ¡Igual que una solterona en un baile! ¡Ahí con las piernas bien juntitas, y el cajón que se queda donde está, que estoy seguro que no lo saltás!» y lo eximía resignado de las clases de educación física. Mientras tanto, su madre lo vigilaba atenta y extrañada, su tío abuelo entre sorprendido y divertido lo llevaba a comprar abrigo a las tiendas, y terminaba comprándole los tapaditos para niñas que Lothar ansiaba con locura. Su padre Max Berfelde golpeaba salvajemente a su madre y a sus hermanos a diario y, a los 14 años de Lothar -sin siquiera terminar de ver nítidamente la imagen que se iba componiendo en el retrato de su hijo-, lo inscribía en las Juventudes Hitlerianas.

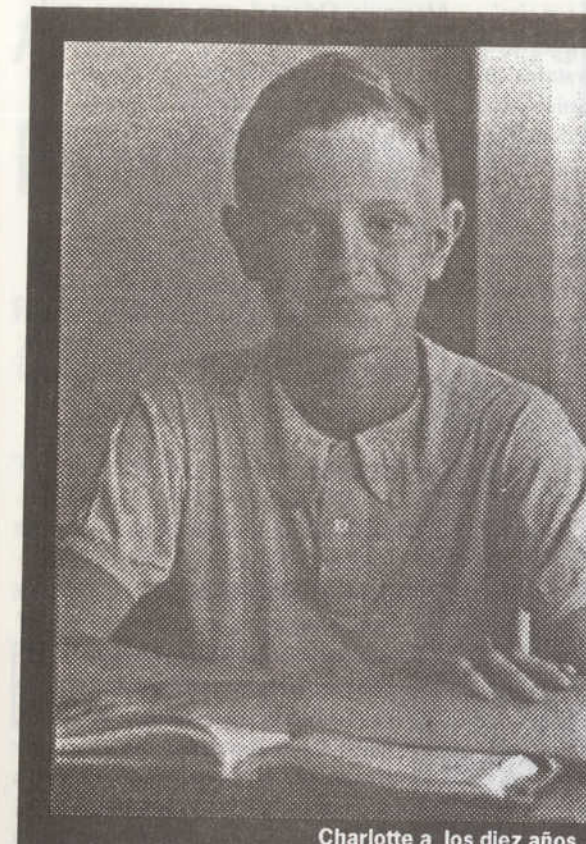
El padre de Lothar deseaba de hijo a un «joven luchador» de pelo corto y con raya, de uniforme y charreteras, militar y afiliado al nacionalsocialismo, como él mismo. Su fracaso personal en la milicia, sin embargo, lo había resuelto a trasladar la disciplina

férrea de la instrucción a su hogar, a apuntarle con una pistola a su mujer Gretchen Gaupp cuando supo que tenía intención de abandonarlo, a encerrar en una habitación a un Lothar de dieciséis años aterrado (de modo que los niños sólo tuvieran oportunidad de oír los gritos, puesto que nadie se interpondría entre él y su esposa) el día que decidió realizar el último castigo ejemplar en la casa para que nadie más olvidara allí quién era el que mandaba. Ese mismo día Lothar, Lottchen, se escapó del encierro y le disparó a su padre un tiro en la cabeza, calzaba zapatos con hebilla y vestía blusa azul, en Berlín, en 1944.

Deja correr el río

Mucha agua había corrido en ese río sangriento. Cuando Charlotte contaba con 5 años Hitler había asumido los plenos poderes en Alemania. El proceso de maduración del nacionalsocialismo acompañó la constitución progresiva de esta niña en cuerpo de varón que se atrevía a enfrentarse al orden imperante, al orden político, al orden moral.

La experiencia escolar la atravesó bajo palizas populares propinadas por niños férreamente educados, la adolescencia bajo las palizas de la conciencia: la suerte quiso que su tío abuelo (su mayor influencia)



Charlotte a los diez años.



Medio siglo después.

odiara a los nazis y que a los trece años comenzara a trabajar en una casa de compra y venta de muebles. Los dueños, el señor y la señora Bier, le mostraron una mirada crítica al régimen y, su oficio, el aspecto más desolador: Lothar se ocupaba, como cadete del negocio, de desarmar departamentos en Berlín. La mayor cantidad de los pisos que desarmaba eran de judíos que desaparecían inexplicablemente o que pretendían salvar sus pertenencias antes de partir. Mucho tardó este jovencito en conformar una idea aproximada al genocidio, «serían las pequeñas historias de la vida diaria que abrirían mis ojos de niño y las que me harían ver cómo el pueblo alemán iba poniéndose a merced de su Führer», diría en sus memorias. Sólo a los 14 años escuchó por primera vez esa ominosa palabra proscrita: Konzentrationslager, campo de concentración, y al fin creyó eso que la buena señora Bier decía en medio de un cada vez más agravado delirio persecutorio, «los matan a todos».

Durante todos esos años Charlotte aprendió de sí misma que también ella odiaría para siempre, que había dentro de sí una mujer y que no por eso deseaba estar en otro cuerpo, también que lo que más deseaba en su vida era salvar los muebles de una Alemania posible. Consolidó de a poco su afición coleccionista por el mobiliario Gründerzeit (el del período alemán 1870-1900) que reconstruyó pacientemente.

te. Ya para su adolescencia tenía repletos los sótanos de la casa de su madre y de la residencia de su tío abuelo en Mahlsdorf: relojes, gramófonos (de los que se hizo experto reparador), sillones, mesas, discos. Con el tiempo fue refinando la colección a partir de la busca obsesiva, la dedicación y el aprendizaje que le dio su trabajo. De basurales, de desarmaderos destinados a obtener metal para la guerra -de relojes, de aparatos diversos, de picaportes, de candados-, de los desechos de las modas sucesivas del siglo XX, del desprecio del comunismo (que una vez llegado al poder se impuso arrasar con todos los signos de la historia monárquica, y lo cierto es que esa furia pretendía arrasar la historia misma) hubo de salvar lo más que pudo.

Por esos años tuvo también cerca del río las primeras experiencias sexuales y tentativas con su amigo Christinchen, pero también más tarde con algún muchachito que pudo conocer gracias al visto bueno de su tía Luise (en realidad una amiga de su madre, activa colaboradora de la resistencia polaca) que acompañó, a partir de su propio lesbianismo, al Lothar adolescente hacia el autoconocimiento. Charlotte se sintió al fin menos sola en el granero de la casa de veraneo de Luise, junto a su amigo, en medio de su primer acto sexual.

La banalidad del mal

El 22 de abril de 1945, cuando Charlotte

tenía 17 años, las fuerzas soviéticas bombardearon Tegel anunciando su avanzada final. Hitler se había suicidado. Charlotte cumplía en la prisión de menores de Tegel su cuarto mes de una condena de cuatro años, inculpada por la muerte de su padre después de un proceso legal absurdo. El alegato del abogado que la defendió, el testimonio de muchos sobre la perversión violenta del jefe de la familia, la protección compasiva del comisario no bastaron para cerrar el caso en su favor.

Durante un tiempo el gobierno lo puso en manos del doctor Robert Ritter que diagnosticaría sobre su situación psíquica. Este doctor era para Hitler algo más que un perito: constituía la «máxima autoridad» en los estudios sobre la supresión de la raza gitana. Lothar se encontró con un doctor extraordinariamente amable, se sintió realmente bien tratado por él y por la amable camarada pelirroja que lo acompañaba al cine, Eva Justin. De hecho el doctor le había permitido también dar una pequeña conferencia sobre los gramófonos de Edison en la Universidad. Tiempo después supo que el doctor había dado un nuevo giro a sus estudios, los jóvenes «asociales» y delincuentes eran su nuevo objetivo. En una de esas conferencias «científicas» organizadas por la propaganda del exterminio racista Lothar había sido constituido en ejemplo probatorio.

Cerca de treinta mil gitanos rumanos

perdieron la vida, víctimas de los conceptos del doctor Ritter y de Eva Justin. Como dice Charlotte von Mahlsdorf: «Se trataba de esa banalidad del mal que quizá sea lo más inquietante de toda la barbarie nazi. Para perpetuar un asesinato en masa no hace falta ningún apasionamiento ni ninguna energía criminal, sino sencillamente un fuerte espíritu de trabajo, obediencia, sentido del deber y la capacidad técnica para llevarlo a cabo». Lothar fue liberado por sus guardias el día del bombardeo soviético y salvó su vida. Sería capturado por miembros de la SS en un refugio antiaéreo y liberado por fortuna, extrañamente, como tantas veces. El 26 de abril los carros de combate y las tropas de infantería soviéticos caminaban sobre Berlín.

El sexo y la arquitectura socialistas

Charlotte aprendió en su juventud el oficio de intérprete del inglés. También trabajó -gracias a la oficina de empleos montada después de la guerra- como ayudante de carpintero (la despidieron al segundo día) y como empleada doméstica exitosa. Sería también, a lo largo de su vida, mesera y cantante en la Cervecería de Elli, modelo rentada para un estudio de pintura de August-Wilhelm Dressler (proscrito por el nazismo por expresionista), asesora de escenografía para cine y actriz. Nunca abandonó la pasión por el mobiliario, muy por el contrario, estos empleos le sirvieron para adquirir muebles y especializarse.

En 1946 sus nervios empezaron a alterarse cuando constató que el gobierno socialista pretendía destruir prácticamente todo Berlín Oriental en su programa de acción contra el latifundio. El proyecto de la burocracia del SED, el Partido Socialista Unificado de Alemania, era la construcción de urbanizaciones de bloques prefabricados de hormigón por sobre todo vestigio de la aristocracia. Gracias a los oficios de Charlotte von Mahlsdorf Alemania conserva parte de su patrimonio histórico: el palacio de Friedrichsfelde (construido en 1695) fue salvado gracias a enmarañados procesos por oficinas públicas para seducir al Estado de levantar, en éste y otros sitios, refugios o guarderías para niños, así como el compromiso personal de Charlotte de repararlos con sus propias manos.

En el palacio Friedrichsfelde habían nacido en 1772 Luis Fernando de Prusia y su hermano Augusto. El palacio Dahlwitz

(construido en 1854) fue salvado con similares artilugios. La casa de 1780 que halló vacía después de incontables avatares en 1958 y sobre la cual solicitó permiso para repararla y salvarla de la demolición, fue declarada en 1972 monumento nacional. Sin embargo, se pretendió la expropiación en varias ocasiones hasta que le fue reconocida la propiedad definitiva a Charlotte en 1992 (cuando Berlín ya se encontraba reunificada) y asimismo el reconocimiento final al Museo Gründerzeit que allí se erige.



El sexo homosexual se hallaba circunscrito en los '50 a los baños de las estaciones. Allí también debió acudir Charlotte para mantener relaciones. Allí se involucró afectivamente con sus primeras parejas, casi todas mayores que él. El destino del amor homosexual en la vida de Charlotte quedó bajo la impronta de lo prohibido y las relaciones inestables. Probó los «locales de ambiente», el látigo y la fusta. También la liberalidad de los sitios de gays y lesbianas donde se practicaban, para horror del socialismo, modalidades del sexo menos tradicionales. Charlotte compartió el placer con más de uno, con palizas y con viejitos voyeurs. En 1971, la radio del gobierno se acercó al Museo Gründerzeit a realizar una audición con Minna Mahlich, una vieja regenta de una de las tabernas más populares del famoso «Barrio de los graneros» (único barrio de la antigua

Alemania Oriental que conserva en la actualidad algunos vestigios de historia) cuya reproducción se halla en el subsuelo del Museo, con los muebles originales. La audición fue censurada ante los escandalosos relatos de Minna. En ocasión de ese día Charlotte lamentaría: «¡Dios, qué retrógrada y qué decente era la gente durante el socialismo! La sexualidad que teníamos aquí era la alemana de toda la vida.»

La construcción del muro convirtió a los alemanes del este en los últimos prisioneros de guerra de la Segunda Guerra Mundial.

Casa tomada

«Mientras otra actriz, siempre con una barba postiza, se paseaba vestida de espadachín por delante de los decorados de los años veinte, yo interpretaba a una belleza frágil vestida con un traje de tafetán negro», así describía Charlotte una de sus primeras incursiones en el cine, en *Fleur Lafontaine*, una serie producida por la Alemana de Películas S.A. Más tarde se involucraría en proyectos cinematográficos de distinta índole, entre ellos los del director alemán homosexual de documentales Rosa Von Praunheim y el de Heiner Carow, *Coming Out*, que recibió el Oso de Plata en el Festival de cine de Berlín de 1990.

Su casa, es desde los '60 refugio para marginales de todo género, hogar de prostitutas, gays o pobres. Allí se ha proporcionado un centro de comunicación a los gays y a las lesbianas antes de la apertura a Occidente. Grupos skinheads la han atacado varias veces de los '80 a esta parte. Charlotte von Mahlsdorf no conoció el amor (o así lo asegura). En 1992 recibía la Cruz del Mérito Civil de Alemania. En el mismo año su libro *Yo soy mi propia mujer* (Editorial Tusquets) empezaba a dar vueltas al mundo, traducándose y reeditándose innumerablemente. En 1993, el Festival de Cine de Berlín realizaba su Apertura con el film documental basado en sus memorias y dirigido por Rosa Von Praunheim. Hoy, Charlotte von Mahlsdorf que el próximo marzo cumplirá setenta años, dirige el Museo Gründerzeit de Berlín y es un símbolo de la vida alemana. Debí hacerse cargo de la homosexualidad y el travestismo en tiempos que esgrimir la discriminación hubiera sido un absurdo: en la Alemania nazi y en la Alemania socialista se trató de una cuestión de supervivencia. Su popularidad no tiene poco que ver con ella.

Alemanes: Thomas Mann

Regreso al viejo mundo

POR ERIK HOGESTRAAT

TRADUCCIÓN: CHRISTIAN KUPCHIK

THOMAS MANN NO SÓLO FUE CONOCIDO POR SUS NOVELAS MONUMENTALES Y SUS

ENSAYOS AGUDOS, SINO TAMBIÉN POR SUS OPINIONES NO SIEMPRE LITERARIAS. LA

SIGUIENTE ENTREVISTA APARECIÓ EN EL *FRANKFURTER PRESSE* EL 13 DE JUNIO DE 1953.

Legamos de Cambridge y pasamos en Hamburgo unos días turbulentos, pero magníficos», dice Thomas Mann. Se sienta junto a su esposa frente a mí en la amplia residencia de Hamburgo. «Me recibieron con un afecto que logró conmoverme realmente». Uno ve al escritor al que tanto afecta este recibimiento. Con una tímida y mal disimulada coquetería pregunta cuántos lugares tiene la *Musikhalle* de Hamburgo, donde leyó parte de su obra. «¿Por lo menos dos mil, no es cierto? ¿Pero usted quería hablar de literatura conmigo?», agrega de inmediato y me dirige su rostro de ojos penetrantes, en el que se destaca su nariz afilada, un rostro que no es del todo el de un hombre de 78 años.

«Me recuerda una de las últimas conferencias sobre literatura alemana en el centenario de la muerte de Goethe. Fue en 1932, en el Teatro Nacional de Weimar. Era, desde luego, un Weimar distinto a la de poco después, cuando entraron los nazis. En realidad, no huimos de ellos», añade Mann con voz viva. «Ese febrero de 1933, estábamos por casualidad de viaje y habíamos llevado sólo el equipaje necesario desde Munich. Sin embargo, de inmediato nos quedamos en el extranjero. Primero, cinco años en Suiza, luego en la pequeña ciudad universitaria de Princeton, en los Estados Unidos. Es un lugar respetable, agradable, que me recuerda a ciertas ciudades universitarias de Alemania. Pero después de quince años tuve la impresión de que debía volver a Europa, al Viejo Mundo, y por eso ahora vivimos en Suiza. Es una restauración de la apacible forma de vida rural.

«En el fondo, para mí representó cierta decepción que no haya quedado absolutamente nada de la época de Hitler. En el extranjero, se creía que debía haber un tipo de 'literatura de cajón', subterránea, a modo

de oposición. Ahora eso parece casi imposible bajo la presión del régimen». Thomas Mann todavía no tiene mucha confianza en la literatura alemana de posguerra. «Yo ya hemos hablado acerca del Grupo '45', la señora Mann. Pero su mundo actual, ¿cuanto me preguntan por la literatura actual, me ponen en un aprieto. Soy un lector muy lento y difícil. Sin embargo, hace poco tuve en las manos un libro de Hermann Kesten que me parece un hallazgo» [se trata de *El triunfo de los demonios. Fernando e Isabel*]. «Por el uso del surrealismo, que le da distintas posibilidades.

«¿Qué me parece la influencia de los norteamericanos sobre nuestra literatura? Muchos de esos norteamericanos son verdaderas potencias. Siempre me han gustado los cuentos de Hemingway, así como su novela *Adiós a las armas*. El hecho de que escritores capaces como Hemingway, Faulkner y otros hayan sido poco apreciados en el vacío de la posguerra en Alemania, no es algo de admirar. Además, no sólo en Alemania se ha perdido el 'centro'. También en Francia. Sólo en Inglaterra hay una medida aceptable, producida en su mayoría por mujeres. El gran estilo épico, la forma de expresión en obras de largo aliento, se ha perdido. Fue una cuestión del siglo XIX. Tengo la impresión de que es un privilegio si, como yo, se asistió al último cuarto de siglo del XIX. Fue a través de grandes novelistas, como Thackeray y Dickens, de Balzac -por el que tengo una especial preferencia-, de Tolstói y Dostoievski, como adquirió su rostro espiritual. Nosotros ya no tenemos esos modelos. El formato de la época moderna es mucho menor, tan menor que no hay razón para hablar con desprecio del XIX.

«Usted menciona la influencia del psicoanálisis, por un lado, y del existencialismo, por el otro, en la literatura de nuestro tiempo.

Pero, ¿no son influencias meramente atmosféricas? Cuando escribí *La Montaña Mágica*, aún no conocía en absoluto a Freud. Sin embargo, ya entonces todo eso estaba tan en el aire que ciertos elementos estaban dentro de mi novela. Pero no fue una influencia directa. Es la época la que habla.

«¿Escribir teatro? Bien, no conozco forma más agradable de pasar una noche que frente a una buena obra de teatro. Siempre me ha gustado mucho el teatro. Pero mi predisposición personal es de naturaleza épica, y mi asombro siempre ha preferido ese estilo. Admiro infinitamente a Tolstói. Sin embargo, alguna vez intenté subir al escenario con un diálogo dramático del Renacimiento, *Fiorenza*. Lo representaron varias veces porque tenía un par de buenos papeles, pero debo decirle con sinceridad: gracias a esa experiencia tengo un sentimiento de culpa teatral.

«Lo más cerca que estuve del teatro fue cuando empecé a escribir *Carlota en Weimar*. Por un pelo se vuelve comedia», dice Mann sonriendo por el recuerdo. Cuando se levanta para despedirse, agrega: «Pero el contenido era demasiado complicado para una obra de teatro. Lo que tenía que decir, no hubiera aparecido en la obra.»



Alemanes: Boris Becker

El muchacho rebelde

POR JOSÉ MEIJÓN

EL TENISTA ALEMÁN MÁS IMPORTANTE DE LA HISTORIA NO ES PARTIDARIO DE LA DEMAGOGIA: CUANDO SUS COMPATRIOTAS MÁS LO ALABABAN, ÉL LOS CRITICÓ DURAMENTE. HISTORIA DE UN DESENCUENTRO.

Cuando el 80 por ciento de los televidentes alemanes siguieron la final del Abierto de Wimbledon en julio de 1985, no sabían que aquel ídolo juvenil que nacía se iba a convertir pronto en un impugnador del estilo de vida y el pensamiento de su nación. Boris Becker tenía diecisiete años cuando ganó por primera vez el torneo de Wimbledon y regresó a Alemania convertido en un héroe nacional: por primera vez un tenista alemán vencía en el más tradicional torneo de tenis que, para colmo, era inglés.

"Si pudiera rehacer mi vida me gustaría que las cosas fueran distintas" declaró al poco tiempo Becker. Ni su nuevo triunfo el año siguiente en el torneo londinense, ni las dos copas Davis que le hizo ganar a Alemania en 1988 y 1989, fueron tan importantes para callar el espíritu crítico de Becker: "Los alemanes estaban en busca de un héroe. Les repugna decir que son alemanes fuera de su país. Ahora dicen que son del país de Becker. Qué pavada."

No pasó mucho tiempo para que el ídolo se convirtiera en objeto de rechazo por parte del público alemán y de odio para los grupos ultraderechistas. Becker se mudó a Montecarlo. Si la razón hubiera sido simplemente ahorrarse el pago de los impuestos, pocos lo hubieran criticado. Pero había una razón más para abandonar Alemania: no quería hacer el servicio militar. A fines de

los '80 declaró: "Los alemanes quieren que yo viva para ellos. Cuando yo volvía a mi casa en Leimen, la gente me esperaba delante de la puerta y parecían esperar de mí que los bendijera como si fuera el Papa. Cuando vi la mirada de mis fans durante la final de la Copa Davis, me dije que parecían zombies. Sus ojos estaban fijos y sin vida. Confrontado a esta especie de devoción ciega, comprendí lo que nos pasó hace tiempo en Nüremberg."

Por ese entonces, Becker estaba de novio con Karen Schultz, una estudiante de Letras de pensamiento radicalizado que iba a influir notablemente en la formación ideológica del joven Boris: "Me siento más cerca de los squatters de Hamburgo que del mundillo del tenis" declaró a la más popular revista deportiva alemana. Y sin duda dio mejor forma a su opinión sobre el público alemán: "No es a mí que la gente aplaude, es al éxito alemán. Yo no tengo ganas de ser el barómetro del bienestar de la nación. No quiero tener la responsabilidad de la emoción de un pueblo." Los alemanes ya no estaban tan interesados en Becker. Habían encontrado en un nuevo tenista Michel Stich, el hombre a quien admirar. Mucho menos buen jugador que Becker, Stich hacía declaraciones en contra de los inmigrantes y hablaba del ser nacional con la pasión que los medios exigen. "Nací un poco tarde", dijo Boris en otra

entrevista, "me hubiera gustado crecer en los '60." Mientras pasaba a degüello a sus competidores en el Abierto de Australia y se jugaba la posibilidad de convertirse en el número 1 del mundo en 1991, él estaba más preocupado por otros temas: "me parece absurdo estar jugando un partido de tenis mientras se está mandando a matar gente al Golfo Pérsico." Cuando en 1992 jugaba la final del torneo francés de Bercy declaró que él estaba jugando en Francia pero que su corazón estaba con los que marchaban ese día en Berlín contra el racismo.

Becker también tenía razones personales para estar en contra del florecimiento del racismo: su nueva pareja, Barbara Feltus, era negra. Juntos se sacaron fotos desnudos que aparecieron publicadas en la popular revista alemana Stern.

Los alemanes no soportaron esta última "provocación" y las amenazas de muerte hacia la pareja fueron tantas que tuvieron que volver a abandonar Alemania en busca de un lugar más tranquilo para una pareja interracial.

A fines de 1993, Boris y Barbara tuvieron un hijo al que le pusieron Noah. Un negrito como la madre y con los ojos azules del padre. "El símbolo de una nueva Europa" tituló un mensuario francés. Sin embargo, la vieja y aún poderosa Europa parece necesitar más impugnadores de la talla de Boris Becker.

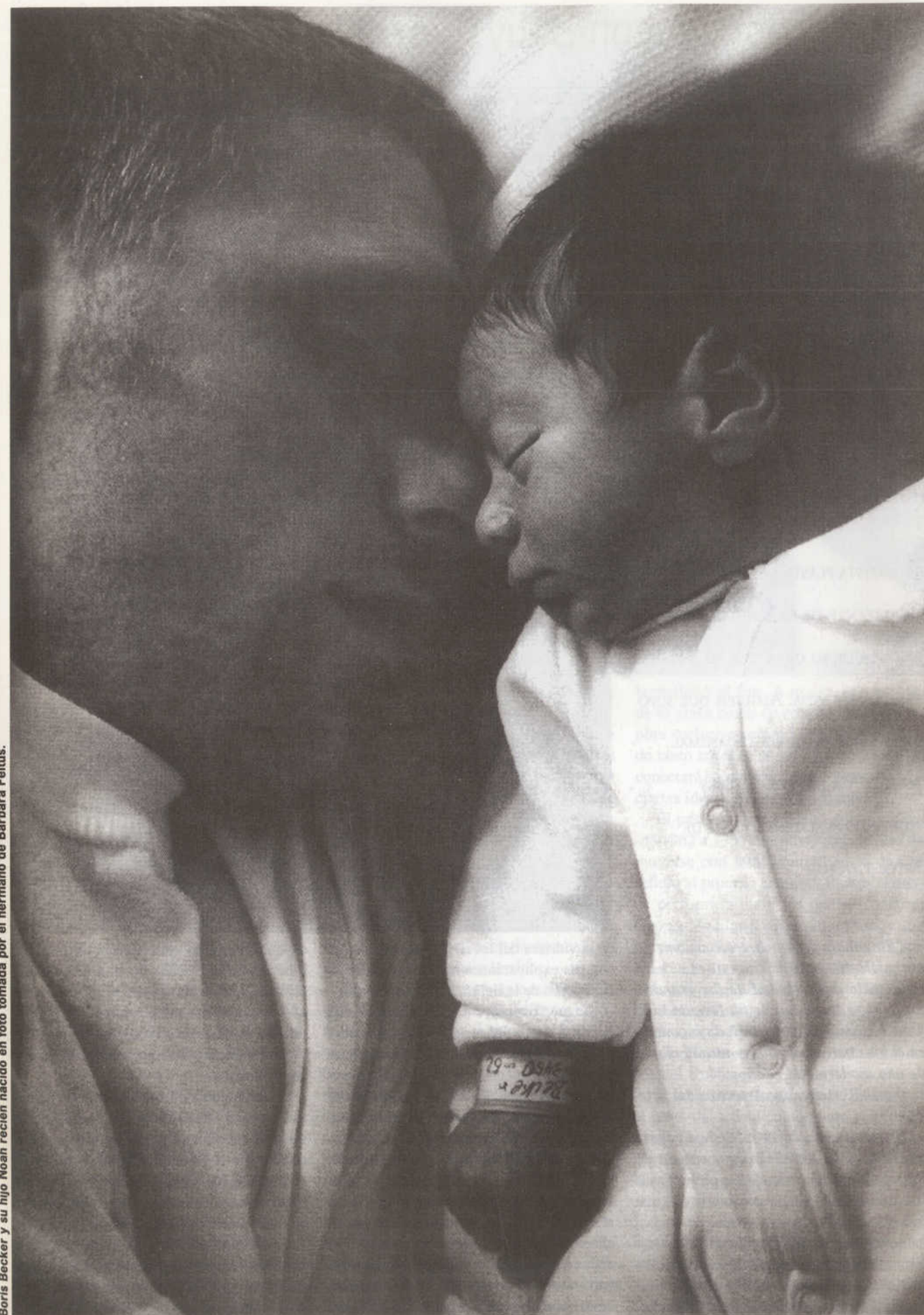
Todo lo que usted quería saber sobre cultura cubana



FRESA Y CHOCOLATE

Periódico bimestral de cultura cubana para Latinoamérica

Boris Becker y su hijo Noah recién nacido en foto tomada por el hermano de Barbara Feltus.



Alemanes: Joseph Beuys (1921-1986)

Cómo explicarle el arte a una liebre muerta

POR BELÉN GACHE

EL ARTISTA PLÁSTICO ALEMÁN MÁS IMPORTANTE DE ESTE SIGLO EN UN ANÁLISIS DE SU OBRA Y DE SU FASCINANTE VIDA. ALGUIEN QUE SUPO EXPLICARLE EL ARTE A UN ANIMAL MUERTO Y A LOS POCOS SERES HUMANOS REALMENTE VIVOS DE ESTOS TIEMPOS.



"El hombre del sombrero eternamente atornillado sobre la cabeza está condenado a la soledad de los grandes, sobre el pedestal que le ha levantado la Alemania de posguerra, feliz de encontrar en él los contrastes y las contradicciones de una modernidad caótica..."

Pierre Restany, *La otra cara del arte*

En noviembre de 1965, en una galería de Düsseldorf, Joseph Beuys permaneció durante horas recorriendo las pinturas allí instaladas, con la cabeza cubierta con una mezcla de polvo de oro y miel de abejas, esforzándose por explicar el sentido del arte a una liebre muerta que sostenía entre sus manos. La galería estaba cerrada al público y la performance sólo podía ser vista des-

de la vidriera del local. Beuys continuaba con sus explicaciones mudas que nadie, a excepción de la liebre, podían escuchar.

La performance *Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta* trataba sobre nuestra ansiosa necesidad tanto de explicar nuestros actos como de encontrar una explicación a todas las cosas, trataba sobre los problemas del lenguaje y del pensamiento, sobre el entendimiento en sus diferentes niveles: imaginación, intuición, inspiración.

En particular, la performance se centraba en las dificultades que se producen al tratar de explicar temas relacionados con el arte o la creación. La idea de explicar el arte a un animal se relacionaba también con un sentido de secreto transmitido acerca del mundo y de la existencia. El hecho

de que el animal estuviera muerto hacía incursionar a la obra en una dimensión chamánica o de contacto con un reino más allá. De todas maneras, como solía comentar Beuys, hasta un animal muerto presentaba más poderes de intuición que algunos seres humanos.

El hecho de incluir en la obra a un animal en total estado de total vulnerabilidad también provocaba que el público tomara conciencia del comportamiento humano respecto de los animales. La liebre se constituía en la encarnación de la Naturaleza, en una especie de Cristo muerto en la cruz. La utilización de miel y oro sobre la cabeza del artista constituía una suerte de máscara ritual en la que la miel en tanto sustancia viva -producida por abejas- representaba

una metáfora de las ideas -producidas por el hombre. Sólo que el hombre produce a veces ideas que están vivas y otras, ideas muertas -como ciertas ideas políticas o pedagógicas. El oro y la miel le servían a Beuys para transformar su conciencia y así poder explicar el arte a la liebre. Gran parte de las obras de Beuys se relacionaban con la necesidad de entender y sentir la energía del mundo material.

¿Charlatán o genio?

Se preguntaba la primera plana de *Der Spiegel*, refiriéndose a Joseph Beuys en 1979. Chamán utópico, romántico exacerbado o figura de escándalo, la cuestión es que este artista plástico llegó a ser sin lugar a dudas el adalid de la renovación estética alemana.

Beuys trabajó a lo largo de su obra con el sentido del ritual y de lo primordial, abordando tanto temas mitológicos como nacionales y biográficos. El uso de objetos triviales como el fieltro y la grasa empleados en sus esculturas y ambientes llegaban a alcanzar significados cósmicos; se convertían en portadores del sentido de una investigación religioso-especulativa. Pero lo cierto es que logró su fama en la historia del arte más por sus "acciones" y sus posicionamientos sociales que por su obra en sí.

Beuys pasaba continuamente del reino plástico al sociopolítico, y no perdía ocasión de participar en situaciones públicas y colectivas. Así, se constituyó en uno de los principales críticos del sistema académico, acentuando la falta de compromiso de la universidad en los procesos sociales. Entre otros grupos de acción política, fundó el "Partido Alemán de Estudiantes como metapartido", la "Organización de No-electores" y la "Universidad Internacional Libre".

Su idea esencial, al abordar las obras plásticas, era que el arte sirve como disparador de la formación de pensamientos acerca de nuestra sociedad contemporánea. Para Beuys existía una estrecha similitud entre moldear una escultura y moldear el medio social. Lo que se requería para el proceso de transformación de las experiencias estéticas en prácticas sociales es una nueva cualidad de pensar y actuar. Así, los elementos del sistema escultórico eran transformados en reinos de conocimiento y experiencia. Beuys sostenía que sólo el arte es capaz de dismantelar los efectos represivos de un sistema social senil.

Considerado por muchos como un Mesías, Beuys cruzaba continuamente el límite que iba del ritual mítico a la provo-



cación absurda. Amaba la provocación. Cada una de sus exhibiciones iba acompañada por declaraciones donde exaltaba a su público con grandes teorías sobre la vida, el hombre, la religión, la política. Su famoso slogan "Todos somos artistas" le valió por parte de sus colegas docentes de la Universidad de Düsseldorf el calificativo de provocador irresponsable.

La cuestión es que a través de estas posturas sociales Beuys se esforzaba, al igual que lo habían hecho muchos artistas de vanguardia, por hacer desaparecer la distancia entre el arte y la vida.

Otra de las maneras en que manifestaba esta voluntad era a partir de la incorporación de experiencias autobiográficas a sus obras. Profundas experiencias existenciales ganadas durante la segunda guerra dejaron en él huellas imborrables que se registran en el uso recurrente de materiales como el fieltro y la grasa, que pasaron a ser signos arquetípicos de su estética particular. Piloto de la Luftwaffe alemana durante la Segunda Guerra Mundial, fue recogido por campesinos de Crimea tras ser derribado su Stuka por la aviación soviética. Sobrevivió gracias a un camastro de fieltro y a la grasa animal con la que cubrió su cuerpo y que lo protegió de la

humedad y el frío. A su vez, el uso tanto de la grasa como de cera de abejas en su obra vuelven a remitir a la idea de moldeado tanto artístico como sociopolítico y se conectará igualmente -como veremos- con ciertas ideas de la poética romántica.

El paso de Beuys por el grupo Fluxus -de 1962 a 1965- acentuó su necesidad de moverse con total libertad en lo que se refiere al proceso creativo. Fluxus -grupo de performers entre los que se contaron George Maciunas y Nam June Paik, y que expandían las enseñanzas de John Cage del sonido a las acciones- proclamaban que toda actividad artística debe ser libre, no limitada por ninguna clase de dogma. La tendencia no objetualista de las performances de Fluxus eran herederas directas de Marcel Duchamp.

Tomando como referente a Duchamp y al gesto del artista como punto cero de la reducción dadá, se llega a la noción de que el arte puede prescindir de la realización material ya que la verdadera manifestación creativa se da en el plano intelectual.

Romanticismo y conceptualismo

Beuys practicaba un idealismo y una fe schilleriana en los poderes mejoradores, restaurativos y sanadores del arte. Las

obras de arte eran concebidas por él como maneras de provocar pensamientos. La crítica de arte hace hincapié en el contraste entre su fe en el individuo y sus poderes creativos y los valores mercenarios de la sociedad de su época.

Borrando el margen entre vida y obra, Beuys sumaba su propia autobiografía al flujo de la historia y establecía así una continuidad tanto con el tiempo pasado como con ancestrales energías olvidadas. Esto se evidencia también en el recurrente uso de arquetipos animales -alces, conejos, coyotes, caballos- como símbolos de una naturaleza primordial no corrompida aún por la civilización, en una permanente insistencia en las dimensiones del mito y en las analogías entre naturaleza y espíritu. Esta idea de una comunión primera entre

el hombre y plantas, piedras, animales, responde a una concepción de la Naturaleza que se hace evidente en la poesía romántica, especialmente en la poética de Novalis. Así por ejemplo en *Los Discípulos de Saís*, el poeta romántico se centraba en la búsqueda de revelaciones y conocimientos sobre la esencia del hombre en el mundo circundante. La Naturaleza era concebida como un espacio omnicompreensivo donde los diferentes elementos eran capaces de hablar entre sí. En Novalis, además, encontramos el tema del secreto iniciático y también el de las formas informes: *"Nuestros antepasados buscan la llave del universo en un objeto imaginario de un sentido ignorado. Es notable el hecho de que ese objeto se encuentre en los líquidos, los fluidos y los cuerpos sin forma."*

Pero la característica tan particular de Beuys es que suma a esta herencia romántica la herencia de Dadá y del conceptualismo. Desde Duchamp, la verdadera manifestación creativa deberá ser encontrada en el terreno del intelecto y nunca en el de las realizaciones materiales. *"El desarrollo de la conciencia humana es en sí un proceso plástico"* dirá Beuys.

Aunque sus esculturas y dibujos acabaron por alcanzar precios exorbitantes, la materialización del arte en la obra acabada no le interesó nunca en absoluto y se encargó igualmente de condenar en sus proclamas al mercado de arte. Las obras para él no eran más que documentos, huellas de sus "actos de vida". Estas huellas tenían como único objetivo la reconstrucción del proceso creador. ■

Alemanes: un cuento

¿Qué hacés cuando no estoy?

POR DORIS DÖRRIE

TRADUCCIÓN: ELVIO E. GANDOLFO

LA AUTORA (1955) ES CUENTISTA Y DIRECTORA DE CINE. ENTRE SUS LIBROS SE ENCUENTRAN *EL AMOR, EL DOLOR Y TODA ESA MALDITA COSA* Y *PARA SIEMPRE JAMÁS*. EN CINE REALIZÓ *NADIE ME AMA* Y *HOMBRES*. HISTORIA DE SUTIL EROTISMO.

Le pregunto:

-¿Qué hacés cuando no estoy?

-Nada -contesta él-, absolutamente nada. Me caliento un poco de comida y después me pongo cómodo a ver televisión.

No se lo puedo creer. Que sólo se sienta ante la TV y se come la comida. Ocurre una o dos veces por mes. Ha llegado el momento en que puedo darme cuenta cuándo necesita otra noche para él. Es como él lo llama, y ni siquiera puede mirarme de frente, sino que sólo dice con suavidad:

-Querida, creo que necesito una noche para mí.

Tal vez siempre fue así, incluso antes de que nos conociéramos. Tal vez simplemente no me di cuenta. El era tan normal, a lo mejor un poco aburrido, pero bueno conmigo; me trae el desayuno a la cama incluso ahora. Si se llegaran a enterar los compañeros del trabajo. Pero nadie lo sabe salvo yo, sólo yo. Y me siento orgullosa de eso. Compartimos un verdadero secreto. Hacía más

de dos años que estábamos casados cuando me lo dijo. Y de pronto dejé de pensar que él se estaba aburriendo, en absoluto. No es normal, y lo que no es normal no puede ser aburrido. Solía preguntarle si no podía quedarme en casa y mirarlo, pero él sólo se salía de las casillas, ¿por qué tenía que envidiarle sólo una noche para él semana por medio? Todo lo que yo quería era mirarlo, sólo sentarme en el sofá y mirarlo. ¿Qué podía haber de terrible en eso? No creo que sólo se quede sentado ahí, mirando TV y comiendo. Ahora llevo unas dos horas caminando, y él necesita al menos cuatro. No me está permitido volver a casa temprano, es parte de nuestro acuerdo.

Cuando nos conocimos a él le encantaba hacerme regalos, ropa interior o quizá un lápiz de labios. Podía pasarse horas en el mostrador de cosméticos de un gran almacén eligiéndome el color de lápiz de labios adecuado, casi sacaba de las casillas a la vendedora, pero no abandonaba hasta que encontraba el color indi-

cado, y a veces yo pensaba, ¿caramba, realmente eso es tan importante para él? Pero no notaba nada, nada.

Sí, me halagaba que le gustara ver cómo me vestía, o, aún más, cómo me desvestía, pero, después de todo, eso le gusta a cualquier hombre. Me compraba toda mi ropa interior; no le gustaba cuando usaba mis bombachas baratas de algodón. Y tenía que ser negra, o roja. Y de seda. Siempre de seda. Gastaba una fortuna en eso. Se siente muy bien, la seda contra la piel, pero hay cosas más importantes, me parece. Pero era importante para él. Y yo lo amo. A pesar de todo, lo amo, si no nunca hubiera acordado hacer esto. Hace un tiempo, cuando empezó, iba a ver películas o a visitar amigas, pero con el paso de los años se volvió cada vez menos interesante. Me gustaría saber qué hace cuando no estoy.

Me lo contó mientras estábamos viendo los dos TV -era un programa de preguntas y respuestas-: dijo que era todo perfectamente normal. Pero a veces sentía esa necesidad, eso todo, y no podía hacer nada al respecto. Había probado todo para eliminarla, pero le faltaba algo si no podía hacerlo, así que realmente era mejor esto que llegar a odiarme algún día porque no podía hacerlo. Me reí y me sentí un poco confundida, pero no pensé mucho en eso, no al principio. Quería que él fuera feliz.

El usa mis cosas. Tenemos más o menos el mismo talle. Así que no gastaba todo el dinero en mí. O no sólo en mí. Me he preguntado si él aún me ama. Pero por lo demás todo es perfectamente normal. No tan apasionado como en otros tiempos, quizás, pero tenemos un matrimonio mejor que el de la mayoría. Lo sé de hablar con mis amigas. No les he ni susurrado la menor palabra. Es nuestro secreto. ¿Usa la negra o la roja? ¿Qué usa como zapatos? Los míos no le entrarían para nada. No le pregunto, sé que eso no le gusta. Mi vestido azul, ése le gusta tanto. Cuando me lo pongo. ¿O tal vez nada como vestido? Tiene buena silueta: las caderas más estrechas que las mías; es esbelto, muy esbelto, aunque come más que yo. Me basta mirar una barra de chocolate para que se me note en las caderas. Tengo que contar cada caloría; se ríe de mí. Me pregunto qué le parecería si de pronto yo tuviera que usar ropa tres talles más grande: tendría que ir a comprarse su propia ropa.

Tal vez entonces se detendría, ¿quién sabe? No es que realmente desee detenerlo. Quiero que sea feliz. Aquí estoy, dando vuelta a esta manzana por cuarta vez. Cuando llego a casa a veces le pregunto qué había en la TV. Siempre sabe, hasta el último detalle. Pero no puede sólo quedarse ahí sentado, ¿verdad? ¿Se pondrá maquillaje, me pregunto? Tiene una boca tan hermosa, grande, pero no demasiado grande. Mis labios son finos en comparación.

No puedo imaginármelo así, eso es todo. Puedo imaginarlo haciendo todo lo demás, sin embargo, hace tanto que lo conozco. Sé cómo se sienta en la oficina y se queda mirando por la ventana,



cómo se ve cuando se lava los dientes, parado desnudo ahí en el baño, cómo se ve cuando duerme, o cuando se limpia las uñas con un fósforo. Eso no me gusta mucho. Tiene uñas muy cortas, se las corta todas las semanas. ¿Usará esmalte para uñas? ¿Y después se lo quita antes de que yo llegue? ¿Se toma todo ese trabajo sólo para sentarse frente a la TV? Yo mismo acostumbraba adornarme mucho. Para él. O cuando íbamos a alguna parte. ¿Pero todo para uno mismo? ¿Para qué molestarse? El lo hace para complacerse a él mismo, dice, para nadie más. Y no tiene nada que ver conmigo.

Nuestro departamento está exactamente aquí, en planta baja. Desde el patio delantero se puede ver bien el living. Las cortinas son gruesas y pesadas, él insistió en eso, yo preferiría no tener cortinas. El día en que nos mudamos dijo que tenía que haber cortinas en las ventanas. Tal vez

porque ya sabía qué quería hacer. Apenas cambiamos con los años. Tengo más arrugas, más que él, su piel es gruesa, piel de hombre, no se arruga tan fácil. Ya parezco mayor que él. Y soy dos años menor, y siempre lo seré. Todo será siempre así. Saldré a dar un paseo, durante horas, cada dos semanas, me sentaré en un bar en invierno y me tomaré un par de cognacs... para mí sería mucho más fácil si supiera lo que él hace. Entonces tendría algún sentido. No es que quiera detenerlo. Realmente quiero que sea feliz.

Sé que no debería. Pero es tan fácil pasar por sobre la cerca baja de arbustos, y la cortina no está del todo cerrada. Quiero decir, apenas un vistazo rápido.

Me late fuerte el corazón, de pronto tengo la sensación idiota de estar engañando a mi marido, en este preciso momento. Cierro los ojos, lo veo en su traje, igual que cada mañana cuando se va a trabajar, un verdadero hombre. Después espío por el delgado espacio entre las cortinas. Yo las retiré un poquito antes de irme, apenas un poquito; él no lo notó.

Puedo ver nuestro living, la luz azulada de la TV reflejada sobre la pared detrás del sofá. Me quedo mirando fijo la pared, después muy lentamente bajo los ojos, sobre el cuadro con el paisaje de invierno, hasta los apoyabrazos marrones de nuestro sofá de cuero. Puedo ver mi sostén negro, el de puntillas, mis medias con los puntitos plateados en los costados, los zapatos rojos, los tacos sobresaliendo hacia afuera, y después la veo, una mujer, una mujer muy hermosa. Tiene una bandeja sobre las rodillas, come lenta y meticulosamente, sin apartar la vista de la TV, una mujer, con labios rojos, hermosos, anchos, las piernas cruzadas ligeramente, piernas largas, esbeltas. Está sentada allí con calma, sonriendo ante algo de la TV. Se la ve caderuda. Y hermosa. Más hermosa que yo.

El Realismo Socialista en la Literatura Argentina

Con el barro hasta las rodillas

POR RAMÓN D. TARRUELLA

TRES ESCRITORES ARGENTINOS, AFILIADOS AL PARTIDO COMUNISTA, LOS TRES CON PROBLEMAS CON EL PERONISMO, TRES NOVELAS COMO LEGADOS DEL REALISMO SOCIAL EN LA LITERATURA ARGENTINA. ESCENARIOS EN PUEBLOS DE PROVINCIAS O ALEJADOS DE LAS GRANDES URBES, EL DESAMPARO DE LA MISERIA ATRAVIESA CADA UNO DE SUS PERSONAJES. UNA FUENTE QUE ES NECESARIO RELEER PARA ENTENDER EL RUMBO DE LA LITERATURA ARGENTINA EN LAS DÉCADAS DEL 40, 50 Y TAMBIÉN DE LOS 60.

El realismo social o realismo socialista nació como fracción cultural del marxismo internacional; era la forma en que las teorías del socialismo se difundían desde la literatura y una de las primeras rupturas con el modelo burgués de la novela del siglo XIX. Los escritores que emprendían su obra desde esta visión se disponían a una descripción pura de los acontecimientos y, desde ese lugar de denuncia, llamar al compromiso tanto del artista como del lector. Había también una visión positiva ante la posibilidad concreta del triunfo de esos ideales.

Los escritores de izquierda, en su mayoría afiliados a los partidos comunistas del mundo, clamaban por asumir el realismo socialista a la hora de tomar lapicera y papel. Desde los congresos internacionales de la cultura (en Moscú, en París, en España), la izquierda redactaba legados a favor de esta postura intelectual-política.

Desde Argentina, uno de los primeros participantes de esos congresos fueron el novelista tucumano Carlos Rojas Paz y el poeta porteño Raúl González Tuñón, ambos afiliados al Partido Comunista. Con los años, los escritores afiliados al P.C. fueron en ascenso. Y con ello, el realismo socialista se coló en la literatura argentina, a las sombras de las polémicas entre los grupos Boedo y Florida, de las revistas *Sur* y *Contorno*, a escondidas de los primeros libros trascendentes de Jorge Luis Borges y de la aparición de Julio Cortázar con *Bestiario*.

La tutela política y monetaria del partido comunista no fue impedimento para que hubiera obras literarias de valor bajo el signo del realismo socialista.

La experiencia

No se puede hablar del realismo socialista en la literatura argentina sin referirse a la

relación entre los autores y el partido comunista. Muchos de ellos fueron fieles "soldados" del comité central del Partido hasta los últimos años de su vida, seguidores de la política soviets y auténticos burócratas. Eran los casos de Alfredo Varela (autor de *El río oscuro*) y Juan José Manauta (*Las tierras blancas*). Pero no el de Enrique Wernicke (*El agua*) que, desde sus problemas con el alcohol y su soledad, siempre fue un escéptico de las órdenes estalinistas, hasta burlarse en la cara de los funcionarios del partido, resultado tal vez de unas copas de vino.

Las tres novelas citadas como emergentes del realismo socialista de las décadas del 50 tienen varios aspectos comunes. Las tres rescatan problemáticas regionales que hacen su aparición dentro de la literatura de denuncia. Las tres se desarrollan al borde de los ríos, lejos de la concentración urbana, una característica de la novela arltiana. El capitalismo se ve desde regiones desoladas y bajo economías rurales.

Sus personajes padecen el desamparo que generan los escenarios pobres en cuales viven. La miseria y el hambre son parte de la cotidianeidad, del paisaje que enfrentan diariamente. Estos personajes, influidos por alguna persona que clarifica la realidad bajo posturas ideológicas contundentes, terminan comprometiéndose y militando en organizaciones sociales.

Río rojo

La anécdota aseguraba que el Partido Comunista iba a festejar los 70 años del inefable dirigente Victorio Codovila con una fiesta lujosa, sin escatimar gastos. Se le encargó a Raúl González Tuñón escribir un poema en su homenaje. Tuñón, que estaba peleado con Codovila, se negó. El que se dispuso a escribir esas estrofas fue Alfredo Varela.

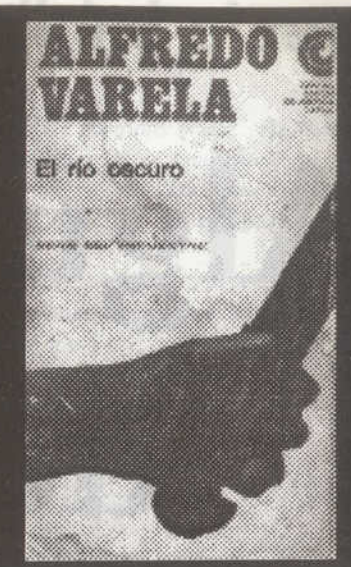
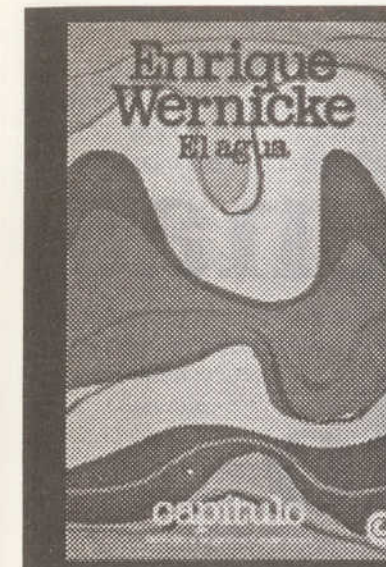
Alfredo Varela escribió sólo una novela, *El río oscuro*, y lo demás son crónicas de viaje, una biografía del caudillo salteño Martín Miguel de Güemes, artículos políticos, unos pocos cuentos y un libro de poemas. Fue un miembro fiel del comité central del P.C..

Otra anécdota que rodea a Alfredo Varela asegura que un peón misionero le contó su experiencia en los yerbatales de esa provincia y él no tuvo más que reproducir ese relato y novelarlo. Lo que es seguro es que Varela nunca viajó al Litoral y que todo lo que cuenta en *El río oscuro* lo conoció por medio de relatos de otros.

La novela tuvo una repercusión importante a fines de los '40, y sobre todo en los '50, cuando Hugo del Carril la llevó al cine bajo el nombre de *Las aguas bajan turbias*, un film que lleva el sello del cine peronista de la primera época y que sin embargo, al principio, el propio gobierno no permitió su realización porque el libro sobre el cual se basaba el film era de un escritor comunista.

El río oscuro fue editada en 1943 pero su difusión tardó unos años. Es el relato de los hermanos correntinos Moreyra y su viaje a los yerbatales en la selva misionera en el Alto Paraná en busca de trabajo. Ellos observan y sufren la explotación que se vivía en la selva misionera en un sistema de trabajo feudal.

Agobiado por la opresión, Ramón Moreyra se fuga de su patrón y con ese acto transforma la novela en un thriller en medio de la selva, donde hombres armados lo buscan para capturarlo. En esa región que une los límites entre tres países -que Varela la presenta como una patria construida a partir de la identidad de vivir bajo la misma opresión y la misma naturaleza- se encuentra con otros peones. Entre ellos está el brasileño Frutos, quien luchó en contra de los sistemas de trabajo en su país y que significa la universalidad de la



lucha contra el poder dominante, y con Dositeo Peralta que lo convence para sumarse al sindicato que se ha formado en otro rincón de Misiones.

"...el Alto Paraná, que como la selva, lo sabe todo, pero calla y aguarda", escribía Varela. La selva en *El río oscuro* conservaba un misterio parecido al que presentan los cuentos de Horacio Quiroga. Los dueños de los yerbatales eran dueños de todo, de las fiestas de sus peones, de las mujeres, de las casas, pero menos de la naturaleza. Era lo único que no podían dominar. El sindicato que se había formado en el sur de Misiones, a donde se dirigió después Ramón Moreyra, era la vía por la cual se podía combatir a los dueños de los yerbatales y era, también el legado político que dejaba la novela: el llamado a la organización proletaria.

Vidas secas

En una antología de poesía regional, Juan L. Ortiz juntó a cinco poetas entrerrianos, entre los que incluyó a Juan José Manauta, oriundo de Gualaguay. A pesar de esta inclusión, se conocen más sus libros de narrativa que los de poemas. Manauta comenzó publicando en la década del '50. En 1951 apareció su primera novela, *Los aventados*.

Recién cuando cayó el gobierno de Gorbachov, en 1989, Manauta dejó la secretaría de redacción de *Novedades de la Unión Soviética*, la publicación de la embajada del estado socialista. Otro fiel soldado de las órdenes que llegaban desde Moscú. Tanto fue así que cuando lo echaron de la revista de la embajada, Manauta hizo un juicio contra el estado ruso y lo ganó.

Su novela *Las tierras blancas*, publicada en 1956 y también llevada al cine por Hugo del Carril, es lo más alto de su narrativa. El ambiente rural y desolado al que llegaron la familia del pequeño Odiseo, en las tierras blancas de Gualaguay, sugiere un parecido con el paisaje de la novela del brasileño

Graciliano Ramos, *Vidas Secas*, donde una familia también llega al sertão del noreste del Brasil y ocupan una casa deshabitada, al igual que la familia entrerriana.

La vida en esa región desértica de Entre Ríos era un rutinario penar por un plato de comida y una miseria que no dejaba tranquila a la madre, preocupada por su hijo Odiseo. La llegada de la inundación produce un aprendizaje en la familia. Odiseo y su madre debieron abandonar la casa que ocupaban para compartir con los demás habitantes del pueblo un viejo galpón. En ese galpón da cuenta de la pobreza como elemento cohesionante de esa clase social: "...fue en esos días de inundación y de ajetreo, viviendo afuera de lo que ya consideraba nuestro rancho, descubrí que la gente como nosotros...tenía como una inclinación natural de ayudarse entre sí", escribía Manauta. En esta oportunidad fue un panadero callejero el encargado de adoctrinar al joven Odiseo, de contarle de las huelgas masivas, de formarlo en una conciencia política.

"Cada año los colonos poseían un caballo menos y una deuda más". La novela de Manauta transcurría en unos años en que el campo estaba en crisis. La ciudad prometía empleos, la industrialización era la alternativa. Los días que pasaron en ese depósito también sirvieron para que la madre se diera cuenta de la función del Estado con respecto a los pobres. La caridad del poder -al ofrecer una galleta y una taza caliente de mate cocido- era la consagración de la miseria, la reafirmación del lugar que ocupaba el pobre frente al Estado. Pero la tragedia, el drama propio de los pobres, seguiría marcando el rumbo de esta familia quebrada por la misma miseria y el ahogo de no encontrar una salida en ese contexto rural en crisis.

En las orillas

En 1945 Enrique Wernicke se mudó a Olivos, en la costa del Río de La Plata. En

enero del otro año, se afilió al Partido Comunista, mientras proclamaba la necesidad de difundir sus ideas en cada uno de los escritos. Pero Wernicke era un escéptico del P.C. Jamás ocupó un puesto burocrático como funcionario.

En 1953 comenzó a escribir *La Ribera*. En septiembre de 1955 se produjo el golpe a Perón y semanas después salió publicada la novela. Esta novela fue lo más cercano al realismo socialista que ha escrito Wernicke, respetando algunas pautas típicas de ese movimiento y coincidiendo con un momento de mayor compromiso con la causa comunista.

Como en la mayoría de sus escritos, Wernicke incluyó muchos aspectos biográficos en *La Ribera*. Es una descripción de la cotidianeidad de Eduardo, entre el taller y los amigos del barrio, a metros de las orillas del Plata. El encargado de introducirlo en la política en esta caso es Juan, un muchacho más joven que él. Su militancia lo había llevado a la cárcel, donde había conocido la represión del sistema. Esta era una clara alusión al régimen peronista que había perseguido a los comunistas.

La experiencia movilizadora en este caso fueron los días de cárcel. Cuando volvió al barrio y retomó su trabajo en el taller asumió la importancia de la lucha por causas sociales justas. El toque personal en este regreso son la soledad y el alcoholismo que acorralaban a Eduardo. Pero el compromiso político será el motivador en esos días en la ribera.

Con la obra de Wernicke se podría establecer un paralelo con su vida personal. A diferencia de *La Ribera*, en la novela corta *El Agua*, escrita después de una inundación que sufrió la costa del Plata en 1963, exponía la soledad que le había dejado la crecida, la espera melancólica en su humilde casa a las orillas del río, donde se disponía a construir su pasado y donde no había lugar para la militancia política. Wernicke murió en 1968. La novela fue editada dos meses más tarde. ■

Algunas escenas del mundo

POR JORGE ARIEL MADRAZO

NACIDO EN BUENOS AIRES EN 1931, JORGE MADRAZO ES UNO DE LOS QUE MÁS SE DESTACA ENTRE LOS BUENOS POETAS DE SU GENERACIÓN. YA TIENE PUBLICADO OCHO LIBROS DE POESÍA ENTRE LOS QUE SE ENCUENTRAN CUERPO TEXTUAL, CÁNTIGA DEL OTRO Y PIEDRA DE AMOLAR. TAMBIÉN PUBLICO UN LIBRO DE CUENTOS, VENTANA CON ORNELLA Y UNA BREVE HISTORIA DEL BOLERO. PARA AQUELLOS QUE NO LO CONOZCAN AQUÍ PUBLICAMOS UNA BREVE SELECCIÓN DE POEMAS INÉDITOS. A DISFRUTARLOS.

La chanson de Orlando

Si por raro artilugio o azar
me convirtiera yo
en esos muslos tuyos
(en las suaves rectas
columnas entremojadas al
chorrear
púbicos públicos
diluvios
carbón del
tu sol)

Si mi ficticio "yo" temblara
o temblase
en el frío dulzor
el clitogemir de
esos tus muslos
indecisos

Si mi ojo-hombre así sobara
mis azorados muslos
mujer si
copulara (obstinado
remoto)
con mi (con mi ella-yo)
conmigo
(la mi misma)
Interminablemente.

Madonna

si la palma la mano pliéganse al
ardor
con tamaño fervor con tal huraña
dolida
displicencia
si enagüita parodia de
sedas
si (del sexo) entrambos labios
se han de columpiar
en torrencial febrícula o
desvíos
si en torno al piano aquellos
tus pechos
o aquel tu ombligo tuyo
(mirra
incienso
ajonjolí)

si el sancta sanctorum del barro de
los encantamientos
bendícete la agüita que alila
los tus muslos

Y él te volteo (la sábana en los dientes)

Y contra el piano el semen te
enamora

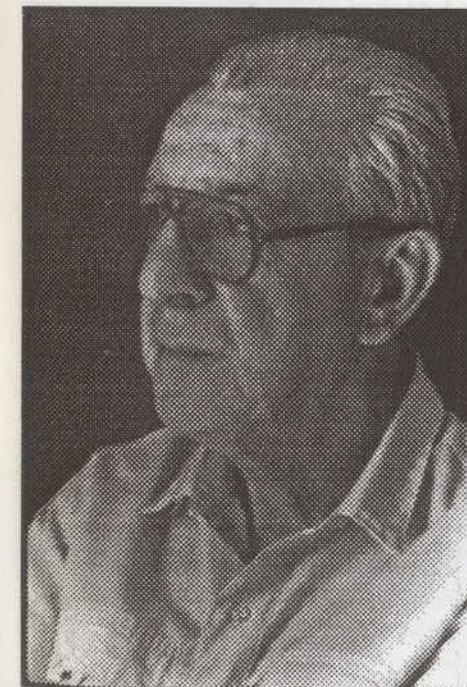
Y en esas nalgas, el Universo cante

Como en el agua

"¿Murmuran a espaldas mías? ¿Hablan de mi torpeza? ¿Se ríen de mí remedando mis gestos detallando mi vergüenza?"
Delmore Schwartz

Murmurarán a tus espaldas, pregonarán tu torpeza, revelarán tu clandestino amor con dientes del color de la encina (remedando tus gestos, tu vergüenza). Si los visitas se dirán tus amigos -que ellos nunca- pero tu confianza traicionarán del modo mismo que tú al codiciarles su mujer y su auto, su inexistencia urdir, indiferente comerles la comida y -sobre esto- quedarte a pernoctar en su colchón, darles lecciones cómo cebar mates fumar porros, matarles su perro de aguas, echarles musarañas en la sopa, remedar con risa maliciosa sus gestos, su vergüenza.

Murmurarás a sus espaldas, la fortuna hizo de ustedes -los poetas- una galaxia un amor en común; puesto que es cierto (y triste) que los necesitas, que ellos te necesitan para saberse fuertes, ellos ustedes los bellos los poetas los previsibles como en el agua un rostro responde a otro rostro, los que se incendian con un fósforo los seres superiores volando contra el piso.



Madrazo

En el grito de una bestia jamás
nacida
en los rojos del orín del aire
entre sepulturas sin sosiego:
el juego de los niños

juegan los niños en
un cementerio musulmán
(en bosnia)
desafiando la guadaña del viento
sobre tumbas construidas
por la guerra

en un cementerio en bosnia que
no duerme
juegan los niños sin sonrisa
sobre sus padres muertos juegan
sobre las tumbas de sus hermanos
en un cementerio musulmán
en bosnia

los niños
juegan
los
niños

Escena

Ah esas nalgas blanquísimas
surgiendo
de tus arrolladas medias
negras
sobre las rodillas de pérfido
rocío
y pezones con fiebre
de poema
y pastelillos se tuesten
sexuales
y sobre el útero florezca
tu falda
y te adoren
poetas
en octubre

FOTO: DIANA ARBISER

Banco
de fotos

FOTOGRAFIA

951-4265

Parte de la religión

POR ANJELICA HUSTON

TRADUCCIÓN: ELVIO E. GANDOLFO

LA ACTRIZ ANJELICA HUSTON ENTREVISTÓ AL CANTANTE LEONARD COHEN PARA LA REVISTA NORTEAMERICANA *INTERVIEW*.

COHEN SE HA CONVERTIDO EN UNA ESPECIE DE MONJE ORIENTAL QUE HABLA DEL AMOR, DE LOS MIEDOS, LA VIOLENCIA Y LA SOLEDAD. IGUAL QUE EN SUS CANCIONES PERO CON SOTANA. UN DIÁLOGO IMPERDIBLE, UN LUJO DE LA V.

Conocí a Leonard Cohen a través de un amigo mutuo en Montreal, cuando estaba haciendo una película allí, en 1988. Me llevó a un salón de pool, a una iglesia y después comimos unos sándwiches. Parte lobo, parte ángel, su música habla al alma, sus canciones de amor de los rincones oscuros del corazón. Viene a mi casa en Venice, California, usando su uniforme de costumbre: camisa blanca, traje oscuro. Tiene el pelo cortado bien corto. Ha llegado de un ashram en Mount Baldy, en California, donde ha estado viviendo desde hace cierto tiempo.

-Dijiste por teléfono que estabas viviendo en un monasterio zen. ¿Salmodian allí?

-Es algo muy, muy físico. En la antigua práctica no había palabra para la experiencia. La frase era "alcanzar en el cuerpo". El asunto era que ninguna idea va a venir y transformarte. La transformación va a ser experimentada... celularmente. En esta escuela particular de zen siempre se han considerado los *marines* del mundo espiritual, así que tienen una actitud contra el pensamiento conceptual y a favor de una vida física muy rigurosa.

-¿Eso te impide pensar durante buena parte del tiempo?

-Nada puede impedirte pensar. La mente humana está diseñada para pensar continuamente. Algo que escribí hace varios años decía "A las voces de mi cabeza no les importa qué hago, sólo quieren discutir el asunto

una y otra vez." Un error común es pensar que vas a dedicarte a algún tipo de práctica espiritual y vas a verte aliviado de las cargas humanas, de las cruces humanas como el pensamiento, los celos, la desesperación... En realidad, en todo caso estos sentimientos se ven amplificadas.

-Al pasar tiempo en el monasterio, ¿crees que alcanzaste una situación más cómoda en la pasión... el amor?

-Hay pocas cosas que se enfrenten a la pasión. Está el Prozac. (risas)

-¿Tomaste Prozac?

-Sí, lo probé. Debo decir que por cierto es una droga-maravilla. Lo que hace es aniquilar por completo el impulso sexual, así que el asunto de la pasión difícilmente se presente. ¿Acaso sabés qué es la vida? Están todos esos detalles irritantes que la acompañan. Advertí que cuando tomaba Prozac mi relación con el paisaje mejoraba. Realmente dejé de pensar en mí mismo por un minuto o dos, porque la mayoría de los pensamientos que tenés sobre vos mismo tienen que ver con el deseo o la soledad o el aislamiento o las estrategias para superarlo.

-O la comida.

-O la comida.

-¿Por qué dejaste de tomarlo?

-No parecía tener ningún efecto de algún tipo sobre mi melancolía, mi visión oscura, y todo lo demás por lo que lo había tomado.

-Ajá. ¿Así que fumás y bebés con los monjes? Eso suena a un ashram celestial.

-Bueno, podés hacer lo que querés, si

encontrás el tiempo. Es un día muy riguroso. Empieza a las 2:30 de la mañana y a menudo no termina hasta la medianoche, así que si realmente podés encontrar un momento para tomar un trago o fumarte un cigarrillo, bienvenido seas, siempre que no interfiera con tu capacidad de seguir la agenda. Allá arriba se desarrolla cierto machismo incansable, donde aunque sepas que cada sorbo que tomás te quita el sueño que necesitás, a veces al final del día sentís ganas de sentarte y tomar o fumar. Sabés: te quedás sentado durante largos períodos de tiempo, y en las semanas intensas, que es una por mes, te quedás sentado durante unas dieciocho horas al día. Empezás a examinar el pánico de tu mente. Así que al parecer si podés quedarte quieto por cierta cantidad de tiempo, cualquier cosa por encima de un minuto o dos, algo que rara vez hacemos, se te revelan algunas cosas. Desde luego, estirás las piernas después de las comidas y vas al baño, ese tipo de cosas, pero básicamente no hay más que quietud durante unas dieciocho horas por día, y todo aparece.

-¿Siempre tuviste una sensación de pánico interior?

-Siempre. Durante largo tiempo no supe realmente cómo llamarlo, pero tengo un amigo en Grecia que usaba mucho la palabra *pánico*, y me encontré resistiéndola, hasta que la acepté por completo como una descripción precisa de mi estado interno. Era sobre todo pánico de un momento al siguiente. Y no pasaba mucho más. Y cual-



quiera de las decisiones que tomaba, si uno podía concretamente localizar una forma o contorno, estaban todas dentro de un muro, el paisaje del pánico.

-¿Podés atribuirle a algo que puedas recordar?

-No sé qué es. La mayoría de nuestras distracciones están pensadas para invitarnos a alejarnos de reconocerlo, lo cual es una buena idea.

-¿Creés que a eso se refiere la tendencia actual hacia las películas y la música extremadamente violenta?

-Creo que la cultura siempre ha sido violenta, y es algo que encontramos muy entretenido. No sólo refleja nuestra realidad social, sino que también refleja nuestra realidad psíquica. Realmente llevamos vidas muy violentas y apasionadas y creo que tenemos hambre de visiones sobre esa condición. Por eso tenemos toda esa mercadería en la televisión. Es realmente *dónde* estamos, realmente *qué* somos. Es probable que todas las culturas, por cierto la cultura occidental, siempre hayan sido violentas. En el centro mismo de nuestra cultura está un hombre crucificado, un hombre torturado que cuelga de una cruz de madera. Tenés una imagen de violencia en el centro mismo de nuestra investigación espiritual. El sufrimiento, el sufrimiento violento, parece ser algo que se corresponde con algo que experimentamos. Pero tal vez la cultura es especialmente pobre ahora. Tal vez se deba a que tengo más de sesenta años, que puedo sentir eso acerca de todo.

-Tiendo a estar de acuerdo con vos, y todavía no tengo sesenta [Cohen ríe]. ¿No es lo que ahora denominan un período decadente?

-No sé si lo es o no. Por cierto dentro de cualquier período decadente, es probable que encontrés las expresiones más puras de convicción, y veo eso en mucha gente que conozco. Si es un período decadente, creo que probablemente fue siempre así. En otras palabras, probablemente todos siempre han estado con pánico. Hoy la gente está dispuesta a tomar curas de emergencia, sean cuales fueren, ya sea la violencia, o la fascinación con los asesinatos en serie o cualquier otra cosa: la incomodidad es tan intensa. Tal vez siempre haya sido así, por cierto ahora lo es. El discurso público parece terriblemente pobre, a excepción de unos pocos oradores negros. La retórica pública es aburrida más allá de toda esperanza. Es increíble que realmente logren que alguien vaya a votar. El nivel del debate es terriblemente pobre; si hay realmente un debate en algún sentido, no puedo localizarlo del todo.

-¿Cómo creés que va a afectar el futuro, dado el hecho de que tenemos pánico y de que las cosas parecen ir cerrándose sobre nosotros?

-Esto puede ser apenas la traducción de cada ser humano individual de la certeza de su propia muerte. Quiero decir, las cosas se están cerrando sobre nosotros de una manera real. Lo descubrí cuando estaba escribiendo sobre el futuro, en una canción llamada "El futuro", descubrí que el gancho con el que di, el que podía dejar atrás y cantar en varios cientos de conciertos, era "He visto el futuro, nena, es el asesinato." Eso parece ser cierto.

-Por cierto es verdad en Los Angeles, pero eso es el presente, también.

-Sí, sí, no sé [pausa]. No sé si uno pierde interés en todo eso y en la cultura popular después de un tiempo. Estuve interesado en eso en ciertos puntos de mi vida, y creo que aprendí mucho de las películas y los libros y las canciones, pero por algún motivo curioso, tal vez se trata sólo de la decrepita edad, no veo mucho a mi alrededor que le hable a mi versión particular del pánico. Así que en consecuencia uno puede dejar de lado una serie de búsquedas. No me importa si veo o no una película durante semanas o meses. Solía encantarme la televisión. En las montañas no tengo un televisor, desde luego, pero encuentro que no lo extraño en absoluto, tampoco el diario. Pasé una radio de contrabando en mi cabaña, pero descubro que rara vez la prendo.

-¿Qué escuchás?

-Las canciones, sabés. Siempre hay una linda melodía... te ayuda a terminar de lavar los platos. Me gusta oír las noticias de vez en cuando... no muy seguido. No me siento privado de nada. [Mirando las cortinas de la casa de A. Huston] ¿Son de Shabby Chic (un negocio de diseño en Nueva York y Los Angeles)?

-No, son cortinas recicladas de mi última casa.

-Son realmente buenas.

-Gracias. Mi esposo me construyó esta casa.

-Desde el Taj Mahal que una construcción arquitectónica no tiene tanto éxito en conmemorar el amor.

-¿Creés que el amor puede durar?

-Creo que el amor dura. Creo que la naturaleza del amor es durar. Creo que es eterno, pero creo que no sabemos qué hacer con él la mayor parte del tiempo. Debido a sus cualidades eternas y poderosas y misteriosas, nuestras respuestas llenas de pánico son inadecuadas y a menudo trágicas. Pero la cosa en sí, cuando puede ser asimilada en el paisaje del pánico, es la única posibilidad redentora para los seres humanos.

-¿Por qué creés que cuando nos enamoramos se nos seca la boca y nos sacudimos y el corazón nos late fuerte y somos tontos?

-Porque estamos despertando del sueño del aislamiento, del sueño de la soledad, y

Soy tu hombre

Si querés un amante, haré lo que me pidas. Y si querés otro tipo de amor, usaré una máscara para ti. Si querés un socio, dame la mano.

O si querés golpearme enfurecida, aquí estoy. Soy tu hombre.

Si querés un boxeador, subiré al ring por ti. Y si querés un médico, examinaré cada centímetro

tuyo. Si querés un chofer, subí al coche. O si querés que te lleve a dar una vuelta, sabés que podés. Soy tu hombre.

Ah, la luna brilla demasiado. La cadena tira demasiado.

El animal no irá a dormir.

Estuve recorriendo las promesas que te hice y no pude cumplir. Pero un hombre

nunca recobra una mujer, no rogando de rodillas.

O nadaría hasta ti, nena y caería a tus pies. Y aullaría a tu belleza como un perro en celo.

Y te clavaría una garra en el corazón.

Y te desgarraría sobre la sábana.

Diría por favor, por favor, por favor.

Soy tu hombre.

Y si tenés que dormir un momento en la ruta,

manejaré para vos. Y si querés hacer la calle sola,

desapareceré para vos.

Si querés un padre para tu hijo, o sólo querés caminar conmigo un momento sobre la arena,

soy tu hombre.

LEONARD COHEN

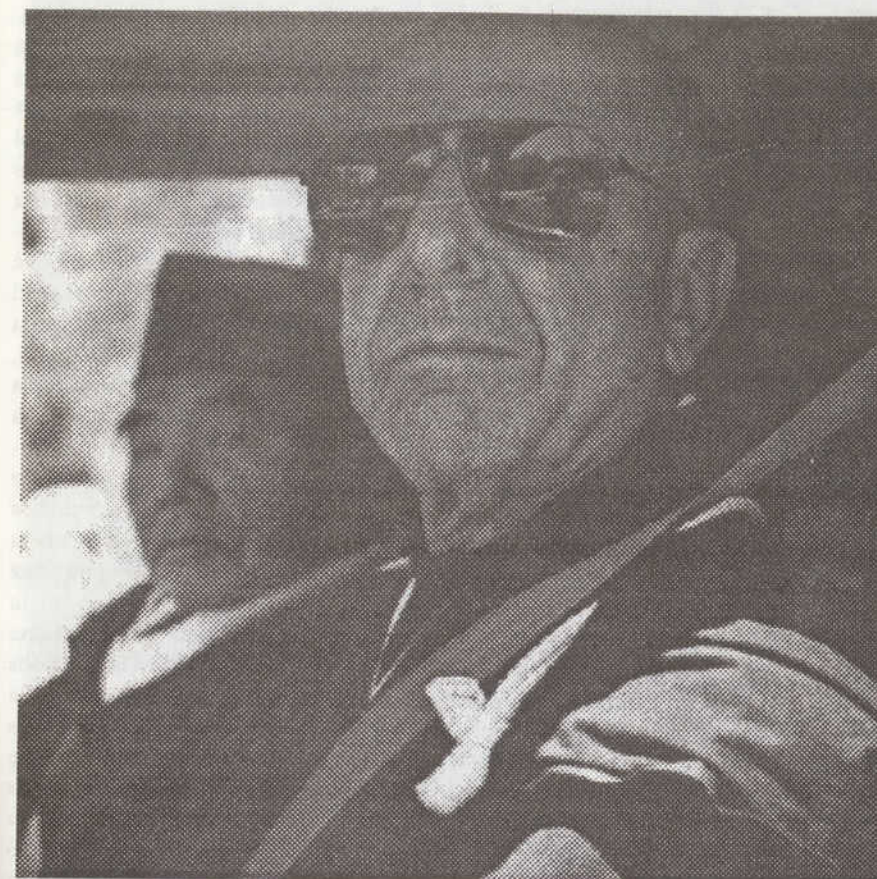
Ya apareció

Historias urbanas

Cuentos de
ALBERTO DAVID BACCAY

La 5a. ventana
Cooperativa de Edición

Buscálo



es un impacto tremendo, ¿sabés? Es un impacto delicioso, terrible con el que ninguno de nosotros sabe qué hacer. Parte de la pobreza de nuestra cultura, si es que en realidad es pobre, es que no parece preparar a la gente. Con todas las canciones sobre el amor y todas las películas y todos los libros, no parece haber ningún modo en que podamos preparar al corazón humano para la experiencia. Tal vez nosotros, los trabajadores culturales como vos y yo, podríamos dedicarnos. No vamos a resolverlo en este momento o incluso en esta generación, pero tal vez como cierto tipo de agenda podríamos invitar a los escritoras y los trabajadores culturales a enfocar este problema con un poco más de responsabilidad, porque la gente está sufriendo tremendamente por falta de datos. Los psicólogos están tratando con valentía de darnos respuestas, la gente religiosa está tratando de darnos respuesta. Creo que corresponde en realidad a los trabajadores de la cultura investigar este aprieto con una preocupación menor por el mercado y un poco más de preocupación por un nivel más alto.

-¿Qué sugerís?

-Sólo ponerse serio con el asunto, sabés. Uno tiene que tener compasión. Es cierto que la gente se enfrenta a cosas duras, económica y emocionalmente. Los obstáculos son grandes y el sufrimiento es grande y la gente tiene que ganarse la vida. Es fácil mirar hacia abajo desde la cima que alcanzaste, o incluso desde la cima que yo he alcanzado.

y hablar sobre la responsabilidad del artista, pero la mayor parte de la gente sólo está tratando de impedir con el pie que la puerta se cierre y de ganarse la vida. Así que tenemos que suavizar cualquier cosa que digamos con eso. Por otro lado, tenés que ser serio con lo que hacés. Y tenés que comprender el precio que pagás por la frivolidad o sólo por la codicia: es un precio muy alto, en especial si estás metido con este material sagrado, que tiene que ver con el corazón humano y el deseo humano y la tragedia humana. Si no hay algún elemento de seriedad en el entrenamiento del artista o en la atmósfera que rodea la empresa, entonces la pobreza de la que hablábamos aumenta y a la larga lo sobrepasa. Creo que en eso estamos ahora. Si sos autor de canciones te podés fijar en las listas. Con el paso de los años vi crecer eso, que la gente ya no está interesada en la canción.

-Sí, recuerdo lo mismo. Ahora en cada ciudad de Norteamérica, hablamos de números. Y me parece que se refiere todo a la colocación personal y la fanfarronería. No es sobre la seriedad o el alma.

-Pero creo que hay un apetito de seriedad. La seriedad es voluptuosa, y muy poca gente se permite ese lujo. La seriedad no es calvinista, no es una renuncia, es lo opuesto directamente a eso. La seriedad es el placer más profundo que podemos tener. Pero ahora veo gente que permite que sus vidas disminuyan, se vuelvan huecas, de manera que no pueden disfrutar los pozos profundos de

la experiencia. Tal vez siempre ha sido de este modo, cuando el corazón tiende a cerrarse. Si el corazón se limitara a cerrarse y no hubiera repercusiones, todo estaría bien, pero cuando el corazón se cierra, todo el sistema entra en una especie de desesperación que resulta intolerable.

-Deterioro.

-Sí, y te sientes realmente horrible. El corazón se te cierra y te convertís realmente en un zombie: estar cerrado con una herida no es bueno. Así he visto a muchos de mis amigos y a mí mismo. Y es por eso que he tomado esta solución radical de vivir en el ashram. Por cierto no es para todos. Nunca sugeriría que todos siguieran este tipo de régimen. Pero mantener nuestros corazones abiertos es probablemente la responsabilidad más urgente que tenemos a medida que envejecemos. Porque cuando sos joven, tenés esa cosa de la que hablábamos, que te seca la boca. Quiero decir que tenés reacciones, y te enamoras.

-¿Es amor o un meteón? ¿Qué es esa sensación?

-No creo que haya la menor diferencia entre un meteón y el amor profundo. Creo que la experiencia es que disolvés tus centinelas y tus batallones por un instante y realmente ves que está esa energía mental y emocional no fija, de fluido libre entre la gente, algo que está realmente allí. Es tangible y casi podés cabalgar sobre ella hacia el pecho de otra persona. Tu corazón se abre y desde luego sentís un pánico absoluto porque estás acostumbrado a custodiar ese órgano con tu vida.

-Con tu pecho.

-Con tu pecho, eso es. Así que cuando se abre, llámalo... es amor. Creo que todo el entrenamiento espiritual es sólo para permitirte experimentar esto desde una perspectiva levemente distinta... un poco más estabilizada.

-¿Creés que ese nivel de felicidad es entre personas o puede provenir sólo de un lado?

-Creo que es el océano en el que nadamos todos. Todos queremos disolvernó. Todos necesitamos la experiencia de olvidar quiénes somos. Creo que eso es el amor: te olvidás de quién sos. Olvidarte de quién sos es una experiencia tan deliciosa y tan aterradora que estamos en esta situación conflictiva. Lo deseás pero realmente no podés soportarlo. Así que creo que en realidad lo que nuestro entrenamiento, nuestra cultura, nuestras instituciones religiosas, nuestras instituciones educativas y culturales debieran hacer es preparar el corazón para ese viaje fuera de la caja de las costillas. Sabés, creo que lo estamos haciendo bastante bien. Quiero decir, no es la peor cultura de la que haya oído hablar. Bueno, por ejemplo, no estamos tirando gente en los volcanes.

Cuánto vale tu silencio

POR SANTIAGO PAZOS

Yo y los lectores, *Página* y las Seguidillas, Martini y la Insistencia, Shakespeare y el Asesinato, *La Maga* y la Venta, *La Maga* y las Razones.

Antes que nada, agradezco los mensajes que me envían por correo electrónico y la buena predisposición para mandarme fotos de vuestras hermanitas desnudas o en situaciones comprometedoras. Aunque algunos deben ser hermanos entre sí porque me mandaron las mismas fotos. En la revista me dicen que, aprovechando el consenso que tengo con mis lectores, aproveche para pedir fotos de escritores que escasean en nuestro archivo. Así que ya saben: además de las habituales envíenme fotos de escritores. Desnudos.

Con alegría descubrí que el suplemento *Radar* de *Página* 12 nos copia. Yo escribí una nota sobre *La biblioteca perfecta*, el engendro pergeñado por la editorial de *Caras* que dirige Juan Martini y a dos semanas de salida la *V.* apareció una nota en *Radar* que intentaba ser irónica sobre el mismo libro. En realidad, *La biblioteca perfecta* hacía más de un mes que estaba en librerías por lo que es lícito pensar que los inspiré debidamente. Me congratulo.

Pero más adelante noté que *Radar* salió con el «affaire

Piglia» después de que saliera en la revista *Tres puntos* (ver nota de Zeiger en este mismo número). Si no hubiera sido que copiaron a *Tres puntos* habrían sacado el material un domingo antes. Así que es lícito pensar que *Tres puntos* los inspiró debidamente. Ahí me sentí menos importante. Pero sin embargo, me di cuenta de que no era que me copiaban a mí sino a todo el mundo cuando reprodujeron textualmente -respetando puntos y comas, datos e ingeniosidades- una nota sobre *Subiela* que había aparecido en la revista *Haciendo cine*. *Radar* no gastó ni una neurona cambiándole una coma o algo. Levante liso y llano. Antes *Radar* robaba ideas de revistas extranjeras («el objeto de la semana» de la *Wired*, «los separados al nacer» de *Vanity Fair*) pero ahora es lícito pensar que *Radar* se inspira debidamente en todo medio chico que anda dando vueltas por el país.

Aviso a las revistas barriales: tengan cuidado con *Radar*, ya les va a robar algo.

Hablando de Martini: no conforme con haber editado *La biblioteca perfecta* hizo lo mismo con el cine. No voy a

entrar en detalles sobre el grado de brutalidad puesto de mani-fierto porque no quiero que me acusen de facilista. Lo increíble es que en la misma colección sacaron un libro muy gratificante: *Cómo elegir un buen geriátrico*. Les juro que no es chiste, pueden descubrirlo en cualquier librería. La pregunta maligna: si *La biblioteca perfecta* le servía a Martini para ubicarse él mismo entre los escritores importantes de la historia, si el de cine le sirve para quedar bien con algunos directores argentinos que pueden llegar a adaptar alguna novela suya, ¿para qué usará Martini *Cómo elegir un buen geriátrico*? Yo no lo dije, yo no lo dije.

El mayor crimen perpetrado contra la literatura en este año lo cometieron en complicidad la editorial Planeta y el crítico literario Marcos Mayer. Juntos crearon un monstruo infernal: las obras de William Shakespeare ¡noveladas! Marcos Mayer se animó a pasar a prosa los fulgurantes parlamentos de las obras de Shakespeare. Cada línea escrita por Mayer es una puñalada. *Rey Lear*, apuñalado. *Hamlet*, apuñalado. *Romeo y Julieta*, apuñalados. ¿Cuándo los lectores nos vamos a reunir para pedir justicia ante esta ola de violencia? Un caso digno del programa de Mauro Viale.

Para ustedes no es novedad que *La Maga* nunca me

resultó una revista simpática. Siempre me pareció que en su progresismo político, en su visión edulcorada de la cultura progre se escondía la falta total de un espíritu crítico (algo necesario para hacer una revista cultural con pretensiones). Hace unos meses *La Maga* fue vendida en un 50 % a Daniel Lalín, el pelado candidato a presidente de Racing. Ahora, Lalín compró el 100 % de la revista y *La Maga*, que hasta ahora había sido ideológicamente progresista, pasó a ser decididamente duhaldista. Era vergonzoso el copete a la nota sobre Graciela Fernández Mejlide que sacaron en la última semana de noviembre. Ya Lalín les dijo a los sufridos periodistas del medio que en la revista no se critica a sus amigos y que él es amigo de Duhalde y Menem. De más está decir, que la *V.* no va a discutir más con *La Maga*. Uno puede discutir a una revista que, en el fondo, empuja el carro para el mismo lado. No tiene sentido meterse con una revista que pronto va a representar lo más cercano al fascismo que se pueda manifestar hoy en la vida argentina.

Una cosa más sobre *La Maga*: ¿cómo puede ser que tipos como Carlos Ares -antiguo director de la revista- y sus otros socios hayan vendido la revista a un representante de todo lo que ellos decían rechazar? Se puede suponer que fue para mantener la fuente de trabajo de los periodistas. Actitud loable que no la tuvieron cuando decidieron echar a unos cuantos hace ya casi un año (asunto más o menos arreglado con el retiro voluntario). Además está casi claro que la mayoría de los periodistas de *La Maga* van a terminar yéndose. ¿Y entonces por qué? ¿La única intención era hacer un buen negocio económico? ¿Hemos descubierto cuánto valía el silencio de los antiguos dueños de *La Maga*?

Premio Planeta 1997

RICARDO PIGLIA PLATA QUEMADA

La novela que eligieron Mario Benedetti, María Esther de Miguel, Tomás Eloy Martínez y Augusto Roa Bastos.

Basada en un hecho real. El asalto a un banco en el Gran Buenos Aires, la fuga de los maleantes con el dinero a Montevideo y un final asombroso e inquietante.

“...admirable fuerza y osadía literaria...”

“...entreteje la intriga policial, el periodismo, la antropología y la ficción pura con una riqueza poco habitual...”

Del veredicto del Jurado del Premio Planeta 1997

Una historia memorable de amor, traiciones, heroísmo y resistencia que marcará la literatura argentina por los próximos años.

En todas las librerías
GRUPO EDITORIAL PLANETA

Citomegalovirus Diario de la guerra contra el sida

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