Perra virtual

9 RELATOS DE CRISTINA CIVALE

Seix Barral

V DE VIAN

[Revista culturalmente incorrecta]

A 50 años del
Informe Kinsey
La historia secreta del sexo

Free Jazz
Keith Haring
Moda y Erotismo

Manuel **Puig**

Hanif **Kureishi**

***Roald* Dahl**

***Gesualdo* Bufalino**

***Georges* Perec**

***Rubem* Fonseca**

***Hugo* Mujica**

***Tama* Janowitz**

***Arturo* Pérez-Reverte**

ESPECIAL ESCRITORES

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CORREGÍ LOS CUENTOS
y prepará el bronceador

Tercer Concurso de Narrativa

V DE VIAN

Con el auspicio de:

Paraísos Argentinos
Operador Mayorista de Turismo

Bases

1. Podrán participar todas las personas, sin límite de edad. A excepción de aquellos que hayan publicado narrativa en editoriales importantes; aquellos que hayan publicado en los Especiales Ficción de V DE VIAN; los ganadores y los seleccionados en los dos Concursos anteriores e integrantes y colaboradores de la revista.

2. Se pueden enviar hasta tres cuentos por autor, compitiendo cada uno independientemente del conjunto. No hay restricciones específicas en cuanto a extensión ni a formato técnico. Se advierte, no obstante, que los relatos que superen las 15 carillas no podrán ser publicados en la revista por cuestiones de espacio. El/los cuentos se deben remitir en sobres por duplicado, en carpetas que lleven nombre, domicilio y teléfono del autor.

3. Los sobres se deben enviar ***por correo*** (y sólo por correo) a:

Concurso V DE VIAN
Alsina 2260 3º E (1090) Capital

ó entregar ***personalmente*** en el puesto de diarios y revistas ubicado en:

Corrientes 1787 Capital

De lunes a viernes entre las 14 y 20hs (en la vereda del bar La ópera).

4. No es necesario firmar con seudónimo, pero quien lo desea puede hacerlo adjuntando en sobre cerrado los datos reales del autor, que serán descubiertos en caso de ser seleccionado.

5. El cierre de recepción de las obras es el 10 de julio de 1998.

6. Se seleccionarán entre ocho y diez cuentos. El Primer Premio consiste en un **viaje en avión para dos personas a Río de Janeiro, con estadía por una semana** (premio aportado por *Paraísos Argentinos*). Y la publicación del cuento. Los otros cuentos seleccionados ganarán libros y la publicación. **V DE VIAN** puede llegar a otorgar un segundo premio y hasta un tercer premio. Se especificará qué obtendran en el próximo número de la revista.

7. El jurado estará formado por integrantes de la revista y/o invitados cuyos nombres se darán a conocer oportunamente.

8. Los nombres de los ganadores se publicarán en el número de setiembre de la **V.**

9. Los relatos premiados se publicarán en fecha a determinar.

10. Las copias enviadas no serán devueltas. Ni la revista ni los integrantes del jurado darán explicaciones de su elección si así lo desean. El jurado resolverá cualquier tipo de inconveniente no previsto por estas bases.

11. La participación en este Concurso es absolutamente gratuita. No debe enviarse dinero para ningún efecto. Tampoco se obligará a los seleccionados a comprar ejemplares de la revista ni habrá ningún tipo de pedido económico para la publicación de los cuentos.

12. Mucha suerte.

Primer Premio: Viaje a Río en avión y estadía durante una semana para dos personas

Staff

Año VIII Nº34 mayo/jun. del '98

Director Sergio S. Olguín

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

Coordinación Diana Arbiser

Fotografía Diana Arbiser
Mónica Hasenberg

Colaboran Danilo Albero
Melina Berkenwald
Daniel Collico Savio
Adriana Crolla
Belén Gache
Pablo Miravent

Embajadora en Harvard Karina Galperín

Diseño de logotipo Gabriel Miró

Diseño de Tapa Le Porvenir Art

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 3° E. TELÉFONO: **953-4476**. IMPRESO EN: EDITORIAL TRENQUE LAUQUEN (FOTOMECÁNICA). DISTRIBUCIÓN: MOTOR PSICO.

CAPITAL FEDERAL
REPÚBLICA ARGENTINA
TERCER MUNDO

Correspondencia a:
Alsina 2260 3º E
1090 - Capital
E-Mail:
vdevian@ciudad.com.ar

Sumario 34

4 / Click! *Internet y correo de lectores.*

7 / Gesualdo Bufalino: *Las razones del escribir.*

9 / Gesualdo Bufalino: *leyó sus libros* Adriana Crolla.

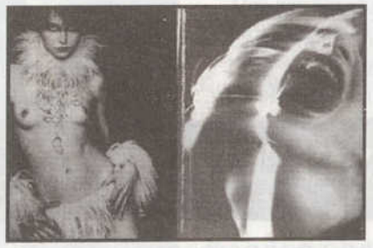
10 / Hanif Kureishi: *visto y leído por Melina Berkenwald.*

14/ Informe Kinsey: *la historia de un hombre y una investigación.*

18 / Roald Dahl: *habla de mujeres, fantasmas y chicos.*

22 / Hugo Mujica: *entrevistado por Pablo Miravent.*

26 / Tama Janowitz: *colecciona la revista Visionnaire.*



30 / Rubem Fonseca: *un par de cuentos crueles.*

32 / Manuel Puig: *en el análisis de Claudio Zeiger.*

34 / Manuel Puig: *entrevistado por Rosa Montero.*

36 / Hill y Blanchot: *en la mirada de Belén Gache.*

38 / Arturo Pérez-Reverte: *entrevistado por Danilo Albero.*

40 / Georges Perec: *se escucha todo ese free jazz.*

45 / Keith Haring: *su vida y su obra según Cecilia Szperling.*

48 / Zona crítica: *Libros argentinos según Elvio E. Gandolfo.*

50 / Cuánto vale tu silencio?: *hace chistes Santiago Pazos.*

FOTO DE TAPA: ELLEN VON UNWERTH MODELO: NAOMI CAMPBELL

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

El Pequeño Internauta Ilustrado VI

Ciclo de detalles gentiles sobre el on-line. Menúes rebosantes de información. Proyección de la V. en el cyberspace. WEBadas de distinta índole.

De virus y de anticristos

En los comienzos del siglo veinte, el positivismo científico alumbraba el futuro con la promesa de solucionar los problemas de la humanidad. Una hipótesis: las dificultades tendrían resolución gracias al avance del conocimiento. Al promediar la centuria, el reino de lo cuántico y lo pequeño borró minuciosamente muchas de las certezas adquiridas en la física del siglo anterior. Heisenberg y Schrödinger (http://hq.aps.org) le arruinaron los esquemas a los deterministas -con Einstein como abanderado-, pero eso no fue todo. El conocimiento íntimo de la materia traía aparejada la liberación de grandes energías, y entonces ocurrieron las bombas atómicas, el letargo de la guerra fría, y un escape fallido hacia el otro reino, el de las vastas soledades del espacio. De todas formas, si las ondas de Maxwell habían posibilitado la TV, los fenómenos cuánticos fueron la semilla de la informática y de Internet. Algo había funcionado.

Durante todos estos años se gestó, no la Edad Atómica, ni la Espacial (http://nssdc.gsfc.nasa.gov), sino la Información. La confianza depositada hace milenios en las distintas religiones le fue encomendada a esos substitutos de otro palo que fueron los científicos durante los últimos doscientos años. Los altares seguían vigentes, pero los sacerdotes fueron desplazados por tecnólogos y programadores como interlocutores válidos entre el vulgo y el conocimiento.

Todo vuelve, sin embargo. La nueva religión y los fantasmas del final de los tiempos se encarnan en dos nombres: Virus y Bill Gates.

Parte de la religión

Virus (ver recuadro) es la nueva religión del ciberespacio, creada para competir con las doctrinas convencionales, pero en un entorno tan racional como irónico. La sola mención de su nombre invoca ideas equivocadas: no se refiere, como parece, a sistemas invadidos por software pernicioso, sino a una colección de ideas acerca de filosofía, ciencia, tecnología, política y, claro, religión. El nombre de esta fe fue elegido deliberadamente con un sesgo contradictorio, para poner a la gente en guardia y hacerles saber que continuamente sus mentes están siendo infectadas con preconceptos. La inspección de su site (http://www.lucifer.com/virus) provoca oleadas alternativas de inquietud y perplejidad.

El otro nexo entre misticismo y computación se refiere al reciclaje de las profecías del fin de los tiempos, aderezada con elementos modernos. Según consta en diversos sites (http://www.latech.edu/~tburga/billgate), se ha demostrado que las combinaciones criptográficas posibles de Bill Gates III, Windows 95 o MS-DOS 6.31 arrojan siempre el temido 666 como resultado final. Hay algo con mayor sustancia, pero difícil de transmitir en una nota breve... En la fila 95 del Excel 95, ante cierta combinación de teclas, aparece un juego similar al Doom, pero llamado "The Hall of Tortured Souls". Empujando paredes, y de nuevo tecleando con acierto ciertas letritas, se revelan pasajes secretos y los nombres de los condenados.

OK. Supongamos que el amado Bill sea el Anticristo. O que -al menos- no haya mucha gente que lo quiera (http://nsd.k12.mi.us:8000/misc/bill_gates). O más bien, digamos que los programadores de Microsoft sean unos jodones de aquéllos. Lo interesante es darse cuenta de que Gates es lo más parecido a un amo del mundo en este momento, y que sus productos, usados por la inmensa mayoría de las empresas, tienen pequeños programas embebidos que podrían hacer estragos en los sistemas financieros y de seguridad. Algo así como el fin del mundo, previsto hasta el hartazgo por cualquier religión que se precie.

"Y él obligó a todos, pequeños y grandes, ricos y pobres, libres y esclavos, a recibir una marca en su mano derecha o en su frente, de tal modo que nadie pudo comprar o vender sin la marca, que es el nombre de la bestia o el número de su nombre (...) éste número es el 666". No es el manual del Office 97, sino es el Apocalipsis 13:16-18. La parte real de la paranoia es que en el futuro nadie podrá comprar ni vender si no hace comercio electrónico por Internet, donde los standards son los de Microsoft. Estaremos comerciando, entonces, con el signo de la bestia en cada mouse -la marca en la mano- y en cada pantalla -mente-.

Suyo en Internet, desconfía pero os exorciza prestamente.

DANIEL COLLICO SAVIO

El amigo Bill

CENTRO DE ASISTENCIA PSICOANALÍTICA

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

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

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

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

Departamento Comunitario
Desocupados y Jubilados: tratamientos gratuitos

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

J.E. Uriburu 1345 1º y 4º Piso (y Juncal) (1114) – Buenos Aires, Argentina

Teléfonos: 822-4690 y 823-4941 Fax: 831-9911

Introducción a Virus

Objetivo: Virus fue creado originalmente para competir con las religiones (irracionales) tradicionales en la ideósfera humana con la idea de que introduciría y propagaría los ***memes*** que asegurarían la supervivencia y la evolución de nuestra especie. La ventaja principal es que Virus proporciona un marco conceptual para conducir una vida significativa (?) sin el recurso de las desilusiones místicas.

Descripción: Virus es una colección de ideas interdependientes (un ***meme***-complejo) que abarca filosofía, ciencia, tecnología, política, y religión. Las ideas fundacionales se basan en la evolución y la copia: una de las metas fundamentales es la supervivencia con adaptación (las religiones mueren, no porque envejezcan, sino porque llegan a ser obsoletas).

Meme: (pron. "mím") Patrón de información contagioso que produce réplicas infectando mentes y alterando comportamientos a gente, que a su vez, transmite el meme. Típicos memes: slogans, frases marketineras, íconos, melodías (...don't worry... be happy!) y modas. Todo lo que se copia -incluso el conocimiento transmitido- es un meme.

Host: persona que ha sido infectada exitosamente con un meme. También se le dice Membot -por analogía con robot- o Memoide.

Qué hay ahí afuera: todo es un sistema. Todos los sistemas -excepto los quarks- están formados por partes que también son sistemas. Todos los sistemas -excepto el universo- son parte de uno o más supersistemas. Todo lo que hay son patrones físicos y temporales: información.

Qué está pasando: Las cosas significan lo que provocan. El sentido de la vida, en general, se refiere a los efectos que produce. En particular, el sentido de tu vida es la suma total de cómo cambiás la realidad de tu entorno.

Por qué estoy aquí?: De última, preguntale a tus padres. Si estás buscando alguna causa más profunda, deberás hallarla en vos, pero no dejes que nadie te convenza de que la razón sea servir a alguna autoridad superior.

Qué debo hacer?: Aprender a pensar críticamente. Cuestionar tus creencias, evitar inconsistencias y actuar racionalmente.

Sea Hell o Excel

Greetings. Aquellos conservas que aún tengan el viejo Excel 95 del Windows 95 pueden saborear los frutos prohibidos que su planilla les ofrece. A ver si pueden:

Abrir un archivo nuevo

Bajar hasta la fila 95.

Seleccionar la fila entera clickeando el número 95 a la izquierda.

Teclear Tab, con lo que se pasa a la segunda columna.

Ir al menú de Ayuda -en el signo ?-. Dentro, clickear en "Acerca de Microsoft Excel".

Lo difícil: simultáneamente, apretar CTRL, SHIFT y ALT mientras con el mouse se clickea en "Soporte Técnico".

Con esto se habrá entrado a The Hall of Tortured Souls. Los jugadores de Quake y Doom estarán a gusto en los pasillos: los que no, observarán que pueden desplazarse con facilidad en esta incipiente virtualidad con la perspectiva de la vista humana. Se camina por un cuarto rectangular, en uno de cuyos extremos una escalera conduce a un pequeño desván donde aparecen los nombres de los condenados. A buscarse con paciencia: conforme se pierda tiempo en esto, uno merecerá estar inscripto.

Bajando las escaleras, al otro lado del cuarto rectangular hay una pared negra. Tecleando EXCELKFA se accede a un pasaje secreto: un zig-zag estrecho del que conviene no caerse.

Es buena costumbre de los condenados no revelar lo que se ve al final.

D.C.S.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Click!

Correo

Alsina 2260 3º E
1090 - Capital
E-Mail: vdevian@ciudad.com.ar

Amános, odiános, escribínos

algunas repercusiones sobre el número anterior dedicado a las mujeres

Lo releí varias veces hasta caer en la cuenta de que no tenía alternativas. Es horrible que un "decorado móvil", un "clon anónimo de gimnasio y quirófano" como Pamela Anderson pueda producir semejante efervescencia (?) en las mentes masculinas -no quiero discriminar, pero no conozco a ninguna mujer que se caliente con esta señorita-.

Incluso el tipo sentado al lado mío en el tren se babea sobre las fotos de la nota desatendiendo al generoso escote de mi chaleco. ¿Pero en qué mundo vivimos, señores, en donde se prefiere una foto de una teta de plástico a una teta de carne en vivo y en directo? (Y se viene la pregunta) ¡¿Qué tiene ella que yo no!?

Como comprenderán, me vi obligada a tomar medidas drásticas.

No es por celos o por maldad, es una cuestión de justicia.

Impresiona ¿no? Ja! Ja! Ja! ¿qué me contás Gustavito?

Ma. Natacha Koss

N. de la R.: Secreti recién ahora va a ver la foto. No tenés perdón.

Imagino que Emma Goldman [*ver comentarios de Elvio Gandolfo sobre Emma Goldman en la nota "10 Damas de la vida" del número 33*] no estaría tranquila en su tumba si no se conocieran las verdaderas ideas que la llevaron a ser "protagonista de la historia" y a "hacer su buen quilombo en este mundo", como ustedes dicen. A propósito, cabe recordar la frase irónica pronunciada por el fiscal de Washington en 1919 cuando Emma, la roja, fue deportada junto a otros doscientos cuarenta y nueve distinguidos activistas políticos: *"Con la prohibición que se avecina y Emma Goldman que se va, este país será muy monótono"*:

Por primera vez en toda América, el 28 de marzo de 1915, Emma Goldman explicó cómo se debía usar un anticonceptivo, ante una audiencia de seiscientas personas, en el popular Sunrise Club de Nueva York. Inmediatamente fue arrestada. Margaret Anderson, en *The Little Review*, comenta el suceso: *«Emma Goldman fue enviada a prisión por sostener que las mujeres no siempre deben mantener la boca cerrada y el útero abierto»*. Emma Goldman había estado durante años dando conferencias sobre el tema, pero cuando quiso informar sobre los medios concretos para llevar a cabo el control del embarazo, esto se consideró un crimen.

El anarquismo brindó a Emma la base teórica para su feminismo. Consideró al matrimonio como una de las instituciones más represivas del capitalismo y del Estado.

Emma Goldman fue la amante del líder anarquista Alexander Berkman, y después también de Fedya, amigo artista de aquél. Los tres vivieron en comunidad.

Emma Goldman provocó una escisión en el movimiento anarquista al cuestionar al líder Johann Most por su autoritarismo y su chauvinismo machista. En 1900, durante la Conferencia Internacional Anarquista en París Emma enfrentó y rompió con el viejo líder Kropotkin, renunciando a su condición de delegada y retirándose de la Conferencia.

Aprovecho esta oportunidad para felicitar a todo el Equipo por la hermosa revista **V de Vian**, sus ocho años y sus 33 números.

Silvia Schmid

FLORIDA BLANCA
EDITORES

Montevideo 362 2º "A"
(1019)Capital Federal
373- 4397/ 371-9702

Talleres Literarios 1998:

- Juan José Hernández (Poesía)
- Antonio Dal Masetto (Novela)
- Guillermo Saccomanno (Cuento)
- Mario Trejo (Seminarios)

Poesía del siglo xx, *una perspectiva desde la estación terminal.*
Desde la lengua original:
inglés, francés, italiano y portugués.

Libros en preparación

Poetas, dramaturgos, ensayistas y narradores

Estamos editando nuevos autores

Hasta el 30 de agosto, recibimos obras para su lectura y evaluación.

Libros editados

Veterana
María Inés Krimer

Marcado por la vida
Bernardo Hirsch

La ciudad de los sueños tristes
Elpidio Isla

Manuel Puig, por una sutil diferencia
María Alejandra Minelli

Formas de hablar de las madres de los mineros, mientras esperan que sus hijos salgan a la superficie
Daniel Veronese

Angeles rebeldes - La generación del 60. *Ferlinghetti, Allen Ginsberg, Jack Kerouac, Gary Snyder, Gregory Corso.*
Selección y Traducción, Esteban Moore

"Días de viento y otros cuentos", Carlos H. Aparicio - "Marimba"poesía, Jorge Boccanera - "Ley de vida", Mario Trejo "Antología poética", Juan J. Hernández - "Museo del aire" antología poética, Leopoldo Castilla - "Nosotros, los vencidos" novela, Rubén Calvo

Argumentos, motivaciones, etc.

Las razones del *escribir*

POR GESUALDO BUFALINO

AQUELLOS QUE ANDEN NECESITANDO ARGUMENTOS PARA AGARRAR LA LAPICERA O MANOTEAR EL TECLADO (Y NO LES ES SUFICIENTE CON EL CONCURSO DE LA V.) AQUÍ TIENEN UNOS CUANTOS MOTIVOS PARA SEGUIR CREANDO PALABRAS EN ESTA NOCHE, EN ESTE MUNDO. ADEMÁS, EL AUTOR DE LA NOTA, EL SICILIANO GESUALDO BUFALINO, ES UN ESCRITOR QUE VALE LA PENA CONOCER. HAY UNA NOTA SOBRE SU OBRA EN ESTAS PÁGINAS. NO NOS AGRADEZCAN.

I

La ventana está abierta sobre el jardín, la lámpara alumbra desde la izquierda, como aconsejan los oculistas. Y sobre la hoja inmaculada va la pluma, fácilmente, arriba y abajo, sin remordimientos. El pulso que la maneja, la gente que la gobierna, parecen diligentes, bien dispuestos. Cuando, de pronto, en el silencio de la medianoche, una pregunta repica en los oídos, una interrogación pobre y febril: "¿Por qué?"

¿Por qué se escribe?, me pregunto. ¿Por qué nos afanamos en tejer sueños y mentiras, en dar cuerpo a muñecos y fantasmas, en fabricar babilonias de papel, en inventar vidas vicarias, universos paralelos y mentirosos, mientras afuera, tan plausible, llueve la luz de la luna en la hierba, y nuestros movimientos naturales, las más inmediatas insurrecciones de nuestros sentidos nos invitan afectuosas al juego, divinamente simple, de la vida? La vida que es enamoramiento impulsivo de sí misma, crédulo abandono a las cuatro doradas, virginales, felices estaciones.

Escribir, insinúa la voz, no significa sólo adular los minutos en la cosmética del imaginario, sino enriquecerlos con nuestras divagaciones mentales, adobarlos viciosamente con nuestras negras máscaras. Representa por lo tanto de algún modo, una culpa: acaso mancharse las manos con tinta es como mancharselas un poco con sangre. Un escritor no es nunca inocente.

No sólo por esto, pero en el acto mismo en el cual un autor se humilla a la soberbia de decir "yo", ¿cómo hacer para no sentirse indefenso, despojado, similar a un recluta en la mañana de la revisación médica? ¿No asume, acaso, cada palabra suya los colores lívidos de una delación imperfecta? ¿No trasuda los sudores, los polvos abyectos de un despojo tentador y ausente? Exponerse en el escenario, bajo las fulminantes luces de los reflectores, se convierte con el paso del tiempo en una intolerable esclavitud.

¡El silencio, en cambio... la perfección, la asepsia, la impunidad del silencio! ¡Poder observar la vida desde la butaca antes que representarla! ¡Entre tantos que deliran por llegar, elegir el no partir! Y además... desde el momento en que el pensamiento, como las olas en aquel cementerio marino, recomienza, sin pausa, ¿por qué obstinarse en quererlo petrificar en los fríos plomos de Gutenberg? En verdad, cada libro publicado es un ataúd...

Adulador discurso, y convendrá refutarlo punto por punto, aun cuando una mitad de mí mismo, le da oscuramente la razón.

II

Afirma Montherlant que publicar un libro es como hablar en la mesa en presencia de la servidumbre. Lo paradójico es que para poder afirmarlo, él tuvo que recurrir a un libro: tan peligrosa y plural es la naturaleza de la escritura... al punto que, hasta quien se aficiona a la segrega-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

ción y no soporta otro aire que no sea aquel de la cárcel, quien se hace un oblicuo voyeur de sí mismo, con un espejo en mano y uno detrás de la espalda, ni siquiera resiste a la tentación de contar al mundo su narcisístico placer y las mil satisfacciones de la rebelión. Después de todo, en el relato de Nathaniel Hawthorne, Wakefield, al final, retorna a su casa.

III

Esto quiere decir que se escribe para poblar el desierto; para no estar más solos en la voluntad de estar solos; para distraerse de la tentación de la nada o al menos, aplazarla. A semejanza de la joven princesa de **Las mil y una noches**, cada uno habla a su turno para postergar la ejecución, para corromper al verdugo.

Muerte y escritura entonces: he aquí una conexión crucial. Tiene razón Blanchot: se escribe para no morir. En esta vida, se entiende. No en vista de las cómicas inmortalidades soñadas por románticos y clásicos, en las que ya nadie cree más. Más se avanza en los siglos, más aumenta el polvo sobre los estantes repletos, pero ningún libro se salvará. Caminamos, es seguro, hacia una civilización, nuevamente oral. Dentro de 10.000 años la biblioteca de Alejandría habrá sido quemada innumerables veces.

¿Se deberá, por esto, reprimir la obvia voluntad de durar? Reconozcámoslo, se escribe especialmente para ser recordado y para recordar, para vencer dentro de sí la amnesia, el agujero gris del tiempo. Confiarse a la página, como a las vendas y a los bálsamos la momia de un faraón. No conozco otro modo que permita el milagro del *bis*, el bellísimo "Volver a ser". *"Perdurar, éste es el problema"*, he susurrado una vez, parodiando humildemente a Shakespeare. Y sé que es una fuga en prisión, una victoria perdida, pero también el único camino, aunque precario e ilusorio, que nos libra un instante de la maldición de Heráclito.

IV

Se escribe para recordar, repito. Pero se escribe también para olvidar, para hacer inofensivo el dolor, biodegradarlo como se hace con los venenos en la química. La escritura puede ser un barniz que nos sirva como paliativo de los sentimientos y nos proteja de las angustias de la vida.

Aquí surge otra unión: medicina y escritura. Que puede traducirse de un modo más preciso: escritura como analgésico, como remedio y "placebo", cuando se tiene en cuenta el margen del engaño piadoso que siempre comporta un consuelo de ese género.

V

¿Pero no se escribe también para ser felices? Leopardi lo afirma: *"Felicidad por mí experimentada en el tiempo de componer, el mejor tiempo que yo haya pasado en mi vida y en el cual me alegraría durar mientras viva. Pasar los días sin darme cuenta y parecerme las horas cortísimas y maravillarme frecuentemente, yo mismo, de tanta pasión"*. Escuchemos a Pavese: *"Cuando escribo algo y me sumerjo, estoy sereno, equilibrado, feliz"*.

VI

Sigamos adelante: se escribe para hacer testamento. Testamento y testimonio tienen una raíz común, se sabe. Escribir significa redactar una declaración de memoria póstuma, como aquellas que se depositan en manos de jueces porque repiten, después de la muerte, nuestra palabra. *"Pronunciad cada palabra como si fuese la última"* ha dicho Canetti y es una bella y solemne definición de la escritura.

VII

Se escribe para jugar, ¿por qué no?, la palabra es también un juguete, el más serio, el más necio, el más caritativo de lo juguetes para adultos.

Se escribe para conjurar, para evocar. He aprendido, cuando era niño, de una cortés maga, que escribir sobre un muro cuatro nombres de diablos, Furcu, Rifurcu, Lurcu, Catafurcu, bastaba para hacerlos aparecer. Una noche lo probé.

VIII

Y se escribe para bautizar las cosas. Quien las nombra, las posee. Existe sólo quien tiene un nombre, el innominado es nadie. En las teogonías primitivas el dios lo es sólo si tiene un nombre.

Se escribe para reemplazar la vida, para vivir otras. El arte, en este caso, se convierte, si el juego de palabras es lícito, en un "arto", un miembro artificial, la prótesis de una vida no vivida.

Quizás es así que el arte comenzó, cuando un cavernícola en un rincón oscuro, donde sería necesaria una antorcha para descubrir sus pinturas, pintó muerta la bestia que anhelaba matar, ejercitando entonces una práctica mágica pero satisfaciendo también una tensión, como le ocurre a quien sueña y a quien se enamora.

IX

Sí, porque se escribe también para persuadir y seducir amorosamente. Quien escribe entreteje con quien lee una guerra de amor, una complicidad envidiosa, un clandestino pacto de pecadores. Una vez asociándose con él para delinquir, otra vez odiándolo como a un rival.

Se escribe para profetizar: no sucede frecuentemente, pero sucede, que sobre una pizarra ciega, mientras el rey Baltasar está "a los postres", una mano traza misteriosas palabras.

X

Se escribe para hacer verosímil la realidad. No sé a los otros, pero yo siempre me he conmovido ante la inverosimilitud de la vida, me ha parecido siempre que de un momento a otro alguien debía decirme: *"Basta, nada de esto es verdad"*. Entonces, pienso que se debería escribir para tratar de creer en nosotros mismos; en este imposible y logrado juego de dados, que se debería, si el universo es una metástasis loca, fingir un poco mimarlo, buscarle un orden que nos engañe y que nos salve. Este, me parece el deber cívico y humanitario del escritor: hacerse copista y legislador del caos, guardián de la ley y turbador de la calma, un ladrón de fuego que lleva a los hombres el secreto de la ceniza, un confesor de los infelices, un espía sacro, un dios descendido para morir por todos. ¿Esto no quiere decir que escribir es igual que orar?

Tantas son, un poco más, un poco menos, las razones del escribir. Una más, y quizás una menos (no he contado bien) que las razones para callar. ■

*(De **Cere Perse**, Sellerio, Italia, 1985.)*

TRADUCCIÓN: ARIELA BORGOGNO Y ADRIANA CROLLA

Citomegalovirus *Diario de la guerra contra el sida*

DE HERVÉ GUIBERT

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

PRÓLOGO DE SERGIO S. OLGUÍN

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

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

VIAN Ediciones

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

Gesualdo Bufalino
Las razones de su escritura

POR ADRIANA CROLLA

Entre los sicilianos hay una idea profundamente arraigada, desarrollada ejemplarmente en sus escritores más notables: para llegar a ser uno mismo hay que estar completamente solo. Quizás sea por eso que Sicilia, enclavada en el medio del Mediterráneo, insularmente separada de las fronteras continentales, puente y faro durante milenios, tuvo que encerrarse en un ancestral mutismo y nihilismo para poder defenderse de siglos de conquista y devastación.

Sola en el medio del *Mare Nostrum*, fue sin embargo centro neurálgico hasta cien años después del descubrimiento de América. Tironeada, sometida por hombres de las más variadas razas vio multiplicarse en el aporte de las ricas culturas que la habitaron y que establecieron en Sicilia los lazos de una única civilización.

El Cíclope Polifemo la habita y la simboliza. Con su único ojo cegado por Ulises (el conquistador) sigue siendo, más allá de los sometimientos, con sus valores y sus contradicciones, metáfora del mundo. A pesar de su primordial soledad y la postración a la que la cultura Atlántica la ha reducido, Sicilia sigue iluminando a través de sus hijos y su ancestral cultura. Sicilia es la cuna de los más grandes creadores de la literatura italiana contemporánea y universal: Giovanni Verga, Luigi Pirandello, Leonardo Sciascia, Gesualdo Bufalino, entre tantos.

Bufalino, nacido en Comiso en 1920, vivió toda su vida (trágicamente tronchada hace dos años en un accidente) recluido en su profusa biblioteca para degustar con fruición de la lectura. Para leer renunció a la vida porque para Bufalino, la vida, lo real, reside en la escritura que existe para ser leída. El hombre ha sido creado para que un libro hable de él y la literatura es para él un arte que se practica en clausura, lejos de las vibraciones, de las engañosas reverberaciones que obligan al hombre a perderse en las tenebrosas casualidades de la vida. En largos años de soledad, cerrado en una personal catedral de papel, fue madurando un estilo personalísimo que da cuenta -con mucha más lucidez que otros atrapados en las lujurias de lo vital- de todo lo que ocurre «afuera», de todas las catástrofes y de todas las verdades de la existencia.

Es sin duda el más siciliano de los escritores de las últimas generaciones. Escritor «secreto» hasta los sesenta años, la publicación de su primera novela en 1981, Perorata del apestado, produjo una conmoción y le granjeó el premio más importante de las letras italianas, el Campiello. Además de varios ensayos y libros de poesía, ha publicado novelas que se caracterizan por una extraordinaria erudición, magnífica riqueza expresiva y sorprendente variedad formal.

La seca sintaxis del autor de los cuentos breves que componen El hombre invadido (1986) parece no corresponderse con el lirismo y ternura que funda la palabra de La perorata del apestado, ni con el luctuoso y sensual escritor de Argos, el ciego (1986), su texto más autobiográfico, o con el estilo lúdico y divagante de Calendas griegas (1992) o con la densa, intelectual y fantásticamente laberíntica prosa, que llena de sentidos e ingeniosos sobrentendidos las mentiras (¿o verdades?) de los conjurados condenados a muerte en una cárcel borbónica, en su novela más sobresaliente, Las mentiras de la noche. Texto que se enlaza con la más bella de las tradiciones de las letras italianas, desde Boccaccio hasta Leopardi. O esa personalísima novela policial llamada Qui pro quo que refleja una de las facetas más recurrentes del contemplativo pesimismo siciliano.

La alquimia de la retórica, la pasión intelectual, la ironía metafísica son las armas utilizadas por Bufalino, no para cambiar lo real, sino para afirmar el más exquisito estoicismo, el más rebelde de los orgullos.

Como el personaje de Lampedusa en El Gatopardo está convencido de que en la vida, como en Sicilia *«es necesario cambiar algo, para que nada sea cambiado»*.

Fascinado por la vorágine de la nada, la comedia del ser y, al parecer, en la búsqueda de llegar a ser nadie en los pliegues de su discurso, de la tragicomedia del rito y de la muerte, no se deja engañar.

En soledad, indagando hasta las más oscuras profundidades de su patria mental y física, ha sabido descubrir las contradicciones de la existencia. A pesar de haber elegido la escritura en vez de la vida, sabe que la literatura es al fin de cuentas una delación, un sustituto eufórico y al fin de cuentas mentiroso para engañar a la muerte, para postergar el sacrificio, para mentir una posibilidad de cambio que se sabe de antemano que se disolverá en el vacío.

Argos, el de los cien ojos de la memoria, a pesar de haber sido cegado por Mercurio vive de acuerdo al mito, consagrado a Juno en el exhuberante plumaje del pavo real. Como Argos, la palabra que reberbera en el discurso, la eufórica fantasía de la escritura, conjura la nada, justifica la vida. ■

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Nuevos libros y una película

~~Hanif Kureishi~~ Fanatismos

TEXTO Y FOTOS: MELINA BERKENWALD (DESDE LONDRES, ESPECIAL PARA LA **V.**)

KUREISHI SE HA MOSTRADO MÁS QUE ACTIVO EN LOS ÚLTIMOS MESES: PUBLICÓ UN LIBRO DE CUENTOS, UNA NOVELA E HIZO EL GUIÓN DE UNA PELÍCULA. EL ESCRITOR INGLÉS DE ORIGEN PAQUISTANÍ HA VUELTO A MOSTRAR SU LADO POLÉMICO CON OBRAS QUE RETRATAN EL CRECIENTE FANATISMO RELIGIOSO DE LOS INMIGRANTES DE ORIGEN ASIÁTICO. TAMBIÉN SE VIO EN MEDIO DEL SENSACIONALISMO DE LOS MEDIOS PORQUE SU NOVELA, LLAMDA SUGESTIVAMENTE INTIMIDAD, RETRATA UNA VIDA DEMASIADO PARECIDA A LA SUYA. LA CORRESPONSAL DE LA V. EN LA CAPITAL DEL VIEJO IMPERIO LEYÓ LOS LIBROS, VIO LA PELÍCULA Y ESTUVO CON KUREISHI EN UNA LIBRERÍA.

«*Alí entonces le recordó a Parvez que él le había encargado a su propia esposa cocinar salchichas de cerdo, diciéndole:*

- Ya no estás en el pueblo, esto es Inglaterra. ¡Tenemos que encajar! Parvez estaba tan enojado y perplejo por este ataque que pidió otro trago.

- El problema es éste -dijo el chico.

Se inclinó sobre la mesa. Por primera vez en esa noche sus ojos estaban vivos:

- Estás demasiado implicado en la civilización occidental.

Parvez eructó; pensó que se iba a atragantar.

- ¡Implicado! -dijo-. ¡Pero nosotros vivimos acá!

- Los materialistas occidentales nos odian -dijo Alí-. Papá, ¿cómo puedes amar algo que te odia?

- ¿Cuál es la respuesta entonces según tú? -dijo Parvez miserablemente.

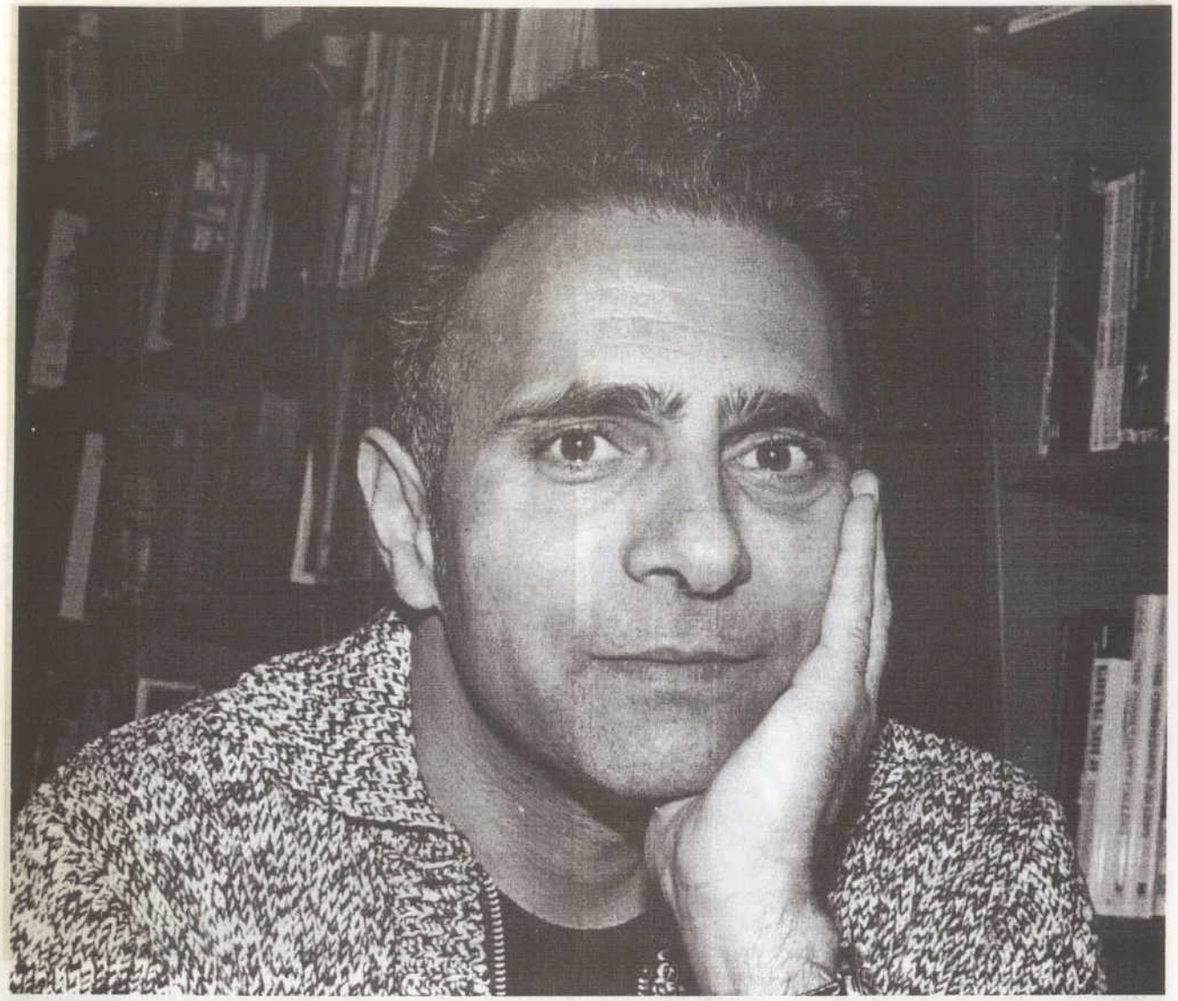
Alí se dirigió en forma fluida a su padre, como si su padre fuese una multitud alborotada que debía ser reprimida y convencida. La Ley del Islam dirigirá el mundo; la piel de los infieles se quemará una y otra vez; los judíos y los cristianos serán encaminados. El Oeste era un hundimiento de hipócritas, adúlteros, homosexuales, tomadores de droga y prostitutas.

Mientras Alí hablaba, Parvez miró a través de la ventana como para chequear que ellos aún estaban en Londres. (...)»

Padres e hijos

Este simple diálogo, extraído del cuento «Mi hijo el fanático» (My Son The Fanatic), engloba uno de los temas centrales del nuevo film de Hanif Kureishi que lleva el mismo título: el fanatismo, el fundamentalismo y el racismo como causa y efecto, temas recurrentes en la obra del autor. Al margen de la relación padre-hijo, el film presenta las diferencias generacionales e ideológicas de dos integrantes de la misma familia emigrada a Gran Bretaña desde Pakistán. Cómo se desarrolla el tema es otra historia. Si según estas primeras palabras, es el hijo quien carga el estigma del fanático, el film nos centra en el interior del padre y en su relación en cierta medida egoísta con respecto a sus ideas y parámetros. Al fin y al cabo, cada quien juzga de acuerdo a sus pensamientos. Es un riesgo decir que la frontera entre lo correcto y lo incorrecto es flexible y por consiguiente endeble (entrar en el tema del bien y el mal sería aún más delicado). Pero, sí se puede intentar decir que todo acercamiento cerrado hacia el otro sin un punto de vista que abarque un poco más allá de la propia visión es un indicio de fanatismo. O, que la búsqueda de la propia identidad puede fácilmente adherirse a una ideología, como ser la religión o el amor.

Es al padre a quien se ve constantemente en pantalla. También es a través de sus ojos que se observa la vida. Parvez como padre, esposo, amante y taxista. De un día para el otro, su hijo empieza



a cambiar de forma de vida. Primero se separa de su novia occidental. Luego vende su guitarra, tira su computadora y deja su carrera universitaria de contador.

A la casa empiezan a llegar amigos vestidos con túnicas y gorritos blancos, e incluso un monje recién llegado de Pakistán vivirá un tiempo con ellos. La madre no se involucra directamente, pero esto da un indicio de su complicidad, o, al menos, de su aceptación sobre la elección de Alí. Es paradójico también que sea el hijo el que se apega a la cultura de sus ancestros y no el padre.

Parvez termina atrapado entre su hijo y su amante, entre Oriente y Occidente, su familia y su deseo. Su legítimo fanatismo es su prohibido amor por su amante. Pero son varias las polaridades que el autor investiga. Kureishi comenta sobre el film lo siguiente: «*...Así como con todos mis trabajos, he querido hacer una mezcla complicada: sexualidad y religión, libertad y restricción, amor y transgresión, construida alrededor de una crisis. La crisis de un hombre que se da cuenta de que no ha vivido la vida que ha querido vivir, sino la vida que se esperaba de él, una buena vida de deber, esa de un inmigrante queriendo establecerse a sí mismo en un país del que nunca se siente enteramente parte. A medida que su vida colapsa él empieza a cambiar...*» **Mi hijo el fanático** es un film de calidad y sencillez. Udayan Prasad, director del film, utiliza de manera subjetiva la iluminación, los colores, el sonido y la ubicación de los personajes en la pantalla. Estos recursos de la imagen, conscientemente elegidos, reflejan la visión interior de Parvez sobre los otros caracteres, cambiando al compás de su propio ánimo y percepción. Prasad, nacido en la India, reside en Gran Bretaña desde los nueve años. No es de sorprender que su vida se haya involucrado en el acercamiento hacia el film. El excelente actor indio Om Puri, quien ya ha actuado en **El buda de los suburbios**, otro excelente film basado en la primera novela de Kureishi, encarna el rol del padre. Rachel Griffiths, actriz del film **El casamiento de Muriel**, realiza el personaje del amante con excelencia, y Akbar Kurtha el de Farid es el hijo fanatizado.

El estado de las cosas

La trama de este film contiene un conflicto de actualidad en Inglaterra. La creciente inmigración de indios al lugar ha contribuido enormemente a su multiculturalismo. Hoy en día es la población de origen extranjero mayoritaria. En Londres, la comunidad india se centra en diversas zonas, principalmente en Ealing Broadway, Whitechapel-Bethnal Green y el East Ham. En la ciudad de Bradford hay también una gran comunidad. Son dueños de casi todos, sino todos, los almacenes y kioscos, pero se los puede encontrar trabajando en un banco, el correo y cualquier otro oficio. También en mercados callejeros y, por supuesto, los más adinerados, tienen restaurantes de comida típica por toda la ciudad.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Los conflictos con los que se encuentran los inmigrantes de la India y Pakistán son varios. Principalmente económicos. La dificultad que tienen en conseguir un buen empleo y, por ende, los bajos salarios que ganan, mas, el altísimo costo de vida que tiene este país incrementan la crisis. Un segundo problema tiene que ver con la educación. Los colegios de los barrios locales son malos. El bajo nivel de enseñanza y el racismo que frecuentemente encuentren en establecimientos fuera de la zona, hacen que no exista una salida posible.

Reham, un muchacho de dicho origen nos cuenta lo usual que es oír la frase: «*¡Oh, you smelly Paki!*» (Ah, tú, oliente Pakistaní!). Luego comenta con bronca que no cree que él tenga feo olor. Además, la población negra del país está aliada con la blanca en contra de los orientales.

Entonces, surge la paradoja. No hay dinero ni trabajo ni educación que los salve. Además, se sienten mirados como bichos raros. ¿Qué les queda si no es la fe? La religión (especialmente, la musulmana) tiene cada vez mas adherentes. Pueden ser los padres o los hijos. Puede ser la familia entera.

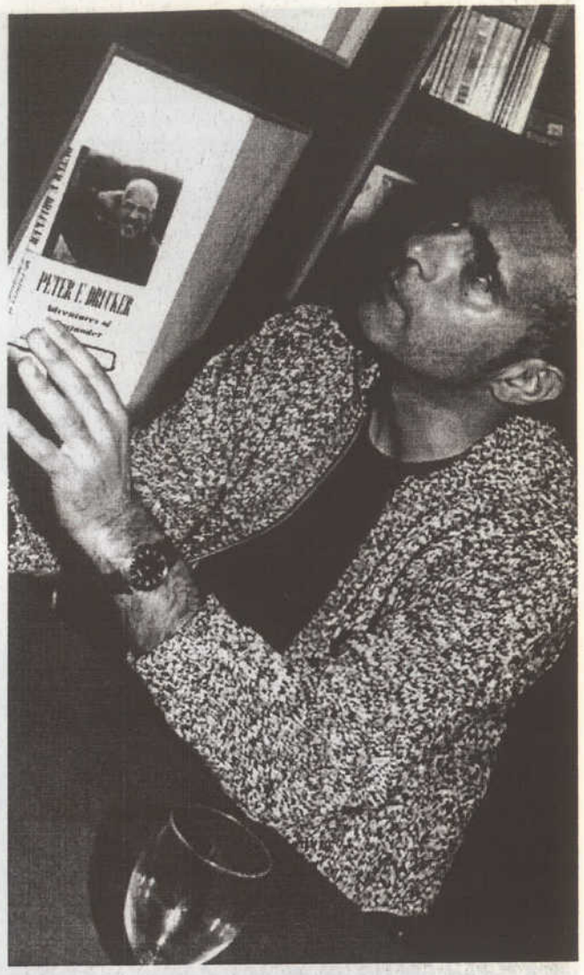
Los cuentos

La reciente producción de Kureishi incluye también dos nuevos libros. El primero, **Love in a Blue Time** (Amor en un tiempo azul), fue editado a finales del año pasado y contiene un conjunto de historias cortas. Historias de vida. Personajes en conflictos, a veces incluso absurdos, como el de un hombre cuya casa, y existencia, se ven invadidas por una epidemia de moscas. Pero en el fondo, el drama sigue teniendo que ver con el amor, la pérdida y la soledad íntima de los personajes. Cierta atmósfera de decadencia los envuelve. Hombres y mujeres que ya no saben con quién conviven y se acuestan. De una manera u otra, son inevitables revisiones de vida en seres que no quieren dejar que sus deseos y pulsaciones se extingan.

Otros cuentos tratan temáticas que tienen que ver con el fundamentalismo y la doble vida a la que se ve obligado el inmigrante, como en la historia de «Mi hijo el fanático».

Por otra parte, se repiten temáticas tratadas en sus obras anteriores: sexo, droga y rock and roll, los personajes del submundo inglés, la calle en toda su realidad y expresión, sin exageraciones ni sensacionalismo.

En setiembre, **Love in a Blue Time** será editado por Anagrama en español. Intencional o no, este libro parece ser el preámbulo de la reciente novela **Intimacy** (Intimidad). Es como si el autor hubiese empezado un recorrido acerca de la soledad, la apatía, el por qué de las parejas, el sexo, el amor, la libertad y la tan ansiada aspiración de ser feliz.



La novela

Intimacy, la nueva novela de Kureishi, se centra en un hombre que decide dejar a su mujer y a sus dos pequeños hijos. Esta decisión hace que Jay, el protagonista de este relato, rememore toda su vida, tanto interna como externa. Su mente se mueve entre presente, pasado y futuro. También entre Susana, su mujer, y Nina, su joven amante. Un esfuerzo para que la primera se instale definitivamente en el ayer y que la segunda lo salve satisfaciendo su futuro y su deseo. El libro es una metáfora de la mente en ebullición de un hombre que tiene miedo, dudas y esperanzas. Es también un largo poema en primera persona singular, escrito en una noche introspectiva.

«*Es la noche más triste, porque me estoy yendo y no voy a regresar. Mañana en la mañana, cuando la mujer con quien he vivido por seis años se haya ido al trabajo en su bicicleta, y se hayan llevado a nuestros niños a la plaza con su pelota, voy a guardar algunas cosas en una valija, resbalarme fuera de mi casa esperando que nadie me vea, y tomar el subte hacia lo de Víctor.*»

«*Esta, entonces, podría ser nuestra última noche como una inocente, completa, ideal familia; mi última noche con una mujer que he conocido por diez años, una mujer sobre la que conozco casi todo, y de quien no quiero nada más. Pronto seremos como extraños. No, nunca podremos serlo. Lastimar a alguien es un acto de renuente intimidad. Seremos peligrosos conocidos con historia.*»

Jay es un hombre que no quiere resignarse a estar con una mujer a quien ya no desea. Para él «*la vida sin amor es un largo aburrimiento. (...) Es fácil suicidarse sin morirse*». El matrimonio, «*¿qué es el matrimonio sino una división de tareas, un código de reglas?*»

Intimacy trata sobre la infidelidad en su lado individual. Aunque Jay le es infiel a su mujer, y, por qué no, a su amante, es su infidelidad para con su propia satisfacción lo que desencadena el engaño a los demás.

Dudas, recuerdos, diálogos internos, pensamientos deshilvanados, miedos y esperanzas. El lector se sumerge en la intimidad del protagonista. Es un drama tenido de lucha y no un llanto. Incluso contiene ciertos toques de humor sin caer en la parodia. ¿Un poco de cinismo? La lectura atrapa y es casi seguro que quien lea este libro, lo devore también en una única noche compartida con el escritor.

¿Autobiografía?

Kureishi, de padre Pakistaní y madre occidental, nacido y criado en la ciudad de Kent, es el guionista de las películas más logradas de Stephen Frears: **Ropa limpia, negocios sucios** (My Beautiful Laundrette) y **Sammy y Rosie van a la cama** (Sammy and Rosie Get Laid). Dirigió una película, **Londres me mata** (London Kills Me) y tiene dos novelas traducidas al español: **El buda de los suburbios** (The Buddha of Suburbia) y **El álbum negro** (The Black Album) [novela de la que la **V.** publicó el primer capítulo en primicia en su número 21].

Su padre, un escritor sin éxito, le ha dejado a Kureishi, según lo confesado en una entrevista reciente, un ejemplo más importante que el del reconocimiento profesional: el de una pareja enamorada y, por ende, una familia que funciona. Según Kureishi los padres le deben a sus hijos dos cosas: la estabilidad del amor entre ellos. Y la seguridad del amor de ellos hacia el hijo.

Si siempre ha habido en sus obras un tinte autobiográfico, se puede con facilidad encontrar claves de su vida en su última producción. Kureishi se separó hace dos años de su primera mujer, con quien tiene hijos mellizos. Está nuevamente en pareja con otra mujer. Jay también tiene dos niños, adapta guiones y fue nominado para el Oscar (como él por **Ropa limpia...**). Tiene pasión por los libros y la filosofía. Su mujer trabaja en publicidad, como la ex esposa de Kureishi. Demasiadas semejanzas.

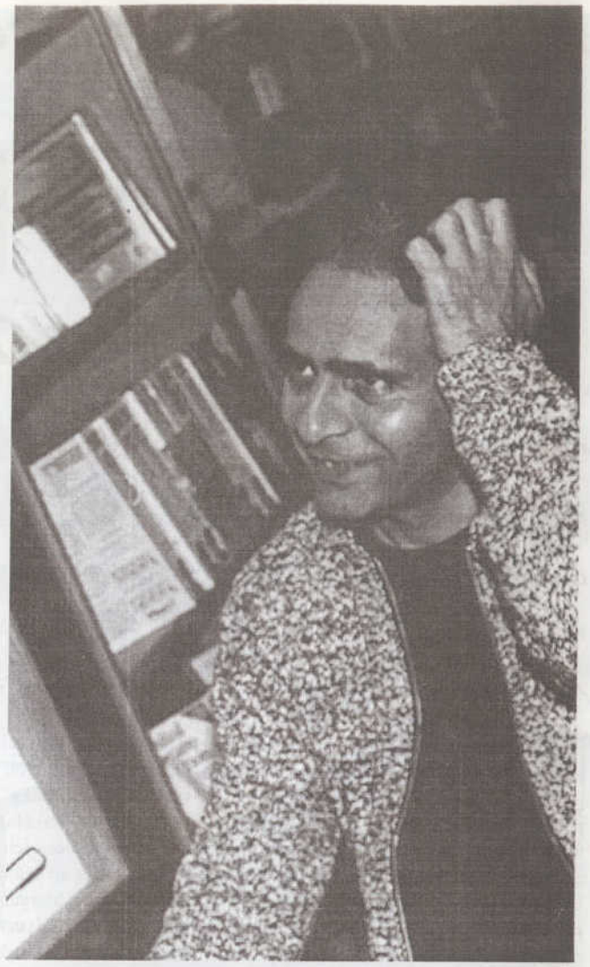
De todas maneras, Kureishi afirma que su libro es pura ficción. Que no es en absoluto una novela autobiográfica. También cree que traerá envidias en tantos seres que desean irse de sus casas y no pueden.

Encuentro entre libros

Kureishi se encuentra promocionando su novela y la película. Firma libros, lee partes de él en librerías y contesta preguntas del público. La crítica ha sido abundante, aunque algunos medios solo se limitan a ver el lado sensacionalista de la historia personal que aparecer en **Intimacy**.

Queda claro que el nuevo libro está menos en contacto con la calle y los rincones suburbanos que en sus escritos previos.

En una de sus lecturas de presentación de **Intimacy**, realizada en Dillons the Bookstore, una de las librerías más importantes de Inglaterra, Kureishi lee el comienzo del libro durante unos 25 minutos y espera las preguntas. El público es mayoritariamente joven y muy amigable. Casi todos tienen una copa de vino en la mano. Está presente también su nueva mujer pero no permite que se le tomen fotos. El tampoco quiere que le saquemos fotos durante la charla y hay que esperar a la firma de libros para que se deje fotografiar. Kureishi comenta que ante todo lo entusiasmó de su último libro es su estructura temporal ya que la historia transcurre en una sola noche.



Sobre «Mi hijo el fanático» le interesó ver el fanatismo en el personaje joven y no en el padre. Admite que las historias del libro **Amor en un tiempo azul** son sobre seres derrotados y fracasados.

Kureishi confiesa que hubiese querido vivir muchas vidas para poder dedicarse a otras actividades. Destaca la de director de cine. Aunque ha dirigido un film, comenta que ya es tarde para seguir ese camino. Decidió ser escritor a los catorce años. Estaba en el colegio. Desde entonces es el único tema en el que piensa. En parte por eso, admite que es algo que lo ha restringido. Pero que a su vez lo ha liberado: le dio una razón para vivir. Escucha música mientras trabaja y escribe varias obras a la vez. Actualmente, una sobre un grupo de parejas, sobre lo que es tratar de vivir con alguien por un largo tiempo. También están en proceso de creación dos guiones para futuros films, una historia corta y un ensayo.

Su proceso creativo comienza con una idea, frecuentemente algo que lo hace reír, algo que se le pega en la mente y luego se vuelve una historia. Una idea vaga que puede tomar un sin fin de direcciones al mismo tiempo. Que va construyendo puentes hasta que ya no hay salida. Y no hay salida cuando comienza a aburrirse. Cuando el comienzo de un libro es una idea o algo referente a él, la mente del escritor empieza a moverse sola, aparece la ficción. Finalmente deja flotando una pregunta: «*¿Qué tan libre es la imaginación de un escritor?*» Luego, sereno y amigable, Kureishi comienza a firmar libros y a dejarse fotografiar. ■

Viajá a Brasil
gracias a la V.
Participá en el Tercer
Concurso de Narrativa
V de Vian
(Las bases al comienzo de
la revista)

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

A 50 años del Informe

Alfred Kinsey
Cuando el sexo llegó al hogar

POR JAMES H. JONES

CIENTÍFICO, MASOQUISTA, CASADO, PADRE DE CUATRO HIJOS Y HOMOSEXUAL, ALFRED KINSEY HA PASADO A LA HISTORIA GRACIAS A SU INFORME SOBRE LOS HÁBITOS ERÓTICOS DE LOS NORTEAMERICANOS. CINCUENTA AÑOS DESPUÉS DEL POPULARMENTE CONOCIDO **INFORME KINSEY**, *THE NEW YORKER* PUBLICÓ ESTE ARTÍCULO (REPRODUCIDO TAMBIÉN POR *AJOBLANCO* EN ESPAÑA) SOBRE LAS INVESTIGACIONES Y AVENTURAS SEXUALES DE KINSEY Y SU NO MENOS ENIGMÁTICA ESPOSA.

En enero de 1948, la compañía W. B. Saunders de Filadelfia, una respetable editorial de textos científicos, publicó **Conducta sexual masculina**. Su autor, Alfred C. Kinsey, tenía 53 años y era un entomólogo especializado en avispas de la Universidad de Indiana. El libro no tenía fotografías ni ilustraciones. Nada sugería que pudiera ser una obra de interés general, pero fue un éxito inmediato.

El Informe Kinsey, como rápidamente se lo rebautizó, vendió más de 200.000 ejemplares entre enero y julio de 1948. "*Los libreros no han visto nada igual desde* ***Lo que el viento se llevó***", señaló *Time*; *Life* sostuvo que "*para encontrar otro libro científico que se le pueda comparar, probablemente haya que remontarse a* ***El origen de las especies*** *de Darwin*".

La mayor parte de las críticas siguieron la línea fijada por Howard A. Rusk en el New York Times Book Review: "*el estudio más amplio y profundo realizado hasta ahora sobre la conducta sexual*".

Kinsey aseguraba en el informe que el 90% de los hombres (blancos) entrevistados se había masturbado alguna vez; el 85% había tenido relaciones prematrimoniales, entre el 30 y el 45% había tenido relaciones extramaritales; el 70% había frecuentado a prostitutas y el 37% había experimentado por lo menos un acto homosexual que le produjo un orgasmo.

Las revelaciones de Kinsey fueron explosivas. El informe y el debate cultural que suscitó acabaron con los tabúes que habían inhibido hasta entonces a los norteamericanos a la hora de hablar y pensar sobre su vida erótica: el sexo prematrimonial, el adulterio y la homosexualidad pasaron a ser temas de conversación "permitidos".

Kinsey polarizó a la nación. Mientras educadores y médicos felicitaban a Kinsey por aportar luz a un tema tan brumoso, intelectuales como Margaret Mead y Lionel Trilling lo acusaban de perversión moral. J. Edgar Hoover veía en la obra de Kinsey una amenaza al *american way of life* y ordenó al FBI una investigación sobre el propio Kinsey y su Instituto para la Investigación sexual de la Universidad de Indiana. En la cúspide del período Mc Carthy, en 1954, un comité especial del Congreso investigó hasta qué punto el Informe Kinsey servía al comunismo a socavar la familia norteamericana.

Pero Kinsey no era comunista. El cordial académico era, en realidad, un cruzado que se proponía usar la ciencia para liberar a la sociedad norteamericana de lo que él consideraba un nefasto legado de la represión victoriana.

Y, aunque no fuese nada victoriano en sus creencias, Kinsey lo era en el contraste entre su vida pública y su vida privada. Su mayor contribución como investigador sexual fue el revelar el abismo entre la conducta prescrita y la real, mostrando el alto precio que la sociedad pagaba por las prohibiciones sexuales. Homosexual y masoquista, Kinsey compartía su vida secreta con un pequeño grupo de íntimos que reunía en nombre de la investigación. Aunque sus actividades no le impedían ser un marido devoto y un padre cariñoso, sí que afectaron a la objetividad de sus trabajos como científico. Desde el comienzo de su investigación, los voluntarios que más atrajeron su atención fueron aquellos que rozaban la marginalidad: homosexuales, sadomasoquistas, voyeurs, exhibicionistas, pedófilos, transexuales, travestis y fetichistas.

Vida de este chico

Alfred Kinsey nació en 1894 y pasó su infancia en Hoboken, frente a Manhattan. Sus padres eran protestantes y practicaban un metodismo feroz. En el hogar de los Kinsey estaba prohibida la música popular, el baile, el tabaco, y las bebidas. Ya en la adolescencia, los tres hijos del matrimonio tenían prohibido salir con chicas. Alfred era el mayor y el más débil, al menos de niño: sufrió fiebre reumática, tifoidea y raquitismo. Cuando tenía diez años, su familia se mudó a South Orange, un próspero pueblo rural donde la salud del joven Alfred mejoró notablemente. Daba largas caminatas por las colinas, observaba pájaros y mariposas y devoraba todos los libros de historia natural a su alcance. A los dieciséis años escribió un ensayo titulado "¿Qué hacen los pájaros cuando llueve?"

Tras graduarse en biología y psicología en Maine, Kinsey ingresó en uno de los más importantes centros de biología darwiniana de la época: la Bussey Institution de Harvard. Bajo la supervisión de William Morton Wheeler, máxima autoridad mundial en la conducta social de los insectos, escribió su tesis sobre la taxonomía de las picaduras de abeja, una obra que ya exhibía tres rasgos clave en sus trabajos posteriores: una enorme cantidad de muestras, un riguroso trabajo de campo y una prosa concisa que daba coherencia a datos difíciles my diversos. En 1920, Kinsey obtu-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

vo su doctorado en Harvard y llegó a la Universidad de Indiana como profesor asistente de Zoología.

Durante sus primeros meses en Bloomington, conoció a Clara Braken McMillen, una vivaz y robusta estudiante de química que se vestía con ropa masculina. Dos meses después de su primera cita, Kinsey le propuso matrimonio. Alfred y Clara tuvieron cuatro hijos: Donald (diabético, murió antes de cumplir tres años), Bruce, Anne y Joan.

En 1940 Kinsey solía decir a sus alumnos al comenzar una clase: *"Creo en el matrimonio como institución, porque es bueno para la procreación de la raza y el cuidado de la descendencia"*. Kinsey no era el único en anteponer la eficiencia al romance: reflejaba el nuevo ideal 'progresista' adoptado por muchos norteamericanos de clase media de la época que aspiraban a la igualdad entre los sexos. Sin embargo, su matrimonio se parecía mucho a la unión patriarcal de sus padres: el centro de su vida eran la enseñanza y la investigación.

Aunque abandonó su interés por la química y se entregó de lleno a las tareas domésticas, Clara pudo compartir algunos aspectos de la vida intelectual de su marido: antes de casarse había leído manuales sobre el matrimonio y revistas nudistas, y había desarrollado una reputación local como experta en el tema, dando consejos e información sexual a vecinos y amigos.

Clara conocía las inclinaciones homosexuales de su marido, así como su masoquismo y sus relaciones extramaritales. El proceso de liberación de Kinsey se fue consumando en sus viajes de estudios. Uno de los estudiantes que lo acompañó como asistente durante una recolección de avispas quedó asombrado por el impudor de Kinsey. *"Si estábamos en el campamento andaba desnudo, no le importaba nada. Tampoco mostraba ninguna inhibición con sus funciones corporales"*, recuerda Homer T. Rainwater. La ansiedad de Kinsey por hablar de sexo era todavía más desconcertante. Kinsey siempre empezaba su discurso ventilando detalles íntimos de su vida privada: *"Hablaba de su mujer, de lo hermosa y buena compañera sexual que era, y de cómo se acomodaba a sus requerimientos"*. Para gran incomodidad de Rainwater, Kinsey pasaba después a interrogar a los demás sobre sus vidas sexuales.

Un hueco en la ciencia

En la introducción del informe, Kinsey escribió que muchos de sus estudiantes le habían hecho preguntas sobre la sexualidad humana y que, cuando consultó la literatura disponible sobre el tema, quedó *"pasmado por lo inadecuado de las muestras en que se basaban los estudios y el aparente desconocimiento de los investigadores"*. Así que Kinsey vio *"una oportunidad para hacer un es-*

tudio científico profundo sobre la conducta humana". Lo que el autor no mencionó fue que había estado preguntándoles a los estudiantes sobre sus vidas sexuales mucho antes de comenzar su curso sobre el matrimonio.

Ningún investigador anterior había intentado abordar la vida sexual y las fantasías eróticas de los norteamericanos. Desde el principio, Kinsey desarrolló habilidades para sus entrevistas: aprendió a hacer las preguntas de manera directa, sin eufemismos (reduciendo el tiempo que el entrevistador tenía para inventar respuestas falsas); aprendió a leer los ojos de las personas y su lenguaje corporal en busca de señales que denotaran ocultamiento o mentira (si sospechaba que estaban mintiendo, detenía la entrevista de inmediato) y, sobre todo, partió de la presunción de que todos los entrevistados estaban comprometidos en conductas "prohibidas": en lugar de preguntarles si se habían masturbado, les preguntaba qué edad tenían cuando empezaron a hacerlo.

Hasta 1939, Kinsey había entrevistado esencialmente a universitarios, familiares y amigos. En junio de ese año partió de Bloomington a Chicago para encontrarse con un hombre que había prometido introducirlo en la comunidad gay de la ciudad. Allí fue donde Kinsey entrevistó a un grupo de jóvenes que vivían juntos en una pensión, empleando lo que los estadísticos llaman "muestras al azar". También practicó muestreos "acumulativos", contactando con amigos de quienes ya eran parte del grupo: apuntaba a sectores que hubieran estado mal representados en otros muestreos científicos. En diciembre de 1940 Kinsey había recopilado 1.700 historias, pero estaba convencido de que necesitaría muchas más para tener una muestra fiable. Pidió un subsidio a la Fundación Rockefeller y, cuando recibió una pequeña suma en la primavera de 1941 y otra mayor al año siguiente, se le abrieron las puertas para recibir más subvenciones. Así construyó un instituto de investigaciones. A mediados de la década de los '40, decidió que ya había compilado datos suficientes.

En las primeras páginas de **Conducta sexual masculina**, Kinsey advertía a los lectores que no pusieran demasiado énfasis en los descubrimientos específicos -mientras argumentaba que el grueso de sus datos eran representativos y confiables- y negaba cualquier intención de influir sobre la política social de la época. Su enfoque sobre el "animal humano" era agnóstico y se esforzaba en demostrar que muchas conductas sexuales tildadas de "criminales" o "raras" eran, en realidad, bastante comunes.

La primera parte del libro (Historia y método) contenía cuatro capítulos destinados a convencer a los lectores de que el objetivo de su investigación era llenar un hueco de la ciencia y que sus cifras eran ciertas. La segunda parte (Factores que afectan la sexualidad) mostraba la influencia en la sexualidad de factores como la edad, el matrimonio, la religión y la clase social, utilizando el orgasmo como unidad de medida (la masturbación tenía el mismo valor que una relación sexual). Ningún enfoque podría haber sido más subversivo para la moralidad tradicional. En una estadística que iba a ser célebre, Kinsey establecía que, entre la adolescencia y los 30 años, el hombre tenía 2,88 orgasmos por semana.

La tercera parte (Fuentes de descarga sexual) era un catálogo de las diversas prácticas que llevan al orgasmo. En un capítulo llamado Salida homosexual, Kinsey fue directo al centro del debate sobre los orígenes de la homosexualidad: rechazaba cualquier conexión entre homosexualidad y desequilibrio endocrinológico y descartaba las explicaciones psicológicas convencionales. A cambio, Kinsey sostenía que la conducta homosexual era parte de la herencia humana y mamífera: como miembro del reino animal, el animal humano poseía la capacidad para erotizarse con miembros de su mismo sexo. No discutía si la homosexualidad estaba determinada biológicamente; explicaba que eso dependía en gran medida de la experiencia y el acondicionamiento: si las primeras experiencias en la niñez habían sido con seres del mismo sexo y además placenteras, había muchas probabilidades de que el individuo las repitiera, formando gradualmente un patrón que culminaba en una conducta adulta homosexual. Según Kinsey, etiquetas binarias como "homosexual" y "heterosexual" nunca podrían capturar la rica diversidad de las experiencias sexuales de los seres humanos.

Fiesta y ciencia

Entre 1945 y 1947, Alfred Kinsey recibió docenas de llamadas de editores ansiosos por publicar su trabajo. Se decidió por una editorial médica que ofreciera sus libros a un público profesional, para prevenir acusaciones de sensacionalismo. Los periodistas habían buscado a Kinsey desde los primeros años de su investigación, pero él los evitaría hasta la víspera de la publicación de su libro, cuando ideó un ingenioso plan para controlar a la prensa. Invitó a un selecto grupo de periodistas a Bloomington para leer las pruebas del libro antes de su salida: podían

escribir lo que quisieran (sin publicarlo antes de diciembre de 1947, un mes antes de que el libro estuviera en las librerías) y debían mandarle una copia de sus artículos antes de ser publicados.

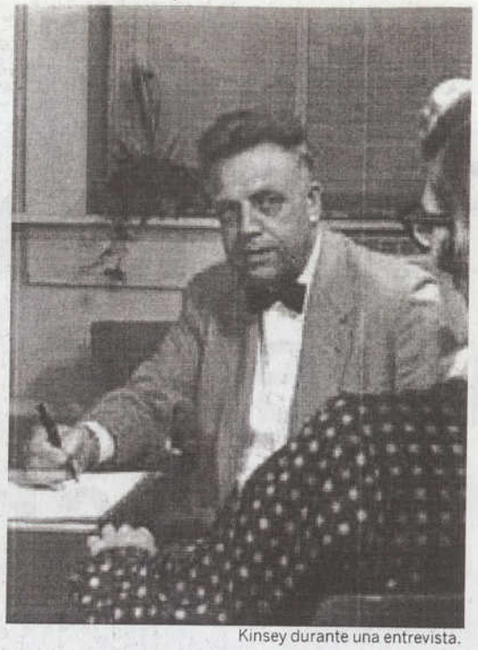
Su política funcionó. Una procesión de escritores y reporteros fueron a Bloomington y vieron a Kinsey tal y como él quería ser visto: un nombre de familia de mediana edad y un dedicado científico. Con los reporteros sentados a sus pies como estudiantes, Kinsey contó la historia de su trabajo, explicó su método y la confiabilidad de los datos.

Aunque la reacción de los medios fue mayormente favorable, la respuesta en los círculos académicos no lo fue tanto. El británico Geoffrey Gorer dijo en el *Herald Tribune* que el problema básico del libro era que un procedimiento semejante requería *"algún sistema cuidadosamente planeado de muestreos al azar, para evitar los prejuicios por parte del investigador"*. Hablando sobre el libro en un simposio que tuvo lugar en Nueva York en Marzo de 1948, Margaret Mead sostuvo que Kinsey había atomizado el sexo al tomar la conducta sexual fuera de su contexto, reduciéndolo a la categoría de un simple acto de eliminación y de flagrante puritanismo.

Kinsey rechazó toda crítica negativa, moral y técnica de su trabajo. Construyó un mundo privado que le brindara el apoyo emocional que necesitaba. Junto a un selecto círculo de miembros de su staff, a quienes sumó algunos amigos, decidió crear su propia utopía sexual: una comunidad científicamente justificada cuyos miembros no estuvieran atados a los arbitrarios y anticuados tabúes sexuales. Decretó que los hombres tendrían relaciones sexuales entre sí y que las esposas también serían libres de elegir la pareja que quisieran.

Uno de los miembros ofreció un detallado informe de sus experiencias en el Instituto. Era un profesional atractivo, con un historial sexual que incluía sadomasoquismo y extensos contactos homosexuales. Kinsey y él se hicieron amigos y durante uno de los viajes de estudio se encontraron en una habitación de hotel. *"Le dije que tenía fantasías sexuales con él y me contestó algo así como: 'sacáte la ropa'. Así empezó nuestra relación. 'Además me acosté con Clara y con otros miembros del grupo, hombres y mujeres'. Kinsey fue un entusiasta participante en todas estas sesiones"*.

Kinsey comenzó a filmar actos sexuales que tenían lugar en su casa. Como no todos los colegas ni sus esposas estaban de acuerdo, trató de justificar la filmación como algo esencial a su misión científica y social. Pero dejó claro que, si bien todos eran libres de gozar los frutos de la liberación sexual, tenían que aceptar límites sobre su conducta. Cual-



Kinsey durante una entrevista.

quiera que quisiera mantener una relación extramarital tenía que consultarlo con Kinsey. Ese edicto no siempre se obedecía.

Nadie sentía las permanentes exigencias de Kinsey tanto como Clara. Para mantener el rol de esposa del sumo sacerdote de la liberación sexual, fue filmada masturbándose y teniendo relaciones con diferentes miembros del equipo. Según Paul Gebhard, *"Clara creía tanto en la investigación de Kinsey que si él le hubiera pedido que se cortara las muñecas, ella lo hubiera hecho. Idolatraba a su marido"*.

El escritor Glenway Wescott y su compañero Monroe Wheeler fueron dos de los homosexuales "de afuera" que tuvieron acceso a la casa de Kinsey. Wescott escribió en su diario: *"Kinsey es un hombre extraño, con un rostro sagaz y atractivo pero una mirada fantasmagórica, de fatiga, concentración y apasionamiento"*. Wheeler era director de publicaciones del Museo de Arte Moderno de Nueva York y puso a Kinsey en contacto con docenas de artistas y escritores gays de la ciudad. A través de esos contactos, Alfred no sólo añadió montones de historias homosexuales a su colección sino que también expandió su conocimiento de las muchas formas en la que la imaginación homoerótica se manifestaba en la literatura y el arte.

Los hombres homosexuales predominaban en las sesiones de filmación y las preferidos por Kinsey eran los sadomasoquistas. Entre sus sujetos favoritos estaba Samuel Steward, un profesor universitario que abandonó su cátedra para convertirse en tatuador y escritor erótico. *"El interés de Kinsey en el sadomasoquismo había alcanzado un punto de tensión intolerable: siempre quería saber más."* Según William Dellenback, el fotógrafo del instituto, Kinsey se estaba volviendo demasiado exhibicionista, hasta el punto de hacerse filmar mientras se masturbaba con técnicas masoquistas sin que se le viera la cara. Insertaba un objeto en su uretra (un limpiador de pipa o un palillo de coctelera), ataba una soga alrededor de su escroto y luego tiraba de la soga. Mientras tanto, hacía pausas para ofrecer una breve lección de anatomía.

Hacia el final de su vida, los límites de Kinsey variaron: aprobó los contactos sexuales entre adultos y niños. Wescott recuerda que Alfred le dijo una vez que, de todos los entrevistados que habían sufrido abuso sexual cuando niños, sólo unos pocos sentían que habían sido dañados por la experiencia. Kinsey creía que si la sociedad no hacía mucho barullo, los niños podían tener relaciones sexuales desde pequeños sin problemas emocionales posteriores.

La respuesta pública a **Conducta sexual...** fue tan grande que el rostro de Kinsey apareció en la portada del *Time* en 1953. Sin embargo, sus últimos años no fueron felices. Las ventas del segundo volumen no cubrieron las expectativas y su trabajo fue catalogado de subversivo por un comité del Congreso. Lo más alarmante era que, sin las donaciones de Rockefeller, los problemas financieros amenazaban con cerrar el Instituto de Investigación sexual.

Una noche de agosto de 1954, abatido y amargado, Kinsey se subió a una silla en su oficina, tiró una soga por encima de la cañería, ató un lazo alrededor de su escroto y saltó. Poco después de este episodio viajaría a Perú para fotografiar una colección de cerámicas eróticas y caería víctima de una infección en la región pélvica. Un médico amigo etiquetó la enfermedad como "orquitis en los testículos". Kinsey se internó en el hospital de Bloomington en agosto de 1956, enfermo de neumonía.

El 25 de agosto, a los 62 años, murió creyendo que su cruzada por una actitud más libre hacia la sexualidad no había tenido éxito. Poco después, en 1957, una decisión de la Corte Suprema de Justicia norteamericana limitó la definición legal de obscenidad, expandiendo el paraguas de protección constitucional a los trabajos que trataban el sexo en la pintura, la literatura y el cine. En 1960, se introdujo la píldora de control de natalidad, que ofrecía un método altamente efectivo de anticoncepción. En 1961, en algunos estados norteamericanos se revocaron las leyes que condenaban la sodomía. Al año siguiente, la Corte Suprema resolvió que una revista con fotografías de desnudos masculinos no era obscena. Y en 1973, la Asociación psiquiátrica norteamericana eliminó la homosexualidad de su lista de psicopatologías. Kinsey había triunfado. ■

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

A propósito de las habilidades femeninas

De fantasmas, de mujeres y de chicos

POR ROALD DAHL

EL AUTOR INGLÉS ROALD DAHL, NACIDO DE PADRES NORUEGOS, SE DESTACÓ SOBRE TODO EN DOS GÉNEROS: LOS CUENTOS SINIESTROS O FANTÁSTICOS Y LOS LIBROS PARA NIÑOS, DE LOS QUE SE HAN CONOCIDO ADAPTACIONES CINEMATOGRÁFICAS RECIENTES (MATILDA Y JIMMY Y EL DURAZNO GIGANTE). TUVO UNA VIDA COMPLEJA Y VARIAS VECES TRÁGICA. EN 1983 PUBLICÓ ROALD DAHL'S BOOK OF GHOST STORIES (EL LIBRO DE CUENTOS DE FANTASMAS DE ROALD DAHL), UNA EXCELENTE ANTOLOGÍA DE ESE SUBGÉNERO TÍPICAMENTE BRITÁNICO. INCLUÍA 14 DE LOS 24 CUENTOS QUE HABÍA ELEGIDO PARA UNA SERIE DE TELEVISIÓN QUE LLEGÓ A CONCRETARSE. AL ESCRIBIR EL PRÓLOGO, SE APARTÓ DE LA MERA PRESENTACIÓN, PARA ELABORAR ESTE ENSAYO DIVERTIDO, DISCUTIBLE Y APASIONADO SOBRE EL TEMA DEL LIBRO, LOS TEXTOS PARA NIÑOS Y LAS MUJERES.

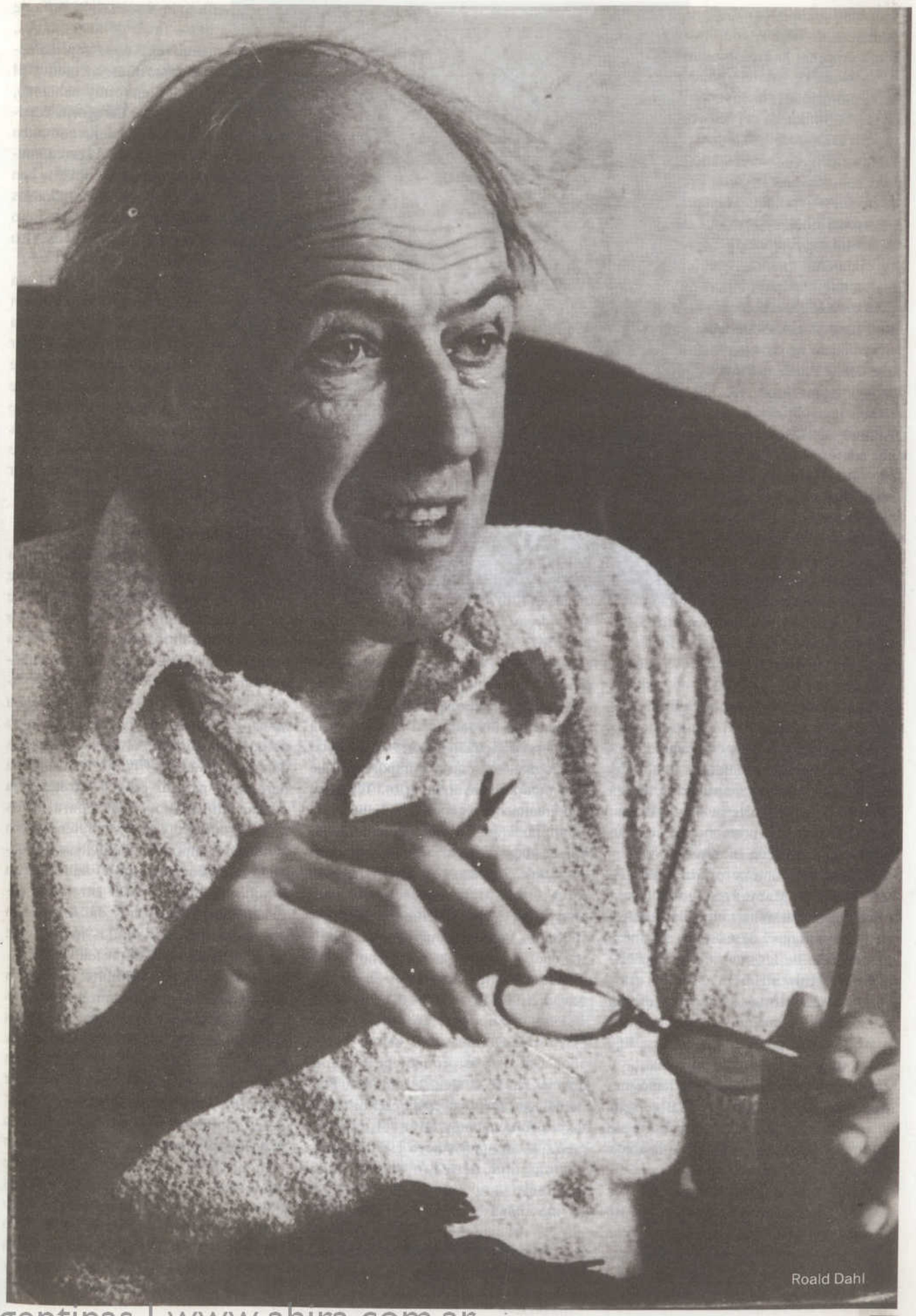
Mi sensato y venerable viejo amigo Alfred Knopf, el editor norteamericano, tenía un medio hermano llamado Edwin. Edwin era un productor de cine en Hollywood, y hace mucho tiempo, allá por 1958, fui a verlo con la idea de que él tenía que hacer una serie de televisión que sólo fuera de historias de fantasmas. Señalé que nadie lo había hecho antes. Dije que existía todo un mundo de historias de fantasmas para elegir y que no sería difícil dar con un estupendo grupo de cuentos. Todo lo que se necesitaba para una serie así eran veinticuatro historias.

Eddie Knopf lo pensó. Habló con sus socios y todos estuvieron de acuerdo en que era una idea espléndida. Contactaron a Emlyn Williams y estuvo de acuerdo en ser el presentador de cada episodio. Mi propia tarea primigenia era buscar los veinticuatro soberbios cuentos de fantasmas. También tenía que escribir el guión del primero (el piloto) y de varios más.

Visto y considerando, mi trabajo no parecía demasiado difícil. En la segunda mitad del siglo pasado y en la primera parte de éste, los cuentos de fantasmas estaban muy de moda. Dickens había escrito uno. J. M. Barrie tenía varios. También Bulwer-Lytton y D. D. Broster y George Eliot y Anatole France y Mrs Gaskell y Théophile Gautier y L. P. Hartley y Nathaniel Hawthorne y Thomas Hardy y Washington Irving y Henry James y Walter de la Mare y Maugham y Maupassant y Poe y Sir Walter Scott y Mark Twain y H. G. Wells y Elizabeth Bowen. Incluso Oscar Wilde había escrito uno llamado **El fantasma de Canterville**. Todos grandes nombres. No veía la hora de hacer mi selección.

7 DE CADA 300

Una de las primeras cosas que hice fue llamar a Lady Cinthia Asquith, que era una experta reconocida en cuentos de fantasmas y había publicado varias antologías. Era anciana y frágil y estaba en cama cuando me recibió. Pero se la



Roald Dahl

Archivo Historico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

veía tan lúcida como siempre y me dio montones de buenos consejos acerca de cómo empezar la gran búsqueda.

Después de una cantidad tremenda de exploraciones, incluyendo varias visitas a la Biblioteca del Museo Británico, logré reunir casi todos los cuentos de fantasmas que se hayan escrito alguna vez. Tenía la casa llena de libros y pilas de revistas viejas, tanto compradas como prestadas. Entonces empecé a leer.

Recibí una conmoción. El primer grupo de cincuenta cuentos que leí eran tan malos que resultaba difícil terminarlos. Eran triviales, mal escritos y no asustaban para nada. Después de todo, el susto es el verdadero fin del cuento de fantasmas, que debiera darte escalofríos y perturbar tus pensamientos. Los cuentos que estaba leyendo no hacían nada de eso. Algunos de los peores estaban escritos por los escritores más famosos. Seguí leyendo. No podía creer lo malos que eran. Sin embargo, apunté con cuidado cada cuento que leía en una libretita y le di a cada uno un puntaje. La mayoría recibía un cero sobre diez puntos.

Entonces una estrella brillante cruzó el cielo sombrío. Había encontrado uno bueno. El final me dio escalofríos. Se llamada "Harry" de Rosemary Timperley. Eso me levantó el ánimo y seguí trabajando.

Leí unos cien malos más. Entonces encontré un segundo bueno. Era "La puerta abierta" de Mrs Oliphant.

Después de haber leído en total unos trescientos cuentos publicados, había logrado descubrir siete buenos. No eran muchos, pero de todos modos eran un principio. Los siete, incluyendo los dos que acabo de mencionar, eran "El teléfono" de Mary Treadgold, "Después" de Edith Wharton, "El descanso de las solteronas" de Clemence Dane y "El expreso de las cuatro cincuenta" de Amelia B. Edwards.

Un momento, pensé. ¿Qué estaba pasando? ¡Cada uno de esos cuentos estaba escrito por una mujer! Era algo extraordinario. Empecé a preguntarme si el cuento realmente bueno de fantasmas pertenecía sólo a la mujer. ¿Tal vez ella era más sensible que el varón en esa pequeña zona sensible? Empezaba a parecer que así era.

Con la sensación de que tal vez estaba haciendo un descubrimiento literario bastante notable, seguí adelante. ¡Y que me cuelguen si el cuento siguiente no era también de una mujer! Se trataba de "Dios sabe que ella yace quieta" de Cynthia Asquith. Me sentí bastante entusiasmado.

Pero ay, el próximo cuento excelente era de un hombre. Se trataba de "Compañeros de juego" de A. M. Burrage. Y qué bueno era. Después de eso siguió un grupo entero de hombres: L. P. Hartley, Dickens, E. F. Benson, John Collier y los demás. Los hombres recobraban terreno.

Al fin de esta sesión de lectura maratónica, conté que había leído setecientos cuarenta y nueve cuentos de fantasmas. Estaba completamente mareado de leer tanta basura, pero mientras me apartaba tambaleando de los montones de libros y revistas, tuve la satisfacción de saber que había encontrado veinticuatro buenos y otros diez posibles para la serie de televisión de Eddie Knopf.

MUJERES, MUJERES

Los escritores varones de cuentos de fantasmas recobraron terreno, pero sólo apenas. De los 24, la relación final fue 13 de hombres y 11 de mujeres. Estas cifras eran intrigantes y les diré por qué. Mucha gente se ha sentido fascinada y perpleja por el fracaso de las mujeres en alcanzar el nivel tope en dos de las tres artes creativas importantes: música y pintura. Con la escritura es distinto. Desde que las Brönte y Jane Austen se pusieron a trabajar han existido muchas mujeres novelistas espléndidas. Pero eso no se aplica a la música o la pintura y la escultura. En toda la historia nunca hubo una compositora musical importante que se acercara al nivel superior. Tampoco hubo realmente alguna en la pintura o la escultura. Es probable que la pintora más grande fuera Popova, seguida por otras dos rusas, Goncharova y Exter. También estuvieron Mary Cassat, Barbara Hepworth y posiblemente Georgie O'Keefe. Pero ninguna de ellas podía sostenerse junto a la masa enorme de grandes nombres masculinos en pintura, de Durero a Picasso.

Pero volvamos a las mujeres como escritoras. Durante unos ciento treinta años han estado produciendo buenas novelas, incluso algunas grandes. Pero no parecen ser capaces de escribir obras de teatro o cuentos de nivel tope. No creo que una mujer haya escrito alguna vez una obra de teatro clásica. Si se reunieran los veinticinco mejores cuentos jamás escritos (en caso de ser posible ponerse de acuerdo en cuanto a la lista) puede concebirse que incluyeran uno de Katherine Mansfield, uno de Willa Cather y uno de Shirley Jackson. Pero eso sería todo. La relación sería de veintidós a tres a favor de los hombres.

Y sin embargo -esto es lo interesante- los cuentos de fantasmas, al menos el tipo de cuentos del que estoy hablando, *son* cuentos. Y en esa categoría particular y muy especial las mujeres compiten con los hombres realmente de cerca, mucho más de cerca que en la novela, con la relación establecida en trece para los hombres y once para las mujeres. Pero son las mujeres quienes han escrito algunos de las mejores.

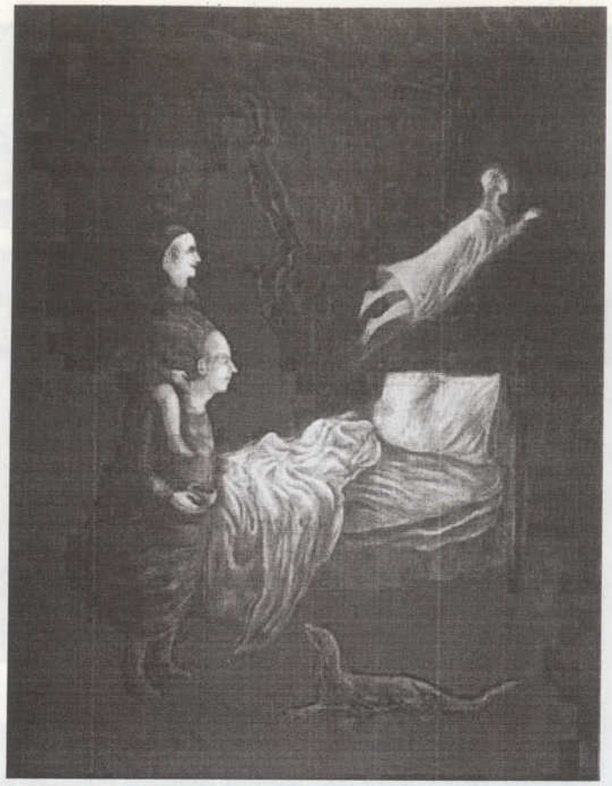
Así que tal vez después de todo haya algo en la teoría de que las mujeres tienen un don poco común para escribir acerca de lo sobrenatural. ¿Quién puede olvidar "La lotería", el maravilloso cuento de Shirley Jackson? Hay que reconocer que no es un cuento de fantasmas. Pero tiene que ver con el mismo tipo de hechos fantásticos e insondables y lo hace de un modo que nunca vi igualado por ningún escritor varón de cuentos.

NIÑOS, NIÑOS

No tengo la menor duda sobre dónde se ubican las mujeres cuando se trata de uno de los aspectos más importantes de toda la literatura creativa. Me refiero por supuesto a los libros para niños. Ustedes pueden aullar todo lo que quieran cuando lean esta afirmación, y no la digo porque a veces yo mismo escriba libros para niños. La digo porque estoy convencido de que *son* muy importantes. Todas las demás formas de ficción se escriben puramente para divertir y entretener la mente adulta. Los libros para niños también deben divertir y entretener, pero al mismo tiempo hacen algo más. En realidad le enseñan al niño el hábito de la lectura. Le enseñan a ser letrado, le enseñan vocabulario y hoy día le enseñan que pueden existir modos mejores de pasar el tiempo que mirar televisión.

El modo en que los libros para niños son ignorados prácticamente por las revistas literarias, los comentaristas de los diarios y los suplementos dominicales de los diarios y el así llamado *establishment* literario en general es escandaloso. La mayor atención va a parar a las biografías, después a las novelas adultas, después a la poesía. Y sin embargo -ahora escuchen bien, por favor- y sin embargo, dejen que cualquiera de estos autores o críticos altisonantes traten de *escribir* un libro para niños, quiero decir un muy buen libro para niños del que se enamoren los niños y que permanezca a través de los años, y casi con seguridad fracasará.

Estoy bastante seguro de que es más difícil escribir un libro para niños muy bueno y perdurable que una novela muy buena y perdurable. Mi motivo para hacer esta declaración polémica es la siguiente. ¿Cuántas novelas adultas se escriben cada año que seguirán siendo leída ampliamente veinte años después? Es probable que alrededor de media docena. ¿Cuántos libros para niños se escriben cada año que seguirán siendo leídos ampliamente y con avidez veinte años después? Posiblemente sólo uno.



EL FRACASO DE LOS GRANDES

Ustedes pueden argumentar que los grandes escritores ni siquiera se molestan en escribir libros para niños. Se equivocarían. Hace bastante tiempo, un editor de Nueva York llamado Crowell Collier tuvo lo que él creyó que era una idea brillante. Decidieron invitar a los escritores más famosos del mundo angloparlante a escribir un cuento para niños. Los tentarían con un pago suculento. Después combinarían todos los resultados en un volumen y tendrían un clásico en sus manos.

Se emitieron las invitaciones, y debido a la buena paga y la brevedad relativa de la tarea, todos los escritores aceptaron. Quiero insistir en que eran grandes nombres, novelistas famosos, los así llamados gigantes del mundo literario. No mencionaré de quiénes se trataba, pero ustedes los conocerían, a todos.

Llegaron los cuentos. Vi cada uno de ellos. Sólo un escritor, Robert Graves, tenía alguna idea acerca de cómo escribir para niños. El resto de las historias estaba garantizada para dormir como un tronco en dos minutos a cualquier niño desgraciado que las leyera. Eran impublicables. Se abandonó el proyecto y los editores perdieron una buena cantidad de dinero.

Cuando se trata de escribir clásicos libros para niños, las mujeres triunfan sobre los hombres. Son bastante buenas en novela, son aún mejores en cuentos de fantasmas, pero son las mejores en los libros para niños. Ahí está **El jardín secreto** de Frances Hodgson Burnett. Ahí está Beatrix Potter. Ahí están **Mary Poppins** de P. L. Travers y **Ciento un dálmatas** de Dodie Smith. Ahí están **Papaíto Piernas Largas** de Astrid Lindgrin, **Los niños del ferrocarril** de E. Nesbit, **Los que piden prestado** de Mary Norton y unos cuentos más. Ahora bien, estos son clásicos, y con eso me refiero a que al menos la mitad de todos los niños de entre seis y diez años en Estados Unidos, el Reino Unido, Europa y Japón los han leído. O sea muchos millones. Me atrevo a decir que varios millones más que la cantidad de adultos vivos hoy que han leído, digamos, una buena novela de Graham Greene o Nabokov.

Quien escribe un libro para niños clásico puede entrar en cualquier escuela o cualquier hogar donde haya niños de cualquiera de los países que mencioné y él o ella será reconocido o bienvenido. No me refiero sólo a los hogares de clase media, que es donde se leen las buenas novelas. Me refiero a *cualquier* hogar. Ninguno de los *establishments* atrincherados de Londres, Nueva York o París se dan cuenta del poder de un libro para niños una vez que los niños se han enamorado de él. O si lo hacen, no quieren reconocerlo. Generaciones tras generaciones de niños siguen leyendo un libro para niños clásico una y otra vez y los maestros de escuela lo tienen siempre en el aula.

DESPUES DEL RODEO

Me he apartado de los cuentos de fantasmas. Pido disculpas, pero durante largo tiempo he querido decir un par de cosas sobre los libros para niños y en especial rendir un homenaje al papel que han desempeñado las mujeres que escriben en crear la biblioteca clásica para niños. (...)

Los buenos cuentos de fantasmas, como los buenos libros para niños, son condenadamente difíciles de escribir. Yo mismo soy cuentista, y aunque lo he sido durante cuarenta y cinco años y siempre he ansiado escribir sólo un cuento de fantasmas decente, nunca logré redondearlo. Dios sabe que lo he intentado. Una vez creí que lo había logrado. Era un cuento que ahora se llama "La dueña de casa". Pero cuando lo terminé y lo examiné con cuidado, supe que no era lo bastante bueno. No lo había redondeado. Sencillamente no me había hecho con el secreto. Así que por fin le cambié el final y lo convertí en un cuento que no era de fantasmas.

Los mejores cuentos de fantasmas no incluyen fantasmas. Al menos uno no ve el fantasma. En cambio uno ve sólo el resultado de sus acciones. De vez en cuando uno puede *sentir* que lo roza, o es conciente de su presencia por medios sutiles. Por ejemplo, la temperatura de un cuarto siempre desciende dramáticamente cuando un fantasma anda cerca. Esto fue demostrado científicamente por Harry Price en su interesante libro **La casa más embrujada de Inglaterra**. Si un cuento permite que un fantasma se vea, entonces el fantasma no parece un fantasma. Parece una persona común. (...)

Creo que debiera mencionar que desde 1958, cuando hice mi búsqueda original de cuentos de fantasmas, he seguido leyendo todos los que pude. Puedo haberme pasado por alto uno o dos, pero nada de lo que he visto publicado desde entonces ha podido acercarse al nivel del selecto grupo de este libro. ■

TRADUCCIÓN: ELVIO E. GANDOLFO

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Entrevista

Hugo Mujica
En el nombre del padre

POR PABLO MIRAVENT

POETA, NARRADOR, ENSAYISTA Y SACERDOTE, HUGO MUJICA ES UN PERSONAJE EXTRAÑO TANTO EN EL CAMPO INTELECTUAL COMO ECLESIÁSTICO. EN SU JUVENTUD VIAJÓ A LOS ESTADOS UNIDOS, TRABAJÓ CON TIMOTHY LEARY, EXPERIMENTÓ CON DROGAS Y ENCONTRÓ EN LA RELIGIÓN UN LUGAR DE PERTENENCIA CUYOS LÍMITES ACLARA EN ESTA ENTREVISTA. TAMBIÉN REFLEXIONA SOBRE OTRAS CUESTIONES REFERENTES AL PENSAMIENTO, LA FE Y LOS DESEOS.

Los caminos del Señor son inescrutables. Damos con Hugo Mujica porque un amigo de una amiga sigue sus misas en una iglesia que está cerca de Santa Fe y Callao. Cuando nos acercamos a esa iglesia a preguntar por él, nos encontramos con un lugar muy enrejado y con guardia de seguridad. Como el guardia nos ve en actitud sospechosa ("*los tuvimos que poner por los ladrones, cuando la gente mayor está rezando o incluso en misa, les arrancan los collares o los relojes y salen corriendo*", aclara luego Mujica) se acerca gentil. Le explicamos la razón de nuestro fisgoneo: milagrosamente sonríe y nos da un número de teléfono, el de la casa del sacerdote.

Así de imprevisibles y paradójicas son las imágenes que se tienen de Mujica a nivel massmediático. Suerte de ícono televisivo de lo que sería una iglesia progre o un artista infiltrado en la iglesia de siempre; las sorpresas con Mujica no terminan ahí.

Hablando sobre su historia y la trayectoria de su búsqueda espiritual, su persona es el paradigma de cierto recorrido que empieza en los 60 con los hippies, muere en los 70 y 80 y resucita en los 90. Cuando nos recibe en su casa no dice nada y se sienta en una silla enfrente nuestro, con luces tenues y música clásica de fondo. Y, carajo, el grabador no nos funciona. Lo probamos, lo volvemos a probar y no funciona.

- *Debe ser que compré un cassette de 90 y la cinta esta muy dura* -reflexiono en voz alta y nos mira con cara de no entender-. *Mejor bajo a comprar uno de 60* -le digo, y nos pide que esperemos un minuto. Va hasta una biblioteca empotrada en la pared que está, literalmente, cubierta de libros hasta el techo, busca, se fija, pero nada. No hay cassette.

Para ganar tiempo y salvar la situación, antes de bajar le comentamos que nos interesaría hablar de su paso por el budismo y de la influencia del silencio en su obra. -*Nunca estuve en el budismo*- nos dice con cara de poco amigos. Es ahí cuando queremos irnos y no volver.

Finalmente con un casette de 60 el grabador funciona, así que aquí no ha pasado nada y comienza la entrevista.

- ¿Tu búsqueda espiritual termina acá en Buenos Aires?

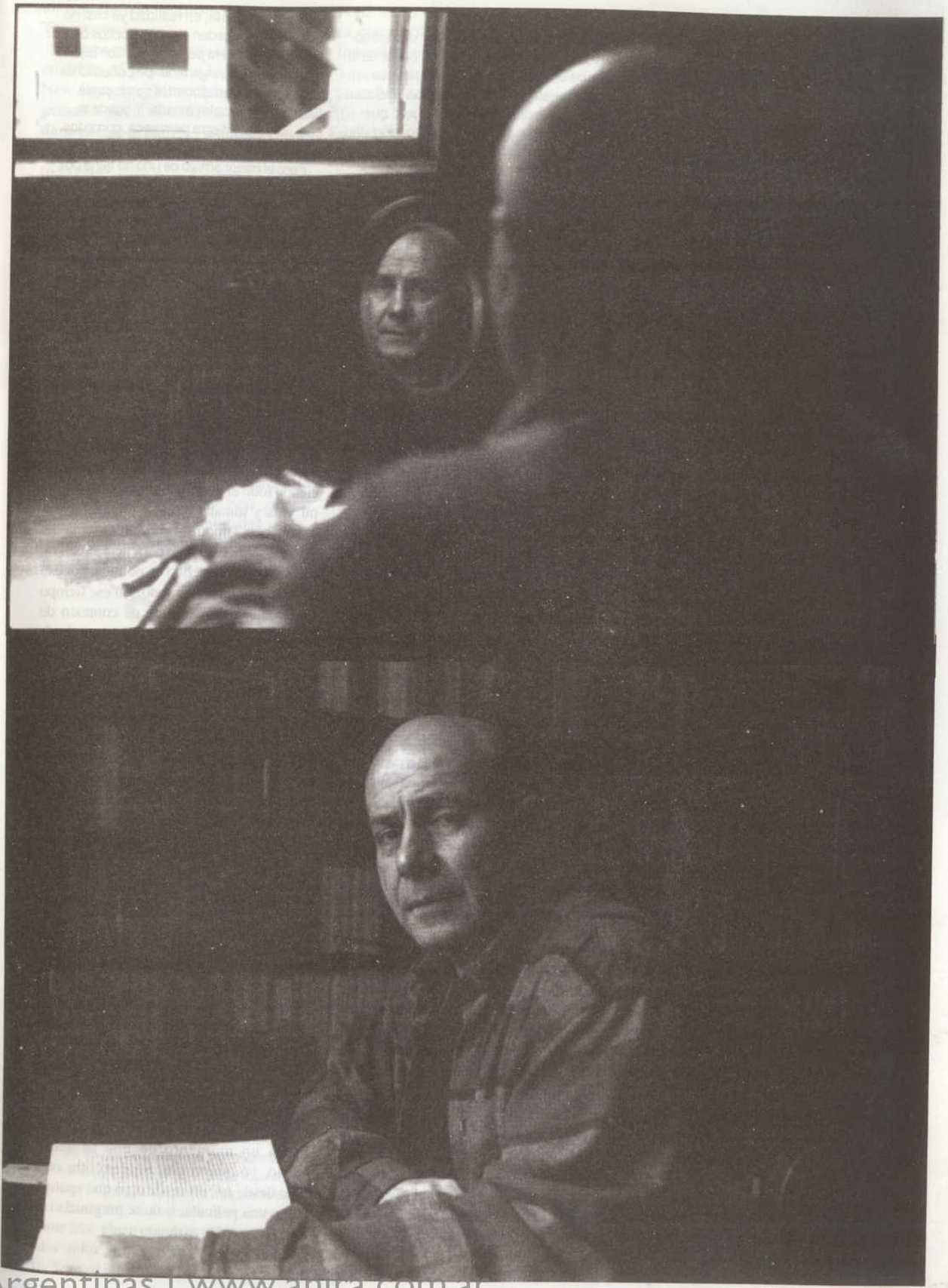
- Sí y no. Creo más en la búsqueda que en el encuentro. No es que llegué, me siento y tomo nota. La forma de mi búsqueda ahora es ésta y estoy abierto a la metamorfosis que pueda tener. Si miro para atrás mi vida, la coherencia está en la búsqueda y no en los diferentes encuentros. Hace unos años escribí un libro que se llamaba **De umbral en umbral**, con esta imagen de que uno siempre llega a un umbral y ahí hay otro perspectiva.

- ¿Se puede hacer una evaluación cualitativa de las distintas religiones, son caminos paralelos o son distintas filosofías de vida?

- Son filosofías distintas. Lo que siempre sentí del cristianismo (bah, no siempre, cuando me di cuenta de que el cristianismo era más afín a mi búsqueda) era la idea de la existencia, mientras que quizá las religiones orientales están basadas en la esencia. En el cristianismo, con el Dios que se hace hombre y el espíritu que se hace carne, es en la Historia en que se juega lo importante.

- Antes te preguntaba por el Budismo, porque siempre hablás de la idea del silencio y la contemplación, eso no es algo muy común en el cristianismo, o por lo menos no es la idea más repetida...

- No aparece muy seguido en el cristianismo, pero la idea de la contemplación tampoco es muy común en Oriente. Yo he vivido ahí y la vida cotidiana de la gente está muy lejos de la literatura religiosa que nos llega a nosotros, igual que a ellos les llega San Juan de la Cruz como librito de divulgación nuestro. Yo creo que las categorías de la contemplación, del silencio, del desierto se relacionan quizá con lo humano antes de revestirse. Eso es común a todas las religiones, incluso a búsquedas no religiosas en el sentido objetivo de la palabra. Lo que pasa es que la experiencia que se tiene



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Un cuento inédito

In Memoriam

POR HUGO MUJICA

Mi mejor amigo es una rata.

La encontré un día de lluvia, un día que llovía a cántaros: estaba muerta al borde de la boca de una alcantarilla. Fue el gracioso desvío que su cadáver ocasionaba en el cauce del agua lo que me hizo notarla, lo que inmediatamente despertó mi compasión: ¡tan fría ahora que estaba muerta! ¡tan despreciada por todos cuando estuvo viva! Por eso mismo sentí que podíamos ser amigos, yo su amigo que la cuide, y ella, mi mejor amiga, la que se deje cuidar.

Desde entonces la cuido, cuido su cadáver claro está, en realidad ya casi no queda ni eso, quedan algunos trocitos de piel que cualquiera pensaría que son los restos de algún pergamino. Un puñadito de pelos grises, o arratonados como suele llamarse a ese color a nada. Y queda la cola, íntegra, íntegra pero seca, como los cordones de mis zapatos.

Pero el mejor amigo de uno no tiene por qué vivir eternamente, basta con que se deje cuidar mientras esté vivo o mientras quede algo de su muerte que dé sentido a nuestra vida.

con eso es como una experiencia neutra y después viene la canalización de esa experiencia. Ahí entra el simbolismo religioso. Es posible que el contenido último sea contemplación o acción. Si es contemplación yo me quedo mirando y si es acción tengo que plasmar lo que vi.

- ¿Cuál es tu rol dentro de la Iglesia, además de escribir?

- Celebro misa. No sé si dentro de la Iglesia o esto que está pasando es un acto de la Iglesia. Celebrar misa es glorioso, es una experiencia de pertenencia.

- Yendo a la literatura, no es lo mismo escribir ensayos religiosos o filosóficos que escribir ficción. A la ficción se la relaciona con situaciones más terrenales o pecaminosas (por llamarlas de alguna forma);la vanidad del artista, el sin sentido de una obra.

- Más que la vanidad del artista yo diría la soledad del artista, de no poder vivir sin el público, pero de nuevo te digo: ese soy yo. Siempre encuentro que desde afuera me compartimentan. Mi persona es rica por ahí, normalmente un escritor solamente escribe y yo tengo otras facetas entonces expreso esas otras facetas y cada una es una posibilidad de una perspectiva distinta para estar diciendo lo mismo, o sea: cómo entiendo yo al hombre.

Yo me formé en los '50. Occidente todavía no había sido tomado por los yanquis y la mayor influencia eran los franceses, entonces todavía existía Sartre. No me acuerdo bien lo que leía de él, supongo que no entendía nada porque era muy chico. Pero siempre me quedó una frase que decía: "*tengo la pasión de comprender a los hombres*" y entonces pensaba, yo también, ¡soy como Sartre! Lo que busco es eso: comprensión. Mi gran pregunta es ya que estamos acá, ¿por qué no averiguar para qué es?

- En algunos cuentos tuyos sorprende encontrar una oscuridad y violencia que hace pensar en Roberto Arlt...

- ¡Honradísimo!, es mi escritor argentino favorito. Me gustan Arlt, Kafka y todo ese mundo de marginación, pero no en el sentido sociológico sino casi en un sentido metafísico.

- ¿Cómo es que llegás en tu juventud a EE.UU?

- A los 19 años yo trabajaba y hacía paralelamente Bellas Artes porque podías empezar desde tercer año del secundario, entonces deserté del servicio militar y convencí a la empresa en la que trabajaba de que me iba al servicio militar, porque con eso me pagaron todos los medio sueldos (en ese tiempo todavía existían las conquistas sociales y te pagaban el medio sueldo todo el año que vos estabas haciendo la colimba). Les pedí toda la plata y renuncié (ellos encantadísimos de que me fuera), me compré el pasaje y me fui de mochilero. Yo tenía pensado ir a vivir a las casas abandonadas que aparecían en las películas de Elia Kazan. Me acordaba de esas casas donde iba James Dean [risas] y con ese delirio tan juvenil me largué en 1961.

- ¿Habías leído a los beatniks?

- No, yo estaba totalmente bajo la influencia cultural francesa y en realidad acá no llegaba todavía la cultura norteamericana. Cuando llegué a Estados Unidos me di cuenta de que las casas no estaban tan abandonadas y que tenía 37 dólares. Lo típico, morirse de hambre, lavar platos y después enganché. Bah, enganché: en realidad siempre era marginal, vivía en el Lowery Side, viví toda la época hippie. Después empecé con un gurú que era yoga; lo trajo Peter Max que era diseñador. El gurú ése chupa a todo el grupo de los que estábamos colgados con drogas, que no éramos adictos pero que no sabíamos qué hacer. El gurú supuestamente le había curado la adicción a la heroína a William Burroughs. Allen Ginsberg lo acercó al Lowery Side.

- Convivías con los beatniks, los conocías...

- No, bueno los beatniks ya no existían, ya habían «muerto». Ginsberg era como viejo, de otra generación, ya era un «consagrado». Los beatniks eran de los '50. En los '60 lo que yo viví era el hippismo.

- ¿Qué conclusión sacás de las drogas en relación tanto a la espiritualidad como al arte?

- Es muy difícil siempre decir "este pedazo es de esto, este es de aquello". Era todo una unidad, no es que estaba haciendo todo el tiempo lo mismo. Yo seguía mi vida y tomaba droga y pintaba, y trabajaba con Timothy Leary en el tema del ácido lisérgico y la experiencia creativa. También estaba metido en política, por eso es muy difícil separar todo. En ese tiempo la droga era todavía muy de contexto de búsqueda, de gente creativa, era todavía lo que venía siendo en la tradición. Pero todavía no era nada masivo ni mucho menos de consumo. Ahora bien, la droga no cambia. Si querés venía más protegida que ahora, lo canalizabas a través de lo artístico o lo simbolizabas con todo lo oriental. Todavía no formaba parte de la cultura de todos los días, donde se agrega droga para trabajar 8 horas más.

Yo creo que me dio una posibilidad de decodificación, de todo lo que era lo expansivo. En aquel tiempo se hablaba de *expanding mind*, expandir, abrirte, descoagular.

Es obvio que después llega un momento en que empezás a repetir las experiencias, el problema de la droga es que te muestra lo que hay, pero vos no tenés la infraestructura para asumirlo. Prendés la luz, ves que todo está bien, pero cuando se apagó la luz volvés a lo cotidiano sabiendo que es una mierda porque lo otro era mejor pero no sabés como tomarlo. Entonces ése es el desfasaje. Llega un momento en que te decís: bueno, yo quiero eso o quiero otra cosa pero desde mí, no desde algo que aparece como una película; o no te preguntás nada y te quedás colgado cada vez más. Cuando llegué a preguntarme sobre esto dejé todo y en EE.UU mismo ingresé en un convento de la orden cristiana de los Trapenses.

- Hace poco leía que, en su próxima encíclica, el Papa va a hablar sobre la New Age y la cultura de la autoayuda y pensaba que si se mira un poco distraídamente, se te podría confundir con un cierto estilo New Age ¿ Qué pensás de todo esto?

- Lo peor pienso. Así como me encantó que me compararas con Arlt me parece terrible que me compares con esto. La New Age empieza en realidad en los '60. El Evangelio de Acuario, que yo me acuerde hace como 40 años que hablan del Evangelio de Acuario, La Era de Acuario. La New Age para mí es algo muy nefasto, es simplemente la mercantilización de la espiritualidad. Es un paquete que empieza con los yanquis, muy basado en la tradición de ellos del *positive think*, que todo lo podés controlar con el pensamiento con tal de que seas positivo, que sonrías de la mañana a la noche y a ellos les va muy bien. Ahora, toman todas las espiritualidades orientales e incluso cristianas y las reciclan en esta especie de individualismo funcional. Pensá que, como decía antes, la contemplación pertenece a todo lo humano antes de revestirse. Toda espiritualidad tiene como objetivo básico la muerte del yo, hacer que el ego muera. Todo lo New Age empieza por la palabra auto: autoayuda. Es la consolidación del yo, en vez de ser la muerte del yo, y soy yo como centro irradiante de la realidad el que programo. Todo está basado en la programación además. Es la toma de lo espiritual por lo racional convertido en mercancía y mercado. Encima es una especie de profanación, ya que la gente piensa que está haciendo yoga, mientras que en realidad está haciendo técnicas de confort interior. Se ha hecho una especie de banalización consumista de todo eso, es típico de Norteamérica. Hace unos años cuando agarraron la música gregoriana y ¡vendieron millones de discos!

- El hecho de tratar todos estos temas y de ser una figura exótica dentro de la Iglesia católica argentina, te debe traer más de una dificultad. Supongo que como en toda Institución debe haber muchos sectores, internas etc.

- Sí, y yo no participo, como decís vos: hay internas etc., pero como en todos lados, depende de lo que quieras vos. Digamos, si querés ser obispo tenés que aparecer en determinados lugares, hacer carrera, sino no, y nadie te molesta. En la Iglesia es como en la sociedad normal, si vos no querés ser millonario, podés ser libre. Ahora si querés ser millonario tenés que trabajar y en la Iglesia pasa lo mismo. Por ahí lo que aparece más visible es una estructura de poder, pero debajo de eso hay un montón de gente que hace lo que quiere, lo que pasa es que lo que quiere el cura normal es estar en su parroquia, ayudar a la gente, algo más cotidiano que también estadísticamente es lo que quiere la gente normal: casarse, tener hijos, hacer una familia. No hacer historia. ■

FOTOS: DIANA ARBISER

Algunos libros de H. Mujica:
Solemne y mesurado (cuentos).1990. Ed. Losada.
Kyrie Eleison (ensayo sobre la oración religiosa).1991.Ed. Estaciones.
Para albergar una ausencia (poesía).1995.Ed. Pre-Textos.
La palabra inicial. La mitología del poeta en la obra de Heidegger (ensayo).1996.Ed. Trotta.

zona crítica

Santas palabras

POR CHRISTIAN KUPCHIK

Edmond Jabés es poeta, nació en Egipto y desde 1954, a raíz de la crisis producida por el canal de Suez, vive en París. Allí elaboró una obra ambiciosa en varios tomos conocida como El Libro de las Preguntas. En una entrevista concedida a Paul Auster, Jabés fundamenta la naturaleza de tal obra a través de tres interrogantes esenciales: «*¿Qué es identidad? ¿Qué somos? ¿Qué es el nombre? Este nombre que cargamos con nosotros, ¿qué significa? No presumo de conocer las respuestas, yo sólo formulo preguntas. Si le doy un tratamiento especial a la pregunta, es porque encuentro algo insatisfactorio en la naturaleza de la respuesta*».

Tomando como base estas consideraciones de Jabés, el argentino Hugo Mujica elaboró Flecha en la Niebla (Editorial Trotta, Madrid, 1997), un hermoso libro que bajo la caprichosa forma de la poesía intenta arrojar alguna luz sobre las claves de la existencia humana por medio de la exploración de conceptos como identidad, lenguaje, silencio. Edmond Jabés es una presencia permanente en la obra de Mujica. De hecho, una cita suya abre cada uno de los textos de las tres partes en que se divide el libro. Se puede decir entonces que existe una suerte de extraño diálogo entre los dos poetas. Los fragmentos de Jabés potencian en su búsqueda («*Me remonto al origen del signo, a la escritura no formulada que esboza el viento sobre la arena y sobre el mar, a la escritura salvaje del pájaro y del pez revoltoso*», declara el egipcio), la propia búsqueda de Mujica («*Origen perdido. O encuentro: originar lo perdido. Crear. Nombrar.*»)

La *flecha* de Mujica es la palabra que nombra y se nombra en la niebla del lenguaje, abriendo significados ocultos como los compartimentos secretos de una caja china. Esas palabras que rozan la realidad y no terminan de definirla, van configurando las siluetas de una identidad resbaladiza, irisada, como si se tratase de un tótem resbaladizo que, como un camaleón sagrado, nunca se termina de asir. Esa *flecha en la niebla* sobre la que insiste Mujica, define, de modo contundente, la presencia del mito. Presencia mágica, multiforme, en el desierto del sentido. Como él mismo declara: «*El atardecer, como el alba, sólo necesita una estrella*». Ningún documento científico podrá desmentir esta intuición.

Cuando la poesía pasó a ser una actividad practicada por una secta de ocultos funambulistas, un oficio que circula en el más cruel de los silencios, Mujica vuelve descubrir su poder revelando (volviendo a descorrer el velo) la realidad. O dicho desde una de sus voces: «*La palabra no describe al mundo, inscribe la experiencia humana del mundo. La única que nos es dada tener. La que apenas llegamos a susurrar. A deletrear.*» Y un poco después: «*La poesía lo deja ser (al hombre) mostrándolo en la palabra*».

Flecha en la niebla no sólo desafía los contenidos, sino también el continente. La densidad de sus planteos cruza conceptos de alta significación filosófica con una tensión dura en su más cruda sencillez. Ya no se trata simplemente de la poesía como encadenamiento de palabras en una rígida columna sino abierta a las posibilidades de la forma. Eso le permite al autor incluir «poesías» dentro de la poesía, abriendo aún más la riqueza de sus secretos. Como en Celan, como en René Char, en la obra de Mujica hay una voluntad trascendente que arroja luz al final de cada texto. No se trata de la luz brillante, enceguecedora, sino de aquella tímida, y por eso más valiosa: la luz tibia, acariciante, de los fuegos en noches sin estrellas.

Si bien es una obra que acepta en su complejidad el mejor desafío, Flecha en la niebla merece ser leída con la atención debida. No va a figurar en ninguna lista de best-sellers, ni su autor merecerá los favores de los medios. Y sin embargo, se trata de un libro exquisito, de esos que aparecen muy de vez en cuando para paladares sensibles y delicados. Como aquellos vinos nobles, probarlo puede llegar a ser una experiencia única. ■

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Visionaire

Otra revista con V

POR TAMA JANOWITZ

Visionaire es una "revista objeto", una "revista-portfolio" de tirada limitada y cada ejemplar es numerado a mano. Se publica tres o cuatro veces por año y cada número aborda un tema que debe inspirar a todos los artistas colaboradores del momento: Richard Avedon, Steven Meisel, Bruce Weber, Ellen von Unwerth, Jean-Paul Goude, por mencionar algunos. Resumiendo, *Visionaire* es bella, exótica, está de moda y los neoyorquinos están locos por ella. Y es un entusiasmo internacional: en Tokio, se venden incluso antes de haber sido editadas. Como para la V. ustedes son las personas más importantes de la tierra les ofrecemos aquí algunas páginas. Gracias a la pluma de la escritora norteamericana Tama Janowitz (compañera generacional de Bret Easton Ellis y David Levitt) les revelamos quiénes se esconden detrás de una de las aventuras editoriales más extravagantes.

Nº19: Beauty
Presentado con productos cosméticos reales.

Nº21: Especial diamantes
Realizado por fotógrafos como David LaChapelle, Ellen von Unwerth y K. Lagerfeld.

Nº22: Chic
Carta a mano de Catherine Deneuve, un pedacito de un vestido de Madonna by Versace y más tela de modistos célebres.

Nº22: Los nuevos hábitos del emperador
Cuarenta y dos desnudos realizados por Karl Lagerfeld.

Hace ya un tiempo que el nombre de *Visionaire* circula en Nueva York. Al principio, no creía que me interesaría a mí, que no pertenezco realmente al medio de la moda. Me parece que su principal razón de ser es el enriquecimiento de los creadores y una escalada sin fin renovada por el look. Acá, en Nueva York, el humor interviene muy poco en el ámbito de la moda, contrariamente a lo que pudiera pasar en Londres, por ejemplo, hace algunos años: uno no se vestía, uno se disfrazaba. Acá, es el reinado del negro y la sofisticación siniestra.

A priori, pensaba que *Visionaire* sería más bien una de esas publicaciones tenebrosas y muy-de-moda. Stephen Gan, uno de los responsables, era hasta hace poco un fotógrafo. Es curioso ver cómo, en diez años, había podido evolucionar al punto de transformarse en una eminencia de la moda.

Tuve algunos problemas para encontrar las oficinas de *Visionaire*, situadas al fondo de un pasaje cerrado por un portón, en una esquina remota del Soho. Esta clase de decoración es muy poco habitual en Nueva York. Más bien se creería estar en Londres, París o incluso Roma: un perro ladraba detrás de una valla, ramajes enloquecidos se cruzaban en las grietas de las paredes, viejas puertas clausuradas durante lustros se oxidaban sobre los lados de los inmuebles.

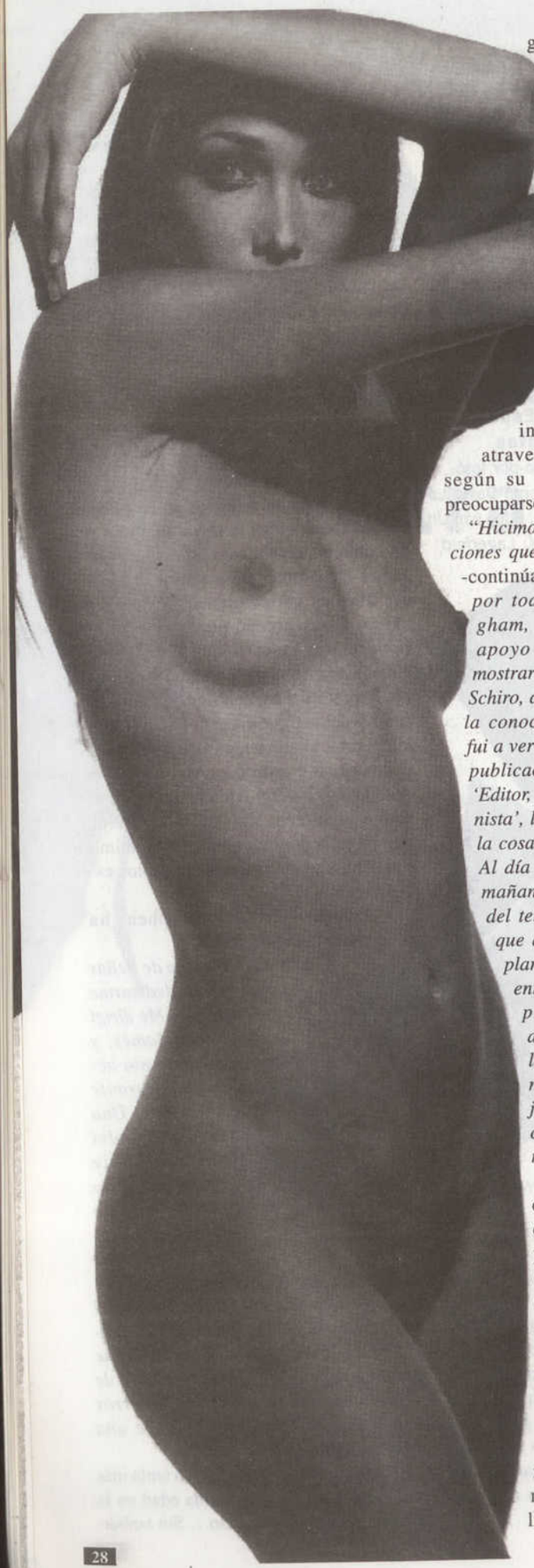
El lugar exhalaba una energía propia, bien distinta de aquélla que se encuentra en las otras calles de Nueva York. Toqué la puerta. Una jovencita envuelta en un aura maternal me hizo entrar. Me dijo que era Elaine, la hermana de Stephen, y me condujo hasta una oficina en el segundo piso. Los dos son oriundos de Filipinas; Cecilia Dean, quien se presentó enseguida como la tercera asociada (junto con James Kaliardos, quien estaba de viaje ese día), es norteamericana de origen chino. Estas precisiones me parecen importantes puesto que, lo repito, reinaba una atmósfera no norteamericana. A pesar del teléfono que sonaba sin parar y del fax que escupía el papel de a kilómetros, el ambiente evocaba un poco el de una nave espacial, no a causa de la decoración, que no tenía nada especialmente high-tech, sino de la sensación que yo tenía de sumergirme en la intimidad estudiosa de un grupo de sabios extraterrestres.

- Así que -le digo a Stephen- **ha renunciado a la fotografía.**

- Al salir de la Escuela de Bellas Artes pensé en dedicarme a ser fotógrafo. Me dirigí a París, con James, y ejercité esta actividad durante un tiempo. Una vez que volví aquí, Annie Flanders, de la famosa revista Details, *me propuso trabajar con ella. Cuando* Details *fue readquirida por Condé Nast, su línea editorial fue renovada completamente y me encontré sin trabajo durante un año. Fue entonces que decidí lanzar el Nº 1 de* Visionaire. *Junté todos mis ahorros -unos diez mil dólares- y lancé una tirada de mil ejemplares.*

Empresa osada, valiente. No tenía más de 25 años en esa época, una edad en la que no se conoce el miedo… Sin embar-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



go, la mayoría no concreta jamás sus sueños. Stephen se aferró al suyo. Su experiencia como fotógrafo de moda, especialmente su paso por *Details*, y su pasión por las revistas de moda le dieron la oportunidad de hacer lo que él quería, simplemente. Le importaba poco saber si esta aventura sería o no un éxito. Esa cuestión no le interesaba, ni siquiera le atravesaba el espíritu. Obraba según su deseo del instante, sin preocuparse por el futuro.

"Hicimos todo en las dos habitaciones que yo compartía con James -continúa Stephen. *Había papeles por todas partes. Bill Cunningham, quien me prodigaba un apoyo precioso, me aconsejó mostrarle la revista a Anne-Marie Schiro, del* New York Times. *Yo no la conocía en ese entonces, pero fui a verla. '¿Cuál es su rol en esta publicación?', me preguntó ella. 'Editor, jefe de redacción y telefonista', le contesté. Yo pensaba que la cosa no iba a llegar más lejos. Al día siguiente, a las seis de la mañana, me despertó el timbre del teléfono; una mujer me dijo que quería conseguir un ejemplar de* Visionaire. *'¿Cómo se enteró de su existencia?', le pregunté. Todavía estaba algo dormido. 'Vi un artículo en el* New York Times', *me contestó. '¡Mierda!', dije yo. 'Bueno, envíeme un cheque de... eh... diez dólares, y le enviaré la revista'.»*

Esta anécdota me recuerda la famosa historia de Andy Warhol llevándole su portfolio a Diana Vreeland, en los años '50. Mientras ella lo hojeaba, una cucaracha salió de entre las páginas y se puso a corretear por el escritorio. Es una de esas leyendas apócrifas de las que se es tan aficionado en Nueva York. Cinco años más tarde, en 1996, los dos mil ejemplares de la tirada limitada de *Visionaire* son completamente vendidos (a setenta y cinco dólares) aún antes de su publicación y los números anteriores valen muchos cientos de dólares.

Sin arrogancia ni escándalo, el trío se ha transformado en una suerte de árbitro en materia de gusto. La revista no contiene ninguna publicidad, incluso si, llegado el caso, los proveedores pueden ofrecer graciosamente embalajes. Su propósito no es tanto la moda como la visión del mundo de diversos artistas. Consultando los viejos números (cuatro por año desde 1991), impresiona su extraordinaria diversidad. Son objetos fabricados con ternura, presentados en cajas, objetos de arte más que revistas de moda.

Una de ellas está formada por una caja sedosa de piel falsa de ciervo teñida de azul bebé, cerrada con una cinta de terciopelo rosada; en el interior, imágenes de distintos fotógrafos, acompañadas de un texto, versión moderna y "jazzy" de Cenicienta. Otra, titulada "Erótica", se presenta bajo la forma de una encuadernación marrón conteniendo fotos y reproducciones de dibujos de carácter erótico. Otro número está consagrado a los peces y los arrecifes de coral, sobre un soporte espeso que se despliega como un libro infantil.

Otro está puesto dentro de una pequeña carpeta Louis Vuitton; otro toma la forma de una caja sobre cuya tapa están engarzados un tubo de lápiz labial Prescriptives y una sombra para párpados, que brillan como un tesoro de diamantes. Otro número, todo blanco con letras en braille impresas sobre la tapa, contiene dibujos de un ilustrador que han sido retrabajados en una usina china para tomar la forma de troquelados a mano sobre papel de seda. Las imágenes son siempre sorprendentes, a veces atemporales. Hablan del aquí y ahora, pero con cierta distancia, como si criaturas venidas de otra parte hubieran constituido un portfolio a partir de lo que han visto durante su estadía en la tierra.

Cecilia vuelve, trayendo una bandeja sobre la cual hay una tetera y tazas tan gigantescas que se podría creer que han salido de la atracción "La fiesta de té del Sombrerero Loco" de Disneylandia. Bebo el té más extraño que haya probado jamás, perfumado de pimienta, lo que refuerza agradablemente mi impresión de congeniar con extraterrestres. *"En la época en que Stephen y James vivían en París* -me cuenta Cecilia- *yo trabajaba allí como modelo. Yo los conocía de Nueva York y, cuando nos encontramos allá, nos veíamos mucho. Cuando volvimos aquí, Stephen me propuso trabajar para él. Así es como aterricé en este lugar...".*

Nº6: El mar
Plegado como un acordeón y con elementos en tres dimensiones (foto superior).

Nº7: Black
Como un libro gigante de artista con ilustaciones de Edward Gorey y fotos de Bruce Weber, Satoshi Saikusa (centro superior) y Mario Testino (centro inferior).

Nº11: White
Un numero sin tinta con obras en braile e ilustraciones de moda en hojas cortadas a mano. Foto de Mario Testino (derecha).

Las fotos de las páginas 26 y 28 fueron tomadas por Karl Lagerfeld para el número 23 de *Visionaire*. Las modelos son Jodie Kidd (26) y Carla Bruni (28).

Yo esperaba a cada instante descubrir en Stephen y Cecilia marcas de arrogancia, de altanería o de suficiencia: ese tipo de comportamiento que es patrimonio de los jóvenes que trabajan en la prensa de moda en Nueva York. Pero Stephen y Cecilia no son así, tienen una gran dulzura. Se comunican con la gente, les proponen colaborar en la revista a fotógrafos y artistas célebres, tales como Ross Bleckner, Philip Taaffe, Steven Meisel, Bruce Weber o Mary Ellen Mark; o incluso a desconocidos que vienen a dejar sus portfolios y que a menudo se sorprenden al ser invitados a colaborar.

A pesar de que no se les paga (los fotógrafos deben incluso financiar sus gastos), todos aprecian simplemente la oportunidad de ver su obra valorada de esa manera, sin ninguna censura, sin molestias editoriales, verbales o físicas, lo que, en nuestros días, constituye un lujo incalculable. Este equipo no está motivado por el provecho monetario. A pesar de la escalada del precio de venta del número desde 1991 (de diez a setenta y cinco dólares aproximadamente), está claro que el esfuerzo puesto en cada ejemplar de cada número vale largamente setenta y cinco dólares.

Además de sus varios cientos de abonados, *Visionaire* se vende en las librerías de arte y en las boutiques de souvenirs de los museos. La revista refleja una alegría de vivir olvidada desde hacía mucho tiempo por la mayor parte de los adultos. Curiosamente, es una alegría casi exclusivamente visual; es impactante la ausencia de texto, como si se tratara de entidades que han evolucionado más allá del lenguaje escrito.

FUENTE: *PHOTO*

TRADUCCIÓN:
DIANA ARBISER

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Ficción inédita

2 Historias *brasileñas*

POR RUBEM FONSECA

Relato de actuación

José Rubem da Fonseca -más conocido como Rubem Fonseca- es uno de los maestros del policial negro brasileño. En 1952, a los 27 años, entró en la policía directamente como comisario. Fonseca fue policía hasta 1958 y tanto su paso por los uniformados como sus ficciones merecen un informe que la V. promete para dentro de poco. Transformó en cuentos sus experiencias como cana. He aquí dos muestras.

En la madrugada del día tres de mayo una vaca marrón camina sobre el puente del río Coroado, en el kilómetro 53, en dirección a Río de Janeiro.

Un ómnibus de pasajeros de la empresa Única Auto Ônibus, placa RF 80-07-83, se desplaza por el puente del río Coroado en dirección a São Paulo.

Al ver la vaca, el conductor Plínio Sérgio, intenta desviarse. Choca contra la vaca, choca contra el pretil, el ómnibus se precipita al río.

Arriba, la vaca está muerta.

Debajo del puente están muertos: una mujer de pantalones largos y blusa amarilla, de veinte años presumibles y que nunca será identificada; Ovídia Monteiro, de treinta y cuatro; Manuel dos Santos Pinhal, portugués de treinta y cinco, que llevaba una credencial de socio del Sindicato de Empleados de Fábricas de Gaseosas; el niño Reinaldo, de un año, hijo de Manuel; Eduardo Varela, casado, cuarenta y tres años.

El accidente fue presenciado por Elias Gentil dos Santos y su mujer Lucília, residentes en las cercanías. Elias manda a la mujer a buscar un cuchillo de cocina a la casa. ¿Un cuchillo de cocina?, pregunta Lucília. Un cuchillo de cocina rápido, pedazo de estúpida, dice Elias. Está preocupado. ¡Ah!, percibe Lucilia. Lucilia sale corriendo.

Aparece Marcílio da Conceição. Elias lo mira con odio. También aparece Ivonildo de Moura Júnior. ¡Y esta estúpida que no trae el cuchillo de cocina!, piensa Elias. Tiene rabia de todo el mundo, sus manos tiemblan. Elias escupe en el suelo varias veces, con fuerza, hasta que siente la boca seca.

Buen día *seu* Elias, dice Marcílio. Buen día, dice Elias entre dientes, mirando para todas partes. ¡Este mulato...!, piensa Elias.

¡Qué barbaridad!, dice Ivonildo, después de echarse de bruces sobre el pretil y observar a los bomberos y la policía abajo. Encima del puente, además del conductor de un patrullero de la *Polícia Rodoviária*, sólo están Elias, Marcílio e Ivonildo.

Las cosas no andan bien, para nada, dice Elias mirando a la vaca. No consigue quitar los ojos de ella.

Es verdad, dice Marcílio.

Los tres miran a la vaca.

A lo lejos se ve la figura de Lucilia que viene corriendo.

Elias comienza a escupir de nuevo. Cómo me gustaría ser rico, dice. Marcílio e Ivonildo sacuden la cabeza, miran a la vaca y a Lucilia que se aproxima corriendo. A ella tampoco le hace gracia ver a los dos hombres. Buen día, *dona* Lucilia, dice Marcílio. Lucilia responde con una sacudida de cabeza. ¿Me demoré mucho?, pregunta sin aliento al marido.

Elias empuña el cuchillo de cocina como si fuese un puñal; mira con odio a Marcílio e Ivonildo. Escupe en el piso. Salta encima de la vaca.

En el lomo, ahí está el filet, dice Lucilia. Elias corta el cuero del lomo.

Marcílio se aproxima. ¿Después me presta su cuchillo, *seu* Elias?, pregunta. No, responde Elias.

Marcílio se aleja caminando de prisa. Ivonildo corre a toda velocidad.

Van a buscar cuchillos, dice Elias con rabia, ese mulato y el otro cornudo. Sus manos, su camisa y su pantalón están llenos de sangre. Deberías haber traído un canasto, una bolsa, dos bolsas, imbécil. Andá a buscar dos bolsas, ordena Elias.

Lucilia corre.

Elias ya ha cortado dos pedazos grandes de carne cuando aparecen corriendo Marcílio y su mujer Dalva, Ivonildo y su suegra Aurélia y Erandir Medrado con su hermano Valfrido Medrado. Todos traen cuchillos de mesa y de cocina. Se arrojan sobre la vaca.

Lucilia llega corriendo. Apenas si puede hablar. Está embarazada de ocho meses, sufre de helmintiasis y su casa queda en lo alto de un cerro y el puente en lo alto de otro. Lucilia trajo un segundo cuchillo y con él comienza a cortar la vaca.

Si alguien no me presta un cuchillo, requiso todo, dice el conductor del patrullero. Los hermanos Medrado, que trajeron varios, le prestan uno al conductor.

Con una sierra, un cuchillo de cocina y un hacha aparece João Leitão, el carnicero, acompañado de dos ayudantes.

Usted no debe, grita Elias.

João Leitão se arrodilla cerca de la vaca.

No debe, dice Elias dándole un empujón. João cae sentado.

No debe, gritan los hermanos Medrado.

No debe, gritan todos, con excepción del conductor del policía.

João se aparta; a diez metros de distancia, se para; se queda observando con sus ayudantes.

La vaca está casi descarnada. No fue fácil cortarle la cola. Nadie consiguió cortarle las patas ni la cabeza. Nadie quiso las tripas.

Elias llenó las dos bolsas. Los otros hombres usan sus camisas como si fuesen bolsas.

Elias y la mujer son los primeros en retirarse. Hacéme un bife enorme, le dice él sonriendo a la mujer. Le voy a pedir unas papas a *dona* Dalva, también te voy a hacer unas papas fritas, le responde Lucília.

Los despojos de la vaca estan desparramados en un charco de sangre. João llama con un silbido a sus dos ayudantes. Uno de ellos trae una carretilla. Colocan los restos de la vaca en la angarilla. En el puente queda apenas el charco de sangre. ■

Libro de actuaciones

El detective Miro trajo a la mujer a mi presencia.

Fue el marido, dijo Miro indiferente. En aquella comisaría de suburbio eran frecuentes la peleas matrimoniales.

Ella tenía rotos dos dientes de adelante, los labios heridos y el rostro hinchado. Moretones en los brazos y el cuello.

¿Quién le hizo eso, su esposo?, pregunté.

Fue sin querer, *doutor*, no quiero poner la denuncia.

Entonces, ¿por qué vino hasta aquí?

Al principio me dio rabia, pero ya se me fue. ¿Me puedo ir?

No.

Miro suspiró. Dejála ir, me dice entre dientes.

Esta mujer sufrió lesiones corporales, es un delito contra terceros, esto ya no depende de su queja. Voy a enviarla a que la examine el forense como cuerpo del delito, le dije.

Ubiratan es muy nervioso, pero no es malo, dijo ella. Por favor, no le hagan nada.

Ellos vivían cerca; decidí ir a hablar con Ubiratan. Una vez, en el distrito de Madureira[1], convencí a un sujeto de que no le pegara más a su esposa; también, cuando estaba destinado en la *Delegacia* de Jacarepaguá[2], logré persuadir a otros dos tipos para que trataran decentemente a sus mujeres.

Un hombre alto y musculoso me abrió la puerta. Estaba de pantalones cortos y sin camiseta. En un rincón del cuarto había una barra de acero, unas anillas y dos juegos de pesas pintados de rojo. El debía estar haciendo gimnasia cuando llegué. Sus músculos estaban hinchados y sudorosos. Resplandecía con el espíritu osado y el orgullo que la buena salud y un cuerpo musculoso dan a ciertos hombres.

Vengo de la comisaría, le dije.

¡Ah!, murmuró Ubiratan, entonces la muy estúpida fue a poner la denuncia nomás. Abrió la heladera, sacó una lata de cerveza, la destapó y comenzó a beber.

Vaya y dígale que venga ya a casa, si no va a ver lo que es bueno.

Me parece que usted todavía no se ha dado cuenta de lo que he venido a hacer acá. Vine a citarlo a declarar en la policía.

Ubiratan tiró la lata vacía por la ventana, tomó la barra de acero y la levantó por sobre su cabeza diez veces respirando ruidosamente por la boca como si fuese una locomotora.

¿Usted cree que yo le tengo miedo a los policías?, me preguntó mirando con cariño y admiración los músculos del pecho y los brazos.

Nadie le está pidiendo que le tenga miedo. Sólo tiene que venir conmigo a prestar declaración.

Ubiratan tomo mi brazo y lo sacudió.

Tomátelas, cana mugriento, me estás poniendo nervioso.

Saqué el revólver de la cartuchera. Lo puedo arrestar por desacato, pero no lo voy a hacer. No complique más las cosas, venga conmigo a la *Delegacia* y en media hora estará libre, le dije tranquilo y con delicadeza.

Ubiratan rió. ¿Cuánto medís, enano?

Un metro sesenta, vámonos de una vez.

Enano, te voy a arrancar ese revólver de mierda de la mano y voy a mearle el caño. Ubiratan tensó todos los músculos del cuerpo, como un animal estremeciéndose para asustar a otro, y estiró el brazo con la mano abierta para agarrar mi revólver. Le tiré a uno de sus muslos. El me miró atónito.

¡Mirá lo que me hiciste en el sartorio! Ubiratan gritó mostrándome el muslo herido, ¡estás loco, mi sartorio!

Lo siento mucho, le dije, ahora vámonos o te tiro en la otra pierna.

¿A dónde me vas a llevar, enano?

Primero al hospital, después a la *Delegacia*.

Esto no va a quedar así, enano. Tengo amigos influyentes.

La sangre escurría por su pierna, goteaba en mi auto.

¡Cabrón, mi sartorio! Sus gritos eran más estridentes que la sirena que nos abría paso por las calles. ■

---

[1] Barrio de clase media baja de Río de Janeiro. (N. del T.)

[2] Suburbio a sesenta kilómetros de la ciudad y de barriadas densamente pobladas. Estas características hacen de él una zona ideal para "aguantaderos" y un distrito "pesado" de Río. (N. del T.)

TRADUCCIONES: DANILO ALBERO

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Manuel Puig *el qué dirán*

POR CLAUDIO ZEIGER

A propósito de:
SANGRE DE AMOR CORRESPONDIDO Manuel Puig. Seix Barral. Biblioteca Breve. 239 páginas. 1998
CAE LA NOCHE TROPICAL Manuel Puig. Seix Barral. Biblioteca Breve, 255 páginas. 1997

Si un lector X tal que X comenzara a leer a Manuel Puig a partir de **Sangre de amor correspondido** -la última de sus novelas que acaba de reeditarse, pero no la última que escribió- se llevaría una impresión un tanto equívoca, sobre todo si por lo que leyó u oyó acerca suyo, lo asocia con el cine de las estrellas de Hollywood, con las mitologías de la cultura de masas, con el folletín, la novela sentimental, la mezcla de géneros (literarios y no literarios). La sorpresa sobrevendría porque esta novela no tiene nada que ver con todo eso, en principio porque no tiene nada que ver con la cultura. Ni de masas ni de vanguardia. O, mejor dicho, se coloca deliberadamente al costado, se «sale» de la cultura, como correspondiendo a la actitud de salirse de los códigos de la propia clase para escuchar (ponerle el grabador, darle la voz, acompañar) a la clase de abajo. **Sangre de amor correspondido** es la recreación de una «historia de vida» contada por su protagonista, un testimonio rearmado (apenas) narrativamente: un material en crudo sometido al tamiz de unos recursos literarios deliberadamente escasos.

Podría decirse que frente a las novelas más poderosas de Puig -ahora que su obra está completa, cerrada- **Sangre...** es de las más flojas. Las críticas que salieron en el momento de su publicación dejaron traslucir que estaban frente a un escritor fatigado, una trama bastante confusa que no convencía a quienes habían admirado las innegables virtudes de textos anteriores. Pero leída ahora, con el «corpus» terminado, tiene el enorme valor de aportar un ángulo de lectura y un foco de luz que hacen poderoso contraste con las grandes ficciones de Manuel Puig.

Se supone que el escritor quiso hacer un experimento con el «habla». Cuando Puig «produjo» esta novela ya era el consagrado autor de **El beso de la mujer araña**, comenzaba la década del ochenta y él estaba establecido en Brasil. Fue, así, su primera novela brasileña. Esto significa que la escribió en portugués y casi simultáneamente la tradujo al castellano, y que sus personajes son brasileños. Y sobre todo significó la experiencia de borrar por completo *lo argentino* del horizonte de la novela, mediante el pretendido acto de borrarse, de contar una historia de vida radicalmente ajena, y para ello ceder completamente la voz al personaje.

Puig estableció contacto con Josemar, un albañil de unos treinta años con quien dijo tener una enorme empatía «a pesar de ser los dos tan diferentes». Mientras trabajaba en el departamento de Puig, Josemar le contaba de su preocupación porque estaba a punto de perder la casa de su madre. Puig declaró que había quedado seducido por el habla de Josemar, y entonces se le ocurrió un negocio para proponerle. Un negocio bueno para los dos. Conversarían, Puig lo grabaría, y a cambio de la charla el obrero recibiría su parte de los derechos de autor. Josemar aceptó y así se pactó el origen de esta novela.

Palabra de mujer

Victoria Cáceres Mauri

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

RODOLFO RABANAL

e mail: arde@lvd.com.ar C.C. 97 - Suc 21 (1421) Capital

GALAN REAL

Entonces, queda claro, Puig no cuenta en **Sangre...** la historia de cómo fue seducido por Josemar. Puig cuenta la historia de un amor adolescente donde la seducción toma forma de embrujo, de estado de trance. Por el amor de Josemar, María enloquece. Tienen un largo romance caliente (escarceos de pasillo, de comedor en penumbra, toqueteos en el campo) y la primera noche de sexo se convierte en la última. Josemar escapa del pueblo hacia otro pueblo del Brasil rural, a trabajar en la compañía de luz y jugar en el equipo de fútbol local, pero esa escena irrepetible -la penetración en un hotel después de mucho alcohol- los habrá marcado para siempre. Ella pierde su equilibrio mental y él -exitoso con las mujeres y gran jugador de fútbol- cae cuesta abajo. Años después Josemar le cuenta a una María desmemoriada la historia que vivieron, la novela va del pasado al presente en Río, donde Josemar -separado de una mujer y con dos hijos- vive con su madre que está a punto de perder la casa que preocupa al albañil que habló con Puig.

La novela es eso y no mucho más. El relato de un galán del nordeste brasileño que no cuenta a su favor con el hándicap del folletín y el tango que sí tenía el romántico/tuberculoso Juan Carlos Etchepare de **Boquitas pintadas**. Es un galán de la vida verdadera, y en la vida verdadera hay arrugas, envejecimiento prematuro y mal aliento.

Es gracioso (en realidad es *muy* gracioso) que en la tapa de esta edición de la novela hayan puesto una foto superglamorosa de Elizabeth Taylor, porque seguramente sin quererlo condensaron en esa tapa el contraste que hace el libro con casi todo el resto de la obra de Puig: es la novela antiglam. Ni glam argentino ni glam neoyorquino. Es una novela escrita de espaldas a toda marca cultural, a la cinefilia, a la mínima posibilidad de que un bolero o una novelita sentimental puedan reparar, consolar o meramente entretener a un hombre o una mujer desdichados.

PUEBLO: SEXO Y LEALTAD

Puig había rozado la temática homosexual en sus novelas anteriores, y desde ya, con **El beso de la mujer araña** entró por la puerta grande (y esta vez verdaderamente glamorosa) de la literatura gay. Ustedes lo recordarán: el homosexual y el militante. **Fresa y chocolate**. Sin embargo es **Sangre de amor correspondido** -que no tiene una temática gay, ningún personaje ni siquiera confundido, nada de nada por ese lado- la más reveladora al respecto. Quizás porque «lo gay» no hace a sus contenidos sino a su mecanismo de producción, su *principio constructivo* como dirían los formalistas rusos.

La novela es una variante plana, seca, contenida, de una alianza de clases clásica del mundo homosexual: el hombre de clase media culturizada que (ilusoriamente) se sale de su clase mediante la alianza con el joven de clase baja, una suerte de proletarización por la vía del sexo. En este caso sabemos que hubo dinero circulando pero no (sabemos) sexo, y si se toma como «objetivo» de la alianza la producción del libro, la limpieza de la operación garantizó que la historia no terminara previsiblemente con la traición de una de las partes, como narran los mitos que suelen terminar las alianzas entre clases sociales.

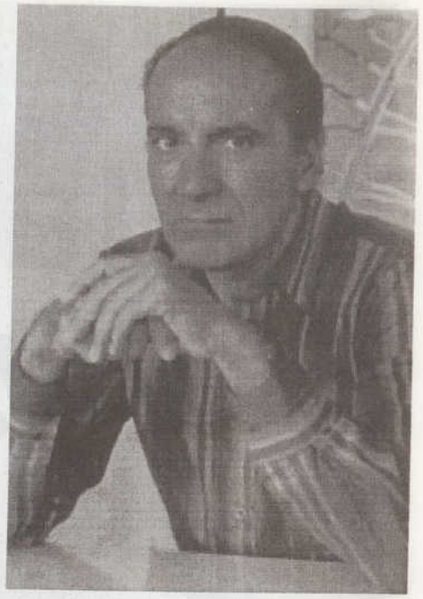
Claro que queda una pregunta pendiente: ¿Qué habrá sido de Josemar?

LA VUELTA

En 1988, seis años después de aquel «experimento» con Josemar y el habla de los albañiles, apareció la última novela de Puig, **Cae la noche tropical**, (desde el año pasado anda en cartelera y su lectura se recomienda fervientemente pegada a la lectura de **Sangre de amor correspondido**). Diez años después es obvio que no viene al caso hacer un comentario bibliográfico, pero sí, a raíz de la reedición «desordenada» de sus novelas, un poco tapadas en su significación por recopilaciones menores como **Los ojos de Greta Garbo** y **Estertores de una década, Nueva York 78**, intentar recuperar para las nuevas generaciones de lectores de Puig una posible interpretación de esta novela de despedida.

En el número anterior de V DE VIAN (en la nota «7 mujeres de la literatura argentina») hablamos muy favorablemente de Nidia y Luci, las dos viejitas que protagonizan esta historia.

Aunque transcurre casi entera en Río de Janeiro, en la que sería su última novela Puig volvió a la Argentina. Se ha dicho ya muchas veces que el origen de su



escritura -el origen material, oral, de **La traición de Rita Hayworth**, fue la voz de su tía contando historias familiares y de vecinos. Chismes. Puig también haría saber que las voces de **Cae la noche tropical** fueron la de su madre y una de sus hermanas.

Lo cierto es que en su última novela logró cerrar el círculo de las novelas argentinas, a mi juicio las mejores del autor, **La traición de Rita Hayworth** y **Boquitas pintadas**.

Puig, por cierto, jamás recuperó el tono argentino de esas dos novelas. La verdad es que **Sangre de amor correspondido** es la prueba más contundente de lo que debe sacrificar un autor en el altar de la literatura mundial, aquella que se pretende sin patria. Lo que era lengua neutra en **The Buenos Aires Affair**, pasó a ser lisa y llanamente pérdida del oído en la «traducción» de la historia de Josemar. Basta revisar ciertos modismos, ciertas puteadas, para darse cuenta de cómo el escritor tanteaba, quizás desesperadamente, en los repliegues de una lengua esquiva. Pero en **Cae la noche tropical** hay de todos modos un perfume inequívocamente argentino y una apuesta altísima. Puig transfirió a sus voces primitivas, la de su madre, las tías, las viejas argentinas, el conflicto del destierro que latía en la historia primitiva del pueblo chico de su primera novela: Irse o enterrarse en vida. Puig se fue.

«¿Te das cuenta, Vieja, que estás emigrando?» le escribe el hijo grande a la madre vieja en **Cae la noche tropical**.

¿Que habrán dicho las vecinas cuando se enteraron de semejante osadía? ■

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Entrevista

Manuel Puig
Sangre de amor

POR ROSA MONTERO

SE ACABA DE DISTRIBUIR EN ARGENTINA UN LIBRO DE ENTREVISTAS DE LA ESCRITORA ESPAÑOLA ROSA MONTERO, LLAMADO SUTILMENTE ENTREVISTAS Y EDITADO POR EL PAÍS/AGUILAR. MONTERO ES RECONOCIDA COMO UNA GRAN ENTREVISTADORA Y LA PRUEBA ES ESTE REPORTAJE A MANUEL PUIG REALIZADO HACE CASI DIEZ AÑOS. LA EXCUSA PARA PUBLICAR ESTE DIÁLOGO ES QUE HABLA DE LOS LIBROS COMENTADOS EN LAS PÁGINAS ANTERIORES. PERO ADEMÁS PUIG HABLA DE OTRAS COSAS. ESCÚCHENLO.

Acaba usted de publicar Cae la noche tropical, **su última novela, tras seis años sin escribir narrativa. ¿Qué le sucedió? Porque, además, su novela anterior,** Sangre de amor correspondido, **tuvo una acogida bastante mala por parte de la crítica.**

—Sí... Eso creo que no fue muy estimulante... Pero sucedió algo muy curioso. Yo no creí que la crítica me afectase, porque desde que empecé a publicar siempre he tenido problemas. Cuando recién salió **La traición de Rita Hayworth**, más o menos, la opinión unánime era que se trataba de un esfuerzo preliterario. Y después la gente fue cambiando de opinión, y a partir de entonces me ha ocurrido una cosa terrible, y es que han usado el libro anterior contra el que se acaba de publicar. El segundo fue **Boquitas pintadas**, y dijeron: «*Ah, tiene cosas interesantes, pero no tiene la profunda humanidad de* ***La traición de Rita Hayworth...***». Cuando publiqué **Buenos Aires affaire**: «*Ah, experimentos muy audaces, pero no tiene el interés narrativo de* ***Boquitas pintadas***».

—Así es que ahora pondrán bien Sangre de amor correspondido.

—Esperemos, finalmente. Porque fue siempre así. **Sangre de amor correspondido**, que salió en 1982, tuvo una crítica dividida y bastante hostil en muchos casos, y tuvo también la desgracia de salir en una pésima traducción en inglés. Era como si el libro estuviese maldito. Cuando de pronto, en el año 1986, me dieron en Italia el premio a la mejor novela extranjera por ese libro. Bueno, regresé de recoger el premio, volví a Río y me puse a escribir una novela.

—De modo que es verdad que las críticas negativas habían influido.

—Yo creo que sí, yo creo que habían influido. Y por otro lado, también hubo la influencia, aunque no nefasta, de Pepe Martín y Juan Diego, que en 1980 me convencieron de que adaptase **El beso de la mujer araña** al teatro, y le tomé el gusto al teatro. Así es que después escribí directamente un par de obras teatrales. Pero, desde luego, aquel fracaso me influyó.

—Me asombra que, después de una carrera literaria tan sólida, siga usted siendo tan frágil.

—Yo creía que no, que no era tan frágil, porque además mis libros nunca tuvieron una salida clara, todas mis novelas tuvieron inconvenientes al principio, y en la séptima yo creo que ya debería haberme acostumbrado y ser más invulnerable, pero... También influyeron otros boicoteos que hubo. En Argentina sucedió una cosa terrible. **El beso de la mujer araña** no se había publicado nunca allí, y a finales de 1982, cuando ya se estaba retirando la Junta, Seix-Barral, mis editores, mandaron el libro para allá. Y fue boicoteado por la prensa libre. Es decir, ya no había censura de ninguna especie, y el libro no tuvo una sola gacetilla, una sola crítica, una sola reseña. Pero ni siquiera un ataque. Yo nunca me enteré de por qué pasó eso, en realidad... Y fue muy duro. Inconscientemente, las cosas así te van cohibiendo.

(...)

Con **Sangre...** hubo críticas malintencionadas que decían que el libro era transcripción directa de una cinta magnetofónica. Cuando un crítico quiere molestar, le es muy fácil. Cuando **Maldición eterna...**, por ejemplo, había un personaje que decía unas banalidades terribles sobre el psicoanálisis. Y un crítico muy malintencionado de aquí, de España, que pertenecía a un periódico importante, citó esas frases como declaraciones mías, lo cual es muy deshonesto, muy grave.

—Durante esos años en los que no escribía, ¿estaba usted preocupado?

—Si. Y voy a decirte más: creí que no escribiría más. Pensaba que escribir novelas era mucho trabajo. Creí que era una etapa terminada; y nunca es agradable vivir el fin de algo. Ahora he hablado con la gente de Italia, vi a la persona que me dio aquel premio en 1986 por **Sangre de amor correspondido**, y le dije todo lo que les debía, le conté que gracias a ellos fui capaz de retomar el hilo... Porque te diré más: no es que no escribiera nada, es que en ese tiempo empecé dos cosas, dos novelas... Y las dejé...

(...)

—¿Y su vida? ¿Es también una película de llorar? No sé por qué pero usted da la impresión de ser una persona que ha conocido estrechamente el sufrimiento.

—No, no. Yo te diría que he tenido una vida muy feliz. He conocido, sí, momentos terribles, pérdidas gravísimas. Pero empezaría todo de nuevo con mucho gusto. Lo que no me gustaría es pasar otra vez la edad, digamos, de los 11 a los 18 o los 20. Esa edad es terrible. Porque es donde se produce el terrible momento de escoger algo tan espantoso, tan artificial y tan dañino como el rol sexual. Hasta hace poco se creía que los roles sexuales eran mandatos de la naturaleza, que uno había nacido así o asá, y que tenía que ajustarse a ello, aunque el rol no le calzara demasiado bien. Y yo creo que es por eso que me causa horror. Porque en ese momento de la pubertad tienes dudas de todo, no sabes realmente lo que quieres pero la presión ambiental te obliga a comprar una de esas mascaritas y a acomodártela sobre la cara.

He llegado a un convencimiento: creo que todos los planteamientos sobre la sexualidad son equivocados. La homosexualidad no existe, es una proyección de la mente reaccionaria y lo mismo la heterosexualidad. Yo creo que lo sexual pertenece totalmente a la vida vegetativa, está a la misma altura de la necesidad de nutrición o de dormir. Son tres actividades básicas, importantísimas, pero las tres carentes de significado moral, de trascendencia moral. Las tres se agotan en sí mismas. Lo que sí tiene trascendencia, y es esencial y específicamente humano, es el ámbito de lo afectivo. Pero el sexo no. Y lo malo es que, en algún momento aciago de la humanidad, se cometió el trágico error de adjudicar a lo sexual un significado moral. Es decir, alguien inventó que el sexo podía ser fuente de mugre y de degradación. Penetrando a una señora se la degradaba. Se les podía haber ocurrido que de ese modo se la enaltecía, pero, por desgracia, eso no se le ocurrió a nadie. De modo que el peso moral del sexo lo cargó la mujer. Si un hombre tenía grandes necesidades sexuales era un modelo de salud. Y si una mujer tenía necesidades sexuales incontroladas era ninfómana o, como decían en mi pueblo, tenía fiebre uterina.

—Habla usted en pasado, pero la confusión entre sexo y pecado sigue siendo una realidad.

—Oh, sí, claro, la situación real sigue siendo mala. Si a los trece años, tienes un encuentro homosexual que te resultó placentero, ya tienes que quedarte ahí; y si años más tarde te apetece hacer otra cosa, ya va a ser difícil, o más difícil. Y lo mismo si has estado instalado en la heterosexualidad hasta los treinta años y luego se te cruza una cosa diferente. Todo esto produce mucho sufrimiento. Cuando lo sexual es lo intrascendente, y no tendría que preocupar a nadie: hoy es con una señora, y mañana con un señor, y pasado con una cabra o lo que sea...

—Luego está también el confundir el sexo con el amor.

—Oh, sí, es una fuente inagotable de confusión.

—¿Le ha sucedido a usted alguna vez, ha confundido el sexo y el amor?

—Sí, pues claro, eso constantemente, constantemente. Puedes perpetuar espejismos del modo más tonto, perder un tiempo horrible... Lo terrible es eso, que la identidad pasa a ser definida por el sexo. Es decir, una banalidad pasa a definir lo esencial.

(...)

—La novela que acaba de publicar, Cae la noche tropical, **trata de dos ancianas de más de ochenta años. Usted dice siempre que en todos sus libros hay un conflicto personal no resuelto. ¿Cuál es el conflicto que oculta esta obra?**

—Esta novela fue originada, más que nada, porque por primera vez tengo muy cerca de mí a unas personas que han entrado en la épica de la vejez. Me he dado cuenta de que la vejez es la edad épica por excelencia, porque todos los días echas un pulso con la muerte. A esa edad ya no eres dueño de tu futuro próximo. Todo tiene que ser consultado con la muerte: «Muerte, ¿puedo hacer una cita dentro de dos meses?». Todo tiene que planificarse con tanta habilidad... Y estas gentes no solamente son sorprendidas por la edad con estos terribles problemas, sino que además viven tiempos de cambios fundamentales. Mis padres, por ejemplo, después de haber tenido una vida sin demasiados apuros económicos, ahora lo han perdido todo por la situación financiera. Así es que de golpe están sin dinero. Adaptarse a todo eso es una épica tremenda.

—¿Le da miedo envejecer?

—A mí me pasó una cosa que me hizo ver las cosas bastante claras. Yo tenía un físico más o menos pasable, y había quien se daba vuelta por la calle para mirarme. Y más o menos a los treinta y dos años fue como si una luz se apagara. Se me cayó el pelo, y me cambió el cuerpo, me encorvé y... Perdí completamente mi... Pasé a ser, no un monstruo, pero sí una persona sin ese poder físico al que yo estaba acostumbrado. Y eso yo lo perdí muy, muy pronto, más o menos a los treinta y dos años. Se acabó. Y de repente a partir de ahí, me sentí despojado de mucho. Ésa fue una de las pérdidas claves, dentro de las muchas pérdidas que hay en la vida.

—Pero, además de despojado, quizá se sintiera usted también liberado. Es decir, a partir de ahí quizá ya le costara menos seguir envejeciendo...

—Tal vez, sí, sí. Ahí dije: bueno, se acabó, ya no me pueden pagar, tengo que pagar yo. Ya no hay más que perder.

20 de noviembre de 1988

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

POR BELÉN GACHE

¿Un libro que no se lee es algo que no está escrito? ¿Los libros son seguidos con la mirada o las letras nos miran y nos devoran? ¿El texto ilumina u oculta? Estos dilemas y otros involucra una instalación de Gary Hill de 1990 gracias a la inspiración del escritor y teórico Maurice Blanchot. Respuestas en esta nota.

"Y se sentó junto a ella lo más cerca del vacío, ella todavía encontraba allí los despojos de seres con los que mantenía, en el holocausto, una especie de semejanza familiar sobre sus rasgos. Cuando él la abordaba de cara, brutalmente, para sorprenderla, ella le ofrecía siempre un rostro. Cambiaba sin cesar de ser Ana. Era Ana, sin parecerse para nada a Ana. Con sus rostros y todos sus rasgos, embargo por completo similar a otra, seguía siendo la misma, Ana, Ana completa e innegable."
Tomás el Oscuro, Maurice Blanchot.

Una mesa, una silla, un libro abierto. Un rostro fantasma se refleja sobre el libro abierto, apoyado sobre la silla. En el libro podemos leer un fragmento del texto de Maurice Blanchot, **Tomás el Oscuro**. Si nos acercamos un poco a la obra podremos escuchar que el rostro fantasma que se proyecta sobre las páginas, débilmente iluminadas en una tonalidad azul, está leyendo el texto de Blanchot en voz baja. "Y se sentó junto a ella" es una instalación que Gary Hill realiza en 1990 y que trata sobre el tema de la lectura.

Gran parte de la producción de Hill, ex surfista nacido en California en 1951, se centra en las investigaciones estéticas basadas en la filosofía del lenguaje. Sus principales temáticas giran sobre el problema de la representación y sobre la capacidad o no del lenguaje y de la imagen para dar cuenta de una determinada realidad o, más bien, para construirla.

El fragmento elegido de la novela **Tomás el Oscuro** -escrita por Blanchot en una primera versión de 1941 y con una segunda versión de 1950- nos habla de Ana, una hermosa mujer junto a la cual se sienta Tomás a la hora de la cena. Poco a poco nos vamos dando cuenta de que Ana se convierte en la metáfora misma de la palabra. Ana posee determinadas características que hacen de ella un ser muy particular: cambia constantemente de rostro sin cesar de ser ella, se vuelve similar a otras mujeres pero a la vez sigue siendo a la vez ella misma.

"El rostro es la presencia misma de la palabra." nos dirá por su parte Jean François Lyotard, refiriéndose a que no hay posiblilidad de un lenguaje articulado sin la exteriorización de un visible. Un discurso se dispone frente a nosotros para que lo oigamos o lo leamos. Un discurso se lee sobre unos labios; a falta de labios, el papel, el soporte del discurso escrito se vuelve hacia nosotros como un rostro, nos muestra su cara. La palabra es, entonces, el rostro del lenguaje. Sin embargo, se trata de un rostro tan particular como el de Ana. Ana, con sus mil rostros, cambia continuamente, fluctúa, como los significados de las palabras.

La experiencia de la lectura

¿Qué es un libro que no se lee? Blanchot dirá que es algo que todavía no está escrito. Leer es, entonces, hacer que un libro se escriba, ahora sin la intervención del autor. El lector pretende borrar al autor. Para él, la lectura se convierte, por una parte, en una especie de lucha que lector y autor entablan por el significado. La lectura nace en ese momento en que, durante la escritura de la obra, se hace patente su inacabamiento. Es en ese lugar donde irrumpe el lector.

Luego de una serie de consideraciones acerca de la inmodestia de los lectores, que pretenden seguir siendo ellos mismos frente a ese texto ajeno, Blanchot se detiene en esta situación de "borrado" del autor. Arriba a la conclusión de que la lectura -al igual que le escritura-, lejos de hacerlos presentes, consigue finalmente borrar tanto al escritor como al lector. Se trata, dirá, *"no de otra cosa que del antiguo y oscuro combate entre el lenguaje y la presencia."*

Y si no, veamos lo que le pasó a Tomás, el Oscuro. Leía, con un cuidado y una atención insuperables. Las palabras del libro ejercían una atracción irresistible sobre su mirada. Pero esas palabras que él miraba, de pronto parecieron estar mirándolo en cambio a él. Tomás soportaba ésto con una mezcla de placer y terror, percibiendo toda la extrañeza que había en ser observado por una palabra como por un ser vivo. *"Entregado a la contemplación del libro, se reconoció con desagrado bajo la forma del texto que leía. La palabra El y la palabra Yo iniciaban la masacre."*

A continuación, Blanchot describirá la lucha de Tomás contra la palabra que intenta devorarlo. La palabra aparecerá como *"una rata gigantesca de ojos penetrantes y dientes puros, animal todopoderoso."* Se instaura entonces una dramática lucha para determinar quién consigue finalmente devorar a quién.

Orfeo y las sirenas

Autor de novelas y ensayos, Maurice Blanchot -junto con Jean Paul Sartre y Rolland Barthes- pertenece al grupo de los denominados por Tzvetan Todorov "críticos escritores". Blanchot no considera a la crítica distinta de la literatura. A partir de una ideología nihilista y relativista, considera que tanto una como la otra se juntan en el movimiento mismo de la deconstrucción. Blanchot ha ejercido un profundo efecto en muchos pensadores contemporáneos. De hecho, muchos de los estudios sobre este autor, constituyen por sí mismos obras filosóficas, como los **Parages** de Derrida, el **Sur Maurice Blanchot** de Pierre Klossowski o el **Sur Maurice Blanchot** de Le-

vinas. Es sobre todo con éste último con quien entabla su diálogo más extenso.

Al igual que Levinas y Derrida, Blanchot abreva en la temática de la diseminación, la huella, el silencio, la transgresión. Su obra apunta hacia el despojamiento de las certezas y la pulverización de las identidades. Así, encontramos temas recurrentes en su obra, el lenguaje y la escritura, el fragmento y la totalidad y, en especial, el tema de la muerte.

Dos parábolas que expresan el núcleo del pensamiento blanchotiano serán la del mito de Orfeo y la del canto de las sirenas. Orfeo había logrado con su música hechizar a los guardianes del Hades para que le permitieran descender a los Infiernos a rescatar a Eurídice. La única condición que estos le pusieron era que no volviera su cabeza para mirarla hasta que ella no estuviera a salvo, bajo la luz del sol. Blanchot remite el mito de Orfeo a la experiencia contemporánea, centrándose en el gesto mínimo de la mirada de Orfeo. La mirada de Orfeo describirá el poder pulverizador del arte. El arte es ese poder por el cual la noche se abre. Eurídice es, en esa noche, el lugar extremo que el arte puede alcanzar, el punto profundamente oscuro hacia el que tienden el arte, el deseo y la muerte. Orfeo es capaz de descender a la profundidad y mirar de frente ese punto. Pero la profundidad no se le entregará de frente. Al volverse de cara a la obra, ésta se deshará inmediatamente como Eurídice. Ese lugar extremo de oscuridad solo puede ser visto cuando es invisible. Más que alcanzarlo, el artista tendrá la ilusión de haberlo alcanzado. *"La vida del arte es una muerte"* dirá Blanchot.

Con respecto a las sirenas, se sabe que estas atraían a los navegantes para desviarlos de su ruta y así hacerlos naufragar y devorar sus almas. Pero Blanchot dice que no es que las sirenas engañaran a los navegantes con sus cantos hipnóticos, sino que lo que en realidad hacían era llevarlos a su objetivo verdadero. Las sirenas, más que extraviar al viajero, le hacían recordar su verdadero destino: aquel lugar en el que ya sólo queda desaparecer. La literatura, al igual que el canto de las sirenas, se convertiría, en este sentido, en otro canto del abismo. Se trata de un canto que abre en cada palabra un abismo e invita a desaparecer en él.

La cuestión de la desaparición se transforma en una constante para Blanchot. Sin embargo ésta o, en todo caso, la misma muerte, no son excusas para detener la escritura sino que, por el contrario, se convierten en su propio motor. Porque, ¿qué otra cosa es **Tomás el Oscuro** sino una reflexión sobre la muerte? Tomás se pierde disolviéndose en el mar, en la oscuridad, en la fosa y en el mismo texto. En esta novela, el escritor reflexiona acerca de la muerte, escribiéndola. La oscuridad, en **Tomás el Oscuro**, es aquel no lugar que se abre entre la palabra y el silencio.

Observados por las palabras

Hill parece haber estructurado su obra a partir de una serie de pares de oposición. Así, podemos ver aquí enfrentados al lenguaje escrito y al lenguaje hablado, al cuerpo y la tecnología, a la palabra y la imagen.

A partir del texto presentado -**Tomás el Oscuro**-, el artista nos remitirá igualmente o otros textos de Blanchot que nos hablan de escritura, lectura, borramiento y muerte. Así, podemos ver la mesa, la silla, el libro abierto. Sin embargo, no podemos ver al lector, salvo en su inmaterialidad de lector fantasma.

Las connotaciones de ausencia, en la obra de Hill, se refieren a la ilusión de significación, a los significados nunca aprehensibles, siempre cambiantes de las palabras. En **Tomás el Oscuro**, Blanchot alude igualmente a las palabras como si éstas fuesen ojos: Tomás *"se veía con placer en ese ojo que lo veía; percibía toda la extrañeza de ser observado por las palabras"*. En la obra de Hill, el libro descansa sobre la silla y desde él, el lector fantasma nos mira como lo miran las palabras a Tomás, el oscuro, *"más allá de los límites del ser. Nos tragan, nos fascinan y nos desnudan hasta quedar nosotros mismos convertidos en texto, inertes."* ■

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Entrevista

Arturo Pérez-Reverte *el escritor anacrónico*

POR DANILO ALBERO

¿Fenómeno de ventas o fenómeno literario? ¿O las dos cosas a la vez? Lo cierto es que el escritor español Arturo Pérez-Reverte ha revitalizado un género de otros tiempos: el folletín. En sus novelas abundan los episodios de capa y espada como en las novelas populares del siglo pasado. En su paso por Buenos Aires, Pérez-Reverte habló con la V., se defendió y definió los límites de su poética.

En los albores del siglo XXI ¿por qué reivindicás la literatura de folletín?

- Porque, durante años, he purgado y penado, como lector, la estupidez de los que pontificaron que la buena literatura debe ser profunda y aburrida y, en oposición, la literatura donde pasan cosas, es de segunda categoría. Por eso me radicalicé y enarbolo la bandera del folletín, esto no significa mi exclusión como lector de otras escrituras, pero bueno, me gusta ponerme radical en eso. Yo creo que la literatura puede ser popular y profunda.

- O sea, la ecuación "muchos lectores igual a superficialidad" es falsa.

- Te diría, poco precisa porque tiende a generalizar más que a definir. A mí no me disgusta que varios miles de lectores disfruten de las mismos libros que yo amo y leo. No veo por qué algunos encuentran placer en que pocos compartan sus lecturas o su creación, yo creo que la literatura es un territorio generoso en la cual cabe todo el mundo, Agatha Cristie en un momento determinado puede ser importante como Mann o Joyce. Cada momento, cada actitud, cada hora de la vida tiene un libro determinado para satisfacerlo y llenarlo. Entonces esas reducciones simplistas, esos radicalismos estéticos de gilipollas hacen mucho daño, al pretender que la literatura es para espíritus selectos y sólo pueden acceder a ella algunos elegidos. En mi caso, creo que el público, que durante mucho tiempo estuvo castigado por otro tipo de literatura, se volcó a la televisión, ahora se ha encontrado con historias que siempre se han contado, planteamiento, nudo, desenlace. Así de simple.

- Tenemos un caso en Argentina, Cortázar se preocupaba cuando vio que era tan popular.

- El tendría complejos, no es mi caso. Soy un escritor tardío, escribí mi primera novela con 34 años. Y no tuve que adaptar mi escritura al mercado, éste ha aceptado mis libros que se vendieron desde el principio y mi tercera novela (**La tabla de Flandes**) fue best seller en España y Francia. Eso me dio más aplomo, ahora tengo la seguridad que te da el éxito y sé que puedo hacer una novela de espadachines. Todo eso hace que no tenga complejos, me alegra vender mucho y pensar que si un libro es leído por miles de personas se devalúa, me parece absurdo.

- En El maestro de esgrima, **Jaime Astarloa aparece como representante de una generación y una ética que van a morir. Otro tanto se ve en el capitán Alatriste. Sin embargo, tus personajes están fuera de la ley, ladrones, falsificadores, estafadores. Tienen una ética algo retorcida, sus propias leyes, códigos y lealtades, no pasa por allí su camino de escritor.**

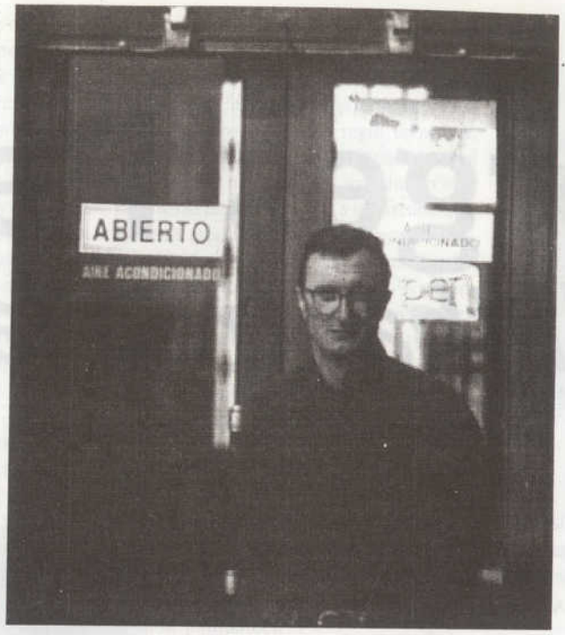
- ¿Cómo decirte? yo creo que todo escritor tiene un territorio y lo marca como los animales salvajes. Así tenemos un escritor y monárquico como Balzac y otros como Sue. Mucha gente que participó en la revolución de París de 1848 confesó haberlo hecho porque había leído **Los misterios de París** de Eugène Sue. O sea que Sue había creado conciencia social, entonces no toda novela popular es desdeñable.

- O Victor Hugo, desterrado por Napoleón Tercero. ¿Cómo hacés para incluirte en esas vidas ejemplares?

- Porque mi literatura se mueve en un plano doble, primero: acción, peripecia. Porque lo disfruto, qué joder, me gusta que pasen cosas. Pero, por debajo del tramado, hay elementos en profundidad, compromisos trascendentes; entre ellos, la búsqueda de una ética. Vivimos tiempos en los que todos los grandes valores con uve mayúscula se han ido al carajo. Por eso creo que la palabra dignidad sigue siendo necesaria.

- Y consecuencia.

- Es la consecuencia, es la única forma de dignidad posible. Por eso mis héroes la tienen, porque siento su ausencia en el mundo actual y veo cómo se dio en otros momentos y en otro tipo de literatura. La consecuencia asumida como modo de vida, es decir, mire yo ya no creo en las cosas ni en las grandes palabras pero creo en esto y aquí vivo, lucho y muero. Como el peón de ajedrez que, en la soledad de su casilla, dice aquí voy a ser peón y al que pase me lo cargo, aunque ya no sepa quién gana, quién pierde ni nada. Además creo que es la única épica posible en estos tiempos, al Che lo han matado veinte veces, a Cristo lo han crucificado muchas más, ya vimos en qué terminó la Revolución rusa con Yeltsin. Entonces sólo queda moral del antihéroe, ética retorcida como tú la llamas, código de marginados. Mis personajes se marginan por lucidez y con los restos del naufragio edifican su propia ética de consecuencia. Ese es el fondo de todas mis novelas, aparte de la peripecia.



- Una pregunta erudita. Hay un tópico en la literatura renancentista que Curtius llama "*el cruce de las letras y las armas*". La península ibérica es prolífica en este arquetipo: el Infante Juan Manuel, Camões, Joannot Martorell, Cervantes, Boscán, Garcilaso. Incluso, para Castiglione, el ideal del cortesano era la conjunción del "oficio de las armas" y del hombre de letras. Hay alguna identidad "posmoderna" en Pérez Reverte, corresponsal de guerra que luego opta por las letras.

- Sí, es una tradición muy española y me siento muy ligado a ella, salvando las distancias. Es más mi "oficio de las armas" como tú dices, me ha condicionado en el oficio del escritor. Si no hubiera sido corresponsal de guerra durante veintiún años, hoy no escribiría novelas, me sería suficiente con leerlas. Pero no fue así, tuve necesidad de aclarar algunas cosas, serenarlas, estructurarlas, responder preguntas sobre lo absurdo e irracional de muchos actos humanos. Me acosaron fantasmas que no pude exorcizar sólo con la lectura.

- A ver, explicáte mejor.

- Concretamente la mirada de mis personajes, si tú sigues mi obra verás que todos tienen la misma actitud frente a la vida, la actitud de un soldado veterano y cansado. Son personajes duros y escépticos, que tienen la solitaria perseverancia del peón de ajedrez. Esto aparece en todas mis novelas, Jaime Astarloa, Lucas Corso, Lorenzo Quart, el capitán Alatriste.

- En alguna entrevista dijiste que el franquismo usó y gastó del Siglo de Oro español. ¿Podrías explicarme eso?

- Es verdad. En mi caso tuve una biblioteca y una familia que me sostuvo y me lo explicó. A mi no me estropeó el Siglo de Oro, pero a los efectos populares sí. Se abusó de las glorias imperiales, España es lo mejor, España es la patria, la gloria, las banderas, los tercios de Flandes, la infantería española es la mejor del mundo, el imperio donde no se ponía el sol.

- Cómo fue tu trabajo con la lengua en la saga del Capitán Alatriste. Es evidente que se trata de un lenguaje actual, pero que te coloca o remite a la época. ¿Cómo lo lograste?

- Cuando abordé esta idea, estaba al tanto del riesgo que corría y de los peligros. No podía hacer una novela del siglo XVII contada en el lenguaje de esa época ni tampoco del XX. Por eso busqué un tono intermedio, que tuviese el aroma clásico y que al mismo tiempo fuese eficaz. De esa mezcla salió el habla de las novelas de Alatriste. Fueron muchos ensayos, relecturas, buscar palabras y matices. Piensa por ejemplo ese diálogo cuando están en callejón, cuando están en el paseo de San Ginés, con los delincuentes, los salteadores...

- Y uno de ellos grita, "la gura". Obviamente es la policía, pero no pude encontrar en ningún diccionario esa palabra.

- La gura es la policía. Así la llama Quevedo en sus jácaras. En toda esa escena el lenguaje de los marginales está tomado de las jácaras, que son sus poemas populares escritos en el lenguaje de los delincuentes de la época. Yo tomé esas palabras, las tamicé y las adecué a mi texto. Fue un trabajo minucioso, pero no tiene que notarse. El lector tiene que transitar por allí sin percibirlo.

- Galdós escribe sus Episodios Nacionales **para dar cuenta de la situación de España de su época. El parentesco de tu Iñigo Balboa con el Gabriel Araceli galdosiano es evidente. ¿Por qué?**

- Los antecedentes más inmediato, de esta saga del capitán Alatriste, son los **Episodios Nacionales**. Pero no pretendo explicar el siglo XVII sino moverme por allí un poco. Además, en España no han habido novelas de espadachines, salvo algunos intentos en el siglo XIX, yo tengo la teoría de que el teatro de la época: Lope, Tirso, Calderón es tan prolífico que agota el género. Sin embargo, me encantaría que esos libros sean los **Episodios Nacionales** del siglo XVII.

- En El club Dumas **hay una disquisición sobre el folletín y la literatura, cuando Boris Balkan le dice a Lucas Corso, "si de Ulises se trata, me quedo con el de Homero", una declaración de principios. ¿Te molesta si te digo que sos decimonónico?**

- No, porque es absolutamente cierto. Yo tengo tres elementos fundamentales en mi patria literaria y en mi formación como escritor: Homero y los clásicos, el Siglo de Oro español y el siglo XIX y no es una mala patria, vive Dios que no. Por eso **El club Dumas** es mi novela clave, mi declaración de principios sobre la literatura y la vida.

- En La piel del tambor **hay tres personajes deliciosos, los malvados en los cuales aflora la esencia de la picaresca española. "Rinconete y Cortadillo",** El buscón, Guzmán de Alfarache**. La pregunta es por qué todos ellos en Sevilla.**

- Es que la novela picaresca sólo puede pasar en Sevilla. Esos personajes en Bilbao serían increíbles.

- Alguien, en un intento taxonómico, creó un nuevo género y ha dicho que eres escritor de "best sellers cultos". ¿Te molesta?

- Ya te lo dije, soy un escritor del siglo diecinueve que trata de vivir en este. Es lógico que, siguiendo ese modelo, trate de vivir de lo que escribo. ¿Sabes lo que dijo una revista literaria en los Estados Unidos, ahora que sale **La piel del tambor** en inglés?: "*es un Robert Ludlum inteligente y que piensa*", y otra dijo: "*es el tipo de escritor que los intelectuales pueden leer en la playa sin ningún tipo de complejos*" (larga una carcajada). ■

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Inédito

Georges Perec

All that free jazz

POR GEORGES PEREC

UNO DE LOS MÁS GRANDES ESCRITORES FRANCESES DEL SIGLO HABLA DE UNA DE SUS PASIONES: EL FREE-JAZZ. ESTE ARTÍCULO INÉDITO FUE ENCONTRADO LUEGO DE SU MUERTE Y SE LO CONSIDERA INACABADO. COMO EN GRAN PARTE DE SU OBRA, PEREC HABLA DE LA CREACIÓN, EL ARTE, LA CULTURA, EL TALENTO Y OTRAS CUESTIONES POR EL ESTILO.

No dispongo de ningún argumento musicológico, histórico, estético, sociológico, o simplemente teórico, para definir con pertinencia la distinción que existe tal vez entre el free jazz y la nueva cosa, suponiendo que aún no exista un tercer término para esta o estas nuevas escuelas; en consecuencia, llamaré aquí *free jazz* a lo que otros, en otra parte, llaman o podrían llamar *new thing*, reuniendo bajo este único vocablo al conjunto de tentativas recientes realizadas en el campo de la libre improvisación, y puesto que el término "libre improvisación" no tiene nada de evidente, propongo una definición operativa del free jazz: música de jazz que escapa o intenta escapar a dos de las determinaciones más tradicionales del género: la coacción rítmica, más conocida bajo el nombre de "tempo", y la coacción armónica, célebre bajo el nombre de "trama"; dejo de lado la coacción melódica, que plantea problemas que no estoy en condiciones de formular correctamente, ni de resolver a fortiori.

Habiendo sido brindadas las precisiones terminológica y definicional, una tercera se impone: ésta concierne al saber subyacente a las reflexiones que emito. Me propongo hablar del free jazz, y es justo decir lo que conozco de él; mi respuesta será breve: no conozco casi nada. El corpus sobre el cual me apoyo comporta una treintena de discos (Coleman, Ayler, Shepp, Rollins, Taylor, Tusques, Kirk, Dolphy, Cherry, etcétera). Acerca de los cuales conviene precisar que:

a) al menos una decena no corresponden sino abusivamente a la designación free jazz (por ejemplo **Tomorrow is the question** de Coltrane/Cherry, por no decir nada del muy hermoso **The Avant-Garde** de Coltrane/Cherry;

b) al menos otra decena de los que deberían formar parte del patrimonio de todo amateur digno de ese nombre, me faltan cruelmente: jamás oí New York Contemporary Five; apenas escuché a un Charlie Lloyd; no sé nada o casi nada de lo que se produjo recientemente;

c) una buena cantidad, la tercera parte quizá, de los discos restantes, pertenecen sin duda al free jazz, pero no sostienen sino mediocremente, cuando no las desmienten por completo, las "ideas" que tengo sobre el free jazz.

Agreguemos que yo no voy a los festivales, apenas a los conciertos y demasiado poco a menudo a los Jazzland, Chat qui Pèche y otras tierras prometidas de lo que se llama en París el "jazz moderno". Y, para terminar de desalentar al lector, precisemos que no leí nada sobre el free: ni declaraciones de músicos, ni estudios de críticos, salvo el artículo de Eric Plaisance, que no me fue de gran ayuda en la medida en que se detiene precisamente en el punto del que yo quisiera partir: una vez admitido que la ideología no basta para dar cuenta del free jazz, una vez admitidas la especificidad y la autonomía relativa del nivel estético, quedan por encarar el lugar del free jazz dentro de la música de jazz y el interés del jazz en tanto sistema: estas son precisamente las cuestiones que me planteé.

La delgadez de mi "cultura" en materia de jazz no significa, sin embargo, que me considere con relación al jazz un puro consumidor, ni aun un amateur experimentado. El free jazz llegó a tiempo para despertar un interés por el jazz que 10 años (digamos seis o siete para ser más justo) de sopa (Modern Jazz Quartet, Jazz Messengers, West Coast, pasteurización de Miles Davis, ocaso algo repetitivo de Monk) habían casi irremediablemente abolido. Sin duda porque el free jazz se inscribe dentro de una problemática general de la estética contemporánea que interesa también a la literatura: por paradójico que esto pueda parecer, el free jazz se hace preguntas que yo, "novelista", me hago; mejor todavía: el free jazz constituye tal vez una respuesta que la escritura aún busca: de este hallazgo, por otra parte no del todo fortuito, nacieron estas reflexiones, que tienen por único objetivo aclarar a la luz del free jazz cuestiones que pertenecen más a los problemas de la escritura.

Coacción y libertad

Coacción y libertad definen los dos ejes de todo sistema estético. Esta figura espacial (abscisa, ordenada) muestra suficientemente que coacción y libertad son funciones indisociables de la obra: la coacción no es lo que prohibe la libertad, la libertad no es lo que no es coacción; al contrario, la coacción es lo que permite la libertad, la libertad es lo que surge de la coacción. Ciertos sistemas pueden aparecer como más volcados hacia el lado de la coacción (por ejemplo, el soneto, la novela epistolar, la fuga, la estatua ecuestre) que otros más volcados hacia el lado de la libertad (por ejemplo: "la obra", sea ésta relato, poema, tela, opus, número de catálogo, etcétera), pero esta distinción es artificial: cualquier fragmento de literatura pasa por un conjunto de coacciones lexicológicas, sintácticas, retóricas o cripto-retóricas; cualquier pieza musical para por un sistema tonal que recorta la escala de sonidos y hace regir las combinaciones a partir de ésta. No hay sistema más o menos libre o más o menos coaccionado, porque coacción y libertad constituyen precisamente el sistema; se puede, al contrario, medir el grado de acabamiento (o de perfección, si se prefiere) de un sistema por la fuerza de la relación coacción-libertad, o, en otros términos, por el grado de subversión que ese sistema permite. "El genio", decía Klee, "es el error en el sistema": más dura es la ley, más golpea la excepción; más estable es el modelo y más la desviación se impone.

El peligro que acecha al sistema proviene principalmente del debilitamiento de esta relación: o bien coacción y libertad son neutralizadas en provecho de lo que "el artista" llama su "naturaleza", su espontaneidad, su inspiración, o bien la coacción deja de ser percibida como una convención, una regla, un acto de cultura, y se pretende natural, fundada en el buen sentido o en el genio nacional, o bien finalmente la libertad aspira a ser irreductible, esencial: estas tres distorsiones tienen la misma función: encerrar la práctica estética en un más allá inocente, privilegiar lo espontáneo en vez de lo elaborado, lo "natural" en vez de lo "cultural", la "creación" (irresponsable) y no la producción (asumida).

La "naturalización" amenaza todos los actos de cultura (se encontrará una demostración definitiva de esto en **Système de la mode** de Roland Barthes). Las formas se inmovilizan cada vez más rápido. Pero no basta con denunciar el artificio de una coacción para obtener de su supresión la oportunidad de una libertad cualquiera (por ejemplo, es vano pretender abstenerse de toda puntuación bajo el único pretexto de que los chinos jamás emplearon una coma, puesto que la ausencia de comas no es más natural que su presencia). Es sin duda significativo que hoy se sueñe, cada vez más frecuentemente, o bien con obras que no serían más que coacciones (Roussel, claro, pero más aún aquel **Don Quijote** que, en un relato de Borges, un tal Pierre Ménard llega parcialmente a reescribir palabra por palabra, o también esos aforismos ultra-kafkianos que, en Stuttgart, Max Bense obtiene programando una computadora con una elección estadísticamente significativa de palabras y de fórmulas halladas en la obra de Kafka), o bien con obras que serían sólo libertad: cantidad de pintores lo intentaron confiándose al azar, pero el azar hace siempre sólo la mitad de la obra: pues lo perfectamente aleatorio como lo perfectamente determinado escapan a la obra. Ninguna solución existe fuera de la restitución de la relación libertad-coacción.

Necesidad del free jazz

El jazz no escapa evidentemente a estas reglas: si pudo aparecer a los ojos de algunos como más "libre" que el resto de la música occidental, es sólo en nombre de un malentendido en torno a la idea de improvisación: el hecho de que la improvisación reúna en un mismo momento dos operaciones (composición, ejecución) que la música occidental acostumbraba a disociar, no quiere decir que el jazz escape a las leyes de la composición y de la ejecución. Y sobre todo, el hecho (y este malentendido es todavía más frecuente) de que los marcos dentro de los cuales se instaura esta improvisación terminaran pareciéndonos naturales, no quiere decir que no constituyan coacción alguna: para que cinco músicos (o más) toquen juntos, es necesario que adopten un recorte común del tiempo, y para preservar cierta unidad es necesario (dejando de lado los problemas de melodía) que elijan un código armónico, pero esta coacción rítmica (el tempo) y esta coacción armónica (la trama) no constituyen los fundamentos naturales de una música cuya única realidad sería la inspiración magnífica y soberana, sino los marcos que rigen los poderes de los músicos con el mismo rigor que los de la fuga o la sonata. Wolfgang Amadeus Mozart tiene la misma libertad que Clifford Brown, o, si se prefiere, Clifford Brown está sometido a tantas coacciones como Wolfgang Amadeus Mozart. Y viceversa.

De King Oliver a Miles Davis, el jazz vivió en el respeto absoluto de este sistema y exploró sus notables posibilidades. Es cierto que la coacción rítmica fue siempre bastante maleable (la noción misma de swing da cuenta

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

de esto), que la trama armónica siempre mostró tener una gran apertura mental, y que el sistema en su conjunto quedó siempre abierto a influencias exteriores donde podía encontrar fuentes de renovación (por ejemplo, en el folklore "no-negro", en los "ritmos" sudamericanos, en la ``sutileza" de los arreglos escritos, etcétera).

Sin embargo, la naturalización de las coacciones, es decir, de las formas en las cuales se organizaba la improvisación, terminó por cerrar así completamente el sistema. Entre la muerte de Parker (que fue el último en dominar del todo los materiales de los cuales disponía) y el nacimiento del free jazz (si es que el free jazz tiene fecha de nacimiento), ninguna de las tentativas hechas para renovar el jazz (o simplemente oxigenarlo) tuvo éxito. Curiosamente, parece que son las grandes formaciones -Ellington o Basie, herederos del Middle Jazz- las que mejor sobrevivieron. El ingenio, la ambición, el virtuosismo de todo el resto, del seudoclasicismo del MJQ al seudo-africanismo de los Jazz Messengers, de lo ultra-cultivado al símil-salvaje, no pudieron impedir que el jazz se inmovilizara, conduciendo casi infaltablemente cualquier prestación a un esquema inmutable: tiranía de la melodía, preciosismo de los arreglos, estructura obligada de tema y de puente, empleo tradicional de los breaks, sucesión casi canónica de los chorus que, después del o de los principales solistas, permiten al bajista o al baterista mostrar todo su savoir-faire y terminan en un step-chorus antes de retomar el tema "arreglado": este modelo vale lo que valen los modelos; no se cuestiona el "valor" de los músicos: lo que limita a Donald Byrd, Canonball Adderley, Clark Terry, Johnny Griffin o a Jay Jay Johnson (etcétera) no es evidentemente la ausencia de "talento", son las formas dentro de las cuales están llevados a improvisar y que los condenan al estancamiento.

No estoy seguro de que sea la necesidad de nuevas coacciones lo que empujó a Roland Kirk a soplar en varios instrumentos a la vez (esta es sin duda una pregunta que hay que hacerle), pero, seguramente, el free jazz no es una paradoja: es testimonio a la vez de la necesidad de una renovación de las fuerzas y de la imposibilidad de una renovación dentro de los marcos existentes: el "radicalismo" del free jazz es lo que más sorprende primero: veo, por mi parte, más diferencia entre Sonny Rollins "antes" y "después", que entre Tatum y Monk, Armstrong y Clifford Brown: el free jazz constituye un salto hacia adelante irreversible; después de él, el jazz no puede sobrevivir más dentro de las formas hasta entonces conocidas.

Libertad y retórica

Una vez admitidas estas consideraciones, se torna mucho más difícil hablar del free jazz. De hecho, los términos que nos vienen primero a la cabeza se muestran casi inutilizables: son generalmente ideológicos, por lo tanto tautológicos por excelencia: se puede hablar de negritud, de cólera, de visceralidad (etcétera), pero ninguno de estos términos constituye una herramienta eficaz para atacar la noción de free jazz: el free jazz es libre, pongamos, ¿pero qué es la libertad en jazz? La nueva cosa es nueva, por cierto, ¿pero en qué consiste y qué salida tiene su novedad? El free jazz expresa la rebelión de los músicos negros, sin duda, pero ¿qué quiere decir "expresar", "rebelión", "músicos negros"? La "motivación" de los músicos, su deseo o su necesidad de hacer otra cosa no bastan para describir en qué consiste precisamente esa "otra cosa"; ahora bien, es la única pregunta posible: ningún "porqué" del free jazz puede agotar su "cómo" y, sin embargo, es sólo allí donde reside la verdad del free jazz.

El free jazz plantea pues una sola y única pregunta: qué pasa cuando unos músicos se dedican a tocar (juntos), abandonando todo lo que antes aseguraba necesariamente su coherencia, cuando adoptan por única regla la ausencia de reglas, cuando deciden no obedecer a ninguna coacción y que la única precisión del contrato que los une estipule, en todo y por todo, que cada músico toque "lo que le pasa por la cabeza": pueden tocar o no tocar, o tocar más rápido, más fuerte, interrumpirse, intervenir, acelerar, ralentar, etcétera, siendo el único criterio de sus participaciones, con toda su ambigüedad, la inmediatez de la improvisación, liberada de las bases rítmicas, armónicas y melódicas con las cuales estábamos acostumbrados a relacionarla. Pero, justamente, ¿qué les pasa pues por la cabeza? Nos gustaría, por la belleza de la idea, creer en las virtudes del ambiente y de la comunión, llegar incluso a hacernos los apóstoles de la transmisión extrasensorial, para dar cuenta de la unidad que, a pesar de lo que digan sus detractores, sigue siendo evidente, esencial en el free jazz: pero la comunión mística, si es a veces reivindicada, al nivel del metalenguaje, por los consumidores o incluso por los productores del free jazz, no podría tomar valor de concepto estético: la estructuración espontánea no existe; toda estructura estética es antes cultural, es decir, fundada en un código de coacciones y de subversiones: el azar, lo "visceral", las "fuerzas sordas del instinto" (que, justamente, son sordas, y por lo tanto poco dotadas para la música), sólo pueden tener lugar sometidas a una elección, a una imaginación, a una regla, a una sensibilidad, es decir, a una historia: si el free jazz es una forma, es porque está regido por un marco y porque este marco es cultural.

No podríamos desembarazarnos del problema estimando (es una opinión bastante generalizada) que el free jazz no tiene otra vocación que la de destruir y que "el arte" vendrá después: es verdad que los músicos free no lo fueron siempre y que, en consecuencia, una de sus principales obsesiones parece ser no recaer en lo que habían hecho antes.

Uno de los reproches que se le hace más frecuentemente al free jazz es que los músicos no siguen en él lo que se podría pensar que son "sus más bellas ideas"; si el músico no las rompe por sí mismo, uno de sus compañeros se encargará de hacerlo, o bien el resto de la formación: una buena parte de la música free toma así el aspecto de un duelo (por ejemplo, Don Cherry contra Sonny Rollins en "Our man in Jazz") y a veces de una verdadera batalla arreglada (como el famoso Free Jazz de Ornette Coleman en doble cuarteto): es que estas ideas demasiado bellas hacen parte de la herencia de la cual el músico free cree liberarse, aun (y sobre todo) si ellas constituyen su elemento más positivo, siendo cierto que es el sistema entero lo que es cuestionado y que se trata de elaborar una forma nueva. La destrucción es pues necesaria, en la medida en que casi todos los músicos free pasaron al free jazz luego de haber sentido los límites del sistema en el cual cada vez más el jazz se ahogaba. Pero la destrucción, el rechazo de las convenciones tradicionales, no son, en sí mismos, coacciones: prohiben, definen un punto de no-retorno. Para que más allá de estas prohibiciones algo sea posible, es necesario que un nuevo elemento intervenga, es necesario, inevitablemente, que un nuevo código, un nuevo marco se instituya.

Al principio de todo tema free, cada músico está al borde del abismo: no hay nada detrás de él, sino el sistema del que reniega; lo que es más grave, todavía no tiene nada delante de él, y se vuelve cada vez más urgente encontrar una solución, una salida, lanzar un puente, es decir encontrar -en el interior de los medios de los que dispone (¿cómo los encontraría en otra parte?), y que están (y este es justamente el drama) casi enteramente constituidos por la herencia que rechaza- un marco cultural que le permita avanzar.

Esta situación es compartida actualmente por casi todas las disciplinas estéticas: el debilitamiento, después el hundimiento, a lo largo del siglo XIX, de ese código de coacciones y de subversiones que era, para la literatura, la retórica, asignó al novelista un lugar cada vez más difícil: el trayecto marcado que, de la página en blanco a la escritura, permitía al escritor "encontrar ideas", emitirlas, organizarlas, volverlas convincentes, etcétera, en fin, producir un discurso susceptible de ser oído, se encontró sometido a fragmentaciones que terminaron por no dejar que subsistiera nada: se pueden señalar, en la historia de la novela, las etapas de esta desintegración de las formas novelescas; la primera sería, sin duda, **Bouvard et Pécuchet**; la última, el punto final, es, evidentemente, **Finnegans Wake**: más allá, todo estalló, el tiempo, la historia, el orden, el personaje, lo verídico y lo verosímil, más allá toda lectura se vuelve sospecha y todo lenguaje, terror. La escritura (el acto de escribir) es a partir de entonces un riesgo que nada viene a sancionar: todo está permitido, es decir que nada es posible.

Modern Jazz Quartet

Don Cherry

Sonny Rollins

Se podría sin duda hablar en términos idénticos de la pintura, de la música, del teatro, y analizar a la luz de esta situación una buena cantidad de experiencias recientes, si no completamente contemporáneas: veremos allí cada vez realizarse un esfuerzo de renovación radical, llevando en germen, de una manera a veces mal precisada o tal vez difícilmente precisable, las bases de un nuevo lenguaje, de un marco cultural en el cual una nueva forma podrá instaurarse.

Me parece evidente, por ejemplo, que las actuales experiencias del happening o ciertas manifestaciones del pop art permitan ya, cualesquiera que sean la debilidad, o (sobre todo) la complacencia de las producciones de hoy, presentir lo que podría ser antes un teatro, un arte plástico, cuyos principios estéticos no tendrían casi nada que ver con los que rigen aún la mayoría de las producciones teatrales o pictóricas. Asociando cada vez más estrechamente al espectador y la obra, destruyendo la singularidad (producciones en serie) y aun la especificidad de la obra (obras sintéticas que asocian, por ejemplo, la arquitectura, la escultura y la música, o el espacio, el tiempo, el movimiento), cuestionando el individualismo del artista (obras colectivas), las artes plásticas y el teatro entran en un proceso de transformación que afecta principalmente su función (a pesar de los estúpidos coleccionistas que se obstinan en colgarlas, como Boudin, en sus salas, las "pinturas" de Warhol no están hechas para ser miradas), pero a la vez la relación, hasta aquí unívoca e intangible, que une al "artista" con la obra, a la obra con el mundo. Y se ve bien que, si esta metamorfosis es posible, es porque ella se opera a partir de un marco cultural concurrente, en este caso los medios de comunicación, que hizo estallar las estructuras de la pintura y del teatro y permitió enseguida su transformación; aun si el happening no es más que teatro antiguo + medios de comunicación, no parece exagerado decir que será teatro encontrando en las técnicas de los medios de comunicación el marco necesario para su renovación.

El pop art y el happening son sin duda ejemplos muy bien elegidos: todo arte del espectáculo encuentra hoy en la cultura de masas la base de un nuevo código posible. Pero se puede difícilmente generalizar. Sin duda, las técnicas salidas de los medios de comunicación pueden permitir a la escritura reencontrar los principios de la discontinuidad y de la simultaneidad (tal como aparecen, por ejemplo, en las historietas) que eran abundantemente empleados en el siglo XVIII (en Diderot, en Sterne, en las novelas epistolares, en los relatos "por secuencias"), y de los cuales la actual estructura del relato tiene una necesidad evidente. Pero los medios de comunicación no constituyen el único horizonte de la escritura, y el recurso a otro sistema no es necesariamente la única apertura posible: Bartok y Ravi Shankar (para volver al tema del que se supone debo hablar) sin duda influyeron en el free, pero el free no podría definirse solamente como jazz repensado a la luz de Bartok y/o de la música hindú.

La originalidad del free viene principalmente, me parece, de haber emprendido un nuevo lenguaje a partir de sus propias tradiciones.

Es posible, en resumen, señalar en un tema free dos tipos de elementos característicos: elementos que se podrían llamar "negativos", cuyo rol es romper la estructura tradicional subyacente (sabotaje de chorus, ruptura de ritmos, etcétera), y elementos "positivos", verdaderos "operadores de unidad", a tal punto que me parece que es a partir de estos elementos que el tema se desarrolla. A mi entender, hay al menos dos, que son dos de las más célebres figuras retóricas: la repetición (riff) y la cita.

La función de los riffs es casi idéntica en el free a la que tienen en el resto del jazz: es la figura elemental de la cohesión, la que liga momentáneamente al conjunto de los músicos, una figura de espera en suma, en la cual se resuelve la improvisación.

La función de la cita es más compleja: la cita puede ser pastiche (Archie Shepp tocando "The Girl from Ipanema"), homenaje, evocación o convención. En todo caso, constituye la figura privilegiada de la connivencia; la cita proviene de una reserva común a todos los músicos; es allí y sólo allí que, en ausencia de todo marco armónico, los músicos pueden abrevar; la cita es pues el lugar (en un sentido más retórico que espacial) elemental de la improvisación, el camino o, al menos, la parada necesaria de toda invención.

TRADUCCIÓN: VALERIA JOUBERT

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

LAS PENAS, CON DE LA FLOR, SON MENOS

Humor gráfico

20 años con Inodoro Pereyra. ***Fontanarrosa.*** Un volumen encuadernado de casi 700 páginas que reúne los primeros 20 tomos de las aventuras del telúrico gaucho, más reportajes, cronologías, Inodoros inéditos y la evolución gráfica de todos los personajes. El Mendieta y la Eulogia en roles estelares.
Mundo Quino. ***Quino.*** Nueva presentación gráfica del que fue el primer libro del creador de Mafalda. Incluye un prólogo de Quino donde cuenta su relación actual con su humor de entonces.
Fontanarrosa y el fútbol. ***Fontanarrosa.*** En un año con Mundial, los mejores chistes gráficos, con pelota dominada, del humorista más goleador del Continente.
Gaspar, el Revolú 2. ***Rep.*** Nuevas peripecias del pequeño burgués contestatario en retiro efectivo y su familia, directamente de la contratapa de «Página/12».
Clemente I. ***Caloi.*** Una selección de episodios completos del personaje de la historieta más duradera de «Clarín», inaugurando una nueva serie de volúmenes con sus tiras más recientes.

Novelas

El traductor. ***Salvador Benesdra.*** Primera y póstuma novela de quien se revela como uno de los nombres a tener en cuenta en la narrativa argentina del fin de siglo. Libertad, delirio y densidad en el relato del imaginario del «macho» porteño y la «postmodernidad» empresarial.
La voz amiga. ***Sergio Rosenfeldt.*** Primer premio de novela en el concurso de la Fundación Octubre. Jurado: Angélica Gorodischer, Andrés Rivera y Rodrigo Fresán. Una novela divertidísima y tersa, que marca la aparición de un escritor original, que atrapa con las andanzas de un post-adolescente y su extraña familia.

Humor

Cómo sobrevivir al viejazo de su marido. ***Graciela Skilton.*** Un enfoque humorístico de una experiencia común a muchas mujeres: el repentino ataque de falsa juventud que experimentan algunos señores, convirtiéndose en patéticos o divertidos «pendeviejos».
No juegues con fuego porque lo podés apagar. ***Leo Masliah.*** El teatro del cantautor uruguayo: varias obras que evidencian su excelente manejo del humor disparatado y delirante llevando al lenguaje a los máximos colmos como en sus novelas y cuentos.
Risas en el infierno: una lectura divertida de la Biblia. ***Daniel Samper.*** Ilustrado por ***Fontanarrosa***. Satírica e irreverente versión del Antiguo Testamento por el humorista colombiano de **El sexo puesto** y biógrafo oficial de Les Luthiers: incluye desopilantes diálogos de Dios con su mamá, quien le reprocha su inactividad y pereza y desencadena la Creación.

Biografía

No hay más localidades. ***Carlos Rottemberg.*** Las prematuras memorias del empresario del espectáculo convertido en tal a los 18 años como un panorama de la historia reciente del teatro y el cine en el país.

Ensayo

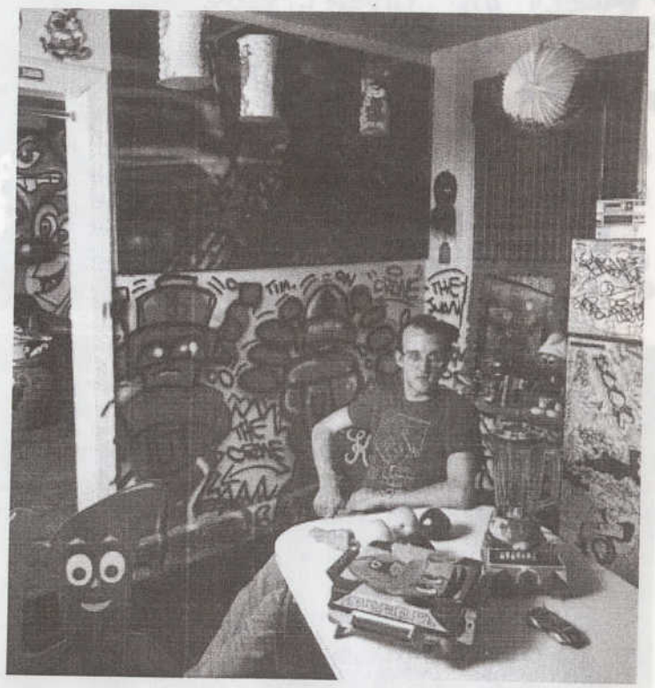
Quién te ha visto y quién TV. ***Pablo Sirvén.*** Una edición puesta al día de la primera -casi única- historia informal de la televisión argentina. A la crónica que cubre desde los orígenes hasta 1998, se suma el análisis de lo sucedido desde entonces, con especial énfasis en los cambios en la propiedad y manejo de los canales.
Cómo afinar el cuerpo sin ir a California. *Inteligencia emocional en el subdesarrollo.* ***Susana Kesselman.*** Prólogo: Fernando Ulloa. Con humor y precisión, una de las principales expertas en eutonía en la Argentina estimula a relacionarse mejor con nuestra envoltura humana.
El lector apócrifo. ***Roberto Ferro.*** Un enfoque crítico original sobre los principales escritores latinoamericanos: de cómo el que lee está «constituido» por sus lecturas. Entre los muchos autores abordados, Rodolfo Walsh, García Márquez y César Bruto.
La crisis de la política en la Argentina. ***Federico M. Lorenc Valcarce.*** Premio Fundación Octubre en el rubro investigación. Un análisis actualizado de una situación grave y de incidencia cotidiana en la vida del país.
Treinta años de música para jóvenes. ***Cristian G. de Nápoli y otros.*** Premio Fundación Octubre en el rubro ensayo breve. Diez textos escritos por jóvenes sobre la música que marca la vida de su generación: el rock. Seleccionados por un jurado coordinado por el semiólogo Oscar Traversa.

EDICIONES DE LA FLOR
Gorriti 3695 (1172) Buenos Aires
Fax: 963-5616
Email: edic-flor@datamarkets.com.ar

Keith Haring
La felicidad está en la calle

POR CECILIA SZPERLING

ILUSTRACIONES: KEITH HARING



RENOVÓ EL ARTE DE LOS '80. KEIT HARING ES LOS '80, CON SUS DISCOS, SUS FIESTAS, EL ARTE POP-SHOP, LA CULTURA GAY Y EL GLAMOUR QUE COMBINA A WALT DISNEY Y EL ÚLTIMO GRITO DE LA MODA. SU ARTE CALLEJERO, SUS GRAFITTIS SON RECONOCIBLES EN CUALQUIER LADO Y FORMAN PARTE DE LA CULTURA POPULAR. UN VISTAZO POR LA OBRA Y LA CORTA VIDA DE UN ARTISTA SUBVERSIVO QUE BUSCABA, ANTE TODO, LA FELICIDAD.

Para comprender la obra de Keith Haring es necesario comprender los años '80. "*La quintaesencia de los ochenta era ir de la calle a la disco y de la disco a la galería de arte*", escribió Elizabeth Sussman, actual curadora del Museo Whitney de Nueva York que en estos últimos años realizó retrospectivas no sólo de Haring sino de otros artistas emblemáticos de la década, como los fotógrafos Robert Mapplethorpe y Nan Goldin, que hasta hace poco eran muy resistidos por el establishment cultural norteamericano.

A principios de los '80 aparecieron en Manhattan lugares nuevos, ciertas discotecas y clubs nocturnos, que eran como "zonas liberadas", donde era posible para jóvenes y no tanto reinventar una identidad sexual individual. Como Haring, fueron muchos los artistas jóvenes que llegaron a la ciudad, huyendo de las restricciones provincianas, atraídos por esa nueva vida. En esas discotecas en estado de celebración permanente, de fiesta sin fin, se formó una subcultura artística nueva que le daba la espalda agresivamente al mundo del arte oficial pero que, antes de que la década llegara a su fin, terminó llenando con sus obras las galerías de arte más sofisticadas de Nueva York y del mundo, alcanzando precios increíblemente altos, nunca antes vistos para artistas tan jóvenes.

La paradoja Haring tiene que ver con un dilema actual: arte versus comercio. Haring pasó, en muy poco tiempo, de ser el guerrillero del graffiti que tomaba sitios públicos por asalto con su arte "de combate", a convertirse en el empresario que creó el Pop-Shop, un negocio de venta de objetos, remeras, lámparas, cunitas de bebé y otras *artesanías industriales* diseñadas y estampadas con sus característicos dibujos. Su reputación se vio dañada: si la alta cotización de una obra la enaltece, su masificación e integración lisa y llana al mercado cotidiano acarrea, casi siempre, desprestigio.

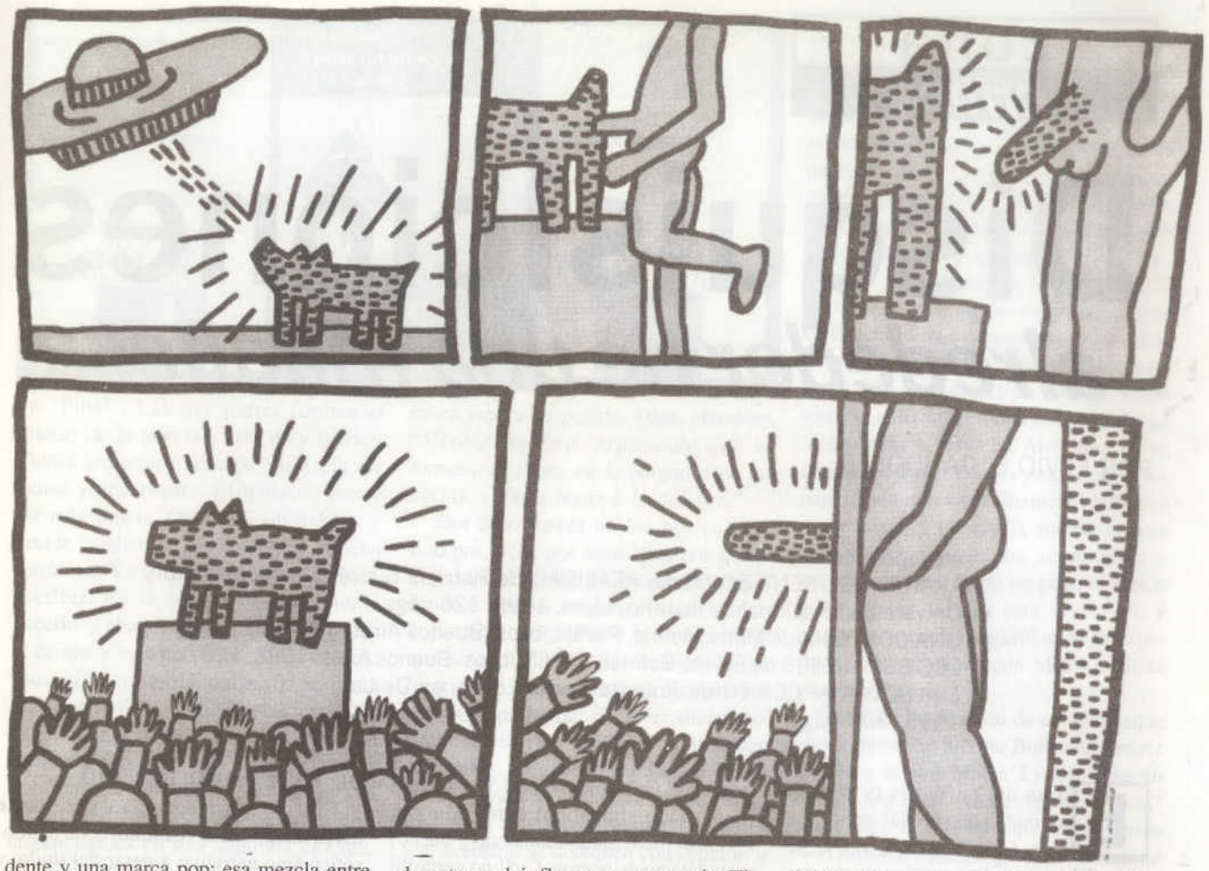
Keith Haring nació en Kutztown, Pennsylvania en 1956 pero se marchó a Pittsburgh a estudiar en el *Centro de*

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Artes y Oficios. A los 20 años realizó su primera exhibición individual. Inmediatamente se fue a New York y asistió a la Escuela de Artes Visuales. Allí, la lectura de Umberto Eco y el estudio de la semiología lo llevó a obsesionarse por el lenguaje de los signos: abstractos y reconocibles a la vez. Le interesaba especialmente la forma, casi mágica, en que los signos adquieren significado mediante el lenguaje.

Encabezando la "guerrilla artística", realizó su primera obra callejera. Consistió en cambiar el sentido de una palabra al borrar una de sus letras. El blanco era un aviso gigante de jeans que cubría de lado a lado la boca de entrada del subte de la calle 42. El pantalón en cuestión cubría el trasero de un hombre de espaldas mientras la cara de una rubia sexy aparecía al costado, a la altura de la cintura y con una mano tocando el cinturón. El fonda negro permitió que Haring hiciera desaparecer la letra "C" de la marca *Chardon,* dejando en el cartel la palabra "hardon", erección en inglés. Afuera de las galerías existía el espacio urbano, sólo había que tomarlo. Haring observó que en las estaciones de subte, entre un cartel publicitario y otro, había un rectángulo negro como separador. Con una tiza trazó un rectángulo blanco dentro del negro y allí comenzó a dibujar una serie de personajes, que comprendían desde variantes del ratón Mickey hasta sus hombrecitos con varios perfiles y ojos. Haring llenó estación tras estación de subte con sus dibujos.

Par casualidad asistió a una convención de poetas beats. Allí conoció a Allen Guinsberg y William Burroughs. La influencia de Burroughs, su técnica de recortes arbitrarios, le abrió una puerta a su creatividad. Los signos no sólo tenían un sentido propio y directo, sino que al combinarlos y yuxtaponerlos, incluso de manera contradictoria, perdían su linealidad. "*En un texto de Burroughs*", escribió Haring, "*uno tiene la posibilidad de encontrarse con varios pensamientos al mismo tiempo, como en un sueño en el que algunas cosas tienen sentido y otras lo contradicen, pero existen juntas y en una misma realidad*". Haring dio un paso más en su propia estilo que alguien definió coma *primitivismo-tecno.* Eran dibujos hechos con un solo trazo y se parecían incluso a los dibujos animados y los graffitis. El efecto producido por su reproducción sin limite daba un cruce perfecto entre antigüedad-modernidad, oriente-occi-



dente y una marca pop: esa mezcla entre alta cultura y baja cultura que está en el corazón del arte de los '80.

A los espacios públicos le siguió la discoteca, otro espacio que en ese momento era totalmente inédito para el arte, del que Haring se apropió para realizar exposiciones, instalaciones y eventos. En lugares como Club 57, Mudd Club o Danceteria, se estrenaban las nuevas obras de teatro de Sam Sheppard y se proyectaban videos de Betty Boop, Buggs Bunny y el pato Lucas, siguiendo la línea que Warhol y Lichtenstein habían trazado de revalorización del cómic y los dibujos animados. También pasaban películas como **La mujergato de la luna** o **La invasión de las chicas abeja**, en ese entonces rarezas de culto, que hoy forman parte de una tendencia masificada, al punto que un canal de televisión norteamericano pasa esa clase de películas las 24 hs.

Las exhibiciones eran colectivas y se juntaban disc jockeys, artistas callejeros y algunos pocos, como Haring, con formación académica. Para el *Times Square Show* se apropiaron de una casa deshabitada y presentaron una obra aprovechando todos los espacios. Fue la antítesis de la galería de arte y el influyente semanario *The Village Voice* lo describió como "*el primer evento de arte radical de los ochenta*". En ese evento subversivo, Keith Haring recibió su primera invitación para exponer en una galería del Soho, el barrio de las galerías.

Haring, que empezó dibujando las paredes de los subtes y prefirió la vitalidad de "la calle" al circunscripto "mundo del arte", terminó formando parte de él, aunque siempre fue cuestionado por algunos críticos que veían al Pop-shop simplemente como un lugar para autopromoción del artista. Sin embargo, lo que perseguía Haring era un modo de vivir la vida cotidiana de manera artística. Los objetos que vendía eran iguales a los que él había inventado para su propia casa. Para Haring rodearse de objetos únicos, inusuales, era un estímulo para salir de la alienación cotidiana y liberar el espíritu. Algo en lo que ya habían pensado los formalistas rusos o los alemanes de la Bauhaus.

"*Me considero un producto de la era espacial*," escribió Keith Haring. "*No sólo porque nací el año en el que hombre fue lanzado al espacio por primera vez, sino también porque crecí viendo los dibujos de Walt Disney*". Desde sus inicios Haring deseó trabajar para la Disney. Desgraciadamente, su sueño se cumplió demasiado tarde. Recibió una oferta de trabajo para los estudios a los 31 años, poco antes de morir de sida, una plaga que trepó como una hiedra par paredes humanas, clausurando los sitios de la subcultura gay e imponiendo su fin de fiesta.

"*Quizás los ochenta no necesiten un revival, porque quizás todavía no han terminado*", anotó con ironía Kurt Andersen, el crítico del *New Yorker,* que piensa que los "cuestionables" principios rectores de la cultura de los años 80 todavía rigen: la desaparición de las distinciones entre alta y baja cultura, el alza imparable del mercado del arte, la vuelta al estilo figurativo y la aparición de figuras efímeras y sobrevaluadas. Pero si la obra de Haring fuese llevada a juicio, podría ampararse en un derecho constitucional de su país: *the pursuit of happiness*, la búsqueda de la felicidad. Una fila de hombrecitos que bailan, dos hombres que corren sosteniendo un corazón gigante, ratones Mickeys que juegan con el pene entre las manos y, sobre todo, sus famosos bebés radiantes, todas imágenes de la felicidad, estarán allí para atestiguarlo. ■

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

zona
crítica

Disquisiciones
alrededor de una milanesa

POR ELVIO E. GANDOLFO

A propósito de:
APARTE DEL SENTIDO DE LA REALIDAD de Patricia Suárez. Municipalidad y Universidad Nacional de Rosario. Idem, 1998. 126 págs.
UNA CORTESIA de Milita Molina. Perfil Libros. Buenos Aires, 1998. 92 págs.
LOS BURGUESES de Silvina Bullrich. Perfil Libros. Buenos Aires, 1998. 126 págs.
EL LECTOR APOCRIFO de Roberto Ferro. Ediciones De La Flor. Buenos Aires, 1998. 303 págs.

En un día miércoles (y también *de* miércoles: llovía) decidí ir al cine. Como soy muy fiel al género del terror o la fantasía (mucho más escaso), fui a ver, a pesar de las críticas despiadadas, **Poseídos**, con Denzel Washington. No era para tanto. Siempre sospeché que la crítica de cine promedio argentina se pone como loca cuando la temática metafísica o religiosa aparece frontalmente. Es cierto, es cierto: había un par de diálogos insoportables, y para que el final funcionara (una voz en off que no pertenece a quien uno cree) el director tendría que haber sido un genio. Pero se cruzaba lo cotidiano con lo sobrenatural, sin trucos, en un par de escenas que valían la pena. Y los crímenes estaban resueltos sin baldes de sangre, lo cual era un alivio.

Al salir, pensé (recordad que era miércoles y por lo tanto la entrada salía la mitad) en cruzar desde el Maxi (de un lado de la 9 de julio) hasta el Metro (del otro lado), pero un resto de cordura me hizo seguir el siguiente razonamiento: a) llovía, b) la 9 de julio es la avenida más ancha del mundo, c) me iba a mojar todo.

Así que me metí en un bar y pedí una milanesa con papas fritas. Cuando empecé a comerla, aproveché mi masticamiento de rumiante para meditar. Porque si hubiese cruzado, hubiese ido a ver **Besos mortales**. ¿Qué unía a ambas películas? Que tanto Denzel Washington (demasiado simpático) como Morgan Freeman (demasiado sabihondo y bueno) eran detectives negros. Cuál no sería mi sorpresa, días después, cuando al cometer la equivocación de ir a ver **Los federales** (mucho peor, en el fondo, que **Poseídos**), descubriría que Wesley Snipes, aunque al principio parecía otra cosa, era también un detective negro.

Parecía tratarse de una especie de "mancha temática", que muchas veces se da sin demasiada explicación. Por ejemplo: en el mundo de los libros se viene una "historia de la lectura" de Alberto Manguel, mientras que en otro sello se acerca otra "historia de la lectura" de Guglielmo Cavallo y Roger Chartier, mismo sello que editó hace poco un libro sobre la lectura cuyo título meloso (variación de otro mejor, de Calvino), **Si una mañana de verano un niño**, hizo que decidiera no leerlo jamás.

Ya subido al tren de la asociación libre, recordé un buen libro sobre la lectura, **Casi una novela**, del francés Daniel Pennac, y cómo durante un corto tiempo estuvo de moda la "teoría de la recepción" que le daba bola al lector en vez de al autor. Y al captar todo ese tejido medité: "¡ah, los caminos del Señor son inextricables!", frase muy recomendable para cortar un pensamiento serial ocioso y dejar de perder el tiempo en buscarle una explicación.

DE ESTE LADO DEL RIO

Cuál no sería mi sorpresa al leer **Aparte del principio de la realidad**, texto no filosófico sino narrativo a pesar del título, y no de Grüner o de Tomás Abraham, sino de la rosarina Patricia Suárez, y ver que su tema central era la lectura. Pero de una manera individual, directa, acotada a un personaje, y que se vuelve pronto un libro sobre la lectura, la escritura o su dificultad, y finalmente sobre el río (que aunque no esté nombrado tiene el olor, el color y el tamaño del Paraná), y las costumbres y percepciones de las mujeres de todos los tiempos (no sólo postfeministas). También, por el mismo precio, habla del campo sin ponerse costumbrista.

Esta novela relativamente corta obtuvo el Segundo Premio del Concurso de Novela 1997-98. Con menos de 30 años, Suárez viene obteniendo premios de todo tipo y color, importantes (el Conti, el Rulfo para el género infantil), medianos (en la Feria del libro), chicos y hasta microscópicos (mi pluma se resiste a nombrarlos). Además tuvo una época de abundante producción periodística (en **La Capital** de Rosario, en **El País** de Montevideo). Publicó también una docena de cuentos infantiles, algunos muy buenos, en una serie de El Quirquincho.

Aparte... tiene tres partes, un desvío titulado "Dispersión" (con dos textos) y un "Final". Las tres partes forman el grueso de la novela y son muy fuertes. Tienen una temperatura de estilo a la vez densa y absorbente. El tema no puede ser más simple. Olga está sin trabajo, y decide cambiar de vida: cortarse el pelo, llamarse Victoria y además de leer, escribir. En la segunda parte intenta hacerlo y abandona. En la tercera, viaja al campo y ve a los padres y un hermano loco. La zona llamada con astucia "Dispersión" es exactamente eso: dos cuentos muy buenos en sí, pero que no tienen nada que ver con el resto, seguramente agregados para llegar a la medida del concurso, seguramente desenganchables en una segunda edición. El "Final" recobra sin una arruga todo el espesor de tema y estilo, y deja a Olga laburando en una de sus para ella míticas librerías de viejo.

Leer **Aparte del principio de la realidad** es un goce de los sentidos y los cruces literarios, convertidos en algo palpable, nada abstracto o mental. Hay, por ejemplo, una suelta libertad para hablar de los objetos. Cuando el mozo le trae un plato con queso (que Olga ama tanto como a los libros), dice: "*suspiró, con una sonrisa que le dio una alegre acogida, como si el queso fuera un viajero cansado del trajín de los aeropuertos.*" Cuando Olga pela una papa piensa que esa papa "*era dichosa por ser apenas sensitiva.*" Los zapatos que le crujen son como naves sin calafatear. Esa percepción se vuelve interna cuando se trata de su propio cuerpo, visto como elefantiásico, sin límites precisos: una especie de Godzilla psíquico femenino.

Cuando se corta el pelo, mete los restos en una bolsa: "*Un poeta épico, basándose en ellos hubiera podido describir una batalla.*" Todo está escrito por una parte, y sentido por Olga por otra, como un placer o una angustia físicas. El mismo lenguaje se vuelve denso a despecho de lo que lo provoca. El mozo espera su pedido. Olga, entonces: "*Miró pensativa, esperando que se formara el deseo en la lengua o en las encías, y diera lugar a la palabra.*"

Esa desocupada no lee por cultura, sino por vicio, por necesidad, por gusto: le gustan la tipografía antigua, las tapas comidas por los hongos, el tacto, y más la promesa del placer o la comprensión que su logro. Como todo lector de buena cepa, teme ser chupada para siempre por la letra impresa, por el placer silencioso. Llevada a escribir -a diferencia de quien la escribe-, se queda en frases torpes, y se recupera a sí misma en el estupendo fragmento del campo. Aunque los padres y el hermano se dediquen con fruición y gratuidad a hacerse sufrir mutuamente, la percepción de Olga (y el modo en que Suárez la cuenta) hacen que el campo se convierta en el bálsamo para su falta de brújula y su angustia: "*Toda referencia al cambio que quiso introducir en su vida, se había disipado. Ya no existían la vida vieja y la nueva; allí en el campo, solamente ella existía.*"

De fondo están el río, el Sr. Linse, un lavacopas que da pie a un fragmento semifantástico y se esfuma. Dan ganas de seguir, y seguir con esto, como decía Zelarrayán en un libro. Pero perdí mucho tiempo hablando de cine, negros y milanesas. Baste con decir que es un libro que provoca deseos de leer y de escribir. Lo primero es más fácil.

Como mucha gente jamás consiguió **Las carnes se asan al aire libre** de Oscar Taborda (recomendado aquí hace tiempo), y como el libro de Suárez está editado por el mismo sello municipal, doy los datos concretos: hay que ir a Rosario, al cruce de Córdoba y Corrientes, donde hay un kiosco que vende ambos títulos, y comprarlos. O esperar la lujosa reedición en un sello importante, en febrero de 2017.

DERROTAS Y PROYECTOS

Me gustan más las novelas cortas que las novelas largas al pedo (hay miles). Hace un tiempo, en el Litoral argentino, me recomendaron una novela corta de Milita Molina, editada en Rosario. Como no me enganchó para nada y no tenía que comentarla, la dejé de lado alegremente. Como ahora salió otra en Perfil, **Una cortesía**, y como salieron con gran rapidez notas en los medios, me dije: "Bueno: ¿QUE pasa con Milita Molina?" Y la leí. Se trata de una mujer paralizada en la actitud de *casi* escuchar a un caballero que la visita, a lo largo de 90 páginas. Hay como la amenaza de que la tensión tonta se convierta en una joda metafísica (como pasa a veces en Aira) que no se concreta (idem). Tal vez porque el personaje femenino es tan finamente histérico y narcisista, y porque la autora, en vez de *ver y transmitir* eso, se contagia y vuelve su propio estilo un poco histérico y narcisista. Así que esta vez la leí, y puedo decir con la seguridad de la experiencia: hasta ahora con Milita Molina pasa muy poco.

También Perfil editó de un solo saque viejos libros de Silvina Bullrich, Beatriz Guido e anche Marta Lynch. ¿Serán buenas hoy o en vez de "hacer historia" como dice la faja de tapa, estos libros "*son* historia"? me pregunté. Sólo intenté con **Los burgueses** de Silvina. Empieza así: "*Todo habría sido soportable si no hubieras estado allí, tú.*" ¿Se puede seguir leyendo?, me pregunté. Miré la notita introductoria de la autora donde dice que "*su sexo (el del protagonista) no está definido; no se sabe a lo largo del libro si es hombre o mujer*". Esa frase, que podría haberme abierto el apetito en Henry James, en Roberto Echavarren, incluso en Hebe Uhart, me derrotó definitivamente. "No", me contesté.

En cambio **El lector apócrifo** de Roberto Ferro me derrotó. Tiene trabajos sobre Cortázar, Lezama, Rulfo y siguen firmas. Un tanteo o jugueteo previo que suelo hacer es leer la primera y la última página. Había sacado citas increíbles de ambas páginas, pero pasa Santiago Pazos y me avisa que va a usar el libro en "Cuánto vale tu silencio". Después de leer esas frases, cerré sus páginas. Me dije: "Está todo bien, loco." Después pensé que soy tan bulímico para leer, tan voraz, tan desconsiderado como Olga Stura, y que a lo mejor, dentro de un tiempo indeterminado, leo incluso el libro de Ferro, una noche de lluvia, delante de una milanesa. Porque la vida es en gran parte así: derroche, gratuidad y desperdicios. ■

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Cuánto vale tu silencio

POR SANTIAGO PAZOS

YO Y EL PEDIDO, TRES PUNTOS Y EL FRAUDECITO, IBARLUCÍA Y LA CEGUERA, FERRO Y LO QUE.

Ante todo, gracias por las cartas, e-mails y demás vehículos epistolares que he recibido en los últimos tiempos. Espero que presionen a los que cortan el bacalao en esta revista y los obliguen a aceptar una propuesta de sección nueva hecha por mí y que se llamaría "La historia me absolverá". En dicha sección haría lo mismo que acá pero apuntando más a los medios, la sociedad del espectáculo, la vida cotidiana y -por qué no- la vida sexual de nosotros (no necesariamente juntos). Ya saben: escriban, llamen por teléfono, amenacen con suspender las suscripciones. Pidan por mí y les seré dado.

Vayamos a lo nuestro. Ustedes recordarán aquella tapa de la revista *Tres Puntos* que decía "En la cultura también hay fraude" e intentaban poner al bueno de Piglia como si fuera el segundo de Yabrán. Ya en su momento dimos nuestra opinión sobre las exageraciones de esta publicación. Pues bien, hace un tiempito sacaron un número que en la tapa decía: "La generación maldita: una encuesta exclusiva consagra a los nuevos poetas, dramaturgos y narradores. Jóvenes que escriben en un país que no lee." Ya, de entrada nomás, cuando vi eso de "una encuesta exclusiva consagra" me sonó mal. ¿Desde cuándo los escritores se consagran por medio de una encuesta? En fin, uno podría pensar que la mentalidad marketinera con la que **Tres puntos** maneja la cultura los llevó a confundir candidatos políticos o salchichitas con escritores. Es tolerable. Lo que resulta imperdonable es la desprolijidad con que armaron todo. A saber:

1. Aparecen cien consultados. Más allá de algunos nombres que no se sabe para qué los consultaron, hay otros que aparecen en categorías extrañísimas. Ejemplos:

1.1. Miguel Russo aparece en carácter de "editor" cuando su mayor reconocimiento es como periodista cultural y novelista.

1.2. Como escritora aparece **Eva Tabakian** que tal vez despunte el vicio pero que es conocida como profesora universitaria y crítica académica.

1.3. Aparece como crítico de *Página/12* **Marcos Mayer** que hace años no trabaja en dicho lugar. Algo que habla de lo bien que maneja la información **Tres puntos**.

1.4. Y así hasta el hartazgo.

2. Nos consta (y desafiamos a *Tres puntos* a que nos contradiga) que hubo gente a la que consultaron y que no fue incluida entre los cien.

3. En ningún momento se aclara quiénes fueron los ganadores de la encuesta. Sí, en cambio, aparecen fotografiados distintos escritores divididos por actividad (teatro, poesía, narrativa). Se supone que los fotografiados son los ganadores (los "consagrados" para utilizar la terminología de *Tres puntos*) pero no es así. Según averiguamos las fotos no coinciden con los más votados.

Con estos datos, si fuéramos tan sensacionalistas como *Tres puntos* tendríamos que haber puesto en la tapa de la **V.** una caricatura del editor cultural de esa revista, **Ricardo Ibarlucía**, y titular: "En las revistas también hay fraude" pero:

1. Sería una exageración de mal gusto.

2. Naomi Campbell es más linda que Ibarlucía.

No crean que terminé.

El informe de *Tres puntos* tenía otros detalles que despertaban cierto enojo.

1. La foto más grande está dedicada a los dramaturgos. Sin embargo en la nota principal no se habla de ellos. ¿Sería para compensar?

2. Ustedes saben que acostumbro a leer muchas pavadas. Ese es mi karma. Pero les aseguro que cuando leía el artículo-opinión de Ricardo **Ibarlucía** pensaba "esto es lo más enojosamente boludo que leí en mi vida". Obviamente, estaba exagerando. Ya había leído otras veces artículos de **Ibarlucía**.

Por un lado utiliza el típico argumento de "*ya nadie lee*" y acusa a "*editores, periodistas, críticos, jurados*". Lo increíble es que él fue, en distintos momentos, editor, periodista, crítico y jurado. A estos muchachos cómo les encanta lavarse las manos.

Además eso de que nadie lee es mentiroso. La prueba está a la vista. Claro, nunca van a darle lugar a revistas como la **V.** que ya lleva publicadas a unas cuantas decenas de autores nuevos ni van a hablar de esfuerzos editoriales como los de Simurg, El elefante blanco, Florida blanca, Tierra firme, Bajo la luna nueva, y tantos otros pequeños sellos que se rompen el culo tratando de editar libros independientemente. Tampoco van a considerar un buen síntoma que un tipo como **Federico Andahazi** (que hace literatura en serio, les guste o no les guste) con su primer libro les haya pasado el plumero a todos esos escritorcitos teóricos que se meaban en su propio discurso en *Babel* y en medios más masivos. "La ceguera como maldición" se llamaba la nota de **Ibarlucía**. ¿Sería autorreferente?

Iba en el colectivo 168 desde De la Flor hacia la guarida de Alsina. Me había llevado de la editorial un par de libros. Uno era el magistral, inconmensurable, increíble y sublime *20 años con Inodoro Pereyra*. Pero como por su tamaño es medio difícil de hojear en un asiento de a dos, me puse a pispear el otro titulado *El lector apócrifo* de **Roberto Ferro**. Les leo sólo un párrafo:

"*Los lugares de enunciación aparecen en el dispositivo imaginado como los puntos de interferencia en los que se distribuyen y complementan las posiciones de corte de las inserciones textuales; los lugares de enunciación son, entonces, como el gesto inicial del monograma, curvas convergentes y divergentes de arabescos...*"

Me salteé un par de páginas y seguía todo así. No se podía creer: era absolutamente ilegible. Me imagino una situación como si fuera un chiste de **Fontanarrosa**:

Ferro está sentado en su escritorio tecleando una vieja máquina de escribir con rostro de enajenado. Un globito de diálogo muestra que una voz truena desde el cielo y que le dice: "*Crítico, **Ferro**, te dije que serías crítico, no críptico.*" Okey, lo reconozco, el humor gráfico no es mi fuerte. ■

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 decidas. Basta de regalar siempre CDs y libros. Ahora podés ser original y regalar una suscripción de la mejor revista culturalmente incorrecta.

VALOR DE LAS SUSCRIPCIONES:

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

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

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

LLAMÁNOS
953-4476

Paraísos Argentinos
Operador Mayorista de Turismo

Uruguay 485, 10º piso
Ciudad de Buenos Aires
Tel. 371-3727/5713 373-3013
Fax 372-9861

Leg. 8671

Aéreos — No incluye DNT ni tasas

	Temporada Baja	T. Alta
Miami	U$S 455	consultar
New York	U$S 535	
Río de Janeiro	U$S 245	
México	U$S 550	
Madrid	U$S 797	
Atenas	U$S 842	

Hotelería • Cruceros

Paquetes Aéreos y Terrestres

■ Paquetes Gay ■

Caribe - USA - Río

Europa Fascinante

FRANCIA '98
Copa del mundo
FINANCIACIÓN

Consultar alternativas

Coordinador: Leonardo

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar