

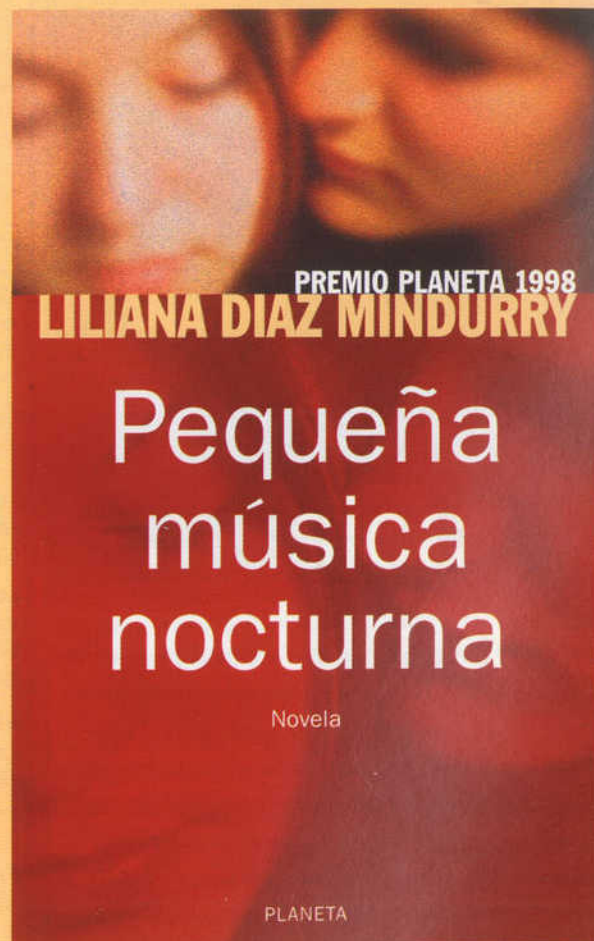
LA NOVELA DE LA QUE
TODOS VAN A HABLAR

Pequeña música nocturna

de

LILIANA DÍAZ MINDURRY

PREMIO PLANETA 1998



"Cargada de sensualidad, con escenas eróticas de gran audacia y un clima perturbador que recorre toda la novela..."

MARÍA ESTHER DE MIGUEL, MARCOS AGUINIS Y MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN,
JURADOS DEL PREMIO PLANETA 1998.

EN TODAS LAS LIBRERÍAS • GRUPO EDITORIAL PLANETA

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

V DE VIAN

Año IX Nº37 \$ 5,90.

Revista culturalmente incorrecta



LITERATURA

Hanif KUREISHI
Pablo CAPANNA
Primo LEVI
Dante PANZERI
Ignacio RAMONET

SEXO

DESNUDOS en Buenos Aires
COCAÍNA en Hollywood

POLITICA

Poema en homenaje

No porque los arcos decrezcan esta noche su delirio
ni porque en todo el ámbito del hombre el proósito se haga más firme
la voz más numerosa la confianza más encendida
no porque en esta ciudad los amigos se reúnan para decirse su idéntica
alegría
su combate sin fronteras y el calor seguro del comienzo
ni tampoco porque lejos del fervor en la caravana interna del desprecio
los enemigos invoquen sus orillas para acuciar el aire naciente
no porque aquí o allá se yerga el vuelo y la línea y el nuevo arrojo
corresponda al antiguo
ni tampoco porque de todos los riesgos posibles elijamos el camino de la
libertad y la consecuencia
o elevando el alba hemos llegado a comprender
si el gesto ondea esta noche su comienzo
si la calle anuda su tensión
si los hombres viniendo de su aparte fortifican su empeño cotidiano y
amanecen en los puertos ascendentes
en mitad de las estaciones junto al río y las rutinas en tránsito
en medio de la ropa ondulante de las manos dedicadas a condenar o
persuadir
es porque el pueblo seguro de su avance ampara hoy la intrepidez y el
sueño en las ciudades de la tierra
es porque la mañana se extiende hasta la torre más alta de la infancia
y podemos recordar y construir los deseos futuros
es porque las manos semejantes y la fábula alimentan el amor en los bares
y en los puentes
y es porque después de viajes innumerables y palabras de lentas
esperanzas y trabajos
del ritmo antiguo y el esfuerzo de los cambios y la permanencia
nos hemos encontrado en el mismo desafío y en la misma batalla

EDGAR BAYLEY



Staff

Año IX N°37 dic. '98/en. '99

Director Sergio S. Olguín

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

Coordinación Diana Arbiser

Fotografía Diana Arbiser
Mónica Hasenberg

Colaboran Osvaldo Aguirre
Melina Berkenwald
Daniel Collico Savio
B. Fernández Mattio
Belén Gache
Guillermo Lema
Marcelo Miceli
Pablo Miravent
Ana Lucía Salgado
Gustavo Secreti
Hana Sindelárová
Ramón Tarruella

Embajadora Karina Galperín
en Harvard

Diseño Gabriel Miró
de logotipo

Diseño Le Porvenir Art
de Tapa

Asesor Eduardo Arechaga
espiritual

CON V DE VIAN ES PUBLICADA POR VIAN EDI-
CIONES. REGISTRO DE LA PROPIEDAD INTELEC-
TUAL EN TRAMITE. PROHIBIDA SU REPRODUC-
CIÓN TOTAL O PARCIAL SIN AUTORIZACIÓN PRE-
VIA. LAS NOTAS FIRMADAS REPRESENTAN LAS
OPINIONES DE SUS AUTORES Y NO NECESARIA-
MENTE DE LA REVISTA. REDACCIÓN: ALSINA
2260 3° E. TELÉFONO: 953-4476. IMPRESO
EN: EDITORIAL TRENQUE LAUQUEN (FOTO-
MECÁNICA). DISTRIBUCIÓN: WORK IN PROGRES.
CAPITAL FEDERAL
REPÚBLICA ARGENTINA
TERCER MUNDO

Correspondencia a:

Alsina 2260 3° E

1090 - Capital

E-Mail:

vdevian@ciudad.com.ar

Sumario

37

4 / Click!

Ignacio
Ramonet
reclama nuevas
utopías.

6 / Click!

Báñez, resul-
tados del con-
curso y otras
cuestiones.

8 / Pablo Ca-
panna: un espe-
cialista entres-
tado por
Marcelo Miceli.



13 / Sombras:
las despeja y
analiza Belén
Gache.



16 / Cocaína
en Hollywood:
los blancos '70
según Rupert
Howe.



20 / Primo Le-
vi: la vida y la
obra del escri-
tor por Sergio
Nudelsteje.



24 / Dante
Panzeri: re-
cuerda a un
grande Pablo
Miravent.



26 / Desnudos:
los investiga y
los mira Betina
Fernández
Mattio.



31 / Hanif
Kureishi: en-
trevista exclusi-
va de Melina
Berkenwald.



38 / Nombres
en la Web:
bautiza Daniel
Collico Savio.

40 / Primavera
de Praga:
análisis de G.
Lema y H.
Sindelárová.



44 / Tadeus
Kantor: un
artículo del
gran Jan Kott.



46 / Héctor G.
Oesterheld: su
última obra pu-
blicada por Os-
valdo Aguirre.



48 / Zona
crítica: los
libros que lee
Elvio E.
Gandolfo.

50 / Cuánto
vale tu silencio?:
señala con el
dedo Santiago
Pazos.

FOTO DE TAPA:
MARK SELIGER
MODELO:
JENNY
MCCARTHY



Necesidad de la utopía

Los fieles lectores de la *V. ya conocen al autor de esta nota por un artículo suyo que publicamos en nuestro número 18. Ignacio Ramonet es el director de Le Monde Diplomatique y uno de los intelectuales europeos (gallego, para más datos, aunque escriba en francés) más lúcidos de la actualidad. Acaban de aparecer, publicados por Debate, dos libros de su autoría que recomendamos fervorosamente: La teoría de la comunicación y Un mundo sin rumbo. Como prueba de su capacidad de análisis de la realidad va este artículo aparecido en la revista *Manière de voir*.*

Un mismo afiche cubría, en enero de 1998, los rincones de diversos aeropuertos europeos: mezclando las imágenes de la revolución cultural china representaba una fila de personas avanzando delante de una manifestación, rostros radiantes, blandiendo estandartes coloridos agitados por el viento y gritando: "¡Capitalistas del mundo, ¡uníos!". Para *Forbes*, la revista norteamericana de los millonarios, ésta era una manera socarrona de celebrar los ciento cincuenta años de la aparición del **Manifiesto Comunista** de Karl Marx y Friedrich Engels. Una manera también de afirmar, sin temor a ser desmentido (los afiches no estaban ni arrancados ni rotos), dos cosas: el comunismo no asusta más; el capitalismo pasó a la ofensiva.

En este año 1998, en el que no sólo fue el aniversario del célebre **Manifiesto** escrito por dos jóvenes (Marx tenía treinta años y Engels veintiocho), sino

también de la Revolución de 1848 (que impuso el sufragio universal masculino y la abolición de la esclavitud) y la revuelta de mayo del 68, ¿qué reflexiones inspira la nueva arrogancia del capital?

Esto comenzó después de la caída del muro de Berlín y la desaparición de la Unión Soviética, en un contexto de embotamiento político donde se explicaba la apertura de una ilusión destruida. Las revelaciones súbitas de todas las consecuencias, al Este, de decenios de estatización turbó los espíritus. El sistema sin libertades y sin economía de mercado apareció en su trágico absurdo, con su corolario de injusticias. El pensamiento socialista, de alguna manera, se desplomó en tanto paradigma de progreso como ideología que pretendía la planificación absoluta del futuro.

En el seno de la izquierda, cuatro convicciones nuevas salieron a la luz que podrían socavar la esperanza de transformar radicalmente la sociedad: ningún país puede desarrollarse seriamente sin economía de mercado; la estatización sistemática entraña despilfarros y penurias; la austeridad al servicio de la igualdad no constituye en sí, un programa de gobierno; la libertad de pensamiento y de expresión tiene por condición necesaria una cierta libertad económica.

El quiebre del comunismo y la implosión del socialismo implicaron, de rebote, el desmantelamiento ideológico de la derecha tradicional (que tenía como único sostén doctrinario al anticomunismo) y consagraron gran vencedor del enfrentamiento Este-Oeste al

neoliberalismo. Este, cuyo dinamismo se mantenía frenado desde comienzos de siglo, vio desaparecer a sus principales adversarios y se despliega ahora en escala planetaria con una energía multiplicada. Sueña con imponer su concepción del mundo, su propia utopía, en tanto pensamiento único, a la Tierra entera.

Esta empresa de conquista se llama mundialización, que resulta de la interdependencia cada vez más estrecha de las economías de todos los países para la libertad absoluta de la circulación de capitales, por la supresión de las barreras aduaneras y reglamentaciones y por la intensificación del comercio y el libre comercio, alentado por el Banco Mundial, el Fondo Monetario Internacional (FMI), la Organización de Cooperación y de Desarrollo Económicos (OCDE) y la Organización Mundial de Comercio (OMC).

Se establece una desconexión entre la economía financiera y la economía real. Sobre el casi billón y medio de dólares que representan las transacciones cotidianas a escala mundial, sólo el uno por ciento está consagrado a la creación de riquezas nuevas. El resto es de naturaleza especulativa.

Tal expansión del neoliberalismo se acompaña, incluso en los países más desarrollados, de una reducción significativa del papel de los actores públicos, comenzando por los parlamentos, como así también por un saqueo ecológico, por una explosión de desigualdades y el retorno masivo de la pobreza y la desocupación. Lo que representa la negación del Estado moderno y de la ciudadanía.

Fuera de control

Asistimos también a una escisión radical entre, por una parte, la evolución de nuevas tecnologías de la información y, por otra, la noción de progreso de la sociedad. La expansión, desde comienzos de los años '60, de la biología molecular, asociada a la potencia de cálculo que permite ahora la informática, hizo volar en mil pedazos la estabilidad general del sistema técnico. El control de todo esto por el poder público se volvió cada vez más arduo. Resultado: los responsables políticos se revelan incapaces de medir las amenazas de esta aceleración de las tecnociencias. Se pasa, allí también, a la dependencia de expertos no elegidos que pilotan en la sombra las decisiones gubernamentales.

La revolución informática hizo estallar la sociedad contemporánea: trastornó la circulación de bienes y favoreció la expansión de la economía informatizada y la mundialización. Esto no ha volcado todavía a todos los países del mundo en una sociedad única, sino que empuja a la conversión de todos hacia un modelo económico único por la puesta en red del planeta. Crea una suerte de lugar social liberal enteramente constituido por redes, separando la humanidad en individuos aislados los unos de los otros en un universo hipertecnológico.

Consecuencia: las desigualdades se acrecientan. Hay más de 60 millones de pobres en Estados Unidos, el país más rico del mundo. Más de 50 millones de pobres en el seno

de la Unión Europea, primera potencia comercial. En los Estados Unidos, el 1 por ciento de la población posee el 39 por ciento de la riqueza del país. Y, a escala planetaria, la fortuna de las 358 personas más ricas es superior a los ingresos anuales del 45 por ciento de los habitantes más pobres, o sea 2.600 millones de personas...

La lógica de la competitividad ha sido elevada a rango de imperativo natural de la sociedad. Ella conduce a hacer perder el sentido del "vivir juntos", el sentido del "bien común. Mientras que la redistribución de ganancias de productividad se hace a favor del capital y en detrimento del trabajo, que el costo de la solidaridad es considerado como insoportable y que el edificio del Estado-providencia se desmorona.

Delante de la brutalidad y lo repentino de todos estos cambios, las referencias se pierden, las incertidumbres se acumulan, el mundo parece opaco, la historia parece escapar a toda prisa. Los ciudadanos se encuentran en el corazón de la crisis, en el sentido que Antonio Gramsci daba a este término: "Cuando lo viejo muere y lo nuevo vacila en nacer." O como diría Tocqueville, cuando "el pasado no esclarece el futuro, el espíritu marcha en las tinieblas."

Para numerosos ciudadanos, la idea ultraliberal de que el Occidente está maduro para vivir en condiciones de libertad absoluta es tan utópica —y tan dogmática— como la ambición revolucionaria de igualdad absoluta. Ellos se preguntan cómo pensar el futuro. Y explican la necesidad de otra utopía, de una nueva racionalización del mundo. Esperan una suerte de profecía política, un proyecto reflexivo del futuro, la promesa de una sociedad reconciliada, en plena armonía con ella misma.

Pero ¿hay un espacio, hoy en día, entre las ruinas de la Unión Soviética y los escombros de nuestras sociedades desestructuradas por la barbarie neoliberal, para una nueva

utopía? Esto parece a priori poco probable, porque la desconfianza a la mirada de los grandes proyectos políticos se ha generalizado y porque se vive, al mismo tiempo, una grave crisis de representación política, un enorme descrédito de las elites tecnocráticas y de los intelectuales mediáticos y una ruptura profunda entre los grandes mass-medias y su público.

Cualesquiera sean las consultas electorales, la abstención aumenta, así como el voto en blanco y la no-inscripción en los padrones electorales en los lugares donde la votación es optativa.

Muchos de los ciudadanos, no obstante, desearían introducir un grano de humanidad en la bárbara máquina neoliberal: están en la búsqueda de una implicación responsable, experimentan un deseo de acción colectiva. Querrían enfrentar responsables bien identificados, con nombre y apellido, a los cuales dirigir sus reproches, sus inquietudes, sus angustias y su desconcierto, mientras que el poder se ha vuelto largamente abstracto, invisible, lejano e impersonal. Ellos querrían todavía creer que la política tiene respuesta a todo, mientras que la política cada vez carece más de respuestas simples y claras a los problemas complejos de la sociedad. Cada uno siente, sin embargo, como defensa contra el avance neoliberal, la necesidad de un contraproyecto global, de una contraideología, de un edificio conceptual que pueda ser opuesto al modelo dominante actual.

Poner en pie esto no es fácil ya que se parte de una situación casi de tabla rasa, las precedentes utopías fundadas sobre la idea de progreso han derivado a menudo en el autoritarismo, la opresión y la manipulación de los espíritus.

Se hace sentir todavía una vez más la necesidad de soñadores que piensan y de pensadores que sueñan, para encontrar no tanto un proyecto de sociedad absolutamente acicalada, empaquetada, sino

para contar con una manera de ver y de analizar la sociedad que permita poner fin, por medio de una nueva ideología, a la ideología anarco-liberal.

Esta fábrica una sociedad egoísta, que favorece la fragmentación, la parcelación. Se vuelve indispensable, en consecuencia, reintroducir un colectivo portador de futuro. Y la acción colectiva pasa actualmente por las asociaciones tanto como por los partidos o los sindicatos. En Francia, por ejemplo, en el curso de estos años se multiplicaron las asociaciones como Restaurantes del Corazón, Act Up, Actuar Juntos contra la Desocupación (AC!), Derecho a la Vivienda (DAL) y las ramas locales de las grandes organizaciones no gubernamentales (ONG) internacionales como Greenpeace, Amnesty International, Médicos del Mundo o Transparency.

Los partidos poseen, entre otras, dos características que los vuelve menos creíbles: son generalistas (pretenden zanjar todos los problemas de la sociedad) y locales (su perímetro de intervención se detiene en las fronteras del país). Las asociaciones, en cambio, tienen dos atributos simétricos e inversos en relación a los partidos: son temáticos (atacan un solo problema de la sociedad: la desocupación, la vivienda, el medio ambiente, etc.) y trascienden las fronteras (su área de intervención alcanza a todo el planeta).

Animarse

En el curso de la década pasada, los dos compromisos (compromiso global y compromiso de urgencia sobre una causa premisa) se dieron la espalda. Pero un movimiento de convergencia parece comenzar. Su unión es indispensable. Constituye una de las ecuaciones a resolver para restaurar la política. Ya que si bien las asociaciones nacen en las bases, testimonian la riqueza de la sociedad civil y palian las deficiencias del sindicalismo y

de los partidos, a menudo no son más que simples grupos de presión y carecen de la legitimación democrática de la elección para llevar a buen término sus reivindicaciones. La política toma en algún momento el relevo. Por lo tanto es capital que la unión entre asociaciones y partidos se haga.

Estas asociaciones continúan creyendo que es posible, fundándose sobre una concepción radical de la democracia, de transformar el mundo. Constituyen sin duda los lugares de renacimiento de la acción política. Muy probablemente, sus militantes verifiquen que las palabras de Victor Hugo ("La utopía es la verdad de mañana") y de Lamartine ("Las utopías no son más que verdades prematuras") reaparecerán bajo otros cielos, otras banderas y en otros combates cívicos.

Para restablecer la Organización de las Naciones Unidas en el curso del dispositivo del derecho internacional, una ONU capaz de decidir, de actuar y de imponer un proyecto de paz perpetua; para confortar tribunales internacionales que juzguen los crímenes contra la humanidad, contra la democracia y contra el bien común; para prohibir las manipulaciones de las masas; para poner fin a la discriminación de las mujeres; para establecer nuevos derechos de carácter ecológico; para instaurar el principio de desarrollo durable; para prohibir la existencia de paraísos fiscales; para alentar una economía solidaria, etc.

"En los caminos que nadie pisó, arriesgá tus pasos; en los pensamientos que nadie pensó, arriesgá tu cabeza" podía leerse en los muros del teatro Odeón de París en mayo de 1968. Si queremos fundar una ética del futuro, la situación actual invita a las mismas audacias.

IGNACIO RAMONET

TRADUCCIÓN: S.S.O.

Click! Zona Crítica

Los misterios de Ensenada

Hace poco más de un año, en una entrevista que le hicieron en el suplemento de Turismo del diario Clarín, Gabriel Bañez estableció una riesgosa e inteligente comparación entre La Plata y la ciudad vecina de Ensenada. De La Plata, la ciudad perfecta, donde ni las calles ni las diagonales salen de la diagramación exacta que trazaron los positivistas de fines del siglo pasado, dijo que le parecía un ensayo, algo técnico y aburrido. De Ensenada, ciudad que en los primeros años de este siglo juntó inmigrantes y fábricas repletas de obreros, Bañez la definió como un poema, llena de pasión y vivencias.

En *Virgen*, la última novela de Gabriel Bañez, explota al máximo esa idea lírica que tiene sobre Ensenada y en cada capítulo la ciudad es recorrida por los personajes de la novela y por una descripción de sus calles, sus idiomas, y sobre todo, sus olores y colores. Situar el desarrollo de una historia en un escenario en el que los apellidos tienen sus orígenes en otros continentes, donde en una misma pensión se habla diferentes lenguas, es ya un buen comienzo.

El tiempo histórico no es un elemento constitutivo de las novelas de Bañez. Sin embargo, en *Virgen* el contexto es lo que le da fuerza e impulsa el inicio de la trama. Todo comienza en los finales de la década del '30, con la llegada de Sara Divas, una niña de nueve años que sólo habla francés, junto a un padre belga, quien intenta ganarse la vida diseñando sombreros en medio de frigoríficos que exportan carne y de pensiones obreras. El vínculo que la niña establece con el nuevo país es a

VIRGEN, de Gabriel Bañez, Sudamericana, 1998, 276 pag.



partir de la religión. Sarita, a pesar de ser judía, se pone a trabajar en la parroquia del padre Bernardo Benzano. Entre velas y confesiones, la niña establece ese vínculo a partir de los sentidos: el oído (con la incorporación del idioma castellano) y el olfato (el padre Benzano le enseña a distinguir los olores de las flores y de la Virgen). A partir de ese encuentro, el olor se convertirá en una identidad con la que se podrá distinguir las culturas y los hombres. "...más que para hacer la América, los inmigrantes venían a estas tierras para abandonar su olor. Ensenada es un cementerio de olores", escribe Bañez.

Desde la llegada de Sarita a Ensenada, el relato tiene curvas de protagonismo, pasa de contar la historia de un personaje a otro, sin saltar de capítulos. El relato va y viene hasta que se "decide" por los dos personajes principales, el padre Benzano y la niña belga, desde que ella distingue el aroma de la Virgen. La relación entre Sarita y el cura de Ensenada es reforzada por los personajes que aparecen por esas calles. Por ejemplo, el mariscal Tito, antes de liderar la revolución comunista en Yugoslavia, o Cipriano Reyes, uno de los organizadores del acto de 17 de Octubre de 1945, todos verdaderos protagonistas de esa ciudad, en los años '40.

Pero contar con un escenario

rico -Ensenada y su historia- y una relación desafiante -Sarita y el padre Benzano- genera, en algunos pasajes de la novela, una "pachorra temática" y un abuso en las descripciones, perdiendo la

variedad y lo interesante de las primeras partes. Entre ellos nace un romance fugaz -una especie de Camila O'Gorman del siglo veinte- algo estereotipado y que no sorprende. Tanto la lentitud del relato como este romance obvio, son los aspectos menos convincentes de una novela en la que los hechos de la historia política de la Argentina están adheridos a la trama y al desarrollo de una ciudad.

La visión poética que tiene Bañez de Ensenada no se corresponde con la prosa de la novela, que evita las descripciones densas y recargadas, y opta por una escritura lineal, simple. Ciertos toques de realismo son coartados, en buena forma, por los milagros de Sarita, convirtiéndose en "la niña de los milagros" de la ciudad. Esa forma de espantar al realismo, por medio de la magia divina lo

acerca a John Irving. En *Virgen*, a los milagros de la niña (lejos del realismo mágico, vale aclararlo) se los puede describir como una metáfora del desarrollo industrial de la ciudad: cuando se acabaron los milagros de Sarita, Ensenada se convirtió en cementerio de fábricas, los obreros en desocupados y Perón en el tirano prófugo.

Si la relación entre Sarita y el padre Benzano es la excusa para contar la historia de Ensenada, Bañez logra combinar las dos instancias del relato, con momentos brillantes, como cuando uno de los milagros de la niña vence la lógica capitalista, al detener un tranvía sin que se encuentren explicaciones técnicas al hecho.

Virgen ha logrado, como pocas novelas argentinas basadas en sucesos históricos lo han hecho, hablar de anarquismo, de Perón, de obreros, de religión e inmigrantes, sin que uno empante esas ideas con la ideología del escritor, como ocurre con Andrés Rivera. Los toques de magia, de inocencia y el escenario mismo, hacen olvidar las posibles obviedades de la relación sentimental. Bañez logra enmarcar con un buen relato un fragmento del pasado argentino perdido en los suburbios de Buenos Aires.

RAMÓN D. TARRUELLA

Durante 1998, la **Fundación Centro Psicoanalítico Argentino** organizó su habitual jornada "El racismo al diván en el país del olvido" y se la dedicó a la vida y la obra del italiano Primo Levi. Generosamente nos proporcionaron de material para nuestro trabajo sobre el escritor. De hecho, el montaje del retrato de Levi con fotos tomadas en los campos de concentración fue realizado en el ámbito de la Fundación. La *V.* le agradece la buena onda y la compañía en estos años. Gracias, Doc.

Primo Levi



Click! Concurso de Narrativa

¡Tenemos ganadores!

Fue duro, largo y difícil pero la *V.* ya tiene los ganadores de su Tercer Concurso de Narrativa. El ganador supremo que viajará a Río de Janeiro acompañado con quien quiera es (suenen matracas) **Eduardo Rojas** por su cuento "La hora del castigo".

Ahí nomás quedó **Alejandro Fracas** con su "Flashando con la noche". Para que no sufra por el viaje que arañó, la *V.* instauró un premio más o menos consuelo que consiste en quince libros de aparición reciente. También hubo otros cuentos que despertaron el amor del jurado.

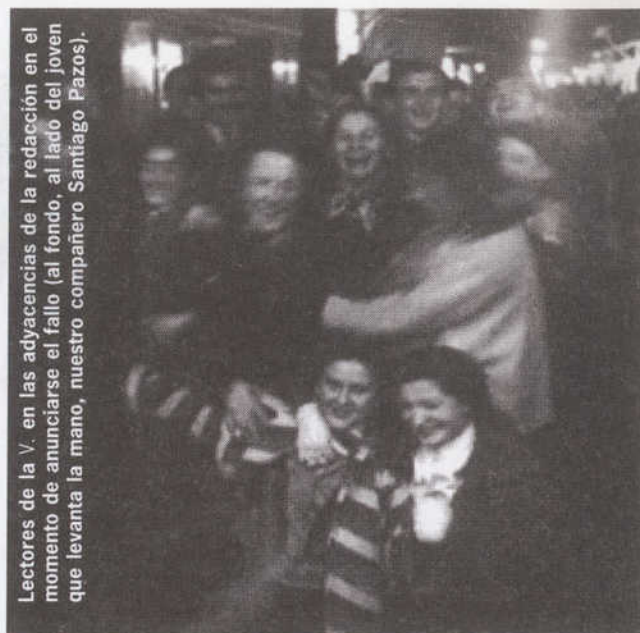
Eduardo Rojas ("Puma cebado") hizo doblete para demostrar que lo de "La hora del castigo" no fue casualidad. Los otros seleccionados fueron:

Juan Bautista Duizeide ("Perdido"), **Jazmín Rada** ("La naturaleza de la madre"), **Rodolfo Romanut** ("Dinamita"

Coria"), **María Fasce** ("Laura y Joaquín"), **Gabriel Bellomo** ("Sebastian in traum") y **Laura Matonte** ("Lili Marlenita"). Todos ganaron el derecho a salir en el próximo especial ficción de la *V.* con su fotito y su identikit del autor correspondiente. Muchas felicitaciones a tutti.

La *V.* quiere agradecer a algunos de sus integrantes que tuvieron la ardua tarea de preseleccionar a cincuenta finalistas entre más de setecientos cuentos. Los sufridos lectores fueron Diana Arbiser, Daniel Collico Savio, Gisel Picca y Ana Salgado, todos bajo la mirada más inquisitiva que atenta de Sergio Olguín. Después hubo una selección intermedia de la que resultaron veinticinco cuentos que, a la sazón, fueron los discutidos por los responsables de la selección final: Elvio Gandolfo y Olguín. A

los que no fueron seleccionados tengan en cuenta dos cosas: - Debido a la gran cantidad de buenos cuentos debimos dejar algunos afuera que tal vez merecían estar entre los seleccionados - Insistan.



Lectores de la *V.* en las adyacencias de la redacción en el momento de anunciarse el fallo (al fondo, al lado del joven que levanta la mano, nuestro compañero Santiago Pazos).

A volar, mi amor

Patoruzú y El Eternauta ya no estarán solos. Otro superhéroe argentino ha nacido en una nueva historieta creada por Gustavo Secreti, habitual colaborador de la *V.* Se trata de **Viento Zonda**, un comic que mezcla la atmósfera de relatos como *The Body* de Stephen King con elementos típicos del género que hizo famoso a Batman. "Tomé cierta estructura del comic americano pero decidí desarrollar algunos costados no explorados", explica el autor. Ambientada en la ciudad de Mar del Plata -a la que rebautizó como Rapsodia-, **Viento Zonda** narra las aventuras de Axel Avalos (ver dibujo en lo alto de esta página), un niño de 11 años que un día descubre que puede volar. "Es una apuesta difícil cuando los kioscos están repletos de material extranjero. Apostamos al público joven, pero también a los adultos que no



perdieron su inocencia. Por eso presentamos a un chico que lo único que puede hacer es despejar sus pies de la tierra. Casi una metáfora de la niñez".

El encargado del dibujo es Julio López Behety, quien a pedido del autor mezcló el estilo del manga con el de la historieta argentina con resultados sorprendentes. "El primer número de **Viento Zonda** explica cómo Axel consigue sus poderes. Si el público nos apoya los siguientes mostrarán cómo sería la vida de un pequeño superhéroe argentino. No nos faltan injusticias para enfrentar y, al menos en la ficción, los buenos tendremos una chance para ganar", reflexiona Secreti, se pone su capa de vinilo y sale por la ventana del tercer piso para horror de los vecinos de la planta baja.

Todos contentos con El Descueve



FOTO: FRANCISCA LÓPEZ

Si querés ver un espectáculo distinto, la *V.* te recomienda que vayas al Teatro Callejón de los Deseos, Humahuaca 359, a ver **Todos Contentos**, la última creación del grupo El Descueve. De regreso de Nueva York (en donde estuvieron compartiendo el escenario con De La Guarda), vuelven a presentar esta obra que combina danza, actuación y poesía. Imaginación al servicio del mejor teatro de vanguardia. El Descueve son Mayra Bonard, Ana Frenkel, María Ucedo, Carlos Casella y Gabriela Barberio. Ya saben, vayan y no se arrepentirán.

Pablo Capanna

Lejos del mundanal ruido

NOTA Y ENTREVISTA DE **MARCELO MICELI**

FOTO: **DIANA ARBISER**

SI HAY ALGUIEN EN LA ARGENTINA QUE SEPA MÁS DE CIENCIA FICCIÓN QUE PABLO CAPANNA QUE LEVANTE LA MANO Y LO DIGA. CAPANNA ES DE ESOS RARA AVIS DE LA CULTURA NATIVA QUE SE DEDICA MÁS AL ESTUDIO Y A LA LECTURA QUE A HACER SOCIALES EN VERNISAGES O EN PRESENTACIONES DE LIBROS. BAJO PERFIL, QUE LE DICEN. ESPECIALISTA EN AUTORES CÉLEBRES COMO PHILIP K. DICK O J. G. BALLARD Y OTROS MÁS OCULTOS, COMO CORDWAINER SMITH, CAPANNA PASÓ REVISTA A SUS INTERESES LITERARIOS. VALE LA PENA PRESTARLE ATENCIÓN.

José C. Paz es una localidad demasiado alejada de todo. Es la última de las paradas del ferrocarril San Martín, el mismo que empieza en Retiro. Para llegar hasta la casa de Capanna hay que dejar que el paisaje de actividad y progreso que supone la capital vaya mermando hacia el campo abierto y las casas bajas de provincia. Se lo puede imaginar como el paseo de un sábado hacia el campo, a bordo de una locomotora que reniega de las ventajas eléctricas del primer mundo.

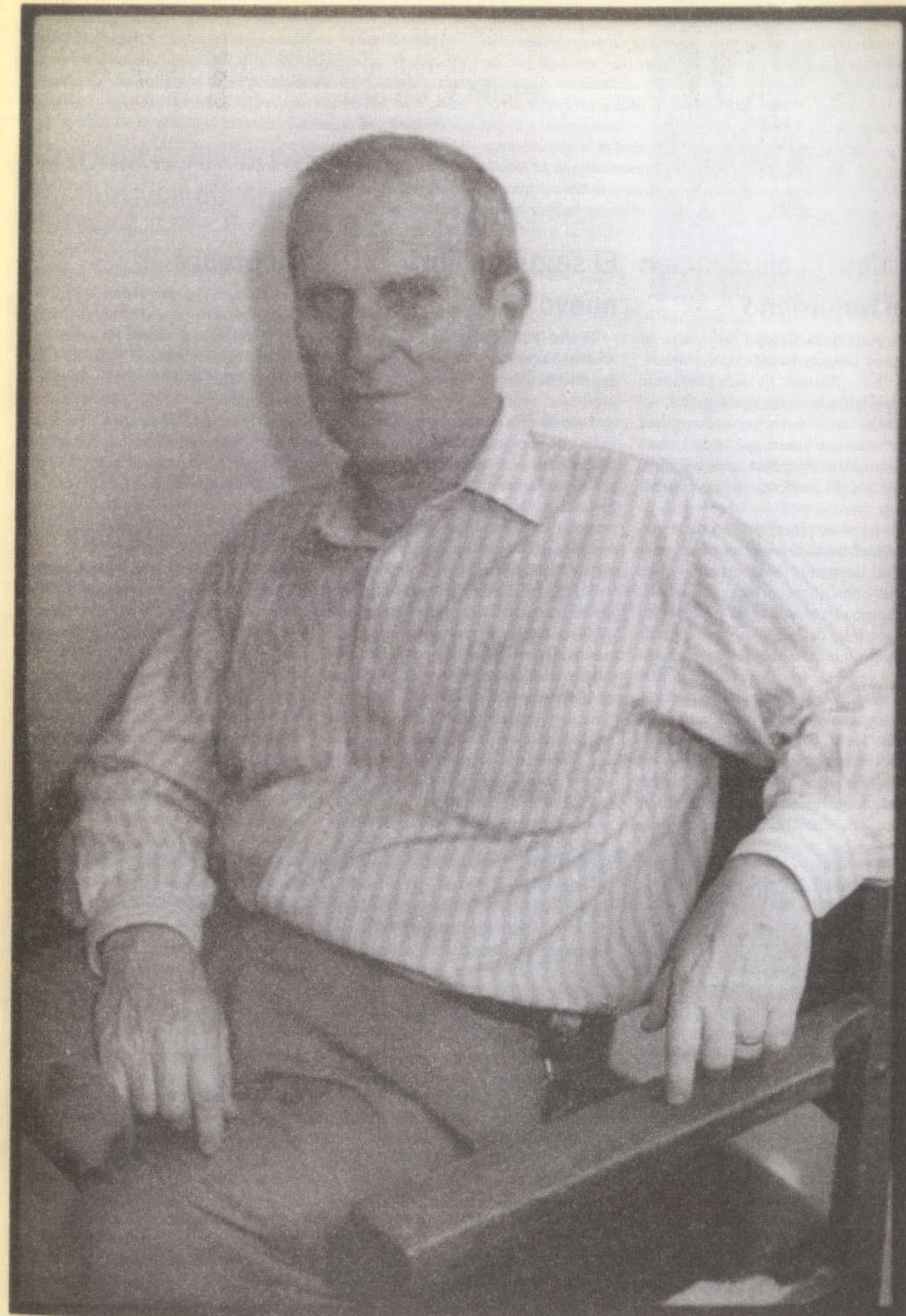
La estación tiene ese aire a viejas estaciones de pueblo porque, precisamente, eso es: una vieja estación de pueblo a la que no le han prestado mucha atención, pero a la que tampoco han destruido, permitiendo que la paciencia y serenidad del pasado continúen en su lugar. Saliendo de allí, al bajar del tren, la cosa cambia: se torna obligatorio cruzar un centro comercial, mezcla de los centros comerciales de Once, Liniers y Morón concentrados en una pesadilla de cinco o más manzanas. Si uno se aleja (y uno quiere alejarse) el panorama se abre hacia un barrio tranquilo y arbolado.

De concederse la existencia de una metáfora en todo lo anterior, ésta funcionaría en dos niveles: Pablo Capanna, críti-

co, profesor humanístico en la UTN, nacido en Florencia, sobrevive lejos de la Capital: lejos del centro, comercial e intelectual. Por consiguiente, quien quiera saber de él sólo tiene que distanciarse de ese centro y arrimarse a la periferia. Sus libros y sus artículos (los que escribe para la revista *Criterio*, por ejemplo) no se encuentran masivamente distribuidos: hay que preguntar, hay que investigar; hay que hacer un pequeño esfuerzo para encontrarlos.

Pero este alejamiento tampoco alcanza. También hay que aceptar que los objetos de su estudio (autores de ciencia ficción, directores de cine rusos, influencias de la ciencia y técnica en la sociedad, por citar algunos) no obedecen a modas ni a criterios comerciales: debe atravesarse el basural de crítica canonizada/standarizada para descubrir que puede haber otra forma de alcanzar alguna verdad.

"Queda aún la posibilidad de una crítica empática que intente la comprensión de la obra y su autor sin destruir la dialéctica de la creación", dice al final de su biográfico ensayo sobre Philip K. Dick. Allí mismo agrega que *"así como el hecho cultural es pensado en términos de producción, mer-*



cancia y mercado, el trabajo crítico se inserta en el proceso de investigación y desarrollo, como la ciencia básica. La conjunción del espíritu manchesteriano (la "ideología de la producción") con el estilo del erudito alejandrino (ordenador y clasificador) han engendrado la crítica escéptica, irrelevante y autosuficiente de hoy".

No se puede separar al hombre de su obra, es lo que Capanna se empeña en decir y en hacer: cualquiera de sus libros lo confirma. Y también se empeña en mostrar y demostrar que no es necesario ser críptico para ayudar a entender la obra de un

Crítica: la eliminación del fenómeno

Es parte de la división del trabajo intelectual, como la división técnica del trabajo en las fábricas. Es decir: cada cual se especializa en un pequeño sector, del que sabe todo, pero del resto ignora todo. A mí me parece que obra y autor forman una unidad. Seré artesanal, pero lo veo así. El profesionalismo consiste en esa división.

Yo hago un procedimiento de inmersión en el tema. Cuando tengo un autor que me interesa (debido a que leí cinco de sus obras y me atrae algún detalle) me empapo en toda la obra, y cuando me empapo trato de leer la biografía, donde descubro que la mitad de esa biografía no sirve. Así voy descartando. Más avanzado en el tema establezco vinculaciones con algún crítico que me aporte nuevas ideas, obligándome a releerlo y así volver a entenderlo. Armo entonces una visión personal, que quizás sea benévola o quizás no sea tan dura como los críticos recomiendan que sea. Ellos dicen que hay que destruir, o deconstruir, la obra; y yo digo que si la destruí no queda nada: se elimina el fenómeno.

El primer libro nuevo

Algo que nunca se me había dado, después de tantos años de trabajo, la publicación de dos obras. Una se llamará **Excursos. Grandes relatos de la ficción.**

Son muchas de las cosas que publiqué en *El Péndulo*: las fui revisando y puliendo. Artículos sobre Tolkien, Lewis, Stapledon, el de la ucronía, y uno sobre Jung; también hay un ensayo sobre el mito Ovni que en el '95 sacó el premio que da la Asociación de Editores de Revistas.

La relación entre ellos es que es casi toda literatura fantástica y que además, por ejemplo, todos esos autores tuvieron contacto con la Primera Guerra Mundial, como pacifistas o belicistas.

El segundo libro nuevo

El otro libro es **El ícono y la pantalla. Andrei Tarkovsky**. Se va a publicar en España, tal vez por Paidós: el sueño del pibe

Para mí esta es una situación inédita: fijáte que para publicar cada libro tardo cerca de 5 años. El problema es que siempre me manejé de un modo bastante individualista. No podría hacer un libro de acuerdo a un tema que esté de moda. Reconozco que es un negocio, pero a mí no me interesa esto.

En el libro sobre Tarkovsky hay toda una reseña de su vida: luego un análisis de las vicisitudes políticas que sufrió para poder hacer lo que quería. Después analizo todas la películas, donde caigo en el error común de contarlas, pero qué pasa: hay guiones inéditos con escenas maravillosas que no las puso, entonces vas comparando entre lo que imaginó y lo que quedó. Después relaciono su estética con la estética de los íconos: hay mucho tramado allí, cosas muy tradicionales de pintura rusa. Por último, cuento los años finales y hago una especie de rescate de su figura. Creo que a Tarkovsky lo han hecho más difícil de lo que es. Lo suyo no es sofisticación: no te está mostrando una cosa como referencia a tal o cual escritor. No, él es simple: nos muestra el agua, la lluvia, el viento. Con **El espejo**, que es autobiográfica, que hizo veintipico de ediciones hasta lograr la definitiva, se armó toda una polémica: la crítica decía que la hizo demasiado narcisista. La subjetividad en la cultura soviética, lo de mostrar el mundo como yo lo veo, era una cosa de locos. Se arma una mesa redonda, discuten, los mensajes, que tal escena, que tal otra. Entonces viene el hombre que limpiaba con el escobillón y les pregunta si falta mucho. No, le dicen, estamos discutiendo el film. «Es fácil», les responde, «es un hombre que se está por morir y que se acuerda de toda su vida». Y se va (risas).

autor. En su próximo libro sobre Andrei Tarkovsky apunta que "el cine de autor es minoritario, porque presenta las mismas dificultades que cualquier obra de arte. Pero serían muchos más quienes podrían disfrutarlo si la crítica no los ahuyentara, y la educación supiera orientarlos".

Al leerlo, al escucharlo durante la charla en su casa de José C. Paz, resulta fácil comprender que la calidez, la claridad y la calidad de libros como **El señor de la tarde** o **Philip K. Dick. Idios Kosmos** tienen una indivisible ligazón con la calidad, claridad y calidez de quien los escribe.

Minotauro

Minotauro fue una creación de Paco Porrúa, que tuvo una vida muy accidentada. El creó ciertos autores, hacia populares a los que le interesaban. En aquella época ni las colecciones francesas eran tan buenas como Minotauro; ni hablar de las españolas. Porrúa fue siempre muy refinado, empezó con prólogos de escritores importantes, como Borges. Todavía somos amigos.

Crítica a la crítica

Eso [la diatriba que hace Capanna hacia la función de la crítica en el final de su libro sobre Dick] lo leyó Ricardo Piglia y dijo que era un brulote. Él estaba interesado en el tema de Dick, nos presenta Marcial Souto, fuimos a tomar un café y dijo que lo que más le gusto fue el brulote final: yo no sabía si era una crítica o un elogio. Me dijo que era un poco duro, pero que él reconocía muchas cosas de la crítica académica en eso.

Es ver la crítica desde afuera. Soy un poco ingenuo: pienso que la crítica tiene que servir a la gente para entender la obra. Si ésta se convierte en un género autónomo, donde el crítico se luce, acaso le interese a él, pero no cumple ninguna función. Entonces cuando veo cómo se inventa me pongo muy nervioso. Me ha pasado con el cine: al analizar lo de Tarkovsky me encontré que vieron otra película: cambian los finales, inventan escenas. La película está en video, se puede chequear. Antes te la bancabas, la veías de vez en cuando, entonces podías macanear; ahora no. Es como una novela: uno va y busca el capítulo. Me pasó con un crítico que cambió el final de una novela de Dick y era supuestamente un experto. Se lo dije y después me dio la razón, pero no lo modificó.

Editores

Lo de ellos no es negocio: ellos piensan que lo es. El criterio comercial es

equivocado, porque quién hubiera dicho que los libros de Tolkien hubiesen sido los más vendidos después de la Biblia, cuando en su momento fueron rechazados por todos los editores.

Conjeturas en torno de Cordwainer Smith

[A propósito de C. Smith, seudónimo de un intelectual cercano a la Casa Blanca, oficial de inteligencia, autor de novelas de ciencia ficción como *El juego de la rata y el dragón* y al que Capanna le dedicó todo un libro] Según la última información que pude capturar en internet, Smith tenía esa doble personalidad porque necesitaba tener una pantalla, pero seguía vinculado a los organismos de inteligencia, cosa que complicó bastante lo que había escrito sobre él. Yo pensé que había dejado de trabajar para los servicios para dedicarse a la literatura, y ahora me encuentro con una página más o menos oficial que menciona esa vinculación hasta último momento con la CIA.

El señor Tolkien

El caso de Tolkien es distinto (son situaciones distintas, aunque haya un esquema similar): él enseñaba literatura inglesa medieval, todo muy sofisticado, muy encerrado en Oxford, y de noche se dedicaba a escribir sus fantasías. Oxford nunca se las reconoció: si lo doctoraron honoris causa por sus trabajos de inves-

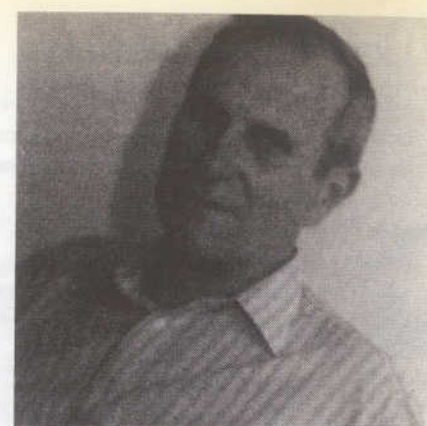
tigación, pero dejaron asentado que sus libros de ficción no interesaban.

Doctor y Mister

Sí, tenés razón con la esquizofrenia. Mis alumnos ni se meten a leer mis libros: alumnos con los que tengo una buena relación de hace treinta años, incluso algunos son amigos y otros ya son colegas. Lo que ellos conocen es un aspecto de mi vida. La universidad jamás se enteró de lo que hago, y eso es dramático a nivel institucional: no tienen interés, piensan que son novelas. Para ellos todo lo que no tiene número es novela. Ahora están obsesionados con la investigación: vienen directivas del Ministerio que indican que la universidad tiene que investigar. Entonces crean un equipo de investigación, pero lo hacen de cualquier manera, con una experta en literatura hispanoamericana que fue elegida nada más que porque es doctora, porque hay que poner un doctor. A mí nadie jamás me llamó. Soy jefe de departamento, soy profesor titular ordinario, me van a dar una medalla por llevar 30 años de servicio y nadie me consultó para hacer un programa, un plan de estudio. Lo mío es como esquizofrénico: yo ahí me gano la vida y después estudio en otra parte. Si uno fuera estanciero, como esos escritores de antes, el tema estaría resuelto: uno se dedicaría sólo a escribir.

El sentido de la CF

Le perdí interés a la ciencia ficción.



Cada tanto voy a una feria y compro un librito viejo, por costumbre, y lo leo en vacaciones. La gente que está en eso me mira mal.

El sentido de la ciencia ficción lo escribí por encargo de Editorial Columba, que estaba haciendo libros de sesenta páginas sobre temas específicos (impresionismo, funcionalismo, etc). Es un encargo que rechaza Borges y que me ofrece Victor Massuh. Después se ve que Borges lo lee, o se lo leen, porque para esa época ya andaba ciego, y dice que "está muy mal escrito. Pero bastante completo". Todo un elogio.

Oficio

En cuanto a la Cf argentina, es difícil encontrar algo que se pueda leer. Conuerdo con vos en que no se tiene el oficio mínimo de la escritura. Además algunos se justifican con todo un discurso ideológico acerca de nuestra condición de subdesarrollados.

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

DEPARTAMENTO COMUNITARIO DESOCUPADOS Y JUBILADOS: TRATAMIENTOS GRATUITOS

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

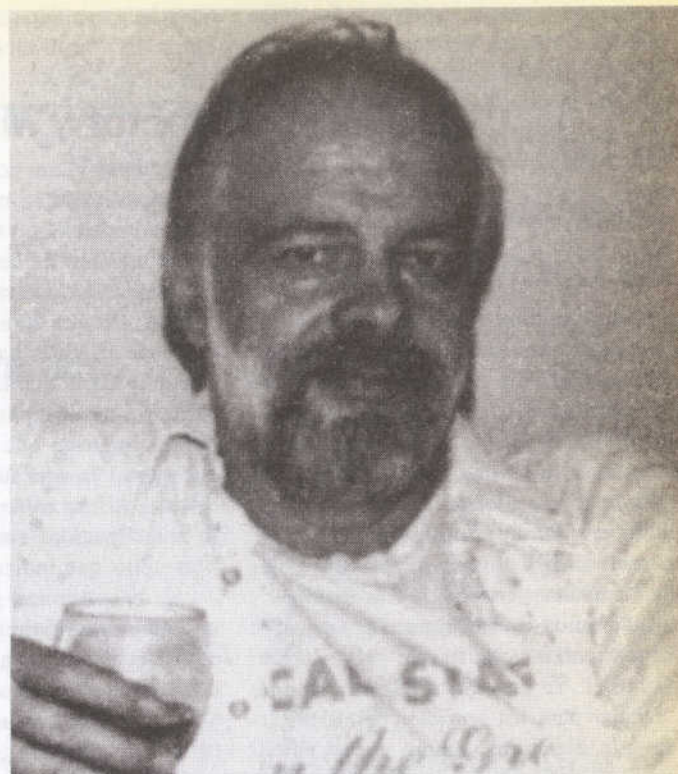
Teléfonos: 822-4690 y 823-4941

Fax: 831-9911

Libros publicados

- **El sentido de la ciencia ficción** (ensayo crítico). Ed. Columba. 1966 (Reescritura actualizada en 1992 por Ed. Letra Buena como **El mundo de la ciencia ficción**).
- **La Tecnarquía** (ensayo filosófico sobre el trabajo y la tecnología). Ed. Barral. 1973.
- **El señor de la Tarde. Conjeturas en torno de Cordwainer Smith** (ensayo biográfico-crítico). Ed. Sudamericana. 1984.
- **Philip K. Dick. Idios Kosmos** (ensayo biográfico-crítico). Ed. Almagesto. 1995. (Publicado en 1992 por Ed. Axxon, primer libro de edición electrónica en Hispanoamérica).
- **J.G. Ballard. El mundo desolado** (ensayo biográfico-crítico). Ed. Almagesto. 1993.
- **"Contactos" extraterrestres** (divulgación). Ed. Claretiana. 1993.
- **El mito de la nueva era. Vino viejo en odres descartables** (ensayo filosófico). Ed. Criterio-Paulinas. 1993.
- **La tentación de la magia** (divulgación). Ed. Claretiana. 1995.

Philip K. Dick



P. K. Dick o la prepotencia del trabajo

Dick tenía una definición del estilo. Tenía escritas un montón de novelas supuestamente literarias imitando a Proust, a Flaubert, a toda esa gente, que no se las publicaron jamás, se las rechazaban todas. Entonces empezó a escribir por encargo. Después de muerto se publicaron esas novelas, las llamadas realistas. **Ir tirando** es buena, me gustó mucho.

Dick tenía una formación. En sus novelas se encuentran rastros culturales importantes, menciones de filósofos como Heráclito: ¿quién podía entender quién era Heráclito? Era algo que le brotaba por sus lecturas, su educación, su formación.

Sinceramente no creo que Dick sea un gran escritor. Reconozco que es un escritor con mucha fuerza. Es un poco como era Arlt. Se me ocurrió esa comparación; a Piglia se le ocurrió exactamente la misma: lo escribió y todo. Son esos escritores que por ahí no tienen sofisticación de lenguaje, no buscan escribir bien, pero tienen mucha fuerza; hay una gran autenticidad, están conflictuados, están angustiados: están locos, entonces escriben sin ninguna limitación. Kafka también era así, lo que pasa es que además escribía bien. Pero si uno empieza a analizar a Dick, sus novelas son muy

desprolijas. Especialmente las de la serie Ace Books, por las que le pagaban muy poco: decían que no podía excederse de tantas palabras, que tenía que tener acción, algo de romance: cumplir con toda la receta. Escribió un montón de esas novelas, donde se encuentra una idea genial desaprovechada o una historia que se diluye por la mitad y donde los personajes se pierden.

En una entrevista muy divertida, un crítico le hace la observación acerca de que el núcleo de **El hombre en el castillo** es un prendedor que lleva un personaje, quien después se lo regala a otro y así lo van pasando: entonces eso sería lo que une toda la historia. «*Qué importante*», dice Dick, «*si dejaba el prendedor suelto se me desarmaba la novela*». No se había dado cuenta de ese detalle. Escribía lo que le salía de adentro.

Un loco genial: no era científico, lo que él hacía era todo un delirio, pero la acierta: anticipa los barrios cerrados, con mansiones rodeadas de una muralla y afuera las villas miserias; el pornoshop; un mundo dominado por los concursos de tv, los amuletos, el azar. ¿Qué pensaban los otros escritores sobre el futuro?: que iba a ser mejor: que habría mejores fuentes de energía, que la gente iba a trabajar menos, etc. Pero el loco fue profético. En el '50 se pensaba que el dos mil sería mejor. Por eso lo rechazaban: porque veía todo negativo.

La Tecnarquía

Ya no sirve. Hay que reescribirla. Se hablaba de ideas que ya no existen, aunque la idea básica sigue estando en pie. Digamos que esta es una era dominada por la técnica. Ahora, habría que reescribir todo lo demás. La escribí justo en el '73, en el fin de la segunda revolución industrial, cuando la crisis petrolera. Después empieza la tercera revolución: la informática. Lo escribí en el momento exacto en que se terminaba una era, por lo que no pude prever nada.

¿De qué quejarse?

Los que escriben sobre la competitividad, Michael Porter, su gran teórico, dicen que ser competitivo es tomar una desventaja y convertirla en ventaja. Los japoneses no tenían espacio para producir sus coches, entonces empezaron a producir por encargo. Si vivís en una situación desfavorable, tenés que partir de ahí y sacarle provecho. Si vivís en Manhattan es una cosa (quizás tengas otras desventajas), pero si vivís acá, tenés que hacer las cosas a partir de acá, porque si no te vas a pasar la vida quejándote de lo que podías haber hecho si hubieras nacido en otro lado. Ahora que me publiquen dos libros, me quedé sin trabajo: ¿de qué me voy a quejar? Voy a tener que ponerme a trabajar en serio.

La sombra en Occidente

Entre tinieblas

POR BELÉN GACHE

FOTOS: MÓNICA HASENBERG/ WILLY RONIS

LA PARTE OSCURA DE TODO OBJETO, DE TODO SER,

SIEMPRE HA PREOCUPADO A LOS ARTISTAS E

INTELECTUALES. HOY SABEMOS QUE TODA LUZ VIENE

ACOMPAÑADA DE SOMBRAS COMO TODO MENSAJE

ACOMPAÑADO DE RUIDO. UN VIAJE POR EL MUNDO DE

LAS SOMBRAS DE OCCIDENTE HACIA EL ENCUENTRO

UMBRÍO CON UN ESCRITOR JAPONÉS QUE SE SUMERGIÓ

EN LAS ZONAS NEGRAS DE LOS HOMBRES.

«Yo le suplico que me dé permiso para recoger aquí mismo, en el acto, su sombra del suelo y guárdarmela. A cambio le dejo escoger entre todos estos tesoros que llevo en el bolsillo: la auténtica mandrágora, la hierba de Glauco, los cinco céntimos del judío, la moneda robada, el tapete de Rolando, un genio embotellado, el sombrero de los deseos de Fortunato recién restaurado», le dice el extraño caballero de abrigo gris a Peter en **La maravillosa historia de Peter Schlemihl**.

Adelbert von Chamisso, el autor de esta obra, fue un escritor y científico alemán de principios del siglo XIX que recurre aquí, en la metáfora de la venta de la propia sombra, al viejo tema medieval de la venta del alma al diablo. Otros románticos alemanes también jugaron con variaciones sobre este tema. ETA Hoffmann, por ejemplo, en **La Aventura de la noche de**



San Silvestre, cuenta la historia de Erasmo, un joven que había negociado al igual que Peter, en este caso su reflejo.

"Un murmullo corrió por toda la mesa mientras los comensales miraban primero a Erasmo y después al espejo."

-¡No tiene reflejo! ¡No tiene reflejo! -empezaron a gritar todos- ¡Es un mauvais sujet, sáquenlo de aquí!

Furioso y avergonzado se refugió Erasmo en su cuarto, pero apenas había llegado allí cuando se le informó que la policía le ordenaba presentarse en una hora con su reflejo entero e idéntico delante de las autoridades."

Tanto Erasmo como Peter esperaban obtener grandes réditos con la transacción, pero es al perder estas partes de sí cuando verdaderamente empiezan sus desventuras.

El pensamiento occidental moderno se caracterizó por su afán de visibilidad, por su necesidad de saber, exponer y explorar a la luz del entendimiento y la razón. Para la obsesión panóptica de la modernidad, las sombras eran simplemente molestas. Eso cuando no quedaban directamente fuera del sistema. Los occidentales, al igual que Peter Schlemihl, se quedaban sin sombras. Pero, ¿existe realmente una forma sin su sombra, un orden sin caos, un Dios sin demonio, un mensaje sin ruido?

II

En su libro *Las sombras y el siglo de las luces* (1995), el historiador del arte Michel Baxandall comenta cómo las sombras representan la mala conciencia de la buena conciencia racionalista.

Durante el siglo XVII, en las artes plásticas proliferan los estudios sobre la plasmación de las formas por medio de luces y de sombras. El tópico tiene una

gran importancia tanto técnica como ideológica. Las innovaciones introducidas por Caravaggio hacia finales del XVI se habían extendido rápidamente por toda Europa. Uno de sus principales adeptos fue Rembrandt, quien desde los Países Bajos expresaba, por medio de sus claroscuros, la fuerza de las energías espirituales. Sus personajes envueltos en penumbras daban a sus composiciones un efecto místico; su luz difusa, la impresión de lo milagroso y ultraterreno.

Francia, sin embargo, fue durante mucho tiempo refractaria al estilo barroco. Allí predominaban la claridad y el culto a la razón enseñado por Descartes. De hecho, durante el reinado de Luis XIV tuvo lugar una violenta querrela entre los artistas partidarios de un arte clásico y los de un barroquismo en la línea de Rubens. Por algún motivo, los franceses en el sXVII sentían una gran inquietud frente a lo imprecisable, lo indefinible, lo inexplicable, lo informe, lo indistinto. Y las sombras se constituían como aquel lugar en donde se confundía y diluía el contorno de los objetos. Por ese motivo, renegaban del barroco, estilo de sombras, reflejos, espejos, artificios, paradojas.

Quizás por eso las sombras retornarán con todas sus fuerzas en el siguiente siglo, con la gótica y el romanticismo como espacio de resistencia al iluminismo y al enciclopedismo.

III

En realidad, Leonardo Da Vinci había sido el primero en analizar el fenómeno de la luz atmosférica con fines representativos. Los estudios sobre la visión de Leonardo fueron, durante el s XVI, una de las fuentes más importantes para el pensamiento del s XVIII sobre la sombra. Este trataba de especificar -siguiendo, de he-

cho, la misma manía clasificatoria de la modernidad- a los diferentes tipos de sombras: sombras arrojadas, inherentes, sombreados, umbras, penumbras.

Para Leonardo la sombra era el opuesto de la luz y, por otra parte, la luz siempre venía acompañada de sombra. La cuestión era bastante simple: al igual que había cuerpos luminosos que emitían rayos de luz, también había objetos "umbrios" que emiten rayos sombreados.

En sus *Ensayos acerca del entendimiento humano* de 1690, John Locke intentaba determinar cómo es que percibimos el mundo tridimensional a partir de la imagen bidimensional que se forma en nuestra retina. En una palabra, ¿cómo hacemos para saber que ese "círculo sombreado" es, en realidad, una esfera? En la segunda edición de su libro, el filósofo reprodujo una carta que había recibido de un lector planteándole el siguiente problema: supongamos que existe un hombre ciego de nacimiento que sabe diferenciar una esfera de un cubo por el tacto. Si de repente este hombre pudiera ver, ¿podría diferenciar al cubo de la esfera sólo por su visión, sin tocarlos? Este problema planteado por el lector de Locke pasaría a la historia de la filosofía con el nombre de "el problema de Molyneux". Leibniz y Berkeley, darán sus opiniones al respecto, cada uno tratando de determinar nuevas teorías acerca de la percepción y del entendimiento humano.

Cincuenta años más tarde, el problema continúa en vigencia. Sobre él se pronunciarán Denis Diderot en su *Carta sobre los ciegos* y Buffon en su *Historia natural*. Por su parte, desde el empirismo radical, Condillac también se referirá a Molyneux tanto en su *Ensayo sobre el origen de los conocimientos humanos* como en el *Tratado de las sensaciones*. Condillac dirá que la mano es la que con-

diciona al ojo en su construcción de la percepción del mundo. Es tan sólo mediante la unión de la vista y el tacto que se obtiene una percepción completa del mundo. Pero, además, esta percepción completa se dará sólo mediante la existencia de un elemento en particular. ¿Cuál? La sombra.

A partir de Condillac, los círculos sombreados se convierten en un símbolo emblemático de las reflexiones acerca de la percepción humana. A partir del siglo XVIII, la sombra queda convertida en el elemento fundamental del problema del conocimiento humano. Todos los grupos ilustrados compartían la misma convicción de que la sombra, de alguna manera, era fundamental para nuestra percepción del mundo.

Mientras tanto, desde las artes plásticas proliferaban los cursos y tratados de pintura explicando el funcionamiento general de la luz y la sombra en el mundo de los objetos, proporcionando toda una serie de normativas acerca de las escalas de valores: luz, medios tonos, sombras. Por supuesto, el problema sería abordado también desde la ciencia. Entre otros, Newton en *Ópticks*, analiza el fenómeno de la difracción a partir de la determinación de los cuatro modos operativos del movimiento de la luz: directo, por refracción, por reflexión, por difracción.

La cuestión es que para los empiristas del período rococó el problema de la reflexión de los colores de la sombra se había convertido en un fetiche. Recordemos que el mismo Goethe sería, años más tarde, un gran entusiasta de las sombras coloreadas.

IV

En uno de sus últimos trabajos, Al-girdas Greimas se refiere a un texto de Junichiro Tanizaki, *El elogio de la sombra (una observación con respecto al color de la oscuridad)*. Tanizaki nació en Tokio en 1886 y fue uno de los escritores japoneses más famosos de este siglo. Este texto, trata acerca de los colores que gustan a los japoneses, que eligen, para sus objetos de uso diario, más que colores, estratificaciones de sombras. Tanizaki se refiere igualmente al cine japonés y su profusión de sombras y a una serie de lugares en penumbras: lo turbio del jade, los efectos del tiempo

sobre los materiales, la agitación de una llama de vela sobre las superficies pulidas, la densa sombra de los tejados, las luces tenues, indirectas o difusas, las sombras del tokonoma, la tez de los japoneses contrastando con un traje de teatro no, las mujeres japonesas, inseparables de la oscuridad, hundidas en las sombras, rodeadas de visillos y pantallas, con su costumbre de ennegrecer sus dientes y su famoso lápiz de labios azul-verdoso con reflejos nacarados.



Tanizaki hace una apología de las tinieblas sensibles a la vista. Para él existe un rango de penumbras que, mediante la ilusión de una perpetua bruma palpitante, es capaz de provocar en más de una ocasión alucinaciones. La ausencia de colores no significa solamente negro. O, en todo caso, negro oculta una presencia variopinta y explosiva de significaciones. Así, para el escritor japonés, la tiniebla perfecta será aquella que contenga virtualmente todos los colores, toda la belleza del mundo.

Recordando algunas escenas de su infancia, Tanizaki evocará, por ejemplo, aquel día en que vio a "una criada de edad madura, con las cejas afeitadas y los dientes ennegrecidos, que estaba arrodillada colocando el candelabro ante un gran biombo; detrás de ese biombo caía, como suspendida del techo, una profunda oscuridad, densa y de color uniforme, sobre la que la luz indecisa

del candelabro, incapaz de reducir su espesura, rebotaba como sobre un muro negro." A partir de este recuerdo, interroga al lector: "¿Has visto alguna vez el color de las tinieblas a la luz de una llama? Están hechas con un material diferente al de las tinieblas de la noche en un camino y, si me atrevo a hacer una comparación, parecen compuestas de corpúsculos como de una ceniza tenue, cuyas parcelas resplandecieran con todos los colores del arco iris."

V

Suena curioso encontrar esta referencia a Junichiro Tanizaki en Greimas, semiólogo en más de una ocasión acusado de positivista, fiel adherente del cuadrado semiótico, figura basada en el contraste como herramienta básica para la constitución de una cosmogonía de signos.

En los últimos años, el pensamiento occidental viene llevando a cabo una reivindicación de lo que antes quedaba irremediamente fuera: la pérdida, el error, la opacidad. Hoy sabemos que, así como toda luz viene acompañada de sombras, toda significación vendrá acompañada de insignificancia y todo mensaje acompañado de ruido. No existen entendimiento ni comunicación sin resistencia. No existe luz sin sombra, ni mensaje sin ruido, ni cosmos sin caos.

Deleuze apuntaba a esto cuando proponía pensar "de otro modo" y planteaba su crítica a los ocho postulados tradicionales del pensamiento clásico. En su crítica, cuestiona el hecho de tomar al error como lo negativo, la primacía de la solución sobre el problema, el pensar en términos de verdadero-falso en detrimento del sentido. Por su parte, desde la semiótica, Julia Kristeva seguirá esta línea con sus estudios acerca por ejemplo de Joyce o Mallarmé, acentuando precisamente aquello que interrumpe la comunicación, que discontinúa el significado en el lenguaje poético.

¿Puede hablarse hoy de una primacía epistemológica de la luz sobre la sombra? ¿Hasta qué punto el ruido es ruido y no forma parte misma del mensaje? ¿O será que, en última instancia, como señala Michael Serrés en su libro *The Parasite*, "en un sistema, ruido y mensaje intercambian sus papeles únicamente de acuerdo a la posición que adopte el observador"?

libro

Todos somos hijos de **Bowie**
Manejando en **Led Zeppelin**
La vida sin los **Stone Roses**
Postales de **Jarvislandia**
Diego Ro-k, el **Maradona** de los dj's
Bob Dylan explicado para los jóvenes
La explosión del **Ford Pinto**
Turf y la fórmula de la felicidad
Daftpunkizate!
El hombre moderno descende
del monito de **Pixies**
Historia ¡no! oficial del rock
de la dictadura
53 razones para ser hinchas de **Pavement**
Flaming Lips y la música del azar
Humor Mama Paga
Todos somos (i)legales

Revolver

el álbum blanco



256 páginas + 72 minutos

conseguila en Musimundos de todo el país

disco

Primera parte
(¡Lennon, no existís!)
D+D (Diego Cid + Diego Ro-k) •
Plan V • DDTroniks • Turnbas & Dj Zuker •
Audioperú • Dante & Johan

Segunda parte
(Réquiem Superpop)
Turf • Satélite • Avant Press •
Increíbles Ciudadanos Vivos •
Perdedores Pop

Tercera Parte
(Antología Surreal-pop)
El Otro Yo • Suarez • Peligrosos
Gorrones • El Horreo •
Victoria Abril

En los años '70

Hollywood noches de cocaína

James Belushi
y su novia, tiempo
antes de la muerte
del actor por una
sobredosis.

POR RUPERT HOWE

GLORIOSOS '70: HOLLYWOOD

LANZABA BUENAS PELÍCULAS, VIVÍA LAS

NOCHES MÁS EXTRAVAGANTES Y NO

DORMÍA JAMÁS... LA MAYOR PARTE DE

LA FARÁNDULA Y DE LOS RESPONSABLES

DEL MUNDO DEL CINE ERAN ADICTOS A

LA COCAÍNA. A LOS QUE NO ESTÁN

MUERTOS LES RESULTÓ MUY DURO SALIR

DE LA PESADILLA. UN INFORME

ESPECIAL DE LA REVISTA

NORTEAMERICANA NEON POR PRIMERA

VEZ EN ESPAÑOL.

En su casa, en medio de las colinas de Los Angeles, la productora Julia Phillips se prepara para asistir a la ceremonia de los premios Oscar. **El golpe**, la película que ella ha coproducido junto con su marido Michael, obtuvo diez nominaciones. ¿Por qué estar nerviosos? Esnifa unas líneas de cocaína y a continuación se toma un Valium para equilibrar. Antes de partir, una pequeña línea más. Y otro Valium, más una última línea muy rápidamente en el baño durante la ceremonia. Es la rutina.

"Me pasaba todo el día en una pañoleta de ansiolíticos, estimulantes y antidepresivos", nos cuenta. "Cada tanto, lograba la perfecta combinación química: un poco de merca, dos porros,

seis mitades de Valium y un buen vaso y medio de vino".

Phillips está lejos de ser el único caso. Algunos días antes, asiste a una soirée "pre-Oscars" en la casa de Frank Kohnsberg, uno de los agentes más importantes de la ICM. Todos los jóvenes nominados se reunieron para festejar: Don Simpson, Paul Schrader, Steven Spielberg. En la planta baja, todo el mundo baila y bebe. En los pisos superiores, todo el mundo vuela.

Phillips arremete directamente hacia las escaleras. Mientras sube, escucha la voz del productor Don Simpson. "¿Querés una dosis?" Está sentado en la cama de una de las habitaciones de huéspedes. Al lado suyo, Paul Schrader y su agente pasan en ronda un gramo de coca. Estamos en 1974.

Decir que todo Hollywood estaba invadido por la cocaína en los '70 sería apenas excesivo. Numerosas películas entre las más famosas de la década -tales como **El golpe**, **El padrino**, **Taxi Dri-**

ver, **Rollerball**, **Los Blues Brothers**, **Tiburón**, **Encuentros cercanos del tercer tipo**, **La guerra de las galaxias**, fueron realizadas bajo su influencia. Y, aun cuando algunos de sus productores o realizadores estaban "limpios", muchos de sus protagonistas -Carrie Fischer, Richard Dreyfuss, John Belushi- se codeaban sistemáticamente con la línea blanca.

Luego de haber atravesado vacilantes los *sixties* en flashes de drogas psicodélicas que alteraban el comportamiento, una generación entera encontraba normal, en el inicio de la nueva década, consumir cocaína regularmente. Desde la pre-guerra, los artistas tomaban anfetaminas. Pero para los aspirantes a estrellas de Hollywood, el speed era demasiado barato, funcional y estaba desprovisto de todo sello social. La cocaína, en cambio, era extraordinariamente cara y simbolizaba el éxito.

De hecho, durante cierto tiempo, la coca fue socialmente a los *seventies* lo que el Martini había sido a los *fifties*. Incluso la manera de consumirla -aspirar el polvo blanco hasta el fondo de la nariz a través de un grueso billete finamente enrollado- tenía el gusto de una decadencia agradable. Esta droga que se ostentaba ante los amigos era un verdadero fenómeno social. Tomar coca era mostrar que se había llegado.

Postales del abismo

La cocaína desembarcó en Occidente cuando los españoles conquistaron a los incas y descubrieron la manera en la que los autóctonos masticaban las hojas de coca. Exceptuada la utilización de la sustancia químicamente aislada a fines del siglo XIX -cuando Sigmund Freud tomaba algunas dosis disueltas en un vaso de agua- los médicos y los adictos de Europa preferían en general los opiáceos, de más fácil acceso. En Estados Unidos, a la inversa, la coca fue recibida como una revelación. A principios del siglo XX, muchos medicamentos de venta libre la contenían. Pero es en 1903 que la propaganda médica y la política reaccionaria del Sur -los políticos locales no querían que los negros tuvieran acceso a la cocaína- obligan a la firma **Coca-Cola** a retirar la droga de su célebre bebida y a reemplazarla por la cafeína. En 1914, la cocaína es declarada ilegal en Estados Unidos, precisamente en la época en que Hollywood comienza su historia de amor-odio con la droga. Los conocedores en los estudios la llaman "joy powder" (pol-

vo de alegría) e incluso se la puede encontrar en una comedia... de 1916, **The Mystery of the Leaping Fish** (literalmente: El misterio del pez saltarín), con Douglas Fairbanks en el papel de Coke Enyday, detective algo maniaco, cuyo nombre no ofrece ningún misterio (su traducción sería algo así como "coca en cualquier momento"), que organiza sus días en periodos bien definidos: dormir, comer, tomar, drogarse.

Con sus "efectos especiales", la mezcla de sentimientos de poder y de paranoia que otorga a quienes la utilizan, la cocaína se convierte en el ingrediente preferido de una década marcada por Charles Manson (el asesino de Sharon Tate, la esposa de Roman Polanski), la guerra de Vietnam y Watergate. Casi no sorprende que Los Angeles, la ciudad-símbolo de la fama, deshecha por sus contradicciones sociales y morales, se haya transformado en el corazón de una *nouvelle vague* de desenfreno alucinógeno.

La coca llega para distender la atmósfera en el momento de la firma de los contratos y para cimentar las amistades en el Hollywood de las veladas elegidas cuidadosamente, como las organizadas por el dueño de *Playboy*, Hugh Hefner, en su mansión de Holmby Hills. Sin olvidar que Jack Nicholson ocultaba su polvo en dos escondites: tenía "la coca de la planta baja", para las visitas y "la coca de los pisos superiores", reservada a los amigos íntimos y a las mujeres.

El consumo de cocaína realizado por los ídolos de la contra-cultura como Nicholson no tiene nada de sorprendente. Lo mismo para el equipo naturalmente histérico de *Saturday Night Live* (la emisión de culto de la NBC), John Belushi, Chevy Chase y Dan Aykroyd. Y en muy poco tiempo, los miembros más sanos de la comunidad fueron atrapados por el torbellino.

La joven e inocente Carrie Fisher -quien aparentemente pasó la mayor parte del rodaje de **La Guerra de las Galaxias** escondida en su casa rodante, o bien completamente *stone* y fumada- confiesa su feroz dependencia en la novela vagamente autobiográfica **Postcards from the Edge** (Postales del abismo, Ed. Planeta). Richard Dreyfuss, que, como muchos otros, conoció a fines de los '60 una odisea química a base de ácido, marihuana y Quaalude, sigue el mismo camino: en 1972, absorbe toda su droga por la vía nasal. Afirma no haber tocado jamás la cocaína cuando trabajaba. Por lo tanto, durante el rodaje de **Tiburón**,

pasa su tiempo desapareciendo misteriosamente. Spielberg habla entonces de su estrella empleando una terminología reveladora: "Un poder energético. Todo el mundo se dirige hacia Dreyfuss para despertarse a la mañana. Es una verdadera central eléctrica". Desgraciadamente, a partir de 1981, Dreyfuss puede apenas recordar el título de la película que está filmando. Le hace falta que lo arresten en el otoño de 1982 por posesión de cocaína y Percodán, para obligarlo a la abstinencia. Evita por muy poco que lo encarcelen aceptando un seguimiento terapéutico. Hoy, ni siquiera bebe una gota de alcohol.

"Puedo comprender por qué tomé ácidos", dice. "Puedo comprender por qué fumé marihuana, por qué tomé comprimidos, por qué me emborrachaba. Pero no comprendo aún por qué tomaba cocaína. Lo hice durante once años y jamás me agradó, jamás. Era una situación diabólica. La coca es como provocarse a uno mismo una crisis de angustia. Ningún interés, verdaderamente".

Narices frías

Robert Evans, responsable de la producción de Paramount a principios de los '70, está detrás de las películas más exitosas de la década, **El bebé de Rosemary**, **El Padrino**, **Barrio chino**. Con su aspecto de *playboy* y su inclinación por el tenis, parece encarnar al nuevo Hollywood... ávido de coca y de poder. Por lo tanto, Evans logra esperar hasta 1974 antes de tomar su primer dosis. Cuenta que tomaba cocaína esencialmente para aliviar una ciática tenaz. Luego del fracaso en 1972 de su matrimonio con la actriz Ali McGraw, estaba un día en la cama con una compañera ocasional. Él le explicó de repente que no se podía mover más, y menos aún hacer el amor. Para estimular a su amante, la joven tomó el cilindro de oro que colgaba de una cadena alrededor de su cuello, y lo abrió.

-Aspirá, aspirá la vida.

-¿Es lo que estoy pensando?

-Te va a ayudar.

-No, no. Ni hablar.

-Para hacerme feliz.

Evans aspiró. Una vez. Dos veces. Iba a aspirar durante cinco años.

"¿Acaso me alivió el dolor de espalda? No", exclama. "¿Acaso me arregló la nariz? Tampoco. ¿Acaso lanzó mi carrera por el aire? No sólo mi carrera, la cocaína mandó al diablo toda mi vida".

En esa época, como ahora, la cocaína que entraba ilegalmente en los Estados Unidos venía principalmente de Colombia. Transportadas a través de las montañas de Bolivia y de Perú, las hojas de coca eran transformadas en una espesa pasta marrón, en alambiques llenos de una mezcla de potasio, agua y kerosén. El producto obtenido era enseguida enviado a laboratorios móviles y tratado con ácido clorhídrico para obtener clorhidrato de cocaína.

Hacer entrar este compuesto químico al interior de los Estados Unidos a principios de los '70 era una operación todavía muy artesanal. Uno de los más célebres traficantes de su tiempo, Zacharay Swan, se interesó en la cocaína después de haber leído un artículo en el *New York Times*. El responsable de la aduana, Myles Ambrose, cuenta los detalles de un importante secuestro de cocaína. Según las cifras enunciadas, Swan hace un cálculo rápido: un kilo de cocaína pura vale los tres cargamentos de marihuana que está a punto de hacer entrar ilegalmente desde México.

Antiguo ejecutivo en un pub bailable y adepto del porro, Swan comienza a pequeña escala. Comienza a enviar por correo desde México hacia Nueva York paquetes conteniendo objetos de madera rellenos con coca. En esa época, los pequeños paquetes enviados en tarifa normal eran raramente controlados por la aduana. Los aduaneros disponían de un sistema rudimentario de detección con el cual podían revisar paquetes sospechados, a condición de que no fueran más grandes que una miga de pan.

Además, los tipos como Swan enviaban regularmente paquetes de 500 gramos a domicilios en los Estados Unidos. Uno de los corresponsales ilegales de Swan, Jack el Canadiense, había incluso colocado el polvo en tarjetas navideñas que había enviado a sus amigos, deseándoles una "blanca Navidad".

Lo que es más, se encuentran "correos" en Hollywood. Robert Evans había llevado "una célebre actriz alemana" a Acapulco a fines de los años 70. Mientras él se relajaba en su habitación de hotel tras unas líneas, la actriz le mostraba unas fotos de sus castillos dispersos por Europa.

-¿Vieja familia, no? -le preguntó Evans. -No, negocio jugoso. Soy una "mula". Ella le contó entonces la extraña doble vida que llevaba.

-Ahora tenés bastante dinero -le dijo él-. ¿Por qué no lo dejás?



Carrie Fischer

-Me asesinarían.

Los traficantes se arriesgaban a una pena de prisión perpetua, sin hablar de la violencia creciente en la mafia. El tráfico de coca era aún más peligroso que el consumo. Muy poca gente muere de una sobredosis de cocaína. Éste es sólo un componente más en un cóctel ya terrible. Pero aun cuando el consumo de cocaína, según los médicos, no crea una dependencia fisiológica, sus utilizadores regulares se vuelven muy rápidamente consumidores compulsivos. Si se pone una rata de laboratorio delante de una montaña de cocaína, va a comer hasta morir.

A fines de los '70, la cocaína se transformó en un problema nacional. En 1979, las cucharitas de café de plástico de McDonald's fueron retiradas de circulación, por temor a que fueran utilizadas para esnifar. Ese mismo año, mientras Evans se encontraba en Houston para rodar *Urban Cowboy* con John Travolta, él mismo se sorprendió por la cantidad de cocaína que la gente podía consumir.

"Comparado con los consumidores que había en Houston, yo era un bebé de pecho", dice. "Me encontraba con lo que se podría llamar la crema de la sociedad de Texas. Nunca vi nada parecido. En Hollywood, uno se escondía en los baños para esnifar una línea. Acá, mostraban la coca como el pochoclo, en ensaladeras de plata".

En Nueva York, la disco hizo de la coca un estilo de vida. Cuando *Studio 54* abrió sus puertas en marzo de 1977 sobre la calle 54 West, no se hizo famoso solamente a causa de sus invitados -Diana Ross, Andy Warhol, Mick Jagger-, sino también porque alentaba a su clientela a los excesos más desenfrenados. Se pueden ver allí a parejas haciendo el amor en los distintos pisos de la disco. Los invitados más ilustres tienen derecho a Quaaludes deslizados en sus bolsillos o bien descubren dosis de coca en

los ceniceros de las limosinas que los vienen a buscar. En mayo de 1977, durante su cumpleaños, Bianca Jagger atraviesa la pista de baile montada sobre un caballo blanco.

Nadie se esfuerza mucho por ocultarse. Sobre la barra, se puede ver a la mascota del club: una luna de neón esnifando de una cuchara. Hay gente a la que le pagan únicamente por velar que nada les falte a los invitados VIP.

"Cuando alguien quería cierta cosa, yo me las arreglaba para conseguirse", cuenta Thierry, artista ocasional y colaborador oficial del club. "En esa época, todo el mundo quería coca. Digamos que yo manejaba la oferta y la demanda: ¿Usted quiere eso? Vaya a ver entonces a Untel, él se va a ocupar de usted".

Como otros refugios del hedonismo de los *seventies*, los divinos días de *Studio 54* debían ser de corta duración. De todos modos, ¿cómo hacer proyectos, cuando uno mide su vida con la longitud de una esnifada? Cuando los dueños del club, Steve Rubell y Ian Schrager, son atrapados por el fisco en octubre del 78, se encuentran grandes cantidades de plata líquida en un falso fondo. La única buena manera de ocultar la droga para un dealer.

Encuentros cercanos

A principios de los '70 la coca es en Hollywood el pasatiempo preferido de los actores agitados. Diez años más tarde, ella dirige sus vidas. En septiembre de 1977, Julia Phillips es excluida de *Encuentros cercanos del tercer tipo*, la película que ella hizo nacer a partir de un escenario esotérico de Paul Schrader para fabricar una superproducción al estilo Spielberg. Los ejecutivos de la Columbia, el estudio que solventaba el proyecto, dudan de su capacidad para controlar la operación delante de su crudecido consumo de droga. Durante una reunión de marketing, ella había extraído, como quien no quiere la cosa, su estuche de coca para hacerse una línea sobre la mesa.

Para Phillips, su partida del proyecto de *Encuentros cercanos...* marca el principio de la caída. Para poder mantener su nivel de coca, se entrega a la cocaína base, lo que, como debía explicar el actor Richard Pryor, era el nivel más catastrófico que podía alcanzar un consumidor de coca antes de la llegada del crack. En su cocina, Phillips elabora cristales de coca pura, que fuma en pipas de fabrica-



Bianca Jagger y su caballo en Studio 54.

ción casera. "La ventaja de la cocaína base", recuerda, "es que me parecía que tomaba menos coca que cuando esnifaba. Mi nariz estaba siempre irritada, la inhalación parecía un medio de absorción más agradable. Además, los efectos eran más dinámicos". Bien entendido, cuando los altos son muy altos, los bajos son terriblemente bajos y cada vez más frecuentes y acentuados. Es por eso que no se reconoce más a los adictos a la coca por su brillo y entusiasmo y por sus viajes frecuentes a los baños, sino por su paranoia y por sus tentativas desordenadas de intentar pegotear los pedazos de una carrera en vías de desintegración.

Cuando Sam Peckinpah acepta dirigir *Convoy*, en 1977, es para revivir su carrera. La película habla de la historia de un grupo de renegados que sobrepasan deliberadamente la velocidad límite de 90 km/h. *Smokey and the bandits* causó un revuelo el año anterior y la productora espera rehacer la misma operación con *Convoy*, lo que permitirá además a Peckinpah remontar la espiral interminable de sus deudas.

"En el punto en que él estaba, Sam habría aceptado casi cualquier cosa", recuerda Kathy Haber, su asistente en esa época. "No tenía ninguna otra propuesta". Pero cuando se trata de comenzar el rodaje, Peckinpah, debilitado por la droga, abandona toda responsabilidad. Incapaz de reescribir una escena, presiona a sus actores, sobre todo a Kris Kristofferson y Ali McGraw, a improvisar. Para una escena de helicóptero, organiza tomas aéreas complicadas que terminan por naufragar, siguiendo sus instrucciones contradictorias. Finalmente, disminuido por su paranoia, no sale de su casa rodante.

Si *Convoy* es la película de Peckinpah que conoció el mayor de los éxitos financieros, no aportó nada a su carrera. El rodaje costó por sí mismo 12 millones

de dólares, el doble del presupuesto inicial, y sobre todo, las anécdotas concernientes al comportamiento del director se desperdigaron rápidamente por los estudios. Sam Peckinpah no filmaría más durante cinco años.

Final

El FBI no pierde nada de la fascinación de Hollywood por la coca. En 1974, ya ha intentado sin éxito hacer caer por tráfico de drogas a Hugh Hefner, el dueño de *Playboy*. En su incesante preocupación por dar un ejemplo con cualquier conocido, el FBI se encuentra tras el rastro de Robert Evans. En esa primavera de 1980, Evans se prepara para despegar hacia Malta, en donde debe supervisar su última aventura, la funesta *Popeye*, una comedia dirigida por Robert Altman y protagonizada por Robin Williams. Antes de partir, se encuentra con su hermano Charles, millonario del mundo de la moda. Este último está sobreexcitado.

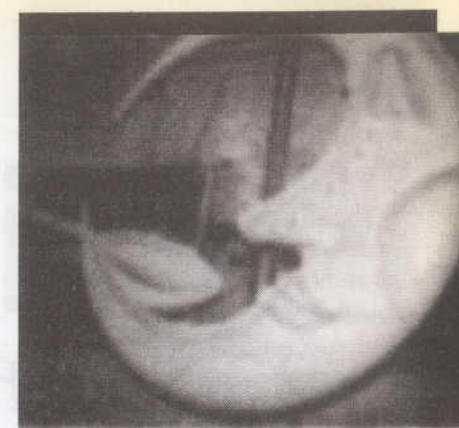
-Ilana García, la creadora, tiene unas camisas de pura seda blanca -le dice Charles.

-¿Estás bromeando?

-Te lo aseguro. Pero hay algo: hay que comprar cinco. Se venden al por mayor, 4.000 dólares cada una.

Las "camisas" en cuestión son botellas de cocaína farmacéutica pura. La cocaína vendida en la calle es cortada al 80 % con todo tipo de sustancias (desde la novocaína hasta el polvo laxante). Es decir que la oferta es maravillosa para un consumidor regular como Evans. De hecho, es eso lo que lo llevó a sospechar y a olfatear una trampa. Cuando su hermano lo llamó enloquecido por teléfono a Los Angeles unos días más tarde, Evans comprendió. Charles había sido arrestado por la DEA (Drug Enforcement Administration, la estructura norteamericana de lucha contra la droga). Para peor, citó el nombre de su hermano.

Robert Evans, bajo el golpe de una inculpación por tráfico, sufrió así un test en el detector de mentiras. Se declara culpable por posesión de droga, un cargo menos grave. Será condenado a doce meses de prisión en suspenso y aceptará producir una película a beneficio de los jóvenes dañados por la droga. Hollywood no mostrará ninguna solidaridad. Los estudios *Paramount*, a los que Evans había rescatado del olvido, emiten un frío comunicado para indicar que Robert Evans ya no forma parte de esa empresa. Es el principio del fin. "Cenar



El logo de Studio 54 sniffando.

afuera se había transformado en un calvario y me resultaba imposible ir a orinar en un lugar público sin que se desplegaran los rumores más disparatados", explica.

Una conducta tan autodestructiva ayuda tal vez a explicar que el consumo de cocaína continúe ejerciendo una gran fascinación. La sobredosis de John Belushi (cóctel de coca y heroína) en el hotel Château Marmont ya forma parte del folklore hollywoodense. Igualmente que las personalidades ilustres que esnifan sobre espejos son hoy la imagen emblemática de la decadencia de los *seventies*.

Boogie Nights muestra a los alegres invitados del rey del porno encarnado por Burt Reynolds preparándose abiertamente sus líneas sobre las mesas. Por su parte, Mike Myers filmó en Canadá una película sobre la historia de *Studio 54* y el joven realizador Zak Forsman, hijo del célebre traficante Zak Swan, escribió un guión que cuenta las "hazañas" de su padre.

Hoy, todos los que sobrevivieron a la esclavitud de la cocaína en los *seventies* se esfuerzan por tomar distancia. Se desintoxicaron en las clínicas más caras e hicieron públicamente actos de contrición. De los buenos momentos -el sexo sublimado por la droga, las películas cubiertas de alabanzas por las críticas, las veladas sin fin- ninguno de ellos prefiere acordarse. A medida que retoman muy lentamente las orillas de la sobriedad, y que Los Angeles se metamorfosea en una zona neo-puritana y de no fumadores, prefieren aferrarse al arrepentimiento.

"Es muy destructiva, y cuando el efecto se pasa, no es ni siquiera divertido", constata James Caan. "Uno hace cosas espantosas y asquerosas, a uno mismo y a los demás. Uno miente, uno engaña. Todo a causa de un polvo de mierda".

TRADUCCIÓN: DIANA ARBISER

La literatura después de Auschwitz

Primo Levi

~~narrar más allá del horror~~



POR SERGIO NUDELSTEJE

PRIMO LEVI HIZO DE SU EXPERIENCIA POR LOS INFIERNOS DE AUSCHWITZ EL MATERIAL CON EL QUE NUTRIÓ SU OBRA LITERARIA MÁS IMPORTANTE. LA SUPERVIVENCIA DE ESTE PRISIONERO DEL NAZISMO FUE UNA CLARA IMPUGNACIÓN A LOS SISTEMAS OPRESIVOS DE ESTE SIGLO. EL APARENTE SUICIDIO CON EL QUE TERMINÓ SU VIDA EXACERBA AÚN MÁS LAS CONTRADICCIONES DE UNA SOCIEDAD QUE HA APRENDIDO A VIVIR OCULTANDO EL HORROR. EL SIGUIENTE ARTÍCULO FUE

REALIZADO EN EL SENO DE LA ORGANIZACIÓN B'NAI B'RITH DE MÉXICO.

En abril de 1987, conocimos la triste noticia del suicidio del escritor Primo Levi. Cuando un escritor se suicida, es difícil no reinterpretar sus libros a la luz de su acto final. Y la tentación es particularmente fuerte en el caso de Primo Levi, ya que en gran parte de su obra surgió de sus propias experiencias en Auschwitz. El calor y sentido humano de sus escritos lo habían convertido en un símbolo para sus lectores; en el símbolo del triunfo de la razón sobre la barbarie del genocidio. Sin embargo, para algunos su muerte violenta cuestionaba ese símbolo. En ciertos casos el suicidio de un autor se ve como la conclusión lógica de todo lo que ha escrito o como una contradicción irónica, más que como el resultado de una tormenta puramente personal.

Campos del nazismo

Primo Levi, emergió como uno de los intelectos más incisivos y más francos entre aquellos que experimentaron el dolor del Holocausto y sobrevivieron para narrar todo ello. Sería difícil encontrar a alguien que pudiera exponer el alma y el sufrimiento del hombre perseguido, con mayor elocuencia. Italiano por nacimiento, de familia judía asentada en Piamonte después de la expulsión de España en 1492, y químico de profesión, Levi nació en Turín, una de las más industrializadas ciudades de Italia, el 31 de julio de 1919, hijo de un exitoso ingeniero electrónico. Creció durante los años anteriores a la Segunda Guerra Mundial en una relativa comodidad que entonces conocía la clase media y en un tiempo en que aquel país no apoyaba ninguna segregación ni persecución. Se matriculó en la Universidad de Turín en 1937 para obtener su Maestría en química. Debido a que entró a la universidad un año antes de la promulgación de las leyes raciales fascistas, que, junto con otras restricciones, prohibían que los israelitas en Italia atendieran las escuelas públicas, le permitieron terminar sus estudios.

Se graduó con honores el año 1941, pero en su diploma aparecía la frase "di razza ebraica". Esta fue su primera experiencia personal frente a la discriminación debido a sus orígenes. Como lo revelarían el tiempo y las experiencias posteriores, esta discriminación finalmente fue el catalizador para que Levi emergiera como una de las voces más poderosas y claras que enfrentaron la indignidad, la humillación, la vergüenza y la culpa duradera asociada con la persecución.

Fue en 1943 ya durante la guerra, cuando Primo Levi se unió a un grupo de *partigiani*, que tanto él como sus compañeros esperaban que eventualmente se afiliaría al movimiento de resistencia llamado "Justicia y Libertad". Pero al término de ese año fue capturado por la milicia fascista y enviado a un campo de detención en Fossoli. Allí estuvo un par de semanas. El 21 de febrero de 1944, se anunció que todos los judíos de ese campo saldrían al día siguiente con destino desconocido. Les dijeron que se prepararan para un largo viaje. Al día siguiente, 650 personas fueron empujadas en 12 vagones y supieron entonces a dónde iban: Auschwitz.

Al llegar, los niños, los viejos y la mayoría de las mujeres fueron "tragados por la noche". Noventa y seis hombres y 29 mujeres fueron enviados a los campos de concentración de Monowitz-Buna, Birkenau y Auschwitz respectivamente; el resto llevados a las cámaras de gas. De las 125 personas enviadas a los campos de detención, sólo tres regresaron a Italia. Una de esas tres, fue Primo Levi.

Escribir el mal

Años después, cuando él ya se había adaptado nuevamente a una vida normal, se sentó a escribir las memorias sobre los 20 meses que pasó en el infierno.

Sus dos primeras obras: *Si esto es un hombre* y *La tregua*, describen el descenso del hombre al infierno. El primero de los libros, a pesar de su tema, no es una obra desalentadora. Primo Levi no titubea en narrarnos los más increíbles detalles de esa crueldad nacida de la "mística de la esterilidad", pero tampoco la presenta en tonos oscuros para hacer resaltar su punto de vista personal. Paradójicamente, lo que brota del libro es un sentido del valor del hombre, de la búsqueda de la dignidad mantenida a toda costa: "...Y por primera vez nos percatamos de que a nuestro idioma le faltan palabras para expresar esta ofensa: la demolición del hombre. En sólo un momento, con una casi profética intuición, se nos reveló la realidad: habíamos tocado fondo. Ya no es posible sumirse más abajo que esto; ninguna condición humana es más miserable que ésta, ni se puede concebir. Ya nada nos pertenece; se han llevado nuestra ropa, nuestros zapatos y hasta nuestro cabello; si hablamos no nos escuchan, y si escuchan no comprenden. Se llevaron hasta nuestro nombre; y si quere-

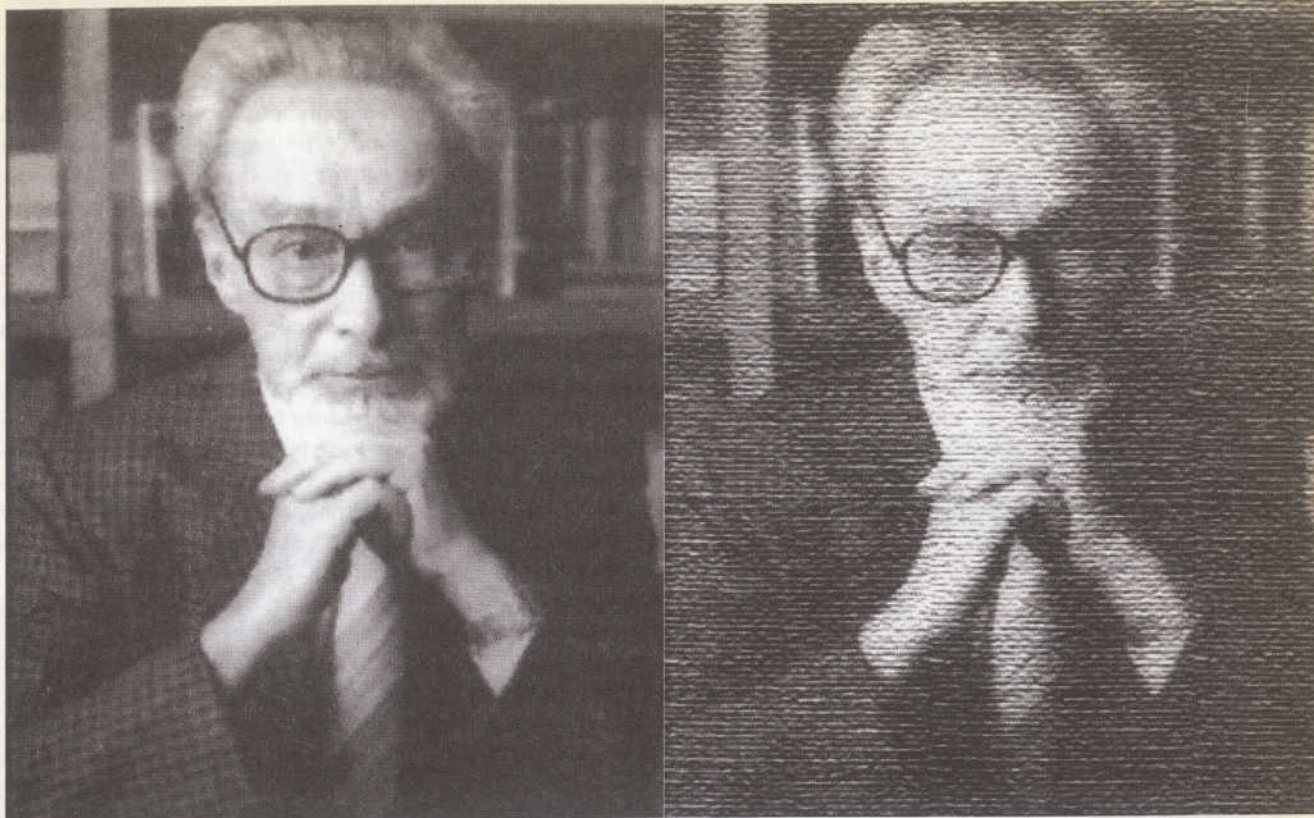
mos conservarlo, tendremos que encontrar en nosotros mismos la fuerza para hacerlo, para lograr que tras el nombre algo de nosotros, de nosotros como éramos, aún permanezca". Primo Levi se convirtió en el prisionero 174517, número que le fue tatuado en el brazo.

Los dos primeros volúmenes de memorias de Levi representan una especie de *Ilíada* y *Odisea* del alma. Lo curioso es que aunque pasaron casi veinte años entre uno y el otro, no existe separación alguna en la continuidad tonal. Resulta embarazoso hablar de belleza literaria cuando se trata de una narración del crimen más grande de todos los tiempos - pero Primo Levi no hizo sino testimoniar relatando su propia vivencia en Auschwitz, en un estilo que le era propio, con un talento del que hubiera sido absurdo prescindir.

En *Si esto es un hombre* (1947), la forma y la estructura, utilizando palabras del propio autor, eran de importancia secundaria para registrar sucesos de manera directa y a modo de que jamás fuera olvidado. En sus primeros intentos por explorar el fenómeno de la sobrevivencia, Levi escribió principalmente, desde un punto de vista objetivo, desde un punto de vista basado en hechos reales al relatar lo que fue el llegar al campo de concentración, de cómo obtenía una comida o cómo le asignaban el trabajo, y cómo era uno elegido ya sea para vivir o para morir.

En *La Tregua*, narra el larguísimo periplo que lo llevó de regreso desde Rusia a Italia. Es el libro del retorno, una odisea de la Europa entre la guerra y la paz escrita en 1963. Comienza con la apocalíptica aparición, en un Auschwitz ya abandonado por los nazis, de cuatro jinetes que, recortados contra un cielo de nieve y con ametralladoras caladas, observan cómo Primo Levi y un camarada del campo entierran a un amigo en la fosa común. Son jinetes del Ejército Rojo.

El estilo sobrio, personal en las obras de Levi, reflejan una mente guiada por el razonamiento y el profundo respeto a la palabra escrita. A través de su énfasis en la claridad, su enfoque desapasionado, y sus correctas observaciones (agudizadas por su disciplina científica), dejó respuestas emocionales a sus lectores. Y eso lo hizo, debido a su talento, y no porque le faltara pasión, dolor o frustración. Se dignificó a sí mismo y a los lectores al permitir que los hechos hablaran por sí mismos, y que el lector pudiera experimentarlos e interpretarlos



dentro de su propio marco emocional. Como testigo y sobreviviente, jamás se vio influenciado o corrompido por el odio o por la necesidad de venganza. Tampoco trató de provocar odio o una sed de revancha. Su magnanimidad y su integridad moral le dan un mayor valor a sus relatos y trágicas vivencias.

Parece un milagro que alguien de tan sensitivo temperamento y de tan fino equilibrio intelectual hubiera emergido de la pesadilla de la destrucción y la barbarie y a la vez, mantuviera la sensibilidad y la mente inquisidora del alumno de química que era antes de la guerra, manteniendo la sabiduría y la dureza de un sobreviviente que ha visto más de la vida y la muerte que la generalidad de los hombres.

En uno de sus textos expresó: *"Hasta el momento en que escribo esto, y a pesar de los horrores de Hiroshima y Nagasaki, la vergüenza de los gulags, la inutilidad de la guerra de Vietnam, el genocidio de Camboya, los 'desaparecidos' de Argentina y muchas más atrocidades de las estúpidas guerras que hemos presenciado, el sistema del campo de concentración y exterminio sigue siendo único tanto en extensión como en efectividad. En ningún otro lugar o momento ha podido uno ver o vivir un fenómeno tan inesperado y complejo; jamás se han extinguido tantas vidas humanas en un lapso de tiempo tan corto y con una combinación tan*

lúcida de ingeniosidad técnica, fanatismo y crueldad".

Este autor tuvo gran admiración por el conocido escritor del siglo XVI François Rabelais, a quien mencionaba como "mi maestro". Obtuvo de Rabelais su creencia en que el estado de miseria y sufrimiento podía y debía también contener el potencial para un mundo mejor. Por lo tanto, si el elemento científico pudiera combinarse con el elemento humano, emergería cohesión y armonía y una nueva voz podría ser creada. Fue precisamente con estos nuevos conceptos que Levi encontró su propia "nueva voz", para describirnos una etapa de su existencia que ha marcado dolorosamente a nuestro siglo.

Como escritor, Primo Levi pasó a ser de simple testigo del Holocausto a un gran novelista. Luego de los dos primeros volúmenes ya mencionados, hizo uso de sus conocimientos y talentos para producir: **Historias naturales** (1967), por el cual obtuvo el premio Bagutta; Premio Prato; **La llave a Estella** (1979), ganadora del Premio Strega; **Momentos de liberación** (1981) y **¿Sí no ahora, cuándo?** (1982) por la que le otorgaron el premio Capiello y el Premio Viareggio. Además es autor de una obra de poesía, **Shemá**, y una colección de narraciones breves que integran uno de sus más impresionantes libros **Los hundidos y los salvados** (1986).

Su obra **Momentos de liberación** nos

recuerda en cierta forma la novela de Soljenitzyn **Un día en la vida de Iván Denisovich**, porque ilustra acerca de esa clase de cualidades especiales que necesitan los seres humanos para hacer posible cualquier tipo de sobrevivencia en campos de detención.

Permanecer torturado

El último libro escrito por Levi, **Los hundidos y los salvados**, arroja luz en relación a su forma de actuar. Mientras **Si esto es un hombre**, **La tregua** y **El sistema periódico** son libros de esperanza, **Los hundidos y los salvados** es una oscura meditación sobre el significado del exterminio nazi visto a 40 años de distancia. En este libro recuerda cómo los soldados nazis atormentaban a sus prisioneros diciéndoles que incluso si por un milagro lograban salvarse quedando con vida, nadie les creería si llegan a relatar lo acontecido.

En **Los hundidos y los salvados** Primo Levi describe lo tremendamente difícil que resulta vivir teniendo siempre presentes las memorias del Holocausto. El suicidio es, precisamente, la mayor preocupación de esta obra. Muchos de los sobrevivientes terminan suicidándose. Le dedica todo un capítulo al filósofo belga Jean Améry, quien había estado en Auschwitz con Levi y que se suicidó en 1978. Señala el propio Primo Levi que

cualquier suicidio "está abierto a una constelación de interpretaciones", pero que él considera que en el caso específico de los sobrevivientes, el origen yace en sus propias y personales experiencias.

Para los que vivieron aquella trágica época, "el periodo de encarcelamiento sin importar cuan largo fuera, es el centro de su existencia por entero". Y en un pasaje que cita de Améry, Levi nos deja una clave aclaratoria de su propia muerte: "Aquel que ha sido torturado permanece torturado. Aquel que ha sufrido tormentos ya no puede encontrar su lugar en el mundo. La fe en la humanidad -resquebrajada con el primer golpe y luego demolida por la tortura- ya jamás se puede recobrar."

Pero mientras Jean Améry era un hombre que trataba de desquitarse, de tomar represalias en contra de la violencia, Levi se describe a sí mismo como "una persona incapaz de responder a un golpe con otro golpe". Respondió a la violencia de Auschwitz dando a conocer la tragedia y su significado. Agudamente sensible al sufrimiento de otros, sentía culpa por no haber podido hacer más por aquellos que a su alrededor sufrieron y murieron en aquella oscura época.

Final

Primo Levi se suicida el 11 de abril de 1987 arrojándose desde el cuarto piso de su casa, rodando por todas las escaleras hasta encontrar su muerte.

Durante un viaje a Italia tuve el privilegio de conocer a este brillante escritor. Fue en junio de 1986. El propio Primo Levi fue quien abrió la puerta de su departamento en Turín y me invitó a pasar a la sala. Todo el nerviosismo que había sentido esa mañana al saber que iba a conocer al autor que había leído tiempo atrás se disipó. Era un hombre pequeño, con un mechón de cabellos blancos y lentes gruesos. Su mirada inquisitiva y su agradable sonrisa hicieron el tono de nuestra conversación ameno, aunque su contenido serio.

Después de media hora, Levi se levantó para preparar un café y tuve suficiente tiempo para mirar a mi alrededor. La sala en su departamento en el cuarto piso, estaba amueblada con sillas y sofás de "fin de siglo" y con azulejos fríos de piedra en las paredes. Levi, a decir verdad, había nacido en ese mismo departamento el año 1919, y quizá ya pertenecía a su familia por generaciones. Las fotografías en las paredes, las pequeñas



estatuas y esculturas en las mesas, el color de los muebles eran todos muy discretos. Y mi atención se enfocó en el escritorio de Levi, que daba a una ventana doble entre dos firmes bibliotecas, precisamente detrás de esa mesa de trabajo. Una biblioteca estaba dedicado por completo a obras sobre el Holocausto en todos los idiomas europeos modernos, incluyendo tales como el yiddish y el hebreo. La otra biblioteca tenía un estante que guardaba los libros favoritos del escritor. El único elemento incongruente en esa habitación era la computadora sobre el escritorio; era de plástico, mientras todo lo demás era madera, piedra y lino.

Cuando Primo Levi rodó por las escaleras del edificio, nueve meses después de nuestra entrevista, el mundo quedó impresionado. El informe policíaco lo consideró un suicidio, pero muchos de los que lo conocieron y trataron de tiempo atrás, no aceptaron ese veredicto, (a decir verdad, rechazaron esa tesis a voz en cuello). Recuerdo el pasamanos en la escalera. Y recuerdo también el gran entusiasmo de Levi al hablar de su obra y los proyectos que aún tenía. Todos los que lo conocieron han dado testimonio de cómo odiaba él el gesto grandilocuente. Y se han preguntado si, ¿no sería posible que Levi, quien recién había pasado por una cirugía menor, aún estuviera medicándose y sufriera un mareo momentáneo, al llamar al conserje que recién le había subido el correo, y entonces habría perdido el equilibrio y cayó accidentalmente por las escaleras?

Sea suicidio o accidente, la muerte de Levi significa que una poderosa voz fue

silenciada demasiado prematuramente.

Ya en los años 50, después de una nueva edición de su obra **Si esto es un hombre**, Levi fue aclamado como un escritor de una superlativa literatura del Holocausto. Con sus testimonios subsecuentes y su poesía, ocupó su lugar entre los maestros de las letras italianas contemporáneas. No me cabe duda de que, con el paso del tiempo, y cuando sus obras se conozcan más, Primo Levi será considerado uno de los grandes autores de la literatura del siglo XX.

Su muerte ha sido sin duda una gran pérdida. Mientras vivía, era inspirador pensar que se encontraba trabajando en otro libro más. Sin él, por lo menos para quien piensa en la vida activa de la mente, el mundo se ha convertido en un lugar oscuro. El mayor consuelo que queda es la noción de que, cuando un gran escritor muere, tenemos y siempre la presencia vigorosa de su obra.

Primo Levi nos ha legado una obra significativa que merece ser leída y conocida. En sus libros no todo es negro y tenebroso, aunque el tono de la narrativa se asemeja a una alegoría en la que aparecen esos millones de fantasmas que acosan, sufren y rondan en cada frase de sus libros. A la vez, no omite de su historia el débil brillo de luz que aparece en raras ocasiones por entre toda la maldad que conoció y vivió. Su humanismo era puro, no contaminado, estaba totalmente fuera de este mundo de negaciones. Y su suicidio es como una fuerte campanada que resuena para despertar l

conciencias dormidas y aletargadas.

(La versión on line de esta nota se encuentra en

Personaje

DANTE PANZERI el crítico crítico

POR PABLO MIRAVENT

LOS MEJORES PERIODISTAS DEL FÚTBOL LO CONSIDERAN SU MAESTRO.

DANTE PANZERI LE PUSO LA CUOTA DE CRÍTICA E IMPUGNACIÓN A UN

AMBIENTE QUE POR LO GENERAL PREFIERE MIRAR PARA OTRO LADO Y

HACERSE AMIGO DE LOS PODEROSOS. EN UN MUNDO EN EL QUE

EXISTEN FERNANDO NIEMBRO Y GUILLERMO MARCONI ALIVIA SABER

QUE ALGUNA VEZ EXISTIÓ SU ANTÍPODA: EL GRAN PANZERI.

OPINIONES SUYAS Y UNA ENTREVISTA A TOMÁS SANZ.

"Hay sociólogos y filósofos que suelen resultarme los mejores autores de libros de fútbol que yo conozca. Uno de ellos, Julián Marías, dice muy bien, sin pensar que esté hablando de fútbol, que cuando se sabe qué va a pasar, es que no va a pasar nada".

D. P., Fútbol, Dinámica de lo impensado

Dante Panzeri: citado por muchos hoy en día y desconocido para las legiones de estudiantes de periodismo deportivo. Lo extraordinario de este hombre es que toda su vida y sus escritos giraron sobre el fútbol, sobre cómo se debe jugarlo y cómo se debe opinar con honestidad y coherencia a pesar de las dificultades y prohibiciones. Amado y odiado en partes iguales, logró ir más allá de una simple reflexión sobre el fútbol y como un sensei, como un budista solitario, dio con algunas de las más bellas y misteriosas definiciones que nos sugieren que el fútbol es otra cosa. En el actual contexto nacional, dominado por la todopoderosa Torneos y Competencias, es particularmente interesante contrastar el tipo de periodismo más inclinado al show o al escándalo con la reflexión metódica que Panzeri supo imponer. El 14 de abril de 1978 moría y comenzaba el mito. Hoy, más de 20 años después, su obra maestra sigue im-

presionando por su contenido, estilo y lo irrefutable de sus apreciaciones.

A continuación, algunos párrafos memorables:

Definiciones

ÉTICO: "¿Los que tienen diploma son los que saben? Se impone saber quién les dio el diploma y por qué; puesto que en fútbol no hay un ente acreditado como idóneo para dar diplomas de saber... por autodeterminación, muchos dan diplomas a muchos. Sobre todo desde que el fútbol se convirtió en fuente de trabajo de muchas más personas que no juegan, que de aquellos que lo juegan rentadamente"

OBSERVADOR: "Mucho más que por la pasión intrínseca del deporte (digamos del fútbol más concretamente), la barbarie y lo desagradable del fútbol tiene su fuente en el hecho de que el público aún no sabe para qué y por qué se

juega al fútbol. Por eso es permeable a creer que en un partido de fútbol juega el país o la patria."

LÚCIDO: "Todos son prisioneros de la desbordante seriedad del fútbol convertido en demasiado importante, en demasiado serio como angustia humana y de hecho, minimizado como juego o expresión de jugar, actitud que mal haríamos en considerar reservada o limitada a la edad infantil (...) ¿Qué es el soborno?, ¿qué es el doping?, ¿qué son las apuestas?, ¿qué son los monstruosos déficits económicos de las instituciones embarcadas en ese oleaje de naufragos? Todas son consecuencias de un mismo hecho: la angustia económica de quienes están jugando en el negocio en la revolución industrial."

POLÍTICAMENTE INCORRECTO: "El muchacho de la calle está en un constante entrenamiento para el fútbol, en su constante necesidad de esquivar los riesgos y las leyes de vida propias del liber-



tinaje callejero. El muchacho de su casa difícilmente tenga otro acceso al fútbol hasta no llegar a la cancha misma. Uno convive con la picardía, el otro convive con el orden. Y el fútbol no es precisamente orden en el sentido académico de la expresión. Mucho más, es desorden. Mucho más que orden es picardía, siendo que es arte del imprevisto.

Se ha dicho así, con razones bastante sólidas para afirmarlo, que el fútbol es hijo de la miseria. En Argentina también decimos que el fútbol necesita chicos atormentados.

ZEN: "El fútbol será siempre antiguo. Porque no es ciencia que pueda enseñarse. Es imprevisto. Es improvisación. Tiene que ser improvisación. Aunque la palabra no guste a la organización, ni al orden que hoy tanto se pregonan como supuestos avales de que el fútbol está mejor organizado. Lo único que puede organizarse en fútbol es su régimen anterior y posterior a los partidos. Lo que ocurre en la cancha... lo organizan las circunstancias y lo decide el imprevisto."

En el fútbol de la cancha (con la pelota rodando) hay una sola cosa que puede estudiarse con posibilidades de llegar a aprenderla ciento por ciento: que el fútbol escapa al estudio..."

ANTICIPANDO A MARADONA: "Además el futbolista virtuoso es, en gran medida, el fruto de una compensación de muchas insuficiencias, imperfecciones y hasta taras físicas, que muchas veces agudizaron su ingenio para superar la oposición de los que físicamente lo aventajaron y que, curiosamente, por ser físicamente mejores, encontraron dificultades para ser hábiles, escurridizos y aún talentosos en el manejo del cuerpo que exige el manejo de la pelota."

REVOLUCIONARIO: "Esas tres medidas podrían ciertamente cambiar el fútbol: a. reforma de la puntuación b. incremento de jóvenes c. disminución del dinero en juego"

Al fútbol profesional se lo puede salvar desalentando su materialismo.

Cambiar a este fútbol exige destruir.

Destruir lo que lo está destruyendo.

Para poder entonces construir."

Así termina en 1967 su obra maestra **Fútbol, dinámica de lo impensado**. Eran años de Cuba, el socialismo y el espíritu de época esta presente en su obra. Luego editaría otro libro más, **Burguesía y gangsterismo en el deporte**, e innumerables artículos, además de sus colaboraciones en los medios. Así, este sensei

cordobés, que un día llegó a Buenos Aires con el sueño de escribir en *El Gráfico*, edificó una obra a la que el tiempo le ha dado dimensiones míticas.

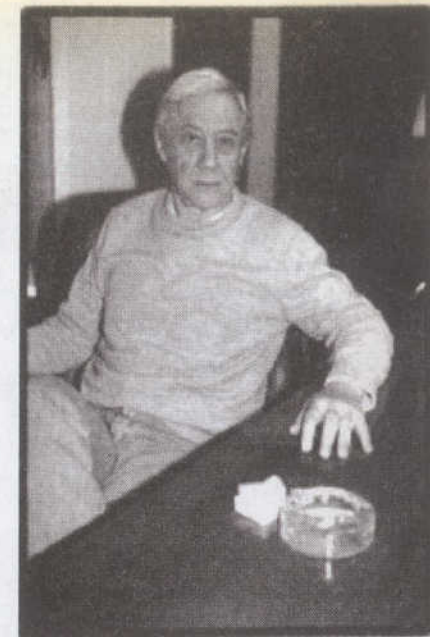
El críticón

Tomás Sanz es actualmente editor de *Mística*, la revista del diario deportivo *Olé*. Trabajó junto a Dante Panzeri. En una charla con la V. decía:

- Era un tipo que solía congrega un grupo alrededor suyo. También formó una escuela de pensamiento que se podría decir que se continuó modestamente en lo que yo hago, una línea de crítica similar, aunque yo la he derivado más al humor. Era un tipo singular, se salía del molde del periodista. Era muy agudo y cabrero también. El tenía el fundamentalismo del críticón, que puede hacerse un poco mesiánico en cuanto a que tenés una verdad y luchás contra el resto del mundo. El tuvo problemas en general, cuando se consolidó en esa línea. Había llegado a ser director de *El Gráfico*, una revista que quería mucho. Escribió de ciclismo, natación y fútbol. Ahí se dio un punto de inflexión para todo el periodismo. Ahí las editoriales vieron llegado el momento de modernizarse, para poder vender más. La línea de Panzeri no hacía concesiones, era bastante rígida y estaba la intención de hacer la revista más frívola, de mayor llegada popular. Estamos hablando del año 60, 61. Después de que él renunció, Atlántida entró en esa línea y él a partir de ahí anduvo pivoteando en Canal 11, *La Prensa*. Llegó a escribir en *Así*, una revista barata de Hector Ricardo García que salía tres veces por semana con mucho escándalo y que a él lo llamaron por su tono polémico. Pero siempre lo dejaban escribir sin hacer concesiones, hasta la revista partidaria de San Lorenzo llegó a comprar para leerlo. Yo trabajé en el nacimiento de *Satiricón* con él. En el año 77 estaba enfermo ya de cáncer y lo llamaron para renovar *La Prensa*, el suplemento deportivo.

- EL muere en el año del mundial, pero llegó a escribir en contra de su realización...

- En el año 75, en una revista que se llamó *Chau Pinela*, él ya escribía en contra de esos proyectos faraónicos. Estuvo en *La Prensa* en donde dio vuelta todo el suplemento de deportes y nos llamó a algunos de nosotros a colaborar, pero se tuvo que ir porque la gente que estaba de antes lo volvía loco, le saca-



Tomás Sanz

ban las notas del escritorio, le dejaban anónimos, era terrible. Después de que se fue de *La Prensa* Fontevecchia lo llamó (con similares intenciones que García) para hacer una revista deportiva y ahí se iba a mantener esa crítica al Mundial, aunque se lo iba a cubrir. Se murió cuando estábamos preparando esa revista. Abril del 78. Y también estaba por salir *Humor*, pero no llegó tampoco a eso.

Hoy en día no se habla del fútbol como hablaba él en esa época, de la pelota. Además de sobre el mundo del fútbol sabía mucho de técnica y del juego en sí. Conocía a toda la gente de la llamada época de oro del fútbol argentino.

-¿ Vos creés que esta camada de técnicos al estilo Pekerman o Bielsa tienen que ver con Panzeri, o es otra cosa?

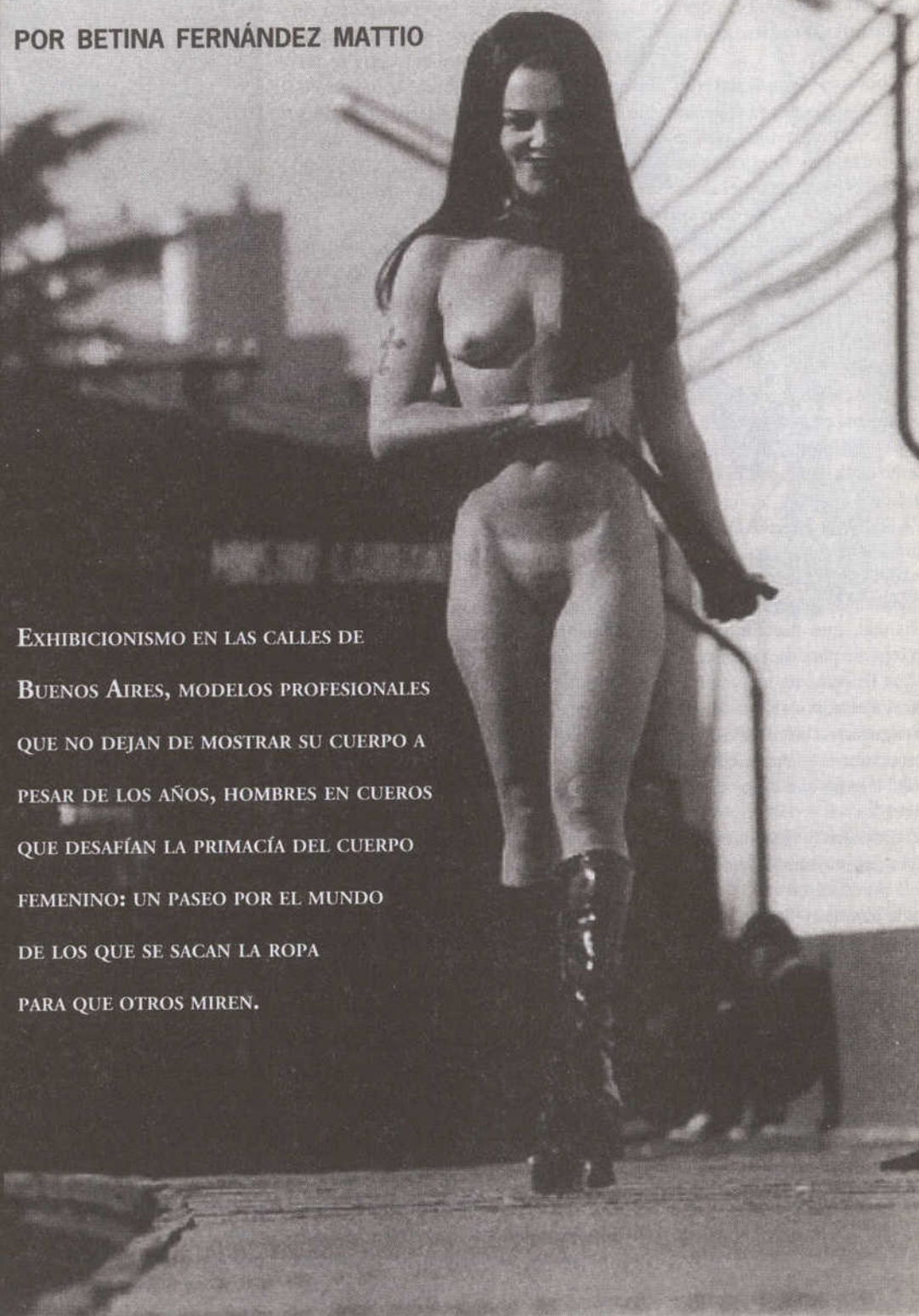
- Lo que él defendía está siempre latente. En general se entiende que al fútbol se está jugando mal desde hace rato. Esa nostalgia por ese juego esta presente. Hay cosas elementales que se han perdido en nuestro fútbol. Pero yo sostengo que es imposible volver. Ya no se repite el tipo de sociedad y de mundo, al contrario. Desde las intenciones no se puede decir «ahora vamos a jugar lindo». No se producen los jugadores de antes, eso no tiene cambio. El jugador es como una máquina, pero sin ningún drama: aunque mi prédica vaya en ese sentido de cualquier manera a mí me gusta ver fútbol. Hoy el jugador sin el entrenador, se muere. Sería interesante ver qué opinaría ahora Panzeri del fútbol. Vivía un poco amargado porque sentía que ésta era una batalla perdida.

DESNUDOS

la invasión de los cuerpos

POR BETINA FERNÁNDEZ MATTIO

EXHIBICIONISMO EN LAS CALLES DE
BUENOS AIRES, MODELOS PROFESIONALES
QUE NO DEJAN DE MOSTRAR SU CUERPO A
PESAR DE LOS AÑOS, HOMBRES EN CUEROS
QUE DESAFÍAN LA PRIMACÍA DEL CUERPO
FEMENINO: UN PASEO POR EL MUNDO
DE LOS QUE SE SACAN LA ROPA
PARA QUE OTROS MIREN.



Mientras una mujer se pasea desnuda por las calles de Buenos Aires un modelo vivo presta su cuerpo para que estudiantes de Bellas Artes lo retraten sobre un pedazo de tela y un joven musculoso se pone frente al objetivo de un fotógrafo para que su cuerpo, sin ropas, quede immortalizado en una película fotográfica. Hoy la relación del cuerpo con cada uno y con el otro es extraña, histérica o de ignorancia pura. El miedo escandaliza a los más mojigatos frente a un desnudo, mientras, del otro lado, los introvertidos disfrutan de las postales urbanas que ocurren a cada instante.

En el mundo Occidental el desnudo femenino tiene la misma antigüedad que la aparición de los primeros retratos. Esta forma de expresión artística cobra importancia a partir del Renacimiento -porque si bien durante la Edad Media los artistas utilizaban el desnudo, su único fin estaba en relación directa con los relatos religiosos que se expresaban en cada una de las obras. Es en ese momento, a partir del siglo XV, que la mujer se convierte en objeto de deseo y por ello, en objeto de retrato. Su cuerpo desnudo es arrojado sobre un lienzo o representado en una escultura. Para el exclusivo goce masculino. La dominación de un sexo sobre el otro: quien dominaba retrataba y el dominado, se convertía en el objeto a retratar.

En el día de hoy -cuando debajo del puente ha corrido demasiada agua y con ella los ideales de toda una generación- tanto el hombre como la mujer se han convertido en objeto de deseo. Este regodeo visual se refleja en la vida de todas las personas y a nadie extraña que una publicidad de jean utilice al cuerpo esculpido durante largas horas de gimnasio de un muchachito carilindo y provocador, que invita a ser igual que él: un objeto de deseo continuo, un cuerpo para admirar.

Ocultar la mirada

Una tarde de invierno en una plaza que enfrenta a un teatro, a pocos pasos del Palacio de Tribunales, una muchacha muestra su cuerpo esbelto y desnudo ante las miradas apenas extrañadas de algunas personas que regresan de su trabajo con el hastio de una vida dema-

Página de enfrente: **Gabriela fotografiada por Manuel Guido.** Derecha: **un cuerpo masculino en la lente de Víctor Palacios.**

siado igual. Gabriela -protagonista exclusiva de la serie fotográfica **Portrait of serial exhibicionist** (Retratos de una exhibicionista serial)- se acerca con gestos cotidianos al público que la mira y quizás muy inconscientemente la admira. La extrañeza de ver una mujer des-

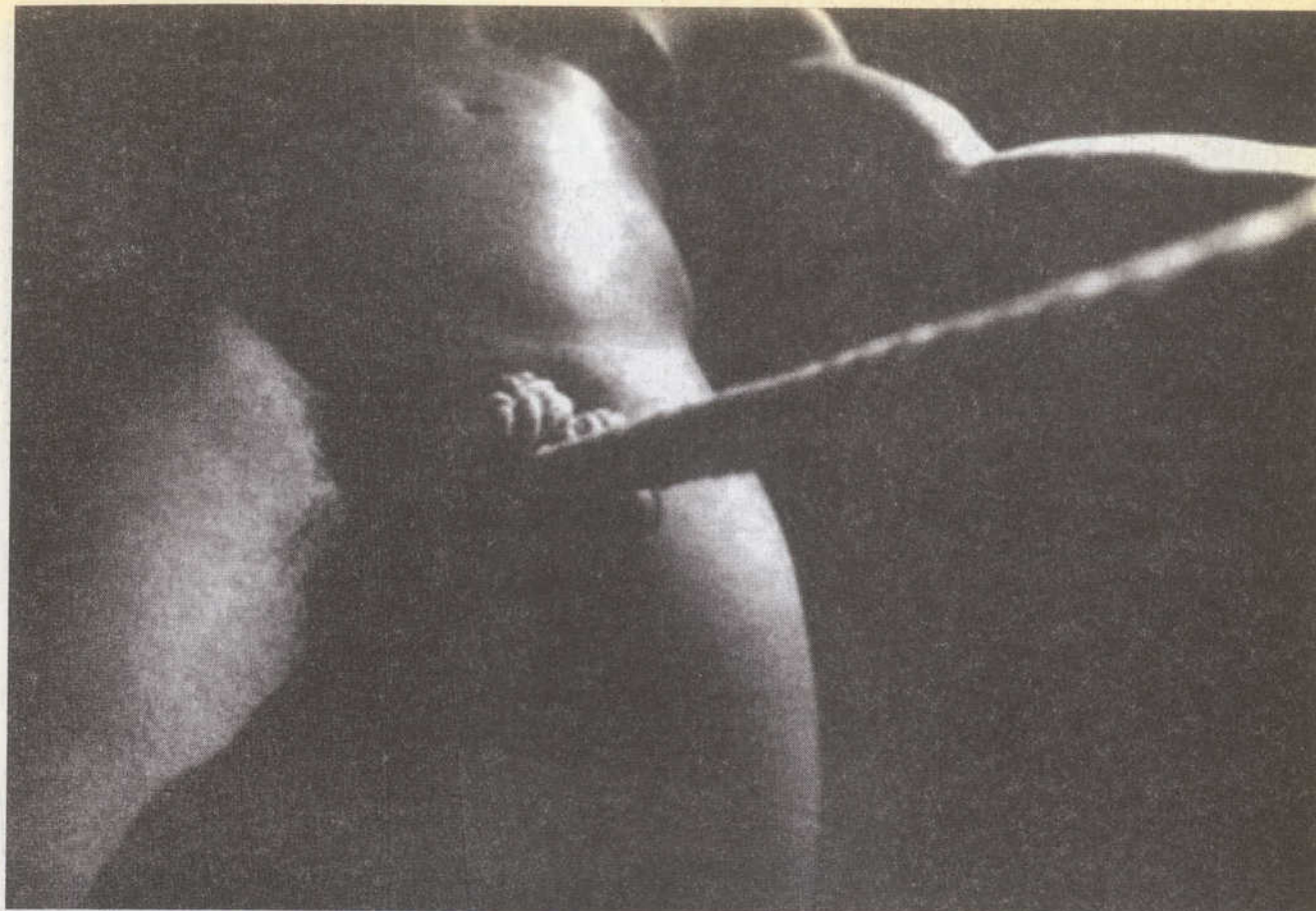
nuda frente a sus ojos no moviliza a nadie, se diría que al contrario, paraliza sus reacciones, miradas, movimientos. Matt Musial, el gestor de esta serie fotográfica, comenta, entre el entusiasmo por la labor hecha y no sin cierta decepción que esperaba que la sangre de cada persona que viera a Gabriela, paseando desnuda frente a sus ojos, fluyera más rápido.

Los escenarios para la serie de fotos habían sido algo distantes. La jornada había comenzado en un puente de acero macizo en el barrio de Palermo. Luego recorrería la estación de tren Ministro Carranza para terminar su larga caminata en la plaza Lavalle, cuando el atardecer empezaba a cubrir la ciudad.

«Cuando comenzamos con la idea de las fotografías, surgieron muchos lugares. El que más me gustaba era el subte» dice Manuel Guido, uno de los

fotógrafos que acompañó a la exhibicionista durante sus caminatas por la ciudad. Sus ojos celestes sacan chispas cuando relata la maratónica carrera que llevó cada «tarea comando» de comenzar a fotografiar a Gabriela en las calles de la ciudad. Cuando esta escultural mujer se sacaba su tapado y frente a los ojos de Nacho -la persona encargada de seguridad- comenzaba a moverse simplemente, los disparadores de cada cámara de fotos comenzaban su trabajo. Flashes continuos sobre cada movimiento de Gabriela que con una expresión de lo más natural se acercaba a la gente. Los públicos ocasionales «o no la miraban o no querían acercarse» co-





menta Manuel. "Los hombres, si estaban solos no hacían nada, y en general los chicos del secundario eran los que reaccionaban con más efusividad. Aplaudían o le decían piropos". Una anécdota que cuenta Manuel pinta perfectamente esta situación: "estábamos sacando las fotos en el puente de la Facultad de Derecho, Gabriela caminaba totalmente desnuda con un perro siberiano y un hombre de 40 años se la cruzó de imprevisto. Todos esperábamos que se diera vuelta a mirarla. Y no lo hizo. Ni levanto la mirada".

La idea de la serie fotográfica tomó cuerpo hace algunos meses, cuando Matt, norteamericano nacido en Chicago, decidió reunir un grupo de gente "para hacer fotos que pudiera colgar en mi bar", comenta. Entre frases en inglés y castellano asegura que "lo hice por una cuestión puramente onanista, no había ningún fotógrafo que me impactara o me llamara la atención, entonces las inventé yo". Se entusiasma contando que su próximo proyecto será de fotos al estilo "bondage", como las de aquellas mujeres que en los años 50 escandalizaron a la sociedad estadounidense cuando asomaban en las fotos atadas con sogas y ropas livianas o prendas de látex en situaciones sadomasoquistas.

Hombres descubiertos

¿Qué diferencia hay entre un joven con su torso desnudo que publicita desde grandes afiches una marca de perfume con nombre en inglés y un cuerpo sin ropas que expresa algo distinto a la venta de un producto? Los publicitarios dirán que el rostro andrógino de un chico con cara de hastío o una mujer con apetitosos pechos al descubierto venden un producto. Ahora, ver cuerpos desnudos en fotos ya es otra cosa. Sin embargo, esos cuerpos expresan el miedo del otro a reconocer su propio cuerpo. Las actitudes más frecuentes son la ignorancia y el escándalo, escondiendo lo que realmente se produce en la cabeza de cada voyeur ocasional. Víctor Palacios, fotógrafo que hace poco tiempo obtuvo el primer premio de "El Primer Salón Nacional Participativo de Arte Fotográfico" asegura que "el problema con el desnudo masculino es que muchas veces lo tengo que tener guardado. Acá a los curadores no les gusta mostrar desnudos masculinos. Creo que básicamente es por un atraso mental. El desnudo que yo muestro es muy 'light', porque nunca muestro nada".

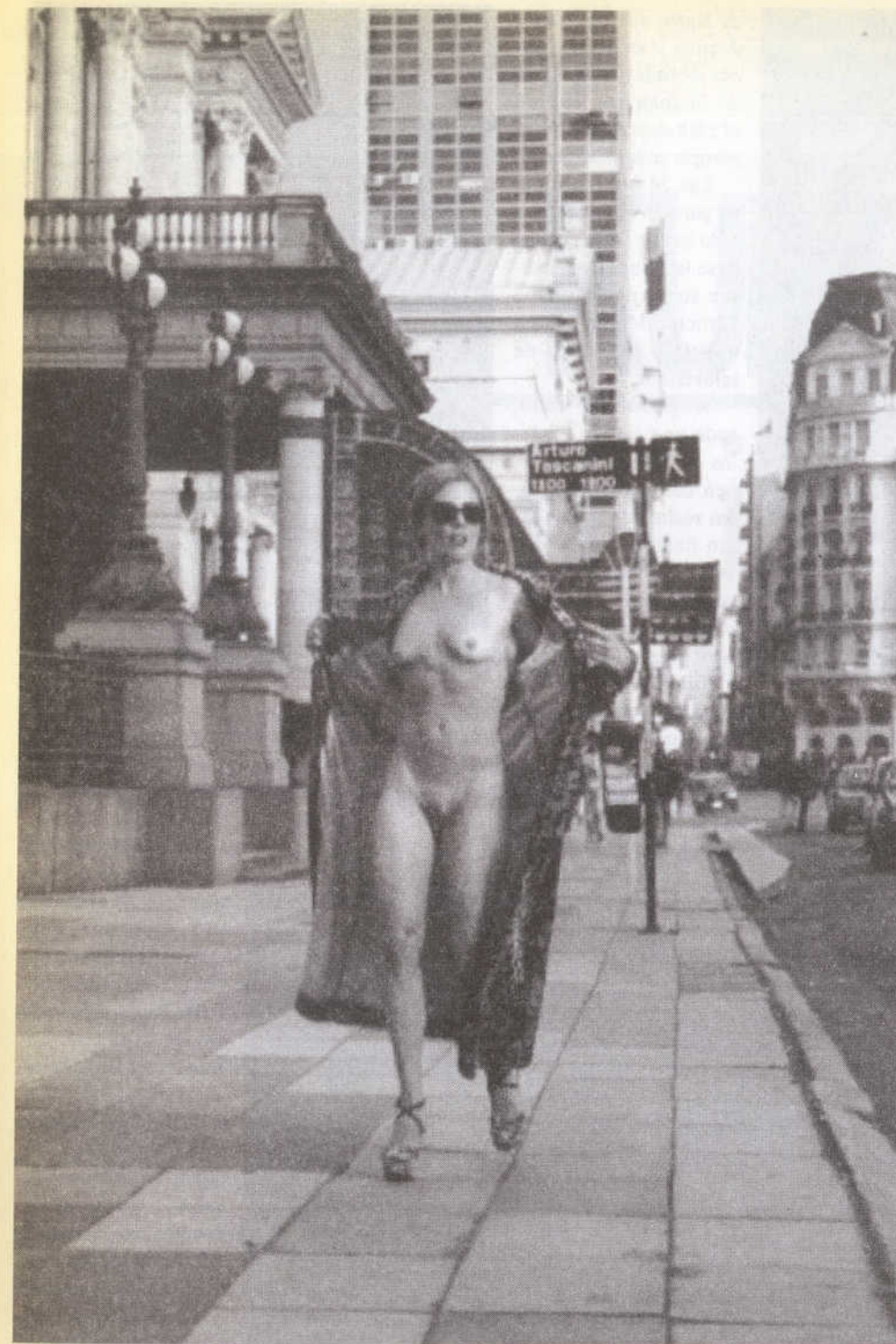
Atractivos y cuidados cuerpos masculinos se suceden en las fotos que

Víctor tiene en su producción. «Me acerqué a la fotografía después de terminar la carrera de cine en Avellaneda y al darme cuenta de que para hacer cine necesitaba un padrino y mucho dinero atrás, comencé a pensar una actividad que pudiera expresar el arte y que dependiera sólo de mí».

Mientras las fotos se desplazan sobre una mesa de madera, las huellas del fotógrafo Robert Mapplethorpe no dejan de acudir a esa reunión. «Cuando vi unas fotos de Robert me di cuenta de que era eso lo que quería hacer. En las primeras fotos estoy muy influido, pero ahora estoy intentando explorar otras zonas» comenta Víctor, y eso es lo que se siente en su charla, una intención de desprenderse de aquel que, sin saberlo, fue su maestro.

El título de la muestra que Víctor expuso en el Fotoclub Buenos Aires fue «La seducción aprendida». Inmediatamente, frente a desnudos dedicados exclusivamente a los cuerpos masculinos, surge la pregunta: ¿la seducción masculina es aprendida, pero no lo es la femenina? Víctor asegura sin dudar un instante: «en los dos casos, la seducción se aprende y es esencialmente cultural».

Marilyn Yalom, en su libro **Historia del pecho**, menciona que el mundo occi-



dental ha depositado en los senos femeninos un significado predominantemente erótico y ha hecho un fetiche de ellos, de esos mismos senos que nutren de leche a un niño. Esto obviamente no es universal, y el valor prohibido, así como los elementos de seducción, son relativos a cada cultura. En China los pies pequeños son elementos deseados, las nalgas lo son en África. Cada cultura ha desarrollado su manera de seducción, definida ésta como un juego entre signos que encierra un secreto que nunca

termina de develarse.

El que los desnudos artísticos, principalmente en la fotografía, despierten tanta polémica produce un vacío frente a la pregunta sobre qué parte del cuerpo soporta la carga sexual para que deba ser ocultada a los ojos del otro.

Por amor al arte

Mientras modelos extranjeras arriban a la Argentina y por sólo minutos de exposición de su imagen a los flashes de

las cámaras fotográficas o por una presentación en televisión facturan cifras de 6 dígitos, otros modelos, más modestos, posan desnudos para estudiantes de Bellas Artes o para algún pintor o escultor en su atelier privado por un sueldo decididamente mucho más bajo.

Cuando se traspasan las grandes puertas que develan un universo poblado de artistas «al dente», el visitante ocasional sabrá que arribó a la Escuela de Bellas Artes. Mientras los alumnos rodean con sus taburetes y atriles al modelo vivo que tienen frente a ellos una sensación difícil de expresar comienza a sentirse en la piel. El cuerpo desnudo que está posando pierde el sentido cotidiano para transformarse en otra cosa, en aquello que sirve para que cada pincel despunte su mejor creación.

Nilda hace 34 años que es modelo en la Escuela de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón. Comenzó en un taller particular frente a la necesidad de seguir su vida con sus dos pequeños hijos, luego de su separación. «Al comienzo no le decía a nadie que trabajaba de modelo desnuda, a mi madre le decía que cosía para los necesitados en la Casa Cuna». Su rostro deja ver a una mujer de 64 años a la que, si se tratara de un juego de azar, todos le apostarían menos edad que la que dice tener. Luego de pasar un tiempo cerca de Nilda su cuerpo y sus pensamientos empiezan a

dejar la sensación de que el arte es el mejor antídoto para la vejez, como las obras que de cada artista dejan testimonio vivo y atemporal.

Orlando Junco es otro de los modelos vivos que puede uno encontrarse cualquier noche en un aula contigua a aquella en la cual Nilda está posando en la Escuela de Bellas Artes.

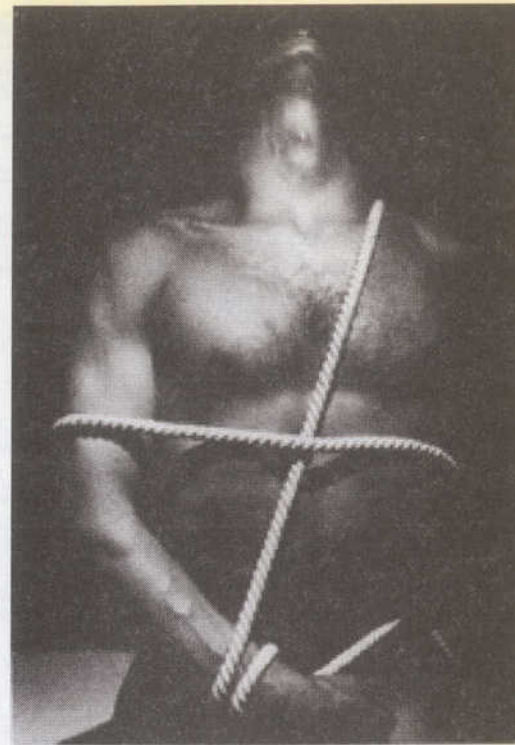
Un hombre alto y flaco, casado, de 50 años y con dos hijos, dice en una breve descripción de su su anecdótico. Luego de una larga charla, sin embargo, se



de teatro del Club Boca Juniors y en un programa de radio en una FM de la zona sur, acorde al club de fútbol, los domingos a la mañana».

Las 24 horas del día no parecen alcanzar para todo lo que hace, si a esto se le agrega que siempre surge una pequeña participación en alguna novela o programa de televisión.

A pesar de todo, cada uno de los modelos de Bellas Artes, viven con pasión y sienten realmente lo que están haciendo y lo que pueden expresar con sus cuerpos. «Hay días que estoy mal, agotado, pero luego a la escuela y trato de olvidarme y



va descubriendo de a poco a un actor con una trayectoria sobre las tablas -en general, teatro independiente- que comenzó a trabajar de modelo vivo por una necesidad económica,

«como casi todos los modelos que trabajan en la escuela», afirma. Durante la semana trabaja en una oficina de 9 a 6 de la tarde en funciones administrativas. Cuando el reloj marca las 7 de la tarde Orlando sale y corre hacia la calle Las Heras. A partir de ese instante su armonioso cuerpo es modelo vivo para los alumnos, durante 3 horas, cada día de la semana. «La pose la elige el modelo. Tenés que estar en la misma posición durante 45 minutos. Luego viene un corte de 15 a 20 minutos y luego retomás la posición otros 45 minutos más de clase, hasta completar 3 horas». Comenta este hombre que mientras posa otros proyectos en los cuales está trabajando pasan por su cabeza. «Además de mis dos trabajos durante la semana, estoy en un grupo



te aseguro que lo logro», relata Orlando. Frente a la pregunta sobre las herramientas que usan para poder estar congelados durante dos horas y media en una misma posición, la respuesta una: trasladar sus pensamientos hacia otro lugar. Se necesita una gran capacidad de soportar estar en silencio consigo mismo durante tanto tiempo, mientras a alrededor cursos que en ocasiones llegan a 60 alumnos retratan sus cuerpos sobre un bastidor o salpican a los modelos con trozos de yeso. Posar para la clase de escultura, para Orlando, es algo que en

lo posible trata de evitar, para Nilda, en cambio, es un placer que se disfruta. Mientras tanto, cuando los modelos de Víctor, el fotógrafo, siguen su vida cotidiana, Gabriela va al supermercado y - por qué no- piensa en una próxima sesión de exhibicionismo. Orlando o Nilda trabajan hasta altas horas de la noche. En otro canal, las revistas faranduleras se ocupan de mantener al auditorio acallado y atento sobre las nuevas curvas de la modelo fetiche de turno o el romance más jugoso de la semana. Cuando después de tanta confusión el cuerpo se enfrenta a su imagen en el espejo, en un pequeño y solitario departamento, su propietario casi no sabrá reconocerlo. Entonces un narcótico que dispara señales desde su pantalla invade la cabeza de cada persona que no resiste la tentación. De esa manera se puede evitar algo que incomoda en la sociedad actual: un pensamiento «independiente» que pueda disparar al mundo a ese ser salvaje y desnudo que todos llevamos dentro.

lo posible trata de evitar, para Nilda, en cambio, es un placer que se disfruta.

Mientras tanto, cuando los modelos de Víctor, el fotógrafo, siguen su vida cotidiana, Gabriela va al supermercado y - por qué no- piensa en una próxima sesión de exhibicionismo. Orlando o Nilda trabajan hasta altas horas de la noche. En otro canal, las revistas faranduleras se ocupan de mantener al auditorio acallado y atento sobre las nuevas curvas de la modelo fetiche de turno o el romance más jugoso de la semana. Cuando después de tanta confusión el cuerpo se enfrenta a su imagen en el espejo, en un pequeño y solitario departamento, su propietario casi no sabrá reconocerlo. Entonces un narcótico que dispara señales desde su pantalla invade la cabeza de cada persona que no resiste la tentación. De esa manera se puede evitar algo que incomoda en la sociedad actual: un pensamiento «independiente» que pueda disparar al mundo a ese ser salvaje y desnudo que todos llevamos dentro.

Entrevista exclusiva

HANIF KUREISHI

intimidad

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

AUTOR DE NOVELAS FUNDAMENTALES COMO

EL BUDA DE LOS SUBURBIOS Y EL ALBUM

NEGRO, GUIONISTA DE STEPHEN FREARS,

DIRECTOR Y GUIONISTA DE LONDRES ME MATA,

HANIF KUREISHI ES UNO DE LOS

INTELECTUALES MÁS LÚCIDOS QUE HA DADO EL

REINO UNIDO EN LAS ÚLTIMAS DÉCADAS. EN

LOS PRÓXIMOS MESES APARECE EN ESPAÑOL SU

NUEVO LIBRO: AMORES EN TIEMPOS TRISTES.

KUREISHI DETESTA HABLAR DE SU VIDA PRIVADA.

NUESTRA ENTREVISTADORA CONSIGUIÓ, SIN

EMBARGO, QUE KUREISHI SE ANIMARA A PASAR

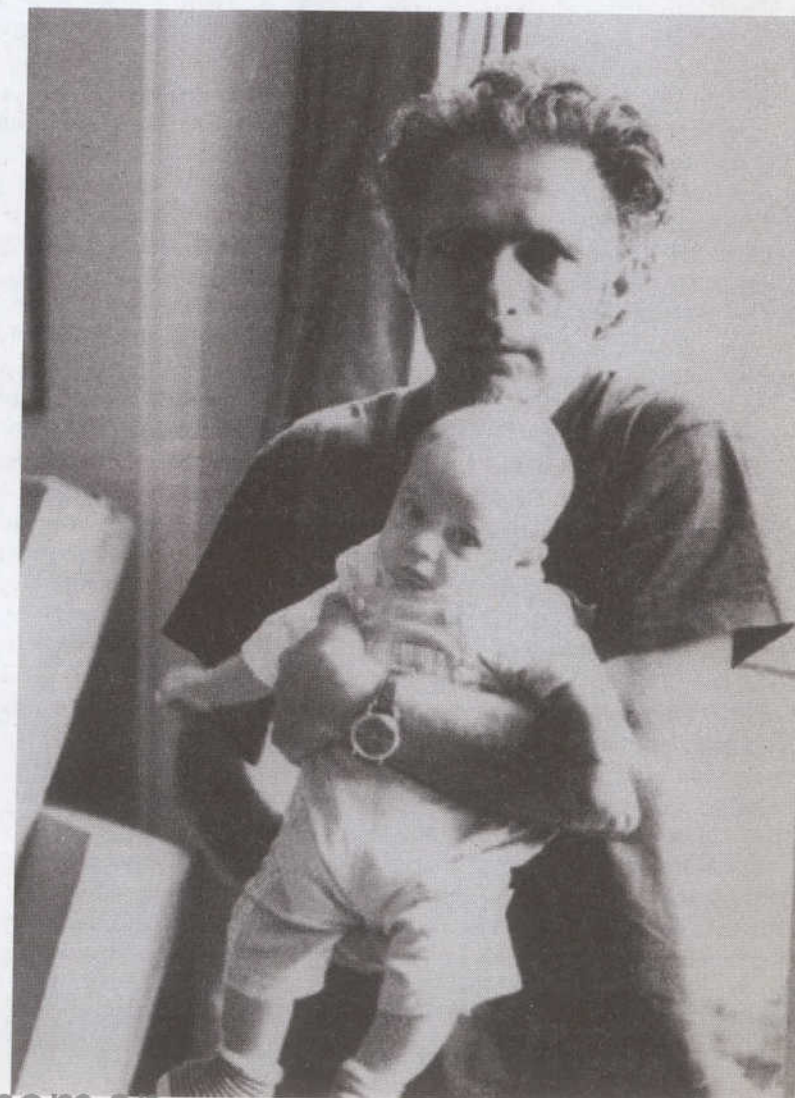
REVISTA SOBRE SU VIDA, LAS DROGAS, SU PADRE,

LAS CONDUCTAS HOMOSEXUALES, SUS HIJOS Y,

POR SUPUESTO, TAMBIÉN LA LITERATURA Y LA

POLÍTICA. UNA ENTREVISTA Y FOTOS QUE SOLO

PODRÁS LEER Y DISFRUTAR PORQUE LEÉS LA V.



HERENCIA

Melina Berkenwald: - Empezaste a escribir de chico, a los catorce años ¿Qué te llevó a hacerlo?

Hanif Kureishi: - Al principio escribí porque quería un futuro.

- ¿Ya tenías en la cabeza la idea de convertirte en escritor?

- Bueno, mi padre siempre estaba por ser un escritor, mi padre quería ser un novelista y escribió libros educativos, de colegio.

- Para chicos.

- Para gente joven. Pero antes de eso quería ser novelista, quería ser un auténtico novelista. Nunca lo logró. Probablemente no fuera muy talentoso. Mis tíos también eran escritores y periodistas... vengo de una familia de escritores. Esto me dio un sentido de futuro. De decir: esto es lo que puedo hacer y entonces podré dejar los suburbios de Londres. Podía ver que el presente era sólo temporario y que un día me iría, me mudaría a Londres y sería un escritor. A los catorce estaba aburrido. Me aburría en el colegio, lo odiaba. Era horroroso, era una pérdida de tiempo. Yo era inteligente y quería estímulos intelectuales. Leía muchísimo y empecé a escribir.

- ¿Sobre qué escribías?

- Escribía sobre lo mismo de siempre... En realidad, ya estaba escribiendo **El Buda de los Suburbios**. Escribía sobre el estar en el colegio, sobre los '60, sobre tomar drogas, sobre aprender acerca del sexo...

- ¿Guardaste esos escritos?

- No, los destruí. Pero eran intentos de escribir sobre lo que ocurría alrededor, sobre el mundo que estaba conociendo. Hacer historias de ese mundo.

- Y tu padre, ¿sobre qué escribía?

- El escribía sobre la India, sobre crecer en India y sobre su familia.

- ¿Estuvo celoso de tu trabajo cuando triunfaste como escritor?

- Me puedo imaginar que habrá estado más celoso de mi éxito que de mi trabajo. Hacia el final de su vida estaba más bien perplejo; muy satisfecho y celoso al mismo tiempo. Estaba satisfecho, eso era lo que quería. Pero por supuesto que lo quería para él también.

- ¿Por qué estudiaste filosofía y no literatura?

- Fue algo deliberado. Porque amaba la literatura no quería estudiarla. Me hubiese aburrido estudiarla. Tenía miedo de perder la pasión por los libros. Parece tonto, pero me sirvió. Amo la filosofía, aunque no leería esos libros de nuevo. No volvería a leer a Hegel, Kant, Platón

o Aristóteles. Pero los estudié durante tres años. Entonces me dio un training intelectual muy bueno que nunca había tenido antes. No lo hubiese tenido de otra forma.

- ¿Tenés algunos libros que son como especiales, libros que tenés en la cabeza como biblias?

- Importantes. Tolstoi, supongo que Chéjov, particularmente escritores rusos. Stendhall supongo. John Cheever me gusta mucho en particular. Soy un gran admirador de Cheever. Es una idea interesante la de que uno tal vez lea para pensar sobre otra cosa. Leo para tener otras ideas. Es una forma extraña.

FUNDAMENTALISMO

- En relación a Mi hijo el fanático y al fundamentalismo, ¿cómo era la relación de tus padres con Londres? ¿Miraba tu padre hacia la India? ¿Pensaba en volver, o en asentarse definitivamente acá?

- Le gustaba Inglaterra y le gustaban los suburbios. Quería quedarse acá, no quería volver. Nunca más volvió. Se entendía muy bien con la gente inglesa de los suburbios. Era un hombre muy amigable. No le gustaba la religión. Era un hombre muy secular, lógico, un tipo intelectual. Y ése es el problema con la India: todo es religioso y hace que todo se vuelva cansador. Tanta superstición es un aburrimiento. Creo que él quería alejarse de eso.

- Tu mamá es inglesa y no creciste rodeado de un ambiente indio; la gente cercana a vos era una mezcla oriental y occidental.

- Crecí con ambos. Estaba mi familia... mis tíos, mis tías, mis primos, que eran todos de India. Y estaba la gente blanca de los suburbios, con los que iba al colegio. Porque era un suburbio blanco, no era mixto.

- ¿Eras rechazado en el colegio?

- Sí, era un ambiente muy violento, muy racista. No hay duda de eso. Era muy... Bueno ¿sabés?, eran los '60. Era la primera vez que gente asiática y negra realmente venía a Inglaterra. Era la foto final de los '60. Entonces, éramos víctimas, éramos extraños, éramos desconocidos. Estábamos perturbando la vida británica. Los extraños de alguna manera siempre perturban. Ves a alguien que, qué se yo, gay o negro o gordo o lo que sea, y te asustás de ellos. Ellos se asustan de nosotros. A los dieciséis terminé el colegio. Luego estuve en el *college*, más tar-

de en la universidad y luego trabajé en un teatro. No experimenté el mismo tipo de racismo después de mi adolescencia, pero crecí con eso. En el *college* ya no fue así, probablemente por la edad y porque la gente era más tranquila. Y también porque me empecé a mover en círculos liberales en donde el racismo está más oculto, más disimulado.

- ¿Cómo te afectó esa experiencia?

- Pude ver lo que era ser categorizado y no ser percibido como persona. Ser visto como alguien que, en lugar de ser una persona, es sólo un color. Ser contemplado de esa manera es muy degradante porque perdés tu personalidad, perdés tu individualidad y te convertís en nadie, en nada. Sos sólo una cosa. Te sentís robado de tu humanidad. Y tal vez esa vida me hizo querer escribir. Porque quería escribir sobre eso desde el otro lado. Historias con inmigrantes y sus hijos que nunca se habían contado.

- ¿Pensás que la gente aquí se está volviendo más fundamentalista?

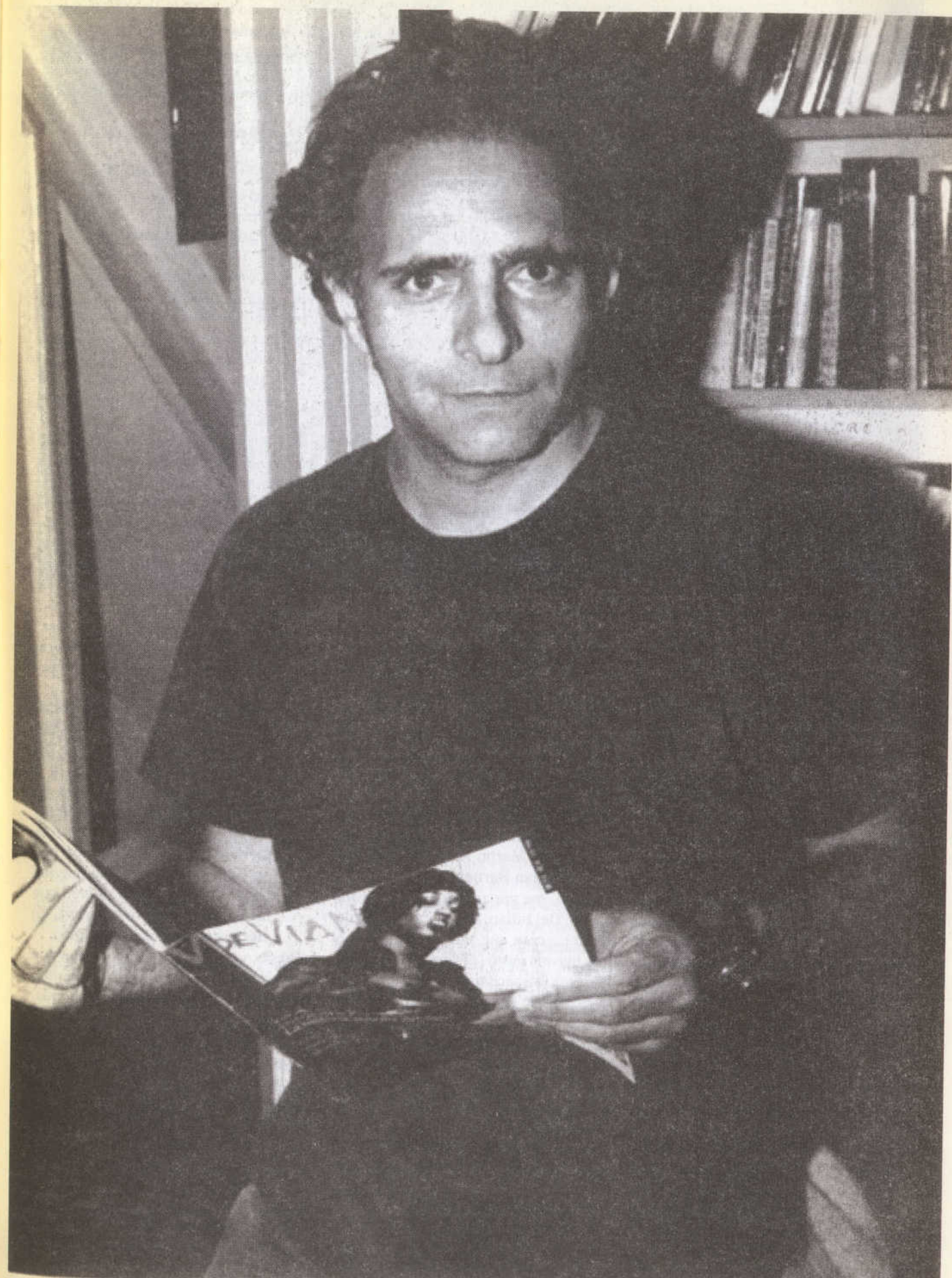
- Bueno, hay fundamentalismo en Inglaterra y he hablado de él en **Mi hijo el fanático** y en **El álbum negro**, pero no es tan grande, es a pequeña escala. Para ser honesto, creo que sí lo habría si Inglaterra fuese más como Francia, si hubiera más racismo, porque los dos van juntos.

La generación de mi padre, en cambio, tenía mucho más miedo. No conocía a nadie, no sabía el funcionamiento. Ellos eran forasteros. Yo siento que éste es mi país. Inglaterra me pertenece y no voy a comer ninguna mierda. Tengo el mismo derecho de estar acá que el príncipe Carlos. Creo que eso ha cambiado. Pienso que tenemos más derecho a pelear por nosotros. Particularmente contra la policía. Ves lo que pasa con el caso de Stephen Lawrence ¿Conocés el caso?

- Sí, el del chico negro que asesinaron.

- Sí, el chico fue apuñalado en la calle por racistas. Y los negros no han parado de luchar. Y podés ver que la respuesta fue fuerte. Que no lo han aceptado simplemente. Entonces ambos lados del caso, que fue apuñalado y que la gente respondió luchando, son los dos muy interesantes. Y ambos muestran diferentes lados de la vida británica. El

Página siguiente: Kureishi "leyendo" la V.
En la página anterior: Hanif y su hijo más chico.



fundamentalismo se vincula con la gente más pobre... como el fascismo. Lo encontrás en los lugares más pobres, como Argelia o Afganistán, o en el norte de Inglaterra. Donde la gente siente que no tiene lugar, ni proyecto, ni posición en esta sociedad. Entonces adoptan esta posición de estar afuera.

- **Pensé que el crecimiento del fundamentalismo era la razón por la cual escribiste la historia de Mi hijo el fanático.**

- Sí. La hice, la escribí porque fue cercana al tiempo en el que ocurrió el caso de Salman Rushdie, en 1989. Empecé a estar muy interesado en el fundamentalismo y la religión en este país. Pero no puedo realmente decir lo que ocurre ahora. Porque no estoy interesado en la misma forma.

- **¿No?**

- No, una vez que he escrito sobre algo luego paso a otra cosa. Se fue.

PERTENENCIA

- **¿Te sentís identificado con otros escritores de Inglaterra o del mundo? ¿Pertenece a alguna generación o grupo literario?**

- Bueno, todos los escritores pertenecen a una generación. Y probablemente hay otros escritores que pertenecen a mi misma generación: Jeannette Winterson, Alan Hollinghurst, Katsuo Ishiguro.

- **¿Te sentís unido a esos autores?**

- No. Estoy relacionado con ellos porque tenemos edades similares y crecimos con el mismo background cultural. Pero la mayoría de los buenos escritores tienen fuerza propia en ellos mismos. Mi voz no es como la voz de Irvine Welsh, Irvine Welsh no es como Nick Hornby, Nick Hornby no es como Roddy Doyle. Lo que es interesante sobre cualquier escritor es la individualidad. Entonces, desde el afuera se puede decir que todos estos escritores escriben sobre drogas, o sobre gente joven, o sobre inmigrantes, o sobre Inglaterra. Pero yo no lo siento así. Es una mezcla de visiones.

- **Pero no te identificás con ninguno de ellos. O con ningún otro escritor.**

- No. No.

- **No encontrás vínculos con ellos.**

- Puede que me gusten sus trabajos. Puede que me interesen en lo personal. Puede que los encuentre en una fiesta. Pero no me siento parte de un grupo. Me he sentido parte de un grupo cuando trabajé en Channel Four (Canal 4), en la época

temprana, en los inicios de los '80. Cuando estaba allí, cuando hice **Ropa limpia, negocios sucios** [Fears, S. 1985]. Normalmente te sentís parte de un grupo cuando trabajás con otra gente.

- **Al hacer una película, por ejemplo.**

- Sí. Y tal vez con otros creadores de films, como en Canal 4. Derek Jarman, Neil Jordan, Peter Greenaway estaban allí. David Leland, Mike Leigh también. Sentías que estabas haciendo una especie de películas alternativas, juntos. Pero no me sentí "parte de", éramos similares. Hacíamos películas que estaban en contra del sistema thatcherista de la época. Pero escribir novelas, o guiones, es una cosa tan individual que no te sentís parte de nada, no te juntas con otra gente como lo hacés cuando trabajás en una película o en el teatro.

- **¿Le mostrás tu trabajo a otros escritores antes de publicarlo?**

- No, jamás se lo mostraría a otro escritor. Yo lo trabajo con mi editor, o mi novia o mi amigo. Pero no a otro escritor. Yo tampoco quería que otro escritor me mostrara su trabajo.

- **¿Por qué?**

- Porque no quisiera leerlo. No me gustaría tener la obligación de tener que dar mi opinión. Es muy difícil con otros escritores. No se van a sentir bien. Puede ser que te den su libro y que luego vos digas: "Creo que eso no se ve muy bien" ¿Y qué te van a decir?: "Fuck you". Los escritores son muy sensibles con su trabajo. Particularmente cuando no está publicado.

- **¿Cuál es tu opinión sobre los escritores de narrativa inglesa, como Martin Amis, Ian McEwan y Julian Barnes?**

- Bueno, me gustan algunos de sus trabajos. De Julian Barnes no leí nada. Esperá... creo que sí... leí ése sobre el loro que me gustó [*El loro de Flaubert*]. Pero no leo necesariamente ciertos autores. Porque el problema es que, alguien como, digamos Martin Amis, tiene una voz muy fuerte como escritor. Y yo no quiero su voz dentro de mi cabeza cuando estoy escribiendo. Quiero mantener mi cabeza limpia. Mucha gente escribe como Martin Amis.

- **¿Has leído a Irvine Welsh?**

- No. Vi ese film, *Trainspotting*, me gustó, pero no lo leí.

- **¿Te interesa leerlo?**

- No particularmente, no. Pero tal vez lo haga. No quiere decir que no me guste, puede que lo lea. Creo que hay una pre-

sión enorme en la gente para involucrarse con lo último que hay. Pero yo no quiero hacer eso. Irvine Welsh está de moda ahora y yo no siento que tenga que leer su libro. Puede que lo lea dentro de diez años.

ESCRITURA

- **¿Empezás a escribir desde una idea?**

- Una vaga idea.

- **Pero sabés el tema.**

- Tengo... como una imagen.

- **Como un sueño.**

- Sí, como un sueño, sí. O una imagen fuerte, un momento, una idea como la de escribir sobre un chico y su padre, o un chico y su madre.

- **¿Hay un proceso de rechazo o descarte, de borrar muchas cosas?**

- Sí, la mayor parte. Es ir recortando. Escribo mucho, mucho, mucho y luego lo corto. Y lo corto y lo corto.

- **¿Dejás cosas sin terminar?**

- Escribo y escribo y luego quedo atascado. No puedo seguir, lo odio. Entonces lo dejo por tres meses y ahí es donde escribo cuentos o un film o una obra de teatro. Luego freno con eso y vuelvo a lo anterior. Trato de tener muchas cosas en escritura. Porque de otra manera, cuando me quedara atascado me empezaría a aburrir.

- **Aunque algunas de las historias de Amor en tiempos tristes tienen temáticas diferentes se las puede relacionar a todas, o a su mayoría, en una especie de tema central de todo el libro. Gente en crisis, o gente en momentos de sus vidas en los que se cuestionan cosas que pueden haber perdido, o que sienten que no pueden volver hacia atrás, un cierto sentimiento nostálgico.**

- Bueno, yo creo que esos momentos son muy importantes para mí como escritor, importantes para cualquiera en su vida. Me gusta mirar momentos de cambio. Digamos por ejemplo, en *Mi hijo el fanático* es el padre el que deja a su mujer y que se enamora de esta mujer que es una prostituta. O en *Intimidad*, un hombre está dejando a su mujer. O en las historias cortas que estoy escribiendo. Busco un momento en donde hay una crisis de valores. A su vez, luego tenés que tomar una decisión. Y esos momentos son muy dramáticos porque movilizan la memoria, y la intención. Como escritor busco esos momentos.



- **En Amor en tiempos tristes hay historias contadas por mujeres o por un chico. ¿Te resultó arduo hablar a través de la voz de una mujer?**

- Sí, porque no sabía si estaba acertado. Porque sólo te podés imaginar. En mi nuevo libro he escrito desde otros puntos de vista. Como escritor estás siempre moviéndote hacia adelante y hacia atrás al mismo tiempo. Volvés a las mismas cosas de nuevo y de nuevo. Pero ciertamente ahora no estoy escribiendo de la misma forma en la que escribí *El álbum negro*. Me moví hacia adelante, en nuevas áreas.

- **¿Qué tipo de cambios?**

- Toda la perspectiva completa cambia. Cambia cuando empezás una nueva relación, cuando tenés hijos, cuando tenés nuevos amigos, cuando reconocés que sos más viejo. Y ser más viejo obviamente cambia tu perspectiva sobre el pasado. Ahora tengo una visión diferente de mi infancia de la que tenía a los veinticinco. Una visión diferente de mis padres.

- **¿Con alguno de tus libros, te sentiste bloqueado, o trabado, y con la sensación de tener que comenzar algo totalmente nuevo?**

- ¿A qué te referís con trabado? ¿A estar frustrado o derrotado conmigo mismo?

- **No, me refiero a alcanzar un punto que marca un final y a partir de ahí provocar un cambio en la próxima producción. La necesidad de un nuevo principio.**

- Sí, sí.

- **¿Fue más fuerte con alguno de tus libros en especial?**

- Siempre sentí eso. Hay siempre un sentimiento de pérdida cuando terminás algo. Y luego la excitación empieza de nuevo, bastante rápido empezás a sentir deseo de nuevo. Para escribir algo nuevo. Cuando terminás algo siempre sentís que no hay nada más para decir, nunca podré hablar de nuevo. Es como coger. Cogés y luego estás completamente exhausto, estás cansado, y pensás: "Dios, no podré hacer eso de nuevo nunca jamás". Y luego el deseo vuelve nuevamente. Escribir es como eso.

- **¿Estuviste alguna vez sin escribir por un tiempo largo?**

- Cuando era más joven. Cuando estaba en los veinte y pico. Sí. Porque estaba deprimido. Porque estaba dirigiendo mal mi vida por necesitar otras cosas. Pero no me agarra eso ahora. Hay siempre algo para escribir.

- **Cuando te pasó eso, ¿pensaste que no escribirías más?**

- No sabía si era un escritor. Y el proble-

ma era ese. No sabía si era un escritor y yo quería ser un escritor. Pero todos querían ser escritores. Todos mis amigos querían ser escritores. Todos eran escritores, escribían novelas. Entonces pensé: "Tal vez soy sólo un soñador, quizás es loco".

IDENTIDAD

- **En Mi hijo el fanático trataste de mostrar que el extremismo del padre era similar al del hijo?**

- Sí. La mayoría de mis historias que son sobre raza tratan de la dificultad de vivir en un país al cual no pertenecés, o donde la gente no te quiere, sos un extranjero. ¿Y qué es lo que hacés? ¿Te volvéis como ellos y perdés tu identidad o la mantenés y tratás de no juntarte?

- **¿Qué solución le ves?**

- Bueno, cada uno encuentra su propia solución. No hay una solución ¿Cuál es la solución al vivir? No hay solución, sólo vivís. Cada uno encuentra su propia manera. Unos se integran y se convierten en lo mismo que la gente blanca. Otros se vuelven fundamentalistas. Depende de tus circunstancias sociales, tu trabajo, tu psicología, tus recursos. No hay una respuesta para esta pregunta y es por eso que soy un novelista.

- ¿Por qué elegiste ese relato en particular para llevar al cine?

- Siempre escribí sobre padres e hijos. Leí unas historias en los diarios, de problemas entre musulmanes y prostitutas, lo cual me interesó muchísimo porque obviamente la actitud de los musulmanes hacia el sexo, y la actitud de las prostitutas hacia el sexo, están muy distanciadas. Por otro lado ambos grupos están, digamos, afuera de la corriente principal de la sociedad. Ambos son gente pequeña. Entonces pude ver que era una muy buena historia.

- ¿Sos ateo?

- Sí. Pero estoy interesado en la religión. Obviamente la mayoría de la humanidad durante la mayor parte de la historia ha estado regida por la religión. Estoy interesado en la religión desde la perspectiva sociológica. Por qué la gente tiene que creer, por qué la gente quiere hacer dioses. A mí me parece bastante creativo. Hacer dioses es como hacer historias. Hay historias en la Biblia. Pero yo no sé lo que es creer en Dios. ¿En qué vas a creer? Vos hacés una idea sobre Dios y luego creés en ella. Eso me parece una locura. Necesitamos dioses para hacer valores.

- ¿Creés en algo en particular al margen de la religión?

- No sé, hay demasiada creencia. Encuentro al creer más bien tedioso. Banal, ¿no?

- Es una pregunta muy general, pero ¿qué opinás de la sociedad británica actual?

- Bueno, puedo decir que es un mejor lugar para vivir desde que Thatcher se fue. Un sitio bastante liberal y bastante amable. Y más tranquilo. Cuando Thatcher estaba en el poder era tan radical... Daba bastante susto, todo lo que ella quería hacer, cambiar.

- ¿Estabas involucrado en política en esa época?

- Sí. Supongo que **Ropa limpia, negocios sucios** fue una obra en su contra, y ése es un tipo de lucha. Pero ella era una mujer muy prejuiciosa. No le gustaba nadie. No le gustaba la clase trabajadora, no le gustaban los gays, no le gusta-

ba la gente negra. Odiaba todo.

- ¿Encontrás restos que dejó esa época en la sociedad?

- Sí. El conflicto entre dinero y valores.

- ¿Qué pensás del nuevo gobierno?

- Es muy temprano para opinar. Y realmente no han tenido problemas aún. Vamos a ver. Me preocupa mucho el poder que puede llegar a permitírsele a Murdoch [dueño de varios diarios, revistas y canales de TV]. A mí me parece que Murdoch puede tener mucha más influencia que Tony Blair en este país. Es importante que tengamos medios de comunicación decentes, radicales en todo tipo de formas, que cuestionen. Y no lo será si Murdoch tiene todo.

INTIMIDAD

- ¿Qué opinión tenés sobre el fenómeno de drogas como el éxtasis?

- Se han convertido en un gran negocio. Creo que hay un peligro... Quiero decir, me gustan las drogas y he tomado drogas. Pero las drogas son peligrosas, son como los coches, o las armas. Podés usar un coche para ir a un lugar, pero podés chocarlo, y podés contaminar la atmósfera. Tenés que tener mucho cuidado con lo que hacés, con lo que fabricás. Y creo que la gente joven en particular debe tener mucho cuidado con las drogas. Porque si estás deprimido, si estás infeliz, tomás una droga y te sentís mejor. Y obviamente podés llegar a verlo como una muy buena idea, y luego las drogas toman control sobre tu vida. Las drogas realmente sólo te permiten estar interesado en vos mismo, en tu propio estado mental. Cuando tomás drogas no estás realmente interesado en otra gente.

- ¿Estás a favor de la legalización de las drogas?

- Es una pregunta muy difícil. Ciertamente legalizaría la marihuana.

- Pero no otras drogas.

- Para ser honesto, yo ya no sé sobre eso.

- ¿Tomás drogas cuando escribis?

- No creo que pudiera concentrarme si tuviera un porro. No escribiría nada. Sería loco. Y ciertamente no me haría un mejor artista. Si sos creativo, e inteligente y con una mente interesante entonces sos un artista. Tomar drogas no te hará ser artista.

- Pero tomás drogas en fiestas, o con amigos.

- Sí, sí. Siempre fumo cuando llego, antes de irme a la cama. Para que me ayude a dormir.

- Siempre.

- Sí. Si es posible. Sí. Pero no dejaría que las drogas interfiriesen con mis otros intereses. Quiero una mirada limpia. Quiero ver el mundo, no quiero ver el mundo tragándose demasiado, porque entonces está sólo en mi cabeza. Quiero estar en contacto directo con el mundo. Pero puedo ver que cuando era joven me atraía mucho, porque no era feliz. Y tuve suerte de no haberme involucrado demasiado.

- He leído casi todas, si no todas, las críticas sobre tu libro Intimidad. ¿Esperabas esas respuestas negativas?

- No sé, no las leí. Me mantuve afuera de ellas porque pensé que serían un poco... pensé que la gente reaccionaría con mucha bronca sobre el libro. Entonces no las leí.

- ¿Pensás que puede tener que ver con que el feminismo es muy fuerte en Inglaterra?

- No sé, no veo que el libro sea un ataque a la mujer.

- Muchas de las críticas lo tomaron desde esa perspectiva.

- No entiendo eso. El libro es sobre un hombre que es infeliz. No es un ataque a la mujer. Creo que la gente odia la idea de que una pareja no esté junta para siempre. Odian la idea de dejar a alguien. Creo que ésa es la razón. La idea del matrimonio está profundamente establecida en la sociedad. Incluso si están divorciados ellas aún creen en el matrimonio, porque se casan nuevamente. Y la idea del matrimonio es realmente la idea de eternidad, la felicidad eterna. Cuando vos mostrás que éste no es el caso a la gente le rompés el corazón. Incluso para las feministas, incluso para la gente radical, incluso para la gente liberal.

- No te voy a preguntar si el libro es ficción o no, pero sí sobre las similitudes que hay entre tu vida y la obra.

- Sí, sí, pero siempre hay similitudes entre mi vida y lo que yo escribo ¿Cómo

pueden no existir? Tan pronto como vos escribis estás expresando tu propia visión sobre el mundo. Y soy consciente. Si un escrito no tiene valores entonces no tiene personalidad. Y tiene la personalidad del escritor, la vida del escritor en él. Ahora, si es o no un hecho concreto, no lo sé. Algunas de las cosas que pasan en **Intimidad** me ocurrieron a mí, algunas le ocurrieron a otras personas, algunas les pasaron a mis amigos, algunas a mis enemigos.

- Pero la intención no fue la de revisar tu última experiencia de separación.

- Sí, en parte. ¿Pero cuál divorcio?

- ¿Perdón?

- No fue necesariamente el de mi ex novia. Pero, por supuesto, lo pensé. Me he separado de mucha gente, y me han dejado también. Es un libro sobre separación. Sobre dejar. Y dinámicas emocionales.

- ¿Por qué el tema gay aparece en casi todos tus libros?

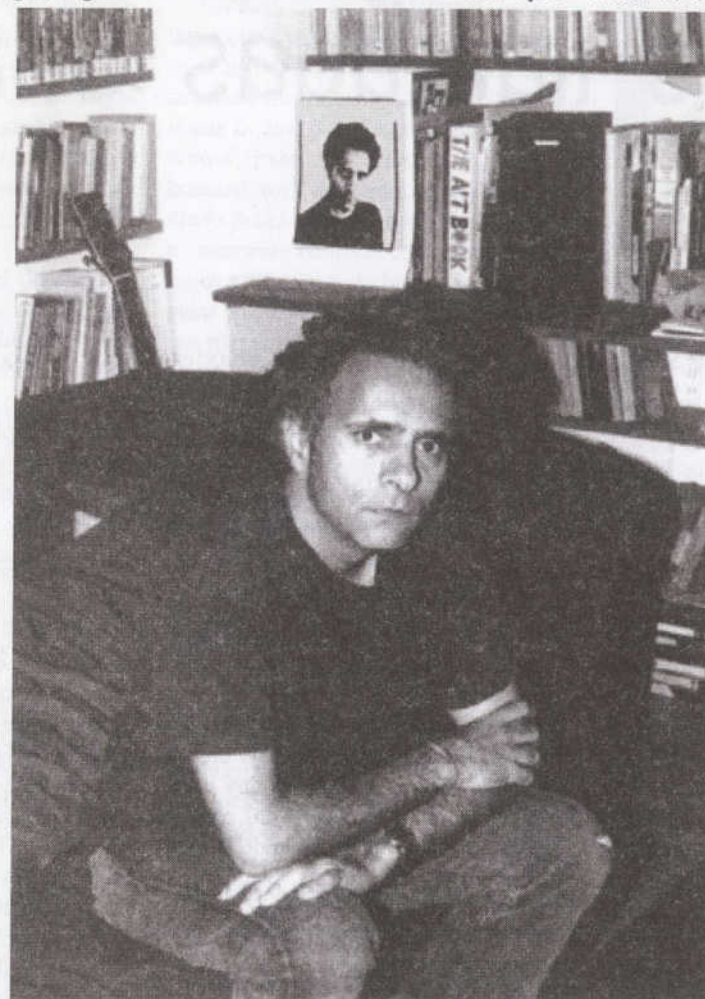
- Es cierto al principio. Ahora no mucho. Tal vez deba volver al tema. En un principio porque fui a un colegio de varones y las relaciones eran entre chicos, por un largo tiempo. Las relaciones entre estos chicos eran muy muy íntimas. A veces eran físicas. Yo nunca fui un hombre gay. Pero todo nuestro movimiento en el mundo es, hasta cierta extensión, erótico. Y ciertamente yo me he sentido atraído por hombres, encantado por hombres, interesado en hombres. Involucrado emocionalmente con hombres. Pero creo que todos lo estamos, que no es algo necesariamente homosexual. Creo que es como las relaciones humanas: son.

- Pensé que también tendría que ver con Londres, donde hay una gran comunidad gay, mucho movimiento.

- Sí, pero yo no soy parte de eso. Bueno, en los '70 el tema gay, discos, raves, feminismo, todas estas cosas estaban relacionadas muy de cerca una con otra. Diferentes voces dentro de la escena central. Y ahora están todas separadas. Tal vez hoy una feminista y un gay ya no se juntan. O un negro y una feminista.

Todas estas cosas se han dividido. Pero en los '70, en los que yo era un hombre joven, la pregunta era realmente sobre cómo hacer la sociedad, cómo le abris a puerta a la gente que es disidente. Y todos eran unos fucking disidentes. Si eras gay, o negro, o lesbiana, si eras mujer, si eras de la clase trabajadora. ¿Quién no era algo de todo esto?

- Una frase de **Intimidad** dice: "También debo considerar qué



es lo que amo de la vida y de otra gente". Si es que lo pensaste, ¿qué es lo que te gusta de otra gente?

- Pienso sobre eso todo el tiempo ¿Qué me gusta en la gente? Inteligencia, supongo, es una bella cualidad. Encanto. Curiosidad. Me gusta en mí mismo y me gusta en los demás. Gente que está interesada en el mundo. Supongo que también gente que no cree en cosas. Porque alguien que te dice: "Yo creo en esto y lo otro", eso te lleva al final de una conversación. Pero si te dicen: "Yo no sé si creo en esto o lo otro, tal vez sí o tal vez no", entonces eso es interesante. Entonces estoy interesado en la duda, en la curiosidad y en el escepticismo.

- También me pareció que en **Intimidad** había un sentimiento de nostalgia y de pérdida. No sé si en relación a la pérdida que el personaje va a sufrir al separarse, o a lo que perdió durante la relación.

- Es también sobre lo que pasa cuando estás en la mediana edad. En un sentido perdés tu infancia. Realmente la has perdido. Yo creo que cuando estás en tus

veinte años aún estás conectado con tu infancia. Y a través de tus treinta se desvanece. Y en el momento en el que tenés cuarenta realmente has perdido a tus padres. Eso es lo que es la nostalgia. Perdiste tu infancia y perdiste a tus padres. Cuando tenés cuarenta sos realmente un adulto. Y estás sólo en el mundo. De una forma en la que no lo estabas cuando eras un niño, cuando creías que estabas protegido por tus padres, protegido de la muerte.

- Entonces el libro es, además de sobre dejar mujer e hijos, dejar una edad.

- Sí. Bueno, estás dejando a una mujer, ¿no? Pero en un sentido, la mujer que finalmente dejás es tu madre, cuando estás en tus cuarenta. En un sentido te das cuenta de que la muerte ha entrado en el mundo, en tu mundo. Muerte y sufrimiento en un sentido que los chicos no siem-

pre comprenden. Supongo. Esa es la pérdida. En parte. Y por supuesto está la pérdida real. Pero no es el hecho de que vas a perder a tus hijos, porque a ellos los ves, pero sí es la pérdida de la posibilidad de la relación representada. La pérdida de la esperanza.

- ¿Te sentís culpable de haber dejado a tus hijos?

- Sí, todo el tiempo. Mucho. No de dejar a mi ex mujer, para nada. Al contrario. Pero sí muy, muy culpable de dejar a mis hijos, porque mi padre nunca me dejó a mí. Yo siempre creí que los padres debían estar en la casa con sus hijos. Pero estar treinta años en una relación que odiás sería una locura, equivocado completamente. Estúpido.



LITERATURA ALTERNATIVA
EL HOMBRE DEL DOBLAJE
Cuentos de MARCELO MICELI

10 \$
637-8386

Nombres y Dominios Nenas llamadas Sharon

POR DANIEL COLICO SAVIO

LA HABITUAL SECCIÓN DE D.C.S. POR ESTE NUMERO ABANDONA LOS *CLICKS!* PARA TRANSFORMARSE EN NOTA. D.C.S.

INSISTE EN SU CICLO DE DETALLES GENTILES SOBRE EL ON-LINE. MENÚES REBOSANTES DE INFORMACIÓN. PROYECCIÓN DE

LA V DE VIAN EN EL CYBERSPACE. WEBADAS DE DISTINTA ÍNDOLE.

Hay un baile, allí fuera, donde están sucediendo cosas. El centro de esa danza parece el mismo, pero el círculo de la información -de esto se trata- es más bien una elipse. Un foco es todavía esa cosa pasada de moda de mirar noticieros, de desplegar las alas tendenciosas de un diario, o de mostrarse informado ante gordos de club. El otro foco -el que importa ahora- es qué hacer con todo eso.

¿Qué rayos es la información, entonces? No sólo poseerla sino gestionarla con habilidad. En realidad no hay de qué asombrarse: la primera información acerca de algo es su nombre, y tan sólo eso genera conflictos.

El nombre de las personas cubre con minuciosidad el inventario de obviedades posibles. La necesidad patética de nombres rimbombantes y múltiples hace que los bebés sean rehenes de las carencias filiales, y víctimas potenciales de jodas de compañeritos. En el colegio de mi hija florecen las Sharon y los Johnatan como nuevas opciones preseleccionadas de padres mutantes.

Luego de establecidos los nombres, sobreviene la necesidad de organizar la información. Esto significa acomodar ropa en un placard, papeles en el escritorio, o archivos en el disco rígido. Es difícil: no estamos preparados para eso, sim-

plemente nadie nos lo enseñó jamás.

Si sólo fuera cuestión de acomodar en categorías estables. En los primeros Windows los archivos estaban en directorios; éstos eran sólo cajones donde se guardaban archivos semejantes. Con Windows 95 surgieron carpetas con jerarquía de discos de red o floppy disks. Luego la versión 98 puso a las páginas web en el mismo plano que todo lo anterior. Archivos, directorios, discos y sitios web son lugares iguales e Internet le resulta un sitio árido a gente incapaz de ordenar la información.

Kenningar eran los de antes

En los muros del antiguo Egipto abundan los jeroglíficos sobre el *poder de las palabras*. Análogamente, Poe concibió un poema absolutamente recargado con ese nombre, donde se juega con la idea de modificar la materia con su sola mención.

Los vikingos, por el contrario, buscaban la evasión de los nombres a través de los *kenningar*, metáforas bellas en la primera época de la literatura escandinava. Los *kenningar* decoraban con alguna torpeza el diseño de los objetos y de las acciones. Así, batalla era *tempestad de flechas*, pero décadas más tarde espada devino en *tizón de la tempestad de flechas*. Borges eligió este ejem-

plo para describir la degeneración de la cultura islandesa.

Tolkien y Le Guin -arios también, ellos insistieron con la misma finta: la idea nórdica de que detrás del nombre está el poder sobre la cosa. Los aprendices de magos tenían maestros de nombres, y toda la ciencia estaba en la fuerza bruta de la memoria arrasando contra la posibilidad de olvidarse algo. Cuando se es estudiante sucede algo semejante: el influjo hipnótico del machete, o más bien su perversa completitud, prevalecen sobre la posibilidad del raciocinio. Mejor aún: está bien visto repetir de memoria el mantra salvador, porque saber cualquiera sabe.

Ya más aquí, la economía también elude el nombre, y es el *branding*, el culto desmesurado de la marca, lo que merece atención. En marketing se habla del *valor percibido en la mente de los consumidores*, y éste es el triunfo final de la forma sobre el fondo. Nadie dice que el producto sea una bosta. O mejor: valor percibido es el *kenningar* del producto, y nos hemos ido degradando como los vikingos, pero nos perdimos la fiesta de barbarie en medio.

Entre www y com

Se supone que debe decirse algo de Internet. A pesar de que la forma tecno-

lógica pueda estar cambiando, es interesante contemplar la repetición de las mismas peleas, aunque el marco sea distinto. Un lustro atrás las empresas se peleaban por los números 0800 que daban presencia en el ámbito telefónico. Ahora la posta la tienen los dominios en Internet.

Un dominio es lo que se tipea en un browser¹ para llegar a un sitio particular. En otras palabras, la palabra que queda atrapada entre el *www* y el *com* de la dirección en Internet. Cualquiera puede tener su dominio *xxx*, cualquiera puede usarlo para fines personales o de negocios. A menudo -marketing strikes again- no se tiene idea de qué hacer con este dominio, pero se lo reserva -anguria, que le dicen- y el sitio www.xxx.com se convierte en un baldío propio.

El trámite de reserva del dominio se hace en cuestión de días. La entidad que nuclea estos pedidos es la Internic², una mezcla académica (National Science Foundation) y empresarial (AT&T). En realidad, Internic no es más que una guía telefónica de Internet, una gran base de datos que evita el pecado de la duplicidad de nombres.

El cargo inicial de tener un nombre en Internet es poco menos de cien dólares anuales. Hay también intermediarios que realizan el registro de nombre por un precio superior.³

Luego, el poder de las palabras en la edad de la Información adquiere un doble sentido. En primer lugar existe la cuestión estética de elegir un buen nombre de dominio. Algunos web sites elaboran la imagen de una empresa a partir de la elección del nombre⁴ de un producto, y del dominio correspondiente. El análisis es laborioso: los nombres «candidatos» se fragmentan en *morphemes* o peque-

ñas partículas que tienen significado para los grupos encuestados. Los nombres tentativos generan sensaciones convenientes, y si esto es *fashion*, tanto mejor. De allí la danza de los *next*, *mini*, *top* o *net* en las nuevas marcas. En segundo lugar, se averigua si el dominio está libre, y se lidia con esa pequeña burocracia internetiana, sobre la cual se abunda en el recuadro.

Un buen nombre en Internet -como en tanto otros contextos- significa una página web exitosa, y por lo tanto dinero. A menudo los internautas se arriesgan a tipear *lo que suponen* es la dirección correcta para no perder tiempo en buscadores⁵ tratando de hallar el producto deseado. Si el dominio elegido en su momento coincide con lo que la gente supone a priori, todo bien; el sitio es popular -pues se llega a él con facilidad- y eso trae publicidad. Si no, es un dominio mal elegido, o tal vez un *kenningar* pobre. Vaya como ejemplo la fortuna que debió pagar el buscador Altavista para poder transformarse en el adivinable www.altavista.com, en vez de la versión anterior, más compleja. El destinatario de los tres millones de dólares fue un sujeto de pocos escrúpulos que simplemente había reservado el dominio con anterioridad, sabedor de que allí iba a pasar algo.

El asunto de los nombres, de nuevo, como final. Por qué algunos de ellos tienen un significado adicional, más allá de representar al sujeto. Hay en el mapa ocho letras que denotan una población -Mercedes-, y uno se pregunta acerca de la naturaleza femenina del lugar. ¿Qué mujer hizo que Mercedes se llamara así? Y extrapolando a lo bestia... por qué cada calle se llama de tal o cuál forma. La mente en blanco: bufete, cimarrón y ropero

Burocracia en Internet

1. Pensar en un dominio corto, original y que sea representativo del producto o de la empresa.
2. Ejemplo: www.vdevian.com. Bueno, también hay otros ejemplos.
3. Chequear en Internic o en algún intermediario si el dominio está libre.
4. Si está reservado, inspeccionar las variantes "net" u "org" en lugar del "com" habitual.
5. Mandar por email los datos del dominio definitivo, de la persona registrante -y de la empresa, de ser necesario-.
6. Esperar la respuesta: un email de confirmación.
7. Efectuar por cheque o tarjeta de crédito el pago correspondiente.

tienen alguna etimología perversa que soporta su origen. Lo interesante es que nadie jamás se pregunta por qué Anasgasti, y por qué Santa Fe. Simplemente se va una esquina hecha shopping. El supuesto caos de Internet sólo refleja algún desorden interior ligado a cómo llamar las cosas y cómo acomodarlas. Con lo cual, el problema está del teclado para arriba, como suele decirse habitualmente.

¹Navegadores de Internet. Típicamente, Explorer o Netscape.

²Internic: www.internic.com

³Cybermediadores: www.yourname.com, <http://www.sitenames.com/>

⁴NameLab: <http://www.namelab.com>

⁵Buscadores: Yahoo, Altavista, Excite.

<http://www.vdevian.com>
vdevian.com
poco a poco, todo lo que te imaginás

POR HANA SINDELÁROVÁ Y GUILLERMO LEMA

FOTOS: JOSEF KOUDELKA

LA PRIMAVERA DE PRAGA



ENTRE LOS MOVIMIENTOS DE REBELIÓN MÁS IMPORTANTES DE ESTE SIGLO SE ENCUENTRA LA LLAMADA "PRIMAVERA DE PRAGA" DE 1968: EL LEVANTAMIENTO DE LOS CHECOS CONTRA EL STALINISMO IMPERANTE EN EUROPA ORIENTAL. A LA DISTANCIA SE PUEDE PENSAR QUE EN EL TRIUNFO DE LOS TANQUES RUSOS Y EN EL FRACASO DE LA REBELIÓN COMENZÓ A GESTARSE EL FIN DE LA UNIÓN SOVIÉTICA Y SU IMPOSIBILIDAD PARA LIDERAR UN SOCIALISMO CON ROSTRO HUMANO.

Antecedentes

En 1918, finalizada la primera guerra mundial, nació Checoslovaquia como Estado independiente desvinculándose del antiguo Imperio Austro-Húngaro. Los primeros años, hasta 1938, transcurrieron en el orden democrático. El país pasó la Segunda Guerra Mundial bajo la ocupación alemana y la mayor parte de su territorio fue liberado en mayo de 1945 por el ejército ruso, el resto por los Estados Unidos. Las primeras elecciones legislativas de posguerra, en 1946, le dan la victoria al Partido Comunista que pasados dos años se transforma en el Partido único. La década del cincuenta se desarrolla bajo el modelo stalinista caracterizado, entre otras cosas, por las persecuciones y los procesos judiciales contra los mismos comunistas que eran acusados ficticiamente de aliarse al imperialismo capitalista. Luego de la muer-

te de Stalin en 1953 y con el inicio de la crítica del culto a la personalidad presentada por Chruscov en 1956, comienza un período de distensión en todo el bloque soviético que principalmente en Checoslovaquia crece en intensidad en la década del sesenta y evoluciona hasta los sucesos de 1968.

1968 - Eventos en Checoslovaquia

3/5 de enero— Continúa la sesión del Comité Central del Partido Comunista Checoslovaco (CCPCCh) que había comenzado en diciembre de 1967. Antonín Novotný es destituido de la función de Primer Secretario y eligen en su lugar a Alexander Dubcek.

29 de febrero— La administración central de publicaciones (la oficina de censura) cesa sus actividades. Luego que-



dará formalmente abolida por una ley del 26.6.1968.

23 de marzo— En Dresden se reúnen los representantes de Bulgaria, Checoslovaquia, Hungría, Alemania del Este, Polonia y la Unión Soviética. Los representantes de cinco países del Pacto de Varsovia expresan "su inquietud" por la evolución de la situación general en Checoslovaquia.

30 de marzo— La Asamblea Nacional elige a Ludvík Svoboda como Presidente de la República en remplazo de Antonín Novotný, quien tres días antes había renunciado a la función de miembro del Comité Central del Partido Comunista y a la función de presidente.

31 de marzo— Fundación de la organización K231 de detenidos políticos de los años 50.

5 de abril— La sesión plenaria del CCPCCh vota el "Programa de Acción del Partido Comunista Checoslovaco".

20 /30 de junio— En Checoslovaquia y en Polonia tienen lugar las maniobras

el proceso de democratización del país. El mismo día el CCPCCh rechaza el texto.

14 /15 de julio— En Varsovia se reúnen los representantes de cinco partidos comunistas de los países que fueran convocados a Dresden. En la carta enviada a Praga aparece una advertencia: "La defensa del socialismo en Checoslovaquia es un asunto común de los países comunistas vecinos."

29 de julio/1 de agosto— Consulta bilateral de la delegación del CCPCCh y el Comité Central del Partido Comunista de la Unión Soviética (CCPCUS). La parte rusa anuncia que no cedería Checoslovaquia ni al pacto del Atlántico Norte ni a las fuerzas de la derecha.

3 de agosto— En Bratislava tiene lugar el encuentro de la delegación del CCPCCh con los representantes de cinco países comunistas. Una fracción de representantes checoslovacos escribe una carta al líder ruso Breznev demandando la ayuda "por todos los medios".

21 de agosto— Los ejércitos de cinco países del Pacto de Varsovia (La Unión

militares de los ejércitos del Pacto de Varsovia. La retirada del territorio Checoslovaco por parte de los ejércitos extranjeros se prolonga hasta agosto.

25 de junio— La Asamblea Nacional vota la ley de rehabilitación judicial de los detenidos de los años 50.

27 de junio— Los periódicos publican el llamado a mi e n t o "Dos mil palabras" concebido por el escritor Ludvík Vaculík y es firmado por importantes representantes de la vida pública. El escrito incita al desarrollo del movimiento que sostendría

Soviética, Polonia, Alemania del Este, Hungría y Bulgaria) comienzan la ocupación militar de Checoslovaquia.

23/26 de agosto— Los miembros del Partido Comunista Checoslovaco y sus pares soviéticos comienzan las negociaciones en Moscú sobre la "normalización" de la situación en Checoslovaquia. Los representantes Checoslovacos ceden a la presión y, salvo Frantisek Kriegel, firman "el protocolo moscovita" que justifica la invasión.

30 de septiembre— el Parlamento vota la ley que limita el derecho a reunirse, la libertad de prensa y la ley sobre el Frente Nacional según la cual las organizaciones independientes son disueltas.

18 de octubre— La Asamblea Nacional vota el acuerdo entre el gobierno checoslovaco y soviético sobre la estadia temporaria del ejército ruso en territorio checoslovaco. En la práctica la partida de los ejércitos interventores se produjo veinte años después con la caída del comunismo.

14/17 de noviembre— El CCPCCh adopta el programa de la "normalización".

El malentendido

En Francia los periódicos mostraban los eventos callejeros de mayo del '68. Aquellos que estaban en la calle son hoy los hombres que están a la cabeza de los periódicos. Sus recuerdos representan actualmente una satisfacción en sus vidas, que comienzan por una revuelta de estudiantes y llegan a encontrar una posición importante en sus ámbitos profesionales. El contraste con esto es la indiferencia hacia los eventos del Praga del '68. Para el público del oeste la Primavera de Praga permanece como símbolo de la tradición democrática checa pero en su tierra la palabra *osmasedesatník* (hombre del 68) es una denominación peyorativa, como si los checos tuvieran vergüenza de los episodios de aquel año.

Durante el '68 se pueden constatar eventos de revuelta en diferentes partes del mundo, Praga, París, Berkeley, Varsovia, México, Belgrado, pero no tuvieron el mismo carácter. Los protagonistas principales fueron principalmente los estudiantes que portaban la misma ropa, que escuchaban la misma música y que tenían la misma desconfianza hacia las instituciones existentes. Eso muestra que lo que era común a juventudes de diferentes lugares era la edad y sus costumbres, pero que los caracteres de pretensiones eran diferentes. Un periodista

norteamericano Paul Berman, autor de un libro sobre los años '60 (*The Tale of Two Utopias*) llamó al año 68 como "la excitación global" y agregó "sería ilusorio encontrar orientaciones comunes en eventos tan diferentes unos de otros".

La Primavera de Praga ofreció una suerte de tercer camino entre el socialismo del este y el capitalismo del oeste. Ese camino hoy puede parecernos utópico o naïf, pero significaba el esfuerzo de superar la división de Europa. Ivan Sviták, intelectual de Praga de aquella época, decía "si formulamos la pregunta de dónde, con quién y adónde queremos ir, podemos responder en pocas palabras de Asia, hacia Europa, solos".

La fuerza del movimiento de la Primavera de Praga era el deseo de libertad, pero al Oeste era el mito de la revolución. Kundera denominaba el mayo de París como "la explosión del lirismo revolucionario" y a la Primavera de Praga "la explosión del escepticismo post-revolucionario". Mientras que la nueva izquierda del oeste de los '60 se forzaba en limpiar las teorías socialistas, incluido el marxismo, del aluvión stalinista, en Checoslovaquia se trataba preferentemente de diluirlas hasta la concentración cero. El lema "socialismo con rostro humano" podía contener prácticamente todo: Freud y el cristianismo progresivo, la revolución científico-técnica y las novelas de Françoise Sagan.

En el oeste, el '68 fue el último intento de someter la cultura, incluyendo la universidad, a la visión política. Contrariamente, en Europa central, el '68 fue la victoria (temporaria) de la cultura sobre la estructura política. La Primavera de Praga no comienza el 5 de enero con la llegada de Dubcek y no termina el 21 de agosto con la ocupación rusa. Ella era el resultado de un proceso de emancipación de la sociedad que no puede comprender la retaguardia cultural. En nin-

Cicatrices

POR BEDRISKA NOVOTNÁ

Aquella pesada noche me acosté tarde. Vivía entonces en una callejuela, detrás de la iglesia de Tyn en Praga Vieja. Cuando caminaba hacia mi casa, el aire olía a tormenta, sin embargo, en el cielo brillaban estrellas de todos tamaños. El empedrado desierto de las calles, los faroles, los viejos edificios, muchos con sus ventanas abiertas, todo se preparaba para descansar en paz. La bóveda y planta baja de la casa, donde yo vivía, fueron construidas en el siglo XV. Todos los ángulos de mi departamento se abrían a más o se cerraban a menos de 90°. A través de las ventanas entraba una noche de agosto. Me dormí rápidamente. Soñé que escuchaba un ruido grave que nada tenía que ver con los sonidos nocturnos habituales de la ciudad. Todo estaba oscuro, cuando de la calle llegaron a mi cuarto sonidos de voces humanas. Miré el reloj. Eran apenas las cinco.

Empecé a prestar atención a lo que decía la gente abajo. "¿Viste? ¡Están aquí! ¡Nos ocuparon!" Salté de la cama y miré por la ventana. Vi cómo en la luz que iluminaba la estrecha calle se alejaban dos personas. En la cabeza me resonaban sus últimas palabras: Nos ocuparon. ¡Nos ocuparon! ¡Por eso el extraño ruido! Toda la noche aterrizaban aviones y escupían tanques y soldados...

Me vestí rápidamente y me encaminé al Museo de Náprstek, donde trabajaba. En la Plaza de la Ciudad Vieja los vi. En la oscuridad, en un semicírculo, como escarabajos metálicos y junto a los tanques soldados hablando en ruso.

¿Cómo pudimos ser tan ingenuos? Pasaron las primeras horas, los primeros días de nuestra ocupación. Parecía una pesadilla.

Caminaba por las calles y deseaba volver a ver a Praga tan linda como fue antes del 21, pero las noticias eran cada vez más desalentadoras. Los principales representantes del gobierno checo permanecían en Moscú, a donde los llevaron por la fuerza. Algunas personas creían en un milagro, pero la realidad se palpaba en las calles, se escuchaba por la radio y principalmente, se leía en los ojos de las personas.

Iba por unos formularios al Museo Nacional. Corté el camino a través de la plaza Uhelnýtrh y la calle Mustek y ya estaba en la Plaza de Wenceslao. En el museo me dirigí al Departamento de Publicidad a saludar a mis excompañeros. Desde las ventanas se veía la estatua de San Wenceslao, el querido patrono de los checos y atrás, el nuevo adorno de esta plaza, corazón de Praga, los tanques rusos. Los miramos con bronca e impotencia. De pronto se veía un revuelo de gente que se amontonaba alrededor de los tanques y escupía, gritaba o simplemente miraba con desprecio. Sentimos satisfacción ante la reacción de la gente pero también preocupación. No queríamos que ninguno de los nuestros resultara herido o muerto. Luego el comunicado oficial fue austero: un joven "inadaptado", en un momento de descuido, le había prendido fuego a uno de los tanques de "nuestros" aliados... No había habido heridos ni muertos...

Sólo las cicatrices que quedaron por siempre en nosotros.



guna otra parte del mundo un semanario literario podía tener 250.000 lectores. *Literární Noviny* es el nombre de esta publicación realizada por la Unión de Escritores, agrupación que concentraba la oficialidad literaria. Los años '60 permanecen en la literatura, en el cine o en la creación teatral, como la edad de oro en la cultura checa de postguerra. Es por eso que el actual olvido oficial o el desprecio de aquel proceso es absurdo, insensato, y considerado incomprensible por los intelectuales de Occidente.

La actitud actual de unos y otros puede ser explicada también por los resultados concretos de los sucesos del año '68. En Praga el movimiento terminó en una cruel derrota que ha sido seguida de 20 años de marasmo cultural y político del cual la sociedad checa se despierta lentamente. En Praga los "osma-sedesatníci", estudiantes del 68, son hoy la generación perdida. Ellos han perdido 20 años y es difícil cambiar a la edad de 50 de orientación personal y profesional en momentos en que los jóvenes los superan. Contrariamente, al oeste, la generación de los '60 está hoy en la cumbre de su éxito aunque haya cambiado de banderas. Del radicalismo político sólo queda en estos últimos el recuerdo de la juventud mientras que la política progresista toma la herencia cultural de los años 60: ecología, crisis del

modelo tradicional de la familia, feminismo, multiculturalismo, etc.

Opiniones checas

Petr Pithart, presidente del Senado de la República Checa, dijo en la conferencia parisina de junio dedicada a la Primavera de Praga que él ve la causa del desinterés en los eventos del año 68 en la sensación de vergüenza. La vergüenza que los actores de la calle de la época sienten hoy por no haber visto claramente a tiempo que se trataba de dos eventos diferentes, lo que se mostraba evidente luego de la invasión rusa, más precisamente un año después en agosto de 1969 cuando Dubcek firma los "reglamentos extraordinarios" y en sí legaliza la fuerza interior represiva dirigida contra aquellos que lo habían apoyado durante la Primavera de Praga. Afirma que "podemos superar el tabú que hace a los eventos de hace treinta años si respetamos la dualidad de la primavera de Praga, si distinguimos los actos de los dirigentes reformistas y los actos del pueblo. El pueblo de entonces no debería tener vergüenza de nada."

Zdenek Jiciný, político, dice que la depreciación de la importancia de la Primavera de Praga viene del bajo interés político e ideológico de la derecha checa durante la evolución posterior a 1989. La

afirmación de que se trataba de la "reforma de lo irreformable" es falsa. Fue un intento de reforma de un sistema, la cual debía retomar los valores de la justicia social, la libertad humana y nacional, la democratización y la efectividad económica. Cree que la Primavera de Praga será siempre objeto de diferentes evaluaciones positivas y negativas. Lo que encuentra indigno es el intento de depreciar su importancia histórica de lo que fue definido como "una de las más bellas luchas por la libertad humana". Existen, dice Jiciný, suficientes motivos para el orgullo nacional por el más importante periodo de la historia checa desde el final de la Segunda Guerra Mundial hasta noviembre de 1989.

Jirí Hanák, periodista, afirma que es probable que si el ejército ruso no hubiera entrado, la Primavera de Praga hubiera superado el límite infranqueable para los líderes comunistas, y es probable que el movimiento hubiera superado sus propios dirigentes quienes no habrían tenido la fuerza suficiente para controlar la situación.

La evolución de la reforma de Gorbachov lo demuestra. El ex-Premier soviético afirmó: "Los checos quisieron conjugar socialismo y libertad. Si nosotros los hubiéramos seguido en vez de combatirlos, no hubiéramos perdido inútilmente veinte años."

¡Ya apareció!

Los años, la fatiga
o la locura

novela de
Alejandro Raúl Ferrari

Conseguila en Zival's, Gandhi,
Librerías Santa Fe y en las
mejores librerías de la capital.

ALGO DIFERENTE EN EL DIAL

POR DONDE ESAS NUBES VAN...

F.M. QUINQUELA (89.5)

DE LUNES A VIERNES DE 23 A 0:30 HS.

CONDUCCIÓN: LEANDRO ARECCO - HÉCTOR BORDONI

Teatro de la muerte

la farsa trágica de TADEUSZ KANTOR

POR JAN KOTT

LA VANGUARDIA TEATRAL DE ESTE SIGLO TIENE EN TADEUSZ KANTOR A UN REVOLUCIONARIO QUE AÚN HOY RESULTA DE DIFÍCIL COMPRENSIÓN. POR ESO, PARA ACLARAR, ILUMINAR Y RECLUTAR A NUEVOS SEGUIDORES KANTORIANOS, LA V. CONVOCA LAS SABIAS PALABRAS DE UN POLACO BRILLANTE, JAN KOTT, UNO DE LOS TIPOS QUE MÁS SABE DE TEATRO Y AUTOR DE DOS LIBROS DE LECTURA RECONTRAOBLIGATORIA: **SHAKESPEARE, NUESTRO CONTEMPORÁNEO** Y **EL MANJAR DE LOS DIOSSES**.

El escenario representa la destruida estación de ferrocarril cercana a Oder, dos o quizá cuatro semanas después del fin de la guerra. Bogdan Korzeniowski, quien luego sería uno de los personajes más destacados del teatro en Polonia, durante la ocupación alemana fue bibliotecario de la Universidad de Varsovia. Llegó a aquella estación de trenes en la Silesia recuperada siguiendo las huellas de los libros del fondo reservado y de la colección teatral de la Biblioteca Nacional. Los encontró en los sótanos de unos condes alemanes, los empacó en cajas y los cargó en un vagón de un tren militar. Las tierras polacas "recuperadas" estaban todavía bajo la ocupación rusa. En la noche, el futuro teórico y práctico del teatro regresó a la estación, intranquilo por el tesoro recuperado. De los vagones del largo tren se dejaban oír sonidos raros. Traqueos, zumbidos, a veces como cuclillos, a veces como carillones. Los vagones iban repletos de un extraño botín: relojes de pared que continuaban andando. De repente apareció un oficial, probablemente borracho, quien comenzó a disparar a las ventanas de los vagones repletos de relojes que seguían marcando las horas.

Si el oficial hubiese disparado a estos relojes aburguesados que marcaban las horas con carillones y cucúes, no con una pistola sino a través del tubo de una vieja cámara fotográfica, nos habríamos encontrado de repente en el teatro de Kantor. En este escena-

rio real, sobre el andén de la pequeña estación de trenes de Silesia evocada medio siglo después por un testigo ocular, percibimos la falta de continuidad de las cosas y de los acontecimientos que, según nos parecía, había sido descubierta por la poesía y la pintura surrealista y postsurrealista. El tren en el que cantan los relojes puede parecer el escenario encantador de una obra del teatro del absurdo aún no escrita; sin embargo, aquel "absurdo" descubierto en los años cincuenta por el teatro ocurrió primeramente en esta pequeña estación de ferrocarril. *La réalité dépasse la fiction*. Sobre las cajas que contenían la invaluable biblioteca sustraída de Varsovia, los relojes de pared saqueados hacían sonar sus carillones románticos en un tren ruso que se dirigía hacia el oeste. Los accesorios teatrales se convierten en signos. En el teatro de Kantor, se convierten en signos de la memoria. Es la historia haciendo memoria.

Ahora, el escenario es la catedral de Poznań en las mismas primeras semanas posteriores a la liberación. El narrador es de nuevo el propio Bogdan Korzeniowski, el futuro director de la *Comedia No-Divina* y de *Don Juan*. La bóveda de la catedral había sido perforada por una bomba y a través del gran agujero que se abrió sobre la nave principal caían girando los copos de nieve en pleno mayo. La ráfaga debía ser fuerte -cuenta el narrador- pues las figuras barrocas habían caído de los altares. Estaban tiradas sobre el suelo en posiciones raras. Si lo que se había

desprendido era la cabeza, la figura la sostenía ahora en las manos, como los mártires de los cuadros medievales. Pero no se trataba de estatuas; eran cadáveres sacados de sus tumbas, bien conservados, muchas veces con piel aún en los cráneos, sin joyas pero con restos de oro y seda. Sin duda servían de diversión, porque los cadáveres de las mujeres con las tibias extendidas estaban cubiertos por los esqueletos masculinos. En aquella catedral barroca los cadáveres profanados, iluminados por los destellos de los vidrios multicolores de vitrales rotos, parecían encontrarse allí para ejecutar una Danza Macabra del Renacimiento. En aquella catedral, destrozada por los proyectiles de artillería, las estatuas de los santos martirizados se convirtieron en los dobles de los muertos martirizados. Como en el teatro de Kantor, donde los muertos son los dobles de los vivos y los vivos los dobles de los muertos.

En Guanajuato, una pequeña ciudad mexicana quizás a unos 1.500 kilómetros de distancia de la frontera con Estados Unidos, desde mucho tiempo atrás se sepultaba a los muertos en la fangosa falda de la montaña. En aquella provincia de miseria sin fin, nadie tenía los medios para comprar un ataúd. Hace algunos años, después de uno de los sucesivos terremotos, los cadáveres momificados emergieron de la pendiente. "Las momias más pequeñas del mundo" ahora se encuentran tras las vitrinas. En esta Pompeya mexicana de la miseria es posible ver pequeños cadáve-

res de niños desnudos con las bocas abiertas como en sorpresa perpetua; cadáveres de mujeres con medias negras sobre piernas todavía cubiertas de piel; cadáveres de hombres con falos en erección mortal. Y quizás aún más estremecedoras son las cabezas de hombres y mujeres cubiertas con pañuelos o cintas, siempre con los dientes a la vista. Aquí, la muerte es obscena como en la catedral de Poznań con sus tumbas desvalijadas. En esta Danza de la Muerte los muertos no dejan de reír. En los desfiles y festejos carnavalescos, tal como antaño en las saturnalias romanas, las máscaras de la muerte acompañan aun hoy día a las máscaras nupciales en Sicilia, en las plazas de Madrid y Barcelona, en Río y en los más aislados pueblos hambrientos de México.

En el teatro de Kantor los muertos regresan para ocupar sus lugares en los bancos de escuela. Echan fuera y arrastran tras bambalinas a los dobles de su niñez. La clase murió hace mucho tiempo, los dobles son maniquíes. En *Wielopole, Wielopole*, los reclutas en uniformes de la primera guerra que alcanzan los pies al desfilar ahora son maniquíes de caras grises, arrojados a la fosa común. La doble de la novia, todavía con el velo y el blanco vestido de boda, está ahora acostada con las piernas abiertas después de ser violada en masa por los soldados. El prelado de *Wielopole*, la saga de la familia de Kantor, quien unió en matrimonio a la joven pareja y bendijo a los reclutas que iban a la guerra, quedará suspendido sobre una pesada cruz que ha sido empujada a escena en una evocación sacrilega del misterio de la Pasión de Jesucristo. En el teatro de Kantor, la muerte está profanada y profanado el sacrum. En el IV Libro de Gargantúa, Rabelais llamó "farsa trágica" (*"cette tragique farce"*: quizá fue él quien inventó este término) a la profanación del misterio de Pascua por el Maese Francisco Villon (Maître François Villon), quien ordenó a los muchachos disfrazados de diablos asustar y llevar casi a la muerte a un sacristán que se negó a prestar sus vestiduras litúrgicas al campesino que debía representar a Dios Padre en el misterio. Una yegua sin silla se llevó al pobre sacristán en aquella diablura improvisada por Villon.

En la tragifarsa de Kantor, como en la tragifarsa de Beckett -finalmente, a pesar de la diferencia total de imagen, ¿cómo no comparar a esos dos teatros del fin de nuestro siglo?-, el nacer es morir. En *La clase muerta* se nace en el sillón roto del dentista, en *Fin de partida* se muere en el cesto de basura. El nacimiento y la muerte están degradados, pero en estos dos teatros permanecen



como incesante e intransigente memoria.

A Kantor, quien en todos sus espectáculos aparece de principio a fin y que a veces apresura a sus actores con un impaciente tronar de dedos, lo he comparado con Caronte, el que lleva a los muertos a la otra orilla cruzando el río del olvido. Pero Kantor es un Caronte que también trae a los muertos de regreso. Y tal vez aquel Caronte griego siempre callado ahora grita terriblemente a los muertos-vivos y a los vivos-muertos. Los lleva durante una hora, como sus propios dobles-maniquíes. En la tradición popular polaca, al cementerio se le llama "el parque de los tiosos".

Kantor-Caronte, el de traje negro y sombrero de fieltro, es la memoria. La memoria de la niñez y la memoria de la familia. La memoria de la habitación, construida sobre el escenario con algunos tableros de madera (*"Sólo que nosotros no estuvimos allá"*), y aun la memoria del ruido de las matracas (en el verdadero *Wielopole*) que los muchachos hacían sonar en Viernes Santo. En ese teatro de la memoria obsesiva aparecen los bancos escolares, las fotografías desteñidas, el doblar a muerto de las campanas en la obra *Nunca volveré aquí*, y el nombre y el apellido de su padre, Marian Kantor.

Habría que ser sordo para no oír esta biografía parecida a un cementerio en la obra de Kantor. Hay en este teatro una sombra -no sé como llamarla- del mundo, que fue borrada para siempre y sólo regresa de vez en cuando, evocada por una memoria persistente; de allí vienen aquellas melodías que se apagan y después vuelven, subiendo de volumen hasta ensordecernos, como aquel vals vienés de *La clase muerta* y, en otros registros de la memoria dolorosa y tierna, como los arrullos judíos y los cantos de los hasidam.

En ese teatro de la memoria del barquero Caronte regresan siempre -en cada uno de los espectáculos hasta llegar al último- todos los teatros de Kantor, desde el primer *Cricot* con sus maniquíes de hombres y mujeres con los genitales expuestos y el gallinero en el

cual la gallina es una puta. El famoso inodoro de Duchamp se convirtió para siempre en "objet d'art". Pero el sillón de dentista sobre el cual tiene lugar el parto, o la palangana en la cual la sirvienta exprime el agua sucia del trapo, no son nunca "objets d'art". Quizá sea una provocación, pero nunca una provocación estética. He aquí lo que hace a Kantor diferente.

En este repentino revoltijo de jaulas para pájaros humanos, de cunas rotas, de horcas metidas a empujones y tapices enrollados como la sagrada Torá, tal como en aquella estación de trenes al final de la guerra, en la que coexistían

los relojes de pared robados con los tesoros hurtados de las bibliotecas de Varsovia, se desarrolla la mortal comedia humana. En ese teatro, tan polaco, en el cual se revuelven y unen de modo extravagante los ecos-imágenes, ecos-símbolos, ecos-citas de Mickiewicz y de Witkiewicz, de Wyspiański y de Gombrowicz, esta nueva comedia mortal de Kantor resulta universal.

El teatro de Kantor es un teatro itinerante. Probablemente el único de nuestros tiempos. Y eso es precisamente lo que de repente y de improviso lo asemeja a los actores isabelinos, quienes andaban durante meses a lo largo de las costas del Báltico, por entre las ciudades hanseáticas, y que aun en vida de Shakespeare llegaron con tres obras desde Królewiec hasta Cracovia, llevando sobre grandes carretas enganchadas a percherones sus ricos trajes, sus armaduras e incluso una jaula con la cabeza de un rebelde. Y este recorrer del mundo también semeja el teatro de Kantor a la primera compañía de Molière, la cual, caminando desde los palacios a las posadas, llevaba en los carros, a lado de los blanqueadores y los colorantes de las actrices, el vestuario de los payasos y los apuntes teatrales, a veces escritos a mano. Llevaba también una cuna, porque, tal como el teatro de Kantor, aquel primer teatro de Molière era una gran familia. Me es fácil imaginar el teatro de Kantor sobre un campo que va de Cracovia a París.

He visto los espectáculos de Kantor en Nancy, en Florencia, en Berlín y en Nueva York. Me he encontrado con fanáticos de este teatro que seguían a Kantor como los patos siguen a un carro o como las gaviotas vuelan tras un barco. En este teatro hay probablemente un alimento que, si bien amargo, nutre de modo distinto que cualquier otro espectáculo en el ancho mundo. Quizá suceda así porque Kantor, como pocos artistas de nuestro tiempo, trajo a signos teatrales la memoria olvidada, que existe en nosotros como una herida que ha cicatrizado mal. Y quizás en eso reside el papel catártico de Kantor-Caronte, quien devuelve lo que ha muerto.

La revolución argentina

LA GUERRA DE LOS ANTARTES, de Héctor Germán Oesterheld (guión) y Gustavo Trigo (dibujos). Colihue, colección Narrativa Dibuja-da, Buenos Aires, 1998, 109 páginas.

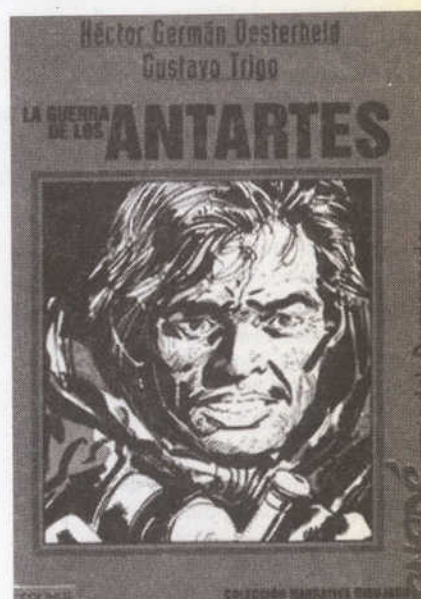
POR OSVALDO AGUIRRE

La guerra de los Antartes es una de las obras desconocidas de Héctor Oesterheld. Se publicó en el diario Noticias, entre el 22 de febrero y el 3 de agosto de 1974, cuando se decretó la clausura del periódico. Desde entonces, permaneció fuera de circulación. Pero el interés de su reedición surge no de una simple curiosidad, sino de un trabajo que muestra nuevos aspectos de ese extraordinario escritor.

Oesterheld "me dictaba las tiras desde un teléfono público, y yo anotaba sólo textos y diálogos. La descripción de viñetas importaba poco..." cuenta el dibujante Gustavo Trigo en una nota preliminar. El dato puede explicar ciertas desprolijidades en la realización, como la introducción de personajes y anécdotas supuestamente claves, que sin embargo son descartadas con rapidez, o la singular posta establecida entre el protagonista —el "Coya" Torres— y su padre en cuanto a la conducción del relato. En algún brusco giro, se nota además que la historia era definida sobre la marcha. Pero tales circunstancias no fueron excepcionales. **Mort Cider**, por caso, dilató la presentación del protagonista porque el autor no había precisado sus características (lo que redundó en efectivo suspenso). Y desde la época en que hacía la totalidad de los guiones de las cinco revistas de la editorial Frontera (1957-1961), el escritor debió acudir a registros alternativos: grabaciones, manuscritos, dictados a secretarías. El límite tuvo lugar después del golpe de marzo del 76, cuando escribía en una clandestinidad forzada por su militancia en Montoneros.

La acción de **La guerra...** comienza el 13 de marzo de 2001, al detectarse una incursión alienígena en una base de la Antártida argentina. El sentido de la invasión, uno de los ejes en la obra de Oesterheld, se proyecta como núcleo temático y a la vez como estructura, ya que la historia implica o posibilita una serie de procedimientos narrativos. Cronológicamente, esta historietita se ubica entre las dos realizaciones de **El Eternauta**: la de 1957-59, creación mayor del autor, y la de 1976-77, deslucida por propósitos políticos que no cuajaron en arte. En principio, en la saga de los antartes se advierte la reiteración de algunos recursos de la primera versión: el protagonista está separado de su mujer y su hijo, como Juan Salvo de Elena y Martita; en una sastrería se encuentra un chico abandonado que es un calco de Pablo, el chico de una ferretería vecina, miembro del grupo original de la resistencia; los invasores atacan mediante una enfermedad fulminante, transmitida a distancia, remedo de la sobrecoyadora nevada desatada por los Ellos. También hay similitudes en las secuencias —al triunfo de los Antartes le sigue una especie de vacío y luego la organización de la oposición popular— y en la perspectiva histórica con que se redescubre el presente: la situación es comparada, por la disparidad de fuerzas, a la conquista española.

Lo particular de esta historia surge de la utopía en que se recuesta. La Argentina en que ocurren los hechos ha conocido las milicias obreras, un nuevo 17 de octubre y en consecuencia la revolución.



El socialismo está en proceso de construcción, al igual que en otros países del Tercer Mundo. Si bien los Antartes aniquilan al consejo revolucionario, el pueblo está en armas y se plantea la formación de guerrillas. La poética de la invasión incorpora así un nuevo sesgo.

A diferencia de la segunda versión de **El Eternauta**, lo ideológico no es materia de alegoría sino que funciona como un motivo de inspiración. La invasión permite imaginar libremente, y así Oesterheld presenta cascos con "ojos" de tv, tanques volantes, paredes-termos, una "atómetra" —arma que dispara proyectiles microatómicos—, etc. Pero el extrañamiento ante la realidad se enriquece con una luz distinta: "los Antartes —se dice— llegaron justo cuando estábamos realizando por fin el mundo nuevo".



En este momento de la historia, Zaire es una especie de potencia y la táctica enemiga reproduce la utilizada por los militares chilenos en el golpe contra Allende.

Los antartes resultan ser "racimos de animales" que asumen la apariencia de individuos. Más allá del eventual horror, que no se logra sugerir, la ajenidad de

los invasores también se resignifica. En **El Eternauta**, como en la ciencia ficción clásica, la extrañeza del otro surge de su inhumanidad. En una perspectiva más ideológica que física: los invasores comportan una amenaza porque carecen de los valores que constituyen a la humanidad y son hostiles a ellos. Pero ahora

Oesterheld traslada el acento hacia el terreno político. Lo ominoso surge porque los Antartes, en alianza con las superpotencias occidentales, se proponen la restauración de la dominación capitalista. Y lo que se pierde es, no ya la dulce intimidad de las cosas queridas, sino el sueño que se atesoraba.

Otras invasiones

El tema de la invasión fue desarrollado por Oesterheld en otras series:

Rolo, el marciano adoptivo. Con dibujos de Solano López, se publicó en forma discontinua entre 1957 y 1960 en *Hora Cero* y *Hora Cero Extra*. Un maestro porteño de quinto grado, Rolo Montes, lee en el diario la reiteración de una noticia: por segunda vez en poco tiempo desaparecen bajo los aguas ómnibus escolares. Se trata de secuestros: los niños son enviados para su reeduca-

ción al planeta Parga, con vistas al futuro dominio de la Tierra. Rolo organiza la resistencia con amigos de un club de barrio; así logra destruir la flota de platos voladores y apoderarse de la nave madre. En el final, la historia gira hacia el humor, con la inclusión del entonces presidente Frondizi como personaje.

El Eternauta. Con dibujos de Solano López, la primera versión se publicó entre 1957 y 1959 en *Hora Cero Semanal*. La invasión extraterres-

tre se inicia con una nevada que causa la muerte por simple contacto. El relato se concentra en un grupo de amigos: Juan Salvo, su esposa Elena y su hija Martita, Favalli, un científico aficionado, Pablito, un vecino. Luego se agregan Mosca, un improvisado historiador, el tornero Franco, etc. Los invasores, los Ellos, se valen de monstruos paquidermos llamados gurbos, Manos —seres inteligentes y sensibles, contra el estereotipo cinematográfico del invasor— y hombres robots. La cabecera de la invasión se encuentra en Plaza Congreso; la cancha de River es escenario de una memorable batalla.

Platos voladores al ataque!! Colección de figuritas editada en 1970, con dibujos de Alberto y Enrique Breccia. La Tierra es invadida por Plutón, después de comprobarse que un corazón humano prolonga indefinidamente

la vida de un plutonio. El ataque se concentra en Argentina y las armas de los invasores son el rayo de superneutrino y el rayo magnético. La resistencia es organizada por un chico mendocino —Bocha— y el maestro de escuela Mario Vélez. Un sabio bahiense inventa un Supermotor que saca a Saturno de su órbita y lo hace estrellarse contra Plutón.

Asimismo, el tema aparece en otras series, de manera episódica. Puede destacarse un capítulo de **Leonero Brent** (1958, dibujos de Moliterni), serie del oeste que incorpora a Marcianos, y la excelente historia de "Tres ojos", en **Sherlock Time** (1959, Alberto Breccia), sobre una criatura extraterrestre oculta en una nave perdida en la Antártica, anécdota que prefigura el tema de la saga **Alien**.

O. A.

Crítica que me hiciste mal y sin embargo te quiero

POR ELVIO E. GANDOLFO

ESTA VEZ, GANDOLFO NO COMENTA UN LIBRO (O TRES) SINO QUE PASA REVISTA A LA CRÍTICA. ALGO ASÍ COMO DESARMAR LA MAQUINARIA PESADA, ACOMODATICA E INSUSTICIAL DE LOS COMENTARIOS DE LIBROS EN LOS SUPLEMENTOS PORTEÑOS.

MIENTRAS, TÚ, LECTOR LEES LENTAMENTE ESTAS LÍNEAS, LOS CRÍTICOS CORREN A LEER LA NOTA PARA VER SI LOS NOMBRA. Y HAY MÁS DE UN NOMBRE.

¿Será el clima? ¿El calor por ejemplo, o las puntuales tormentas llenas de viento, inundación, mojaduras, y violento sol que regresa, después de una racha de frío, para seguir aplastándote? ¿O la clásica y conocida pero igualmente irritante manera en que los fines de años terminan sobre una cuerda económica fina, delgadísima: otra vez sin renovar el matungo informático 386, otra vez la imposibilidad de saltarse -vacaciones mediante- el agobio adrenalínico y al pedo de diciembre? No sé, no sé... no sé qué puedo decirte, lector, mi semejante, mi hermano.

Me lo preguntaba, ociosamente, en medio de ambas fiestas finales, al pensar en algo curioso: fue, tal vez, el mejor año de la década en literatura argentina. Por ejemplo: *El traductor*, *Los sorias*, *La tierra del fuego*, *Noticias secretas de América*, *La traducción*, *Parque de animales*, *Rata paseandera*, *Las Islas* y, si vos querés, *Las curas milagrosas del Dr. Aira*, *Cinco*, *El velador*. Y al mismo tiempo (¿cansancio financiero, político, consumista, personal?) uno percibe, en sí mismo y en los demás, un secreto gusto a masticar trapo, o papel mojado: poco entusiasmo y demasiado «cafarde

litoraleño», como le llamaba Brascó.

Proseguí con la ociosa, muy ociosa meditación, mientras el crepitar de las ruedas sobre el pavimento mojado, más allá del dormitorio, después de un día de calor conradiado, acompañaba la segregación pausada de sensaciones silenciosas. Empecé a sospechar que parte del cafard, de la sutil melancolía, del escepticismo insidioso, del cansancio, se debía en buena medida, en mi caso particular, al peculiar funcionamiento de la crítica semanal o mensual, subgénero abundante pero de incidencia incierta, que por una serie de obsesiones y vicios personales consumo con ejemplar persistencia.

Por ejemplo, como por ahí decían en su momento «*Guebel cambió! ¡Ahora narra! ¡El terrorista tiene mucho sentido del humor!*» traté de leerlo, alentado por su corta extensión, pero abandoné desalentado después de unas 40 páginas, como un boxeador empeñoso que sin embargo pierde por puntos en el quinto round. «*Tal vez*», me dije, «*tal vez una crítica que aparezca apoyándolo me dé el aliento necesario para seguir hasta el final.*» Cuán lejos estaba de imaginar que cuando Damián Tabarovsky escribiera la susodicha bibliografía

positiva en *Clarín* argumentaría que el libro era genial y había que leerlo porque, fíjense bien, estaba constituido por una serie de chistes malos o que no se entendían, y eso era magistral. La argumentación era tan perversa, producía un deseo tan intenso de no leer el libro, que uno inevitablemente pensaba que D. T. había querido escribir otra cosa, y el calor o las tormentas producían la fiaca necesaria para tampoco tratar de descubrir qué había querido escribir.

¿Qué le pasa, qué le pasa a Tabarovsky? me pregunté en cambio. Hace un tiempo me divertí mucho con *Coney Island*, cosa que en su momento comuniqué a los lectores de la V. Hete aquí que el correo me hizo llegar un delgadísimo ejemplar de *Kafka de vacaciones*, última producción del joven autor, que no abarca más de 32 ó 33 págs. de hojas pequeñas. ¿Podéis creerlo?: no pude terminarlo. Era, cómo decirlo, horrendo. Tenía sin embargo algo muy simpático: la contratapa incluía una crítica de *La Nación* a Tabarovsky, donde lo retaban por no respetar una serie de sandeces gramaticales, de nivel no académico sino escolar. Aliviado, pensé que el hombre no ha perdido en todo caso el sentido

del humor, que a la larga te salva del vacío total, que a él parecía acecharlo en la escritura. «*Tal vez*», pensé, «*tal vez una buena crítica, positiva o negativa, me explique el misterio.*» Pero la nota que sacó Martín Schifino en *Radar* no ayudaba en nada. Era tan larga y agresiva que parecía haber de por medio algo personal (¿una mujer soplada, una beca birlada?). Sobre todo porque, después de acusar a Damián de copiar a Aira le propinaba un castigo peor que la muerte: «*Tabarovsky haría bien en recordar -y releer, o leer- todo lo que escribió Aira antes de iniciar una escritura intempestiva e instantánea.*» La brevedad del libro, junto a la extensión conminativa de la crítica hacía parecer a ésta tan desproporcionada como desfasada.

Entretanto, queridos amigos, aparecía uno de los varios libros de Aira de este año: *La mendiga*. Por un momento me sentí feliz: «*ya lo leí, ya lo leí*», me dije, lo cual significaba «*no tengo que leerlo, no tengo que leerlo.*» Ocurre que fue uno de los originales de un concurso Mercosur hecho en Santa Fe (otra vez el Litoral, y su cafard), donde lo reconocí de inmediato como aireano, cosa que no le pasó al resto del jurado (un escritor rosarino, dos uruguayos, una mujer paraguaya, todos excelentes), que no lo había apuntado en los originales a considerar. «*Pero tal vez*», me dije, «*una buena crítica me haga comprender el supuesto valor de los malos libros de Aira, tan distintos a los buenos libros de Aira, que son muchos menos.*» Pero hete aquí que Daniel Link, uno de sus fervorosos admiradores globales, articula las razones de su entusiasmo en una nota publicada junto a la que dejaba K.O. a Tabarovsky, en una especie de doble castigo. Y dice, repitiendo la perversidad tabarovskiana al hablar de Guebel: «*esta novela es, en efecto, exasperante*» (lo cual no sería en sí descalificante: casi todo Bernhard es exasperante y también casi todo muy bueno), pero agrega, por ahí: «*Más allá de La mendiga, sólo la transcripción de un guión*



de televisión argentina.» ¿Debe entender, alguien, eso como una incitación a leer a Aira? ¿O Link, en un suplemento de diario, quiere simplemente aumentar un corpus creciente de academicismo aireano, pinchado por los chistes del propio Aira, y cada vez más chapoteante en su argumentación?

¿Podéis creer que, en la misma doble página, al pie, Leonardo Moledo comenta el último libro de Marcelo Cohen, y, con una perversidad más seria y formal, le dice al hipotético lector -tan apreciado por Baudelaire y por mí mismo, en la hermandad del vicio lector-: «*Marcelo Cohen construye una estética que -se adivina- tiene una estructura sólida aunque difícil de atrapar del todo, no por escurridiza sino por inasible, lo cual es sin duda el propósito del autor.*» O, más aún: «*La estética de Marcelo Cohen, así armada no gustará a todos. Pero precisamente, Hombres amables no se propone gustar, ni entretener, ni hacer concesiones.*» Con lo cual la oscura sensación que le queda al lector, por más semejante y hermano que sea del autor, es que la estética que Moledo deduce en Cohen, dicho desde el tablón, es romperle soberanamente las bolas al hombre que, ingenuo y vulnerable, gas-

ta entre 14 y 20 mangos en adquirir el macizo ejemplar de dos novelas.

«*¿Tal vez*», me dije, «*tal vez en el litoral mismo, cuna no sólo de la bandera sino también del cafard, del calor y la humedad, la crítica es distinta, otra cosa?*» Más o menos, porque, por ejemplo, el suplemento *Grandes líneas* (se llama así, qué hemos de hacerle), dirigido por Martín Prieto para el rosarino diario *El ciudadano* dedicó un número casi completo a Saer. Hay un reportaje largo, una nota central larga (de Nora Avaro), notas cortas de Beatriz Vignoli, Oscar Taborda y Sergio Cheffec, y un editorial del propio Prieto.

El lector suelto, paseante, divagante, que tal vez nunca leyó a Saer, será tal vez desorientado por dicho suplemento. Tal vez hasta el propio Turco así se sienta. Por ejemplo, la admirativa nota de Nora Avaro parece hablar de alguien lejano, muerto, de obra cerrada, ni siquiera de un Faulkner, sino propiamente de Tácito o Apuleyo, de alguien que, remotamente, fue o sigue siendo en sus obras solamente, como suelen sostener las notas necrológicas. Un proceso de descarnamiento que Saer viene soportando con paciencia desde hace por lo menos una década, donde lo que argumentan Prieto, Taborda, Cheffec o Vignoli parece presuponer de parte de él (el lector) un conocimiento previo de las discusiones previas que previos críticos o lectores entrenados han hecho sobre Saer y se refieren apenas tangencialmente a la cosa-en-sí, que serían el río, el calor, los personajes, los mosquitos, todo lo que de hecho es lo que escribe Saer. Hombre que a su vez, en el reportaje, dice francamente «*los únicos indicios seguros del valor de un texto son el placer y la emoción, que van acompañados de una especie de sensación de exaltación mínima, incluso trágica.*» Justamente el tipo de factores cuya posibilidad hipotética provocan las ganas de leer y rarísima vez figuran en la crítica semanal o mensual. Entretanto el chillar de las gomas sobre el pavimento mojado no se oye, y el sol ha vuelto, vengativo, y empieza a secar la delgada película de agua.

Cuánto vale tu silencio

POR SANTIAGO PAZOS

Yo y Página/12, Radar y los Pagos, Forn y el Imaginario, Fresán/Pauls y la Gastada, Link y el Oficio.

Sin querer, este número me quedo todito dedicado a las huestes de *Página/12*. No fue mi intención. En fin, por algo será que uno le dedica un número a *Página* y no a *El Cronista* o a *Ambito*. Una razón es que a *Página* la leemos y a los otros medios no. La otra es más atravesada y podría simplificarse con el dicho que dice que no hay peor astilla que la del mismo palo.

Hay cosas que uno lee que no las puede creer. Eso me ocurrió hace un tiempo cuando me abismé en los textos saltarines del "Vale decir", la sección que abre la revista *Radar* de *Página/12*. En una de sus notas atacaban a la revista *Noticias*. La acusaban de armar una producción de seis páginas con cuentos cortos de escritores famosos y no tanto, sin pagar los cuentos. Se indignaban ante el aprovechamiento que hacía *Noticias* de la labor de estos escritores sin que la Editorial Perfil desembolsara un solo peso. "Qué bien", me dije, "por fin un medio sale a defender el trabajo de los escritores". Pero hete aquí que comencé a hacer memoria y me acordé de algunas cosas que vuelven indignantes los gritos histéricos de *Radar*:

- Hace como seis años que *Página/12* arma su suplemento *Verano/12* sin pagar un peso a los escritores y periodistas que publican en portada y en páginas centrales. Bastante más que las

VALEdecir



seis páginas de *Noticias*.

"¿El periodismo se paga y la literatura no?" vuelve a indignarse *Radar* por la promesa de Perfil de que a cambio de los cuentos, en el futuro la revista compraría artículos de los escritores. Contesto a la duda de *Radar*: el periodismo se paga... casi siempre. Dos ejemplos de no-pago:

- Cuando murió *Osvaldo Soriano*, *Radar* armó un número especial con artículos homenaje. Los autores no cobraron un peso a pesar de que en muchos casos esos artículos, escritos en el dolor y con la intención de evocar a *Soriano*, llevaron tiempo y talento. Por supuesto que al que reclamaba el pago lo miraban como a un degenerado que quería aprovecharse de la muerte de un amigo. Pero hasta donde yo sé, a pesar de haber armado *Radar* un suplemento gratis, el diario se cobró al precio de siempre. Y además fue uno de los más vendidos de estos últimos tiempos.

- Hace unas semanitas *Radar Libros* publicó en su tapa un artículo sacado del prólogo a un libro que aparecía en esos días. En ningún lado se aclaraba que ese artículo no era exclusivo para *Radar*, sino que formaba parte del libro. La confusión para los lectores crecía porque el autor era un colaborador habitual del suplemento. El autor, conocedor de las estrategias del suplemento, no se ilusionó y lo bien que hizo: nunca le pagaron la «nota». En caso de haberse quejado le habrían dicho: "¿Querés cobrar dos veces?" ¡Que aprovechadores que somos los escritores y periodistas que siempre tratamos de engañar a la patronal!"

¿Para cuándo la indignación de *Radar* por lo poco que pagan las bibliográficas los demás suplementos? ¿Cómo era eso de la paja en el ojo ajeno?

Terminada de escribir esta nota sufrí como un mareo que me trasladó a otras dimensiones (¿el futuro?) en las que me encontraba con *Juan Forn*, a la sazón mandamás de *Radar*, que me decía:

Juan (Blandiendo esta página con una mano mientras con la otra seguía corrigiendo en la computadora algún artículo): ¿Vos escribiste esto?

Yo: ¿Yo? este... no sé, a ver... creo que sí.

Juan (sonrisa canchera): Pero ustedes en *V DE VIAN* no pagan los artículos. Los matan de hambre a *Zeiger*, a *Gandolfo*. Vos criticás lo que también hacen ustedes.

Yo: *Juancito*, una cosa es una revista con las características de producción de la *V*, y otra un medio absolutamente profesional como en el que vos trabajás. Yo siempre pensé que *Radar* podía compararse, por su forma de producción, difusión y distribución, con Perfil o Atlántida, no con el sistema casero de trabajo de la *V*. [Chicana final mientras trato de huir escondido detrás de *Gandolfo* y *Zeiger*] Es más: con tu

suelo en *Radar* nos alcanzaría para editar ocho mil ejemplares más de la *V*.

Y ahí me desperté.

Estaba leyendo la *D'Mode* (sí, ¿y qué?). Me desayunaba del nuevo disco de Clotta y trataba de descifrar las claves para pasar



toda la noche bailando al ritmo de dj Deró cuando me encontré con una foto de *Rodrigo Fresán* y *Alan Pauls* que aquí reproduzco. El texto de la nota decía: "Grupo in. *Rodrigo Fresán*, *Alan Pauls* y amiga departiendo animadamente en el aniversario de 'El living'. Para posar, se lleva codo apoyado y mano en el mentón (da un aire re-intelectual). Nunca falla."

Muchachos, queridos, que los gastemos en la *V*, vaya y pase, al fin y al cabo tienen que ver con la literatura. Pero que los gasten en la *D'Mode* ya es mucho. Es una falta de respeto. Qué se le va a hacer. Ustedes quieren ser de la farándula y la farándula les paga de esta manera. No hay derecho.

Cortita: en la encuesta de fin de año, el coordinador de *Radar Libros*, *Daniel Link* aparece como "catedrático y escritor" mientras que de *Beatriz Sarlo* sólo dice "crítica literaria". Si yo fuera el coordinador me hubiera puesto también escritor aunque, como de *Link*, nadie haya leído nada mío. En otras palabras: todos somos escritores en la soledad de la noche o con un par de whiskys de más. Lo de catedrático no está mal, pero la misma categoría le corresponde a muchos, a *Sarlo* por ejemplo. Y además, *Link*, si coordinás un suplemento cultural en un diario sos... ¡periodista! Sí, yo sé que para la gente de la Academia de Puan eso es terrible, pero qué le vamos a hacer. Sos periodista, nomás. ■

LA FELICIDAD ESTÁ CERCA ¡Suscribite! Y RECIBÍ UN REGALO



Recibís la *V*, donde vos querés y con el pago de la suscripción te llevás gratis un montón de números atrasados a elección. Si además sos de Capital Federal o Gran Buenos Aires te llevás un libro como obsequio. También podés regalarle la suscripción a algún amigo, familiar, pareja o a quien se te ocurra y se la llevamos el día que vos decidás. Basta de regalar siempre CDs y libros. Ahora podés ser original y regalar una suscripción de la mejor revista culturalmente incorrecta.

VALOR DE LAS SUSCRIPCIONES:

Suscripción por cuatro números: 24 pesos.
(Regalo: tres ejemplares atrasados)
Suscripción por seis números: 35 pesos (Regalo: cuatro números atrasados y un libro)
Dos suscripciones de seis números: 60 pesos
(Regalo: ocho números atrasados y dos libros)

LLAMÁNOS
953-4476

¿Por qué no regalar libros en enero?

HUMOR

Los chicos dicen muchas gracias. *Verdades y disparates*. Lidia Lerner. Prólogo de *Francesco Tonucci*. El superéxito elogiado en radios y canales: una recopilación de frases originales, sabias y sorprendentes (siempre graciosas) dichas por chicos argentinos en su vida cotidiana.

Una lección de vida y otros cuentos. *Roberto Fontanarrosa*. Una nueva colección de relatos llenos de humor del creador de Inodoro Pereyra, donde la sátira se matiza con brochazos de cruel realismo acerca del machismo nacional.

Mujer soltera busca hombre impotente para relación duradera. *Gaby Hauptmann*. Una novela de la más exitosa escritora alemana contemporánea (2 millones de ejemplares vendidos en su país): una bella joven, cansada del asedio erótico de los hombres publica un aviso con el texto del título. Lo que pasa con cada uno de los que contestan compone una trama apasionante y divertidísima.

ENSAYO

Las mujeres y los homosexuales. La falsa indiferencia. *Virginie Mouselier*. Con lenguaje claro, y a partir de una dolorosa experiencia personal, la autora, psicóloga francesa, estudia los móviles de una pasión-no del todo imposible- más usual de lo que se cree: la de las mujeres por los gays.

La impostura de los economistas. *Michel Musolino*. Estudio preliminar: *Marcelo Lascano*. Para entender por qué pasa lo que está pasando en la economía mundial, un libro accesible para cualquiera. Un profesor de economía francés desmiente el carácter pretendidamente científico de lo que dicen los economistas y explica por qué se equivocan casi siempre.

Los continentes del pensamiento. *Didier Anzieu y colaboradores*. Por el autor de *El yo-piel* y su equipo, un libro para filósofos y psicoanalistas: un aporte fundamental para la interpretación de los procesos de pensamiento.

BIOGRAFÍA

Entre dos fuegos. *Vida y asesinato del Padre Mugica*. *Martin De Biase*. Prólogo: *Magdalena Ruiz Guiñazú*. Una exhaustiva investigación sobre la trayectoria personal de Carlos Mugica y las claves con las que se podría develar su misteriosa muerte.

Françoise Dolto. *Itinerario de una psicoanalista*. *Jean-François de Saurezac*. La más completa biografía de la mujer que revolucionó el psicoanálisis infantil entrelazando su vida y su obra.

INFANTILES

El tiempo que tardó Tomás. *Nick Sharratt y Stephen Tucker*. Para chicos entre 4 y 8 años, una historia para que adquieran la noción del tiempo. Con ilustraciones muy atractivas y poco texto se cuenta cómo Tomás pintó toda su casa de rojo y cómo él y su mamá la dejaron otra vez normal.

FUERA DE SERIE

Los libros de Alicia. *Lewis Carroll*. Prólogo: Jorge Luis Borges. Ilustraciones de Sábat, Tenniel, Holyday y Carroll. La más perfecta traducción al castellano de *Alicia en el país de las maravillas* y sus secuelas realizada y anotada por el experto Eduardo Stilman, con cartas de Carroll y fotografías tomadas por él. Un libro de 640 páginas que es un regalo para la inteligencia.



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