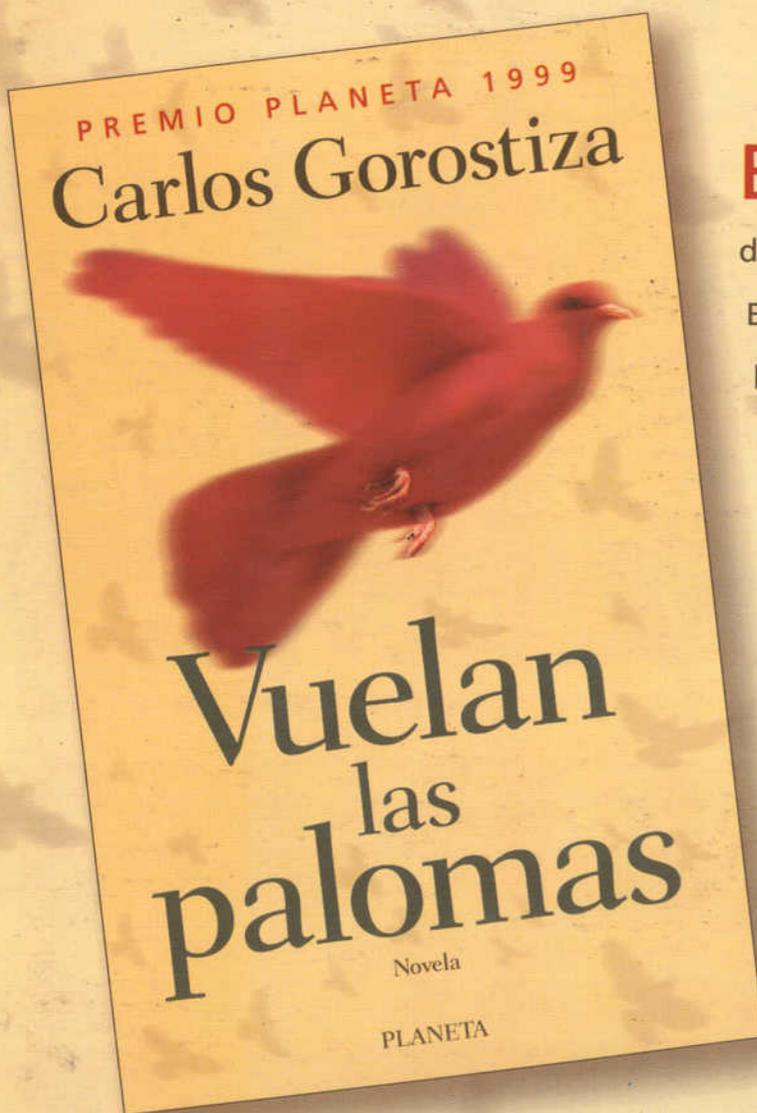


Vuelan las palomas

Una novela de Carlos Gorostiza



Buenos Aires, 1931. Ignacio se va de la Argentina al desertar del Ejército. Es el primer paso de una intensa búsqueda por Europa y América latina, por un mundo complejo y violento que lo traerá de regreso al país en 1983.

Con maestría y sensibilidad estética, Carlos Gorostiza consigue mantener hasta la última página el suspenso sobre el destino de una búsqueda vital marcada por la lealtad, la ética y el compromiso.

NOVELIAN

[revista culturalmente incorrecta]

\$ 5,90 • Año IX N° 42
I.S.S.N.: 1514-4852

¡cultura caliente!

Samuel Beckett

Boris Vian

Tom Waits

Delmira Agustini

Muchachas punk: el rock del sexo fuerte

Seth Morgan: entre los beatniks y Janis Joplin

Las fotos provocadoras de Ellen von Unwerth

Biblioteca Internacional

Martin Heidegger

Anuncia el comienzo de sus actividades en el mes de Abril del año 2000

Coordinación General
Rogelio Fernández Couto

"Inaparente como sobre campo solitario bajo el gran cielo, el sembrador de paso pesado, cortado, retenido a cada instante, mide los surcos y en el lanzamiento del brazo atraviesa y configura el espacio oculto en todo crecer."

Correspondencia:
Güemes 4028 3ro. "D" (1425) Ciudad de Bs. As. - Arg.
Fax: (011) 4831-9911

staff

Año IX N°42 noviembre '99

Editores

Liliana Najdorf
Sergio S. Olguín

Director

Sergio S. Olguín

Equipo

Elvio E. Gandolfo
Christian Kupchik
Santiago Pazos
Fernando Peña
Gisel Picca
Claudio Zeiger

Asistentes de Dirección

Ana Lucía Salgado
Natalia Méndez

Jefa de Fotografía

Diana Arbiser

Fotografía

Javier Zenteno
Mónica Hasenberg

Colaboran

Gabriela Adamo
Eduardo Arechaga
Laura Cerrato
Daniel Collico Savio
Beatriz Colombi
Mariana Enríquez
Belén Gache
Andrew Graham-Yooll
Leila Guerriero
Gabriel Medrano
Marcelo Miceli
Micaela Pereira
Mara Pescio
Paula Pico Estrada
Javier Rombouts
Miguel Russo
Sandra Santana Mora

Colaborador Especial

Guillermo Lema

Diseño

Graphix

Diseño de logotipo

Gabriel Miró

Prensa y difusión

Lucantis & Asoc.

Emigrantes ilegales

Karina Galperín
Pedro B. Rey

sumario

Click!

concurso, teatro, cine, 20/30 en Argentina, poesía, Flores, discografía, Wojnarowicz.



Samuel Beckett

textos, biografía, artículos a cargo de Laura Cerrato y Sandra Santana Mora.

Amalia Jamilis

la recuerda Elvio Gandolfo.



Boris Vian

las idas y vueltas alrededor de "El desertor".

Mercado editorial

bajo la lupa de Gabriela Adamo.

Ellen von Unwerth

las provocadoras fotos de su nuevo libro.

Seth Morgan

el último beatnik entrevistado por Andrew Graham-Yooll.



Delmira Agustini

una uruguaya singular presentada por Beatriz Colombi.

Tom Waits

perfil del bardo norteamericano a cargo de Gabriel Medrano.

Mina Loy

entre la poesía, la vanguardia y el box descubierta por Christian Kupchik.

Australia

la isla recorrida por Javier Rombouts



Muchachas Punk

bacen su presentación en la nota de Mariana Enríquez.

zona crítica

libros a cargo de Russo, Zeiger, Pescio, Pico Estrada y Miceli.

cuánto vale tu silencio?

tartamudea Santiago Pazos.

V DE VIAN ES PROPIEDAD DE EDICIONES MAGARA. REGISTRO DE LA PROPIEDAD INTELECTUAL EN TRÁMITE. PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL SIN AUTORIZACIÓN PREVIA. LAS NOTAS FIRMADAS REPRESENTAN LAS OPINIONES DE SUS AUTORES Y NO NECESARIAMENTE DE LA REVISTA. REDACCIÓN: ARÁOZ 2227 (1425). TELÉFONO: 4832-2595 E-MAIL: vdevian@ciudad.com.ar IMPRESO EN GRAFFT. PELÍCULAS: GRAPHIX. DISTRIBUCIÓN: WORK IN PROGRESS.

I.S.S.N: 1514-4852

www.ahira.com.ar

Bases

1. Podrán participar todas las personas, sin límite de edad, a excepción de aquellos que hayan publicado narrativa en editoriales importantes o en los Especiales de Ficción de **V de Vian**; que hayan sido ganadores o seleccionados en los tres concursos anteriores; o que sean integrantes o colaboradores de la revista.

2. Se debe enviar un cuento por autor. No hay restricciones en cuanto a extensión ni formato técnico. Se advierte, no obstante, que de resultar ganadores, los relatos que superen las quince carillas no podrán ser publicados en la revista por cuestiones de espacio.

3. El cuento se debe remitir por duplicado en carpeta que lleve nombre, domicilio y teléfono del autor. No es necesario firmar con seudónimo, pero quien lo desee puede hacerlo adjuntando en sobre cerrado los datos reales del autor, que sólo serán descubiertos en caso de ser seleccionado.

4. Los sobres pueden traerse personalmente o enviarse por correo a:

Concurso V de Vian
Aráoz 2227 (1425) Capital

La atención al público es de lunes a viernes de 11 a 15.

5. El cierre de recepción del concurso es el 29/12/99 y habrá una última entrega, para los más vagos, entre el 15 y el 28 de febrero.

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

7. Los nombres de los ganadores saldrán en la revista. Los relatos premiados se publicarán en fecha a determinar.

8. Los originales no serán devueltos. Ni la revista, ni el jurado dará explicaciones de su elección si así lo desea. El jurado resolverá cualquier problema no contemplado en las bases.

9. La participación en este concurso es absolutamente gratuita. No se obligará a los seleccionados a comprar ejemplares de la revista. No debe enviarse dinero para la publicación de los cuentos, ni para ninguna otra cosa.

10. No enviar el material por correo certificado.

11. ¡Mucha suerte!

Poema

Reynaldo Sietecase acaba de publicar un nuevo libro de poemas. Después del escándalo causado con **Cierta curiosidad por las tetas** que continuó con otros dos libros provocadores, **Instrucciones para la noche de bodas** y **Fiesta rara**, llega ahora **Pintura negra** (Editorial Ameghino). Sietecase se sumerge en el arte de Goya para ofrecer su nueva producción. Para muestra de que su poética sexualmente obsesa sigue vigente, he aquí uno de los poemas del nuevo libro:

Ropa interior

La fina base
sostiene la cabeza
como un cascabel
de las afirmaciones
Con la rigidez de un mástil
cuando niega
La gargantilla bordó
sobre la mesada de mármol

Velo del pubis
Una caricia que crece
como una araña amable
entre las sábanas
Piel sobre la piel sedienta
las bragas de seda

Uñas que cuelgan
dificultad para los labios
cuando buscan las orejas
Son índices que señalan nada

Aros largos y afilados
como espadas

Insignia del rubor
bandeja de mensajes
complemento de la seducción
Un pañuelo bordado con puntillas
bajo la almohada

Envases de incerteza
Ocultan posibles atajos
al amor
Las sandalias tristes
sin los pies pequeños
junto a la cama

Verticales de pedazos
continentes del pudor
transparencias
ropa interior.



Reynaldo Sietecase

CINE GRATIS

CINE GRATIS (para los suscriptores de la V.)

esta es sólo una más de las ventajas de ser suscriptor de esta maravillosa revista: entrás gratis a todas las actividades que organiza la Filmoteca Buenos Aires en el Cine Atlas Recoleta (Guido 1952). Acá está la programación para finales de diciembre.

Miércoles 22: **MÉXICO, LA REVOLUCIÓN CONGELADA** (16.20 hs) y **LOS TRAIADORES** (17.30 hs), de Raymundo Gleyzer.

Jueves 23: **EL TAMBOR**, de Volker Schlöndorff (15.10 y 19.30 hs). **EL ESTADO DE LAS COSAS**, de Wim Wenders (17.20 hs.)

Domingo 26: **LA TRAGEDIA DE MACBETH**, de Orson Welles (16 y 19.10 hs) y **LADY MACBETH EN SIBERIA**, de Andrzej Wajda (17.30 hs.).

Lunes 27: **MODERATO CANTABILE**, de Peter Brook (16.10 hs.) y **SIN ALIENTO**, Jean-Luc Godart (17.50 hs.).

Martes 28: **CRIMEN SIN CASTIGO**, de Elia Kazan (16.10 hs) y **LA MARCA DEL ZORRO**, de Rouben Mamoulian (17.50 hs.).

Miércoles 29: **SÓLO VIVIMOS UNA VEZ** (16.10 hs.) y **MIENTRAS DUERMA NUEVA YORK** (17.40 hs.) de Fritz Lang.

Jueves 30: **LADRONES DE BICICLETAS**, de Vittorio de Sica (16.10 hs.). **LA TERRA TREMA**, de Luchino Visconti (17.50 hs.).

Para el resto del verano o para cualquier otro dato que necesiten pueden llamar directamente a la Filmoteca: 4803-3313.

Discografía

De la nota sobre las "muchachas punk" (pág. 42)

nos quedó colgada la discografía básica para conocerlas. Como no queremos dejarlos sin saber cuáles son los discos que hay que escuchar, la incluimos en este rincón:

REJECT: Bikini Kill (1996).

¡VIVA ZAPATA!: Seven Year Bith (1994). El disco "catarsis" tras el asesinato y violación de Mia Zapata, cantante de The Gits y amiga de la banda.

Jerk Of All Trades: Lunachicks (1995): el disco más abiertamente pro-aborto.

NEMESIS: Babes in Toyland (1995).

BRICKS ARE HEAVY: L7 (1994)

LIVE THROUGH THIS: Hole (1994). En "Live Through This", el tema, Courtney Love relata cómo se sintió "violada" por su público cuando, al tirarse del escenario a la gente durante un concierto, fue desnudada y tuvo que parar de tocar.

TRIBE 8: Fist City (1995).

Más David

En el número anterior de la **V.** salió una nota sobre la retrospectiva de Wojnarowicz en el MoMA. Para no perder nuestra costumbre de agregar cosas después, aquí va otra obra de David más que interesante, que encontramos después de cerrada la edición. Con traducción y todo, para que no se quejen.

"Un día este chico va a crecer. Un día este chico llegará a saber algo que causa una sensación equivalente a la separación de la Tierra de su eje. Un día este chico llegará a un punto donde sentirá una división que no es matemática. Un día este chico va a sentir algo conmovedor en su corazón y su garganta y su boca. Un día este chico encontrará algo en su mente y su cuerpo y su alma que lo pone hambriento. Un día este chico hará algo que causa a los hombres que usan uniformes de curas y rabinos, hombres que habitan ciertos edificios de piedra, que pidan por su muerte. Un día

los políticos legislarán en contra de este chico. Un día las familias darán información falsa a sus hijos y cada hijo pasará esta información generacionalmente a sus familias y esa información va a estar diseñada para hacer intolerable la vida de este chico. Un día este chico va a

empezar a percibir toda esta actividad en su ambiente y esa actividad e información lo va a obligar a cometer suicidio o someterse al peligro de ser asesinado o someterse al silencio y la invisibilidad. O un día este chico va a hablar. Cuando empiece a hablar, los hombres que desarrollaron un miedo por este chico van a intentar silenciarlo con estrangulamiento, puños, prisión, ahogo, violación, intimidación, drogas, sogas, armas, leyes, amenazas, pandillas, botellas, cuchillos, religión, decapitación e inmolación por el fuego. Los médicos declararán a este chico curable como si su cerebro fuera un virus. Este chico perderá sus derechos constitucionales contra la invasión de su privacidad por el gobierno. Este chico será enfrentado con electro-shock, drogas y terapias condicionadoras en laboratorios atendidos por psicólogos e investigadores científicos. Será sujeto de la pérdida de su hogar, sus derechos civiles, trabajos y toda forma concebible de libertades. Todo esto comenzará a suceder en uno o dos años cuando descubra que desea poner su cuerpo desnudo en el cuerpo desnudo de otro chico."

1990-91 - David Wojnarowicz



FUNDACION REDES INTERNACIONALES de SALUD MENTAL

Director: Dr. Humberto Gobbi

Secretario: Dr. Hugo Goldgel

le ofrecemos nuestro
CENTRO ASISTENCIAL

Su consulta será atendida por uno de nuestros
admisores, que le orientará según sus necesidades
Honorarios institucionales

Representamos una organización interdisciplinaria sin fines de lucro, que de acuerdo con los nuevos paradigmas se dedica a la prevención, Asistencia, Docencia e investigación en Salud Mental y Psicoterapias; abordando desde las vertientes psicológicas, psicodinámicas y cognitivas las nuevas patologías emergentes de las problemáticas del fin de siglo, integrando los aportes de las neurociencias, la sociología y la antropología.

Aráoz 2227, Capital - Tel.: 4831-3852 y 4831-4036

Horario de secretaría de lunes a viernes de 15 a 21 horas.

El Pequeño Internauta Ilustrado (XI)

tienes un e-mail

La rutina de este punto bajo en mi carrera laboral establece que abra mi correo electrónico todos los días a las 9:30. Esto, si logro levantar temprano a mi hija y si el subte D no se opone. Hasta aquí llega hoy mi capacidad de oponerme al *establishment*: me quejo del subte. Ya en el laburo, le dedico una hora -minutos más o menos- al arte de separar el diez por ciento de emails importantes de todo el resto. Supe tener, una vez -en otro *minimum* laboral, en lo que ya casi es un valle sombrío- un jefe que me decía "Ja. Qué tipo importante que soy. Recibí diez mails, vean, chicos". Lo extraño, sin juzgar su aptitud, era que de veras sus mensajes eran laborales y pertinentes: casi valía la pena leerlos.

Pasaron tres años, pasaron los jefes, los mensajes se multiplicaron por diez, y ahí estoy yo de nuevo, a eso de las diez y diez, con mi carpeta de Eliminados fagocitando varias decenas de mails que duraron poco en mi buzón de entrada. Ya no hay sorpresa de mi parte, pero al recibir el siguiente mensaje de Pazos, dejé inaugurada una pequeña cuota de asombro.

"Entre las pesadillas jamás imaginadas estaba la de entrar en un absurdo grupo de imitadores que dicen boludeces. Tal vez yo sea amargo, tal vez quisquilloso, pero estos mensajes me resultan insostenibles tanto como lo que le suceda o no a tu amigo. Qué te parece si tratás esto (los inocentes que entramos en listas de correo sin querer) en alguna de tus notitas?"

Pensamientos en estéreo: a) Pazos se refiere a mis dignos esfuerzos como "notitas" y b) el font adecuado para los emails de Pazos es el de los títulos de las películas de Carpenter, esto es, hilos de sangre corriendo hacia abajo.

El nombre de mi amigo, blanco de las iras de Pazos, queda justamente guarecido. El origen de la exhibición de anécdotas ajenas via email, también. La pregunta, desprovista de emociones *pazzianas*, es: ¿se puede ser tan boludo? La respuesta, salvando las diferencias, la aporta Einstein: "Sólo hay dos cosas infinitas, el universo y la estupidez humana; y no estoy tan seguro de lo primero".

Monos con navaja

Miro con cristal de aumento, pues, la bendita carpeta de Eliminados. Antes de emitir juicio alguno, veo que hay tres grandes grupos de mensajes de tinte sospechoso, que procedo a describir:

Spamming: versos comerciales. ¿Por qué nos mandan mensajes para vendernos cualquier cosa? OK, nuestra dirección de email fue parte de la venta de alguna base datos, y hemos caído en la volteada de un envío masivo. A estos emails hay que borrarlos sin piedad, y si dan la cara -si el mensaje procede de alguna dirección reconocible- putearlos o botonearlos en algún Anti Spam¹.

Cybervolteada: Tal lo descrito anteriormente, mi amigo XXX posee la dirección electrónica de Pazos, y -tal vez por error- lo incluye en un email a una decena de íntimos, donde relata su anécdota privada o adjunta un video porno. Pazos queda luego en medio del diálogo posterior de estas diez personas, que se van respondiendo -todos con copia a todos- durante largos días. Cada una de estas gentes piensa que Pazos es más-o-menos-amigo (si supieran) pero no lo conocen.

Leyenda Urbana: Esto ya es un nuevo y dudoso arte, más complicado que todo lo anterior. Se origina en algún fabulador que genera un bolazo increíble via email, y que miles de personas se encargan de propagar. El rumor viaja por la red a velocidad increíble, derrumbando imágenes de empresas o sembrando nuevos temores en los incautos. El fabulador -devenido autor de culto- asiste fascinado a la credulidad electrónica de las masas.

En suma, en la llamada "vida real" nadie se pondría a vociferar su secretito en el medio de la multitud. Ni reuniría en su casa a desconocidos para advertirles gravemente acerca de los peligros de la vida. Tal vez sí mandaría miles de cartas, buscando un cliente, pero eso es marketing, que como sabemos no pertenece a la vida real. No hay vida inteligente en ese planeta.

Sin embargo, el cóctel de PC, modem e indiscreción produce en la vida "virtual" todo lo antedicho. Amparados en el auge del email hemos descubierto nuevas formas de boludez cuyo único efecto es hacer más lentas nuestras redes.

Queda para el próximo número un análisis detallado de los nuevos nabos que circulan por la red y que se meten en nuestro correo electrónico.

Investigando los mails con lupa, y pensando unas horas la respuesta, os saluda.

Daniel Collico Savio

Algo se está moviendo en la literatura argentina

Vian Ediciones presenta:



Las griegas (cuentos)
Sergio S. Olguín



Círculo vicioso (cuentos)
Pedro B. Rey



Nombre de guerra (novela)
Claudio Zeiger

Conseguilos en las mejores librerías.
Distribuye Tusquets Editores.

Miradas

No subestimes al público

por Bobby Flores

Un nuevo libro de Bobby Flores y no podía dejar de estar presente en la V. El relato que dio origen a su primer libro (**A la larga terminan curtiendo**) fue publicado en el ya lejano número 9. Ahora, con la llegada de su tercer libro, **No es extraño que estés loca por mí**, Bobby, más viejo y más sabio, transita con su singular paso entre el aguafuerte arleano, el humor de Geno Díaz y cierto espíritu bukowskiano pero más de barrio, más cercano. Presentamos uno de los textos incluidos en su novísimo volumen.

Los Ángeles, 1991

Mientras esperábamos en uno de esos Delis que tienen los americanos que están abiertos las veinticuatro horas, me fijé en los tres muchachones. Estaban comiendo *muffins* y tomando cerveza en la mesa del costado, al lado del vidrio de la esquina y a escasos dos metros de la puerta de salida. El sitio preferido por los ladrones. Ellos miraban fijo a Alexander. A Alexander no le gusta que le diga negro porque a él le suena a "nigga", que es como despectivamente se refieren a los de su raza los blanquitos: "whiteys" les dice él. El cabecismo negro universal.

Los tres sujetos miraban a Alexander, yo miraba a los cuatro y el tipo nicaragüense que nos estaba atendiendo miraba a los cinco con cara de pocos amigos. Alexander agarró la bolsa con las botellas y las frutas, saludó con su mejor sonrisa al nicaragüense, me pidió ayuda y enfilamos para la puerta. Cuando estábamos a centímetros de la mesa de los tres sujetos, Alexander, afroamericano, rapado, los miró fijo esperando su respuesta. Los tipos también lo miraban fijo. Uno verdaderamente torcido, otro con la boca llena sin interés y el de la punta levantó las cejas y le dijo a Alexander: "¡Heman!". Alex miró a los tres y con una sonrisa de payaso muerto afirmó "All right". Me dejó pasar primero y nos fuimos a buscar el carro.

Ignoro cómo funciona la lingüística, pero a los tres días de estar allá, el auto pasa a ser el carro. Creo que es porque cuando pegás un amigo o una chica de las afueras, más precisamente yanqui, la tercera o cuarta pregunta que te hacen es qué carro tenés. La segunda palabra que apren-

den del español es "carro". Les suena familiar por "car", obviamente. Curiosidades del lenguaje, inentendibles para el tío Julio que había estado una vez en París y me comentaba que los americanos, está bien, pero los franceses son gente jodida ¡che!, que a la noche le digan "nuit", vaya y pase, pero decirle al queso "fromage", ¡dejate de joder!

Íbamos por la *highway* para Long Beach, le comento que me parece bueno que estos tipos te conozcan, te saluden, que no te forreen o te ignoren. Alexander me contestó que no encontraba razón alguna para que algunos lo trataran mal, para que le reprocharan o lo detestaran.

"Siempre hice las cosas para mejorar la vida de todos. Yo trabajé con los Temptations, con Marvin Gaye, con Steve Ray Vaughan y con Jimmy Whitherspoon. Por eso me conocen, además no sé si reparaste pero ellos eran tres y siempre se da la ley del tercio. Cuando trabajás en el espectáculo, siempre de cada tres, uno te amará, el otro te odia y el tercero ignora quién sos".

Alexander tenía en esos tiempos treinta y siete. A los veinte tocó con Marvin Gaye en la gira de Sexual Healing. Después tocó una noche con Stevie Ray Vaughan en la época que Bowie lo rajó de la banda de Let's dance. Después Vaughan volvió a Austin y el se conchabó con los Temptations en la última época de Eddie Kendricks y David Ruffin. Por ese tiempo en Los Ángeles estaba componiendo con su saxo para un proyecto solista que estaba bastante lejos de realizarse. Se ganaba unos cuantos dólares haciendo sesiones en un estudio de La Ciénaga Boulevard. Participaba de *jam sessions* memorables con verdaderas leyendas de la música y era el novio de Nancy, una negra que ganaría caminando la elección del Bombón de Sunset.

Una noche, en medio de ese carajo maravilloso que otorga dos copas del buen Merlot californiano, Alexander me toma por los hombros y me dice: ¿Sabés qué es lo único que aprendí en veinte años que llevo en esto? Que si querés que te respeten, respetá, si querés que te quieran, amá, y si querés que te necesiten, necesitá. Pero jamás, jamás, subestimes al público. Si vos, por ejemplo, hacés un programa de radio que pueda escuchar cualquier estúpido, solamente te escucharán los estúpidos".

Buenos Aires, 1998

Carta con disco en mi buzón. Es el álbum solista de Alexander. No es para estúpidos, y me alegro de tenerlo en casa.

bang, bang y somos historia

Esta obra, de un grupo de teatro independiente, ganó el premio ACE al mejor espectáculo de humor, revelación masculina. La puesta es muy interesante. Todo tiene un toque brechtiano: desde la escenografía, hasta la participación del público (al que mantiene en suspenso constante) y la metateatralidad que hace que una parte de la obra sea proyectada en una pantalla sobre el escenario.

Con un lenguaje cotidiano pone en escena, como ellos dicen, la búsqueda de que "aparezca la reflexión en el espectador y no se esconda, como una forma del sentimiento, casi como un espejo en el que el sentimiento se mira, y que se pone ante él como juez, lo analiza, desapasionadamente y descompone su imagen. Sin embargo de este análisis, surge, emana un sentimiento, que podría llamarse el "contrario".

Micaela Pereira

La obra se reestrena el 14 de enero en el Teatro de la Comedia, con funciones de jueves a domingo.



¹ Anti-Spam Home Page en <http://www.arachnoid.com/lutus/antispam.html>

20-30 años en la Argentina

“Tengo 23 años y soy profesor de taekwondo”

...Hola, qué tal, soy Turi, sí, Turi por Salvatore, aunque no me llamo Salvatore. Me llamo Santiago Gallego pero mi abuela materna me confundía con un hermano y me decía Turi. Yo también tengo un hermano, tiene 22, le llevo dos años. Acá lo pueden ver cuando éramos chicos. Yo soy el que está disfrazado de muerte. El es Frankenstein.

Plano corto de la habitación de Turi, ahora. Dos radiografías pegadas en el vidrio de la ventana. Una, su propia rodilla hecha polvo. La otra, varias vistas del cráneo de su abuela muerta.

...Con mi hermano secuestrábamos cucarachas y las torturábamos. Jugábamos a la Inquisición. Yo iba al Lasalle. Me obligaron a tomar la comunión y después me di cuenta de que no me importa si Dios existe. Hace dos semanas que no voy a la facultad. Estudio cine de animación en el Instituto de Arte Cinematográfico de Avellaneda. ¿Mi mamá? Se llama Marta. Murió cuando cumplí los 18. Mi viejo se juntó con la que había sido su enfermera. La enfermera de mi mamá. Yo me fui de esa casa, había un poco de tensión, digamos, pero mi hermano se quedó. Mi papá es español, cree en el valor del trabajo. Mi hermano es un ejemplo de vida. Trabaja de 8 a 6 en un banco. Tiene obra social y luncheon checks. Cuando cumplí 22 mi viejo estaba preocupado y me mandó a una psicóloga. La tipa me quería clonar a imagen y semejanza de sus pacientes, yo le pateaba el escritorio, pero me sirvió para decir se va todo el mundo a la mierda y me mudé el 31 de mayo del 1998 a esta casa que era de mi abuela. Mi mamá era un freak. Hacía yoga, pintaba, en los últimos tiempos traía gente muy rara a casa, buscando una curación; gente vestida de naranja moviendo objetos con la mente y diciendo ommmm... Me acuerdo de los viajes con la familia, íbamos a Catamarca y La Rioja, en pleno enero, con 50 grados, y mi viejo dormía la siestas mientras con mi mamá y mi hermano íbamos a ver museos y momias. Estuvimos en Chile y ahí comí congrio y me intoxicqué pero por suerte el hotel tenía televisor y me vi toda la Guerra del Golfo en directo. Ahora que tengo casa me gustaría formar una familia, aunque noto que las mujeres quieren un tipo inteligente y sensible, pero cuando uno se manifiesta de esa manera se van con un jugador de rugby que ve Fútbol de Primera y no les da pelota, así que por ahora vivo con un amigo chef que a veces no aparece durante una semana, y entonces yo tengo a mi gato. Bela Lugo-si. Todo negro. Con cicatrices. Mi hermano tiene un gato obeso y paralítico que se llama Romiul. El mío es guardián. Caza, mata pajaritos.

Lo entrené. De chiquito lo ataba con una soga para que aprendiera a zafar, lo corría con un palo o le ponía una bolsa para que boxeara. A la noche duerme conmigo. No me guarda rencor. Sabe que le hice bien.

Turi lucha. Como al gato, lo enseñaron de chiquito. Empezó a entrenar a los ocho y ahora es profesor de taekwondo en jardín de infantes y escuela primaria. Cinturón negro segundo dan. El héroe de los niños.

...Soy lo más parecido a Dragon Ball Z que tienen a mano. Se vuelven locos cuando rompo maderas para las demostraciones. Son maderas de dos centímetros y medio de espesor, se ponen tres o cuatro. Antes de romper por primera vez uno se pregunta ¿tendré el poder? Uno rompe y se da cuenta de que sí. La cara de una persona después de romper es otra. Yo...mmm... yo antes trabajé de un montón de cosas. Trabajé para Cepita colgando carteles de publicidad. Una vez terminé colgado de dos dedos a cinco metros del piso. Creí que me mataba. A los 18, cuando era fanático de los Ramones, usaba el pelo por la cintura y jeans rotos, vendía cosméticos de Sarah Kay. Fui cadete, pinté paredes, coloqué aparatos de aromatización en los baños de saunas y hoteles transitorios. Una vez entré a Spartacus, todavía no se llamaba así pero ya se escuchaban gemidos masculinos y había una señora que controlaba que yo no anduviera solo por los pasillos. Fui extra en una publicidad de Herba, hice encuestas laborales en el barrio de Belgrano, toqué timbre en 440 hogares y me atendieron 8. Mi último trabajo fue repartir pizzas en Pizza Cero. Yo no manejo pero cuando me preguntaron si podía manejar motos dije "Señor, yo manejo enduro". El primer día casi me mato. Empecé a los gritos: "¡Esta moto está en mal estado, yo voy a repartir pizza caminando!". Al mes me echaron. En un momento no tenía otra cosa para comer que un sobrecito de



ketchup y un paquete de galletitas. Pero aprendí a arreglarme con casi nada. A ver... en la biblioteca tengo **Papillon**, un libro que me dio mi mamá cuando yo tenía 9 años, Boris Vian, Kerouac, Asterix, Asimov que es una porquería, y tenemos este lunar...

El lunar.
 -... que puse en este frasquito...
 Tac tac, el lunar en el frasquito... y que era un lunar que tenía en el cuello...
 En la puerta del placard ha dibujado un número 25 con ténpera negra. Alrededor del número, pinceladas rojas. Raras. Desprolijas.
 ...pero yo tengo migrañas, y un día sentí que tenía una ojiva nuclear de veinticinco megatones en la cabeza, entonces dibujé el número...
 Las pinceladas rojas. Raras.
 ...y un día estaba deprimido, le hice trrrra al lunar, y empecé a sangrar, y aproveché...
 La sangre. Aprovechó la sangre.
 -... y le dibujé con sangre alrededor.

Turi. Se llama Turi.

Patricia Pankonin ha estado tocando Schumann hasta hace dos minutos, a pesar del cansancio. Trabaja de lunes a viernes en el Registro Nacional de las Personas, haciendo una tarea sin resultados aparentes: ingresar documentos emitidos antes de 1930 en una computadora.

-No sé para qué sirve. Para que la gente más vieja exista en las computadoras, supongo. Pero es como en una fábrica. Hacés, llenás fichitas. No sabés para qué sirve. Preguntás, te dicen "Bueno...". Nadie sabe.

De siete de la mañana a una de la tarde convive con otras cuarenta estudiantes que te clean a la misma velocidad, escanean con el mismo entusiasmo, y se topan cada tanto con la sorpresa de que oh, apareció un conocido.

-Encontré una profesora del colegio y una persona con mi mismo apellido en el Chaco.

Después y antes, da clases de piano en su casa, estudia música en la escuela de Música Popular de Avellaneda y peregrina hasta el hogar de una profesora de música clásica, porque entendió hace no tanto que había vida más allá del tango.

-A mi me encanta el tango, pero vi que necesitaba estudiar música clásica porque es como la máxima expresión de la música. Yo quiero componer, pero es muy difícil para las mujeres. Si tocás y sos mujer, mejor que toques como los dioses. Si componés y sos mujer... es difícil. Es territorio de hombres.

Ella insiste en territorio varonil. Hace el periplo Caballito-Avellaneda cinco veces a la semana, en distintas horas del día, en diversos estados de ánimo. Del lunes mejor ni hablar.

-El lunes me duermo arriba del piano.

Pero no se queja. A los 18 decidió que quería independencia. Trabajó vendiendo mercaderías diversas con una amiga -no piensen nada: tortas, ropa, cosméticos, esas cosas-, fue recepcionista, hizo encuestas. Ahora su deseo de independencia llegó a la culminación y mezcla humores bajo el mismo techo y las idénticas sábanas con su novio. Primera convivencia, departamento prestado. Un lugar donde nadie cocina.

-Yo no sé cocinar. El cocina horrible. Reina-rá la ley del sandwich.

Pero sin morrones. Si tiene morrón no esperen que ella se acerque.

-Cuando viví en México me harté de morrones y ajíes. Hasta comí caramelos de tamarindo y chile.

Le quedó el asco, dice. Hasta cumplir los seis Patricia se crió como extranjera. Sus padres, antropólogos, se exiliaron en Brasil y México, y regresaron a la Argentina en 1983, cuando ella

ya había ingerido la dosis de chile suficiente para el resto de su vida..

-Desde la ventana de mi cuarto en Puebla se veía el volcán Popocatepetl. A veces salía humito.

Humito. Esa es también la esencia de sus recuerdos. De Brasil, nada. De México, imágenes desorbitadas: construcciones gigantes, museos gigantes, plazas gigantes. Mucha gente, por todos lados. Todos comiendo chile.

-En Buenos Aires empecé el colegio y el Instituto Labardén. Era mi segundo hogar. Leíamos a Kafka, cuanto más depresivo todo, mejor. En las obras de teatro que hacíamos siempre había gente que moría. No llegaba a ser un bicho raro en el colegio, porque era rokerita, pero sí era medio intelectual. Me acuerdo de un momento patético. Había un pibe que me gustaba, era mayor que yo, porque para mí los hombres siempre tienen que ser mayores, aunque sea un mes, y le dije que tenía que sacar unas fotos. Lo hice poner en una escalera y le saqué como un rollo. De fotos no entendía nada y de chicos menos. Hasta los 16 fui un desastre. Siempre me gustaba el que no me tenía que gustar. Después empecé a entender cómo es el mecanismo de las cosas.

El mecanismo de las cosas fue develado y ahora conoce, al menos, el mecanismo de sí misma. Sabe que le gusta dormir, tomar mate y bañarse. Que un día perfecto incluye las tres cosas. No le gusta la playa. Ni el calor. Ni el verano. Y alguna vez tampoco le gustó la música.

-No me gustaba la música. Me gustaba el piano. No pensaba música igual piano. A los siete años le pedí a mi tío que me regalara un piano. Me regaló una guitarra. Y ahora odio la guitarra.

Detalle: el novio de Patricia toca la guitarra. No hay rencores. Tocan juntos en un quinteto.

-Es bárbaro estar en pareja con un músico. Volvés de una clase y decís "No sabés, me enseñaron que el acorde disminuido con la

séptima aumentada tal cosa...¡es increíble!". Si se lo contás a otra persona te va a mirar y te va a decir "Está bien, ¿cenamos?". Pero así te dicen "Uy, qué bueno"

El piano de espaldas anchas que ocupa una pared de la habitación es un Zimmerman. Eso, parece, es muy bueno. Que sea un Zimmerman.

-Este se viene conmigo. Este es el que no se cambia.

Acaricia el lomo Patricia. Ahora, que ya no compra pianos, está ahorrando para algo grande. Regresar a México, a donde no volvió nunca.

-Todos los chicos que vivimos exiliados crecimos escuchando hablar de otro lugar. Yo crecí escuchando hablar de Buenos Aires. Esto era como la tierra prometida. No sé. Supongo que debe haberlo sido, ¿no? Después de todo, ahora toco tangos, no corridos mexicanos.



Leila Guerriero
fotos: Diana Arbiser

“Tengo 22 años y toco el piano”

samuel beckett

Más que nada

Recopilación y selección de textos:
Sandra Santana Mora

Si de este siglo que en unos días se acaba debiera quedar algún testimonio de lo que fue, la obra del irlandés Samuel Beckett sería suficiente. En su teatro revolucionario, en su prosa magistral, en su capacidad para la tragedia y el humor (sin que nunca se sepa si está siendo trágico o humorístico), se encierran los síntomas de lo que alguna vez fue el siglo XX. La **V.** auspició durante el mes de octubre una serie de actividades vinculadas a Beckett y ahora presenta este informe que incluye material de su correspondencia casi desconocido en español. "No, no se puede pasar así la vida, sin poder vivir, sin poder hacer vivir, y morir inútilmente, no habiendo sido ni hecho nada" afirma la voz ubicua que protagoniza su novela **El innombrable**. A Beckett le debemos haber descubierto qué se esconde en las profundidades de los hombres de estos tiempos: nada.

Sin palabras

por S. S. M.

Cooldrinagh, Foxrock. Condado de Dublín, Irlanda. Viernes santo. 13 de abril de 1906, aunque el diario local lo incluyera en su columna social como nacido el 16 de abril y a pesar de que la partida de nacimiento diga que nació el 13 de mayo y más allá de que parezca extraño que su padre no lo anotara sino hasta el 14 de junio. Algo más de 83 años después, un día antes de Navidad, era enterrado en Montparnasse junto a la tumba de su esposa Suzanne. Había muerto el 22 de diciembre de 1989.

Estos son los extremos de la fórmula que acompaña a su nombre: Samuel Barclay Beckett, 1906-1989. Pero lo que está entre ambos -ese guiño en apariencia insignificante- contiene una historia que cambió otras: la de la escritura, la de la lectura, la de la literatura.

Su amigo y biógrafo, James Knowlson, relata que Beckett declaraba tener recuerdos desagradables de su estancia en el útero materno: sufrimiento físico, sensación de aprisionamiento, imposibilidad de escapar. Curiosa coincidencia la de su nacimiento el día de la pasión de Cristo. Sería una perfecta metáfora de la visión del propio Beckett respecto a la vida, de no ser por la resurrección. Porque para Beckett se nace al dolor con dolor y nacer es sólo a la muerte. Y nada luego o, peor, más nada todavía. Perdió su fe religiosa tempranamente, a pesar de haber sido educado en el protestantismo practicante de la clase media irlandesa. La pregunta por Dios abrió paso a otra en la que la misma profunda angustia existencial que se traduce en sus obras se coloca en el centro del cuestionamiento.

14 AÑOS. Portora Royal School, Internado anglo-irlandés, el mismo en el que estudió Oscar Wilde. El torturado hombre maduro que luego fue no se adivinaba en el adolescente popular que sobresalía no solamente como estudiante sino como vigoroso deportista.

17 AÑOS. Trinity College, Dublín. 4 años más

tarde era ya bachiller en artes, habiendo estudiado italiano y francés. Su excelente nivel académico le valió representar a la Universidad en un intercambio con la renombrada École Normale Supérieure de París, lugar en el que dictó clases de inglés durante dos años.

23 AÑOS. Habiendo conocido a James Joyce en Francia, pronto se convirtió en uno de los autodenominados "doce apóstoles en defensa y exégesis de la magna obra de los todavía innominados maestros", y que escribieron un extraño libro sobre Joyce titulado **Our Examination Round His Factification for Incamination of Work in Progress** (algo así como **Nuestra examinación acerca de su factificación para la encaminación de la Obra en Progreso**).

24 AÑOS. Su poema Whoroscope, en el que Beckett hace meditar a Descartes acerca del tiempo, la disipación y los huevos de gallina, gana 10 libras de premio al mejor poema sobre *el tiempo* y es publicado por *Hours Press*, en París. Casi inmediatamente vuelve a Dublín para reintegrarse a su cargo de profesor auxiliar de Lenguas Románicas en el Trinity College.

25 AÑOS. Su lúcida interpretación de la obra de Proust es publicada en un ensayo del mismo nombre. Este trabajo crítico se adentra en temas que serían capitales para la producción literaria propia de Beckett y que aparecen allí anticipados: *"si el amor es una función de la fuerza del hombre, la amistad es una fun-*

ción de su cobardía"; "la tendencia artística no es expansiva, es una contracción. El arte es la apoteosis de la soledad".

28 AÑOS. Publica en 1934 **More Pricks Than Kicks**. Belacqua, personaje central de estos cuentos, sostenía que "lo mejor que podía hacer era moverse de un sitio a otro". Así hizo Beckett. Renunció a su puesto de profesor y viajó primero a Londres y más tarde a París, luego de recorrer Francia y Alemania a la manera de los vagabundos de sus obras posteriores. Al año siguiente aparece el volumen de poemas **Echo's Bones and Other Precipitates** y en 1938 se publica su primera novela, **Murphy**.

Lucía, la malograda hija de Joyce, se enamoró apasionadamente del siempre deprimido joven Beckett. Lo mismo la célebre Peggy Guggenheim, a quien Beckett alguna vez le confesó advertir que *"no tenía sentimiento humano alguno, por ello no había podido enamorarse de Lucía"*. La Guggenheim lo refiere en sus memorias como un hombre con el que era prácticamente imposible sostener una conversación puesto que *"nunca estaba animado y le costaba horas y gran cantidad de bebida ponerse a tono y destaparse"*. Esa desidia lo mantenía muchas veces en la cama hasta muy avanzado el día.

31 AÑOS. París se convierte en su lugar fijo de residencia. Viviría en un departamento cerca de Montparnasse durante la guerra y los dos años siguientes. Por esa misma época,

un extraño episodio le causa gran impresión: fue apuñalado en plena calle por un mendigo que le había pedido dinero. Le costó un pulmón perforado y una entrada en el hospital. Ya reponido, Beckett fue a la cárcel para entrevistarse con su agresor, quien ante la pregunta sobre por qué lo había hecho, contestó "No lo sé, señor". A propósito de esto, el crítico y teórico Martin Esslin ha señalado con buen criterio que muy bien podía haber sido la voz de ese hombre la que se escucha en **Esperando a Godot** o en **Molloy**.

33 AÑOS. La Segunda Guerra Mundial se desata y Beckett está en Irlanda, visitando a su madre. Vuelve inmediatamente y se une a la Resistencia. Algún día de agosto de 1942 llega a su puerta y encuentra una nota que le advierte que algunos de sus compañeros han sido apresados. No lo piensa dos veces: esa misma noche parte hacia la zona no ocupada, donde consigue trabajo como campesino, cerca de Avignon. En ese período en la granja comienza a escribir su novela **Watt**. 1945 es el año de la liberación de París, ciudad por la que Beckett pasa brevemente antes de continuar viaje hacia Irlanda para ingresar allí como voluntario en la Cruz Roja.

Volvió a París a finales del invierno de ese mismo año, momento que abre una etapa muy productiva en su vida literaria. En los cinco años que se sucederían, escribirá las obras de teatro **Eleutheria**, **Esperando a Godot** y **Fin de partida**, las novelas **Molloy**, **Malone muere**, **El in-nombrable** y **Mercier y Camier**, a la vez que cuentos y fragmentos en prosa que aparecieron bajo el título de **Nouvelles y textos para nada**. Un dato interesante es que todas estas unánimemente consideradas obras maestras fueron escritas en francés, no producto de un abandono de la lengua madre forzado desde fuera, sino por elección del propio Beckett. Cierta vez, un alumno que trabajaba en una tesis sobre él le pregun-

tó por qué escribía en francés, a lo que contestó: *"porque en francés es más fácil escribir sin estilo"*. Estaba clara la posición de Beckett en relación con los modos de expresión: la extranjería colaboraba a evitar caer en la tentación del estilo, de querer significar con él. La opción por una lengua ajena, de alguna manera, confirmaba las impresiones que Beckett volcara en su "Carta Alemana" y que la **V**. reproduce más adelante: *"Realmente me resulta cada vez más difícil, y aún sin sentido, escribir un inglés oficial. Y cada vez más se me aparece mi idioma como un velo que uno debe rasgar para acceder a las cosas que están detrás (o a la nada que está detrás)".* Gramática y es-

tilo. Me parece que han llegado a ser tan caducos como un traje de baño Biedermeier o la imperturbabilidad de un 'gentleman'. Una máscara. Ojalá llegue el momento (que ya existe, gracias a Dios, en ciertos círculos) en el que el lenguaje sea usado del modo más eficiente allí donde se abuse de él del modo más hábil".

Escribir en otra lengua que la materna supone una, aunque precaria, no desdeñable garantía de contienda con el lenguaje, sobre todo para una obra como la beckettiana, que surge de la exploración penosa de la angustia existencial necesariamente ligada a una lucha también lacerante con el vehículo expresivo.

El reconocimiento al trabajo de



Beckett, estudiante del Trinity College.



Beckett a los 30 años.



Beckett en el estudio de Giacometti.

Beckett llegó con el estreno en el desaparecido Teatro parisino de Babilonia de **Esperando a Godot**, el 5 de enero de 1953. Esa "extraña y trágica farsa", como la ha calificado Esslin, obra rara, tantas veces rechazada por "anti-teatral", pronto se convirtió en el acontecimiento más importante de la escena francesa -y luego mundial- de postguerra. El árbol despojado que acompaña a los personajes a modo de única escenografía, fue diseñado y modelado por el escultor Alberto Giacometti, amigo cercano de Beckett.

El 3 de abril de 1957 se representó por primera vez la pieza teatral **Fin de partida**. Por circunstancias extrañas y sumando al mito de la extranjería una línea más, Londres fue el lugar del estreno mundial en francés de la obra. Luego vendrían **La última cinta de Krapp** y las piezas radiofónicas **All that fall** y **Embers**, cuyas primeras emisiones se registraron el 13 de enero de 1957 y el 28 de octubre de 1958, respectivamente, en la BBC de Londres.

Con un prestigio ya sólido, Beckett alternaba su residencia entre París y el campo junto a su esposa Suzanne, alejado del ambiente literario. Estando de vacaciones en Egipto lo sorprende el Premio Nobel de 1969 que arranca a Suzanne la exclamación "¡Qué catástrofe!", nunca se supo bien por qué; Beckett destinó el dinero del premio casi enteramente a ayudar a sus amigos pintores y a algunos compatriotas "anclados en París".

A partir de fines de los '60 se inicia su carrera hacia la literatura de lo mínimo. Sus títulos, en todos los géneros, dan testimonio de ello: los "textos para nada" en narrativa, las "micro-obras" de teatro (**Aliento** dura 30 segundos), los versos de "mirliton" -término equivalente en francés a "versos intrascendentes y rípidos"- o su última mini-trilogía (**Compañía**, **Mal visto mal dicho** y

Worstward Ho).

La pobreza y la exigüidad son una respuesta al carácter fugaz de toda experiencia y son la reducción de la noción de escritura al punto más álgido e insoportable de lo que está en el límite. Asimismo participan de la creencia en el carácter intermitente del estado de consciencia.

El discurso se hace cada vez más entrecortado, hasta alcanzar los extremos del balbuceo (como en su último poema, **Comment dire**, y como en **Stirring Still**, el último texto en prosa). En ellos, Beckett ya no intenta cumplir con aquel mandato contenido en su conocida frase "no hay nada que expresar, nada con qué expresar, nada a partir de qué expresar, ni poder para expre-

sar, ni deseo de expresar, junto con la obligación de expresar". Cada vez más, en ese periplo hacia el menos, Beckett se sumerge en la ardua tarea de preguntar cómo decir donde no hay nada que decir, mostrando cómo no se puede decir, exponiendo el proceso del intento, de la búsqueda, de la corrección y de la tachadura que dice varias cosas a la vez y las calla todas.

Tal vez esta deriva hacia la nada encuentre la cifra de su desconsuelo en aquello que Molloy musita para sí: el rol de los objetos es el de restaurar el silencio.



Beckett en el Royal Court Theatre.

La postmodernidad y una estética beckettiana del fracaso

por Laura Cerrato

¿Es Beckett moderno o postmoderno? Probablemente, aún antes de la aparición de este segundo término, Beckett ya había hecho su elección (si podemos hablar en términos de elección con respecto a esta pregunta), cuando, en 1937, en su "Carta alemana" declaraba: "Por lo tanto hagamos como aquel matemático loco (?) que solía usar un principio de medición diferente para cada etapa del cálculo".

Pero, ¿por qué de pronto es tan importante definir a Beckett en términos de modernidad o postmodernidad? Tal vez una de las razones es que la modernidad tradicionalmente ha implicado a todos los escritores grandes y originales que transgredieron el canon de sus tiempos y porque la postmodernidad ha sido descripta preferentemente en relación con los valores no-artísticos y no-literarios. Hans Ulrich Gumbrecht ha afirmado, de acuerdo con lo dicho por muchos estudiosos, que la postmodernidad es el primer movimiento específicamente no-artístico en la historia de la cultura y, por lo tanto, no puede ser definido en términos de arte o escritura. Pero, según lo que John Barth ha escrito sobre literatura postmoderna, creo que podríamos arriesgarnos a decir que es una forma prejuiciosa de considerar el problema, pues se enfatizan los aspectos masificados de la postmodernidad y se olvida que lo que se sostiene mediante una amplia gama de difusión masiva tiene sin embargo un origen más elitista y está en la base de la mayoría de las corrientes revolucionarias y de vanguardia en el arte moderno. El hecho de que algún significativo "insight" sobre la naturaleza humana se haya vuelto súbitamente "popular" no invalida la verdad básica involucrada, no importa cuánto se la haya vulgarizado, o deformado. Algunos afirmarían que es justamente al revés.

Probablemente, muchas de las objeciones a la postmodernidad están basadas en la cosmovisión supuestamente nihilista y a-referencial que ofrece, su apelación a un sistema relativizado y constantemente cuestionado, lo cual constituye uno de los primeros síntomas de la decadencia de los sistemas en general. En este sentido, la negativa de muchos distinguidos teóricos a incluir a la postmodernidad entre los movimientos literariamente orientados, es su negativa a admitir que la

literatura, y aun la literatura de la mejor, puede llegar a mostrar una imagen muy inquietante de la condición humana, sin ofrecer ninguna clase de solución.

Básicamente, se trata de una negativa a no aceptar ninguna otra versión de nuestro mundo que la que ofrece la constitución binaria de nuestra percepción. La física teórica ha evidenciado una visión más amplia del problema. Su concepción no binaria de la realidad está estrechamente ligada a lo que, en el campo de la escritura, David Lodge ha estudiado como "modos alternativos de composición", característicos de la postmodernidad y cuya trascendencia de los recursos metafóricos y metonímicos como esenciales al pensamiento dicotómico, muestra claramente que la literatura, desde sus orígenes, ha sondeado esta fascinante posibilidad de lo real y que se ha vuelto aún más evidente en este siglo, mucho antes que el término postmoderno fuera acuñado para dar cuenta de una combinación de fenómenos muy compleja e incluso contradictoria.

Una breve enumeración resumirá nuestra actual tendencia a apartarnos de los modos dicotómicos del pensar y la permanente referencia a la escritura de Beckett mostrará la enorme importancia que le cabe a la literatura en esta configuración de los rasgos de la postmodernidad, mucho antes que los teóricos, tanto literarios como extra-literarios, ni siquiera se hubiesen percatado de lo que sucedía.

En primer lugar, algo ha pasado con nuestra noción del tiempo. La ausencia del sentido histórico, implicando bien definidas instancias de

pasado, presente y futuro, lleva a una imagen de nuestro mundo como "post-", lo que equivale a la sensación de que todo ya ha tenido lugar. Según Lodge, *discontinuidad y erratismo* son los modos de composición que pueden registrar este proceso de destemporalización. Podemos observar este proceso de prescindir del tiempo en la prosa breve más reciente de Beckett. Las voces en ella podrían pertenecer a cualquier tiempo. En su ensayo sobre Proust, Beckett nos dice: "Las aspiraciones de ayer fueron válidas para el ego de ayer, no para el de hoy". De este modo, la idea de logro se desvanece en el aire. Esta es una de sus primeras alusiones al fracaso como una constante en la ecuación humana. Las únicas marcas del paso del tiempo son las de la decadencia: "Un día, no es eso suficiente para ti, un día se volvió mudo, un día me volví ciego, un día nos volveremos sordos, un día nacimos, un día moriremos, el mismo día, el mismo instante, ¿no es suficiente para ti?", exclama Pozzo en **Esperando a Godot**, al ser confrontado con la pregunta ¿cuándo?

Si debido a esta naturaleza pro-teica del tiempo "el individuo es una



Beckett a fines de los '60.

sucesión de individuos" -como dice el propio Beckett en **Proust**- la idea de absoluto se destruye en el centro mismo del lugar donde en última instancia podría estar presente: "el único mundo que tiene realidad y significación, el mundo de nuestra consciencia latente". El hombre vive, lo sepa o no, en el medio de una constante relativización de él mismo, su entorno y sus creencias. Este es un proceso de destotalización que podemos apreciar en diferentes niveles de la vida: desde el derrumbe de las ideologías en un extremo de la actividad humana, a través de la crisis de identidad (ya presente desde **Godot** a **Not I**) y que Beckett resume magníficamente en aquellas palabras a Charles Juliet: "Al final, no sabemos quién habla". Esa destotalización lleva a la imposibilidad de afirmar valores.

El cuestionamiento del concepto de totalidad, de sistema, aun en ciencia, muestra al mundo como múltiple, provisorio, aleatorio. Como en **Watt**, en **All that Fall**, en **The Expelled**, "las escaleras nunca eran iguales y aun el número de peldaños parecía variar..." Porque, a pesar de la necesidad que Watt tenía de un sistema, la realidad insistía en aparecérsele de la misma manera elusiva en que lo hace un programa de TV ante un adicto al zapping.

El de Beckett es un mundo visto a través de sucesos menores o marginales, relativos entre sí. A Watt le desagradaban los absolutos tales como día y noche, tierra y cielo. Esto se refleja también en los recursos dramáticos de Beckett, que se refieren más a la parte que al todo, si bien evitando la relación de contigüidad, pues los fragmentos en Beckett valen por sí mismos y no como símbolos o metáforas: "Watt no ha visto un símbolo ni ejecutado una interpretación desde que tenía 14 o 15 años" dice, en la novela homónima. Ajeno a una estructura sistematizada en que las cosas se muestran "semejantes a", nuestro mundo no puede ser comparado, nuestros sentimientos no pueden ser comparados, porque el otro término de la metáfora se ha perdido y porque también falta el término de comparación que establece un punto de referencia.

Esto es lo que nos lleva al tercer rasgo significativo de la postmodernidad y que ha sido una de las principales preocupaciones de Beckett a lo largo de toda su obra: la posibilidad de significar. "¿Estamos comenzando a significar algo?" se pregunta alarmado su personaje Clov. "Nada de explicitación" exclama el Director en **Catástrofe**.

Cuando David Lodge, en su novela **Small World** (traducida al español como **El mundo es un pañuelo**), se valía del profesor Zapp para afirmar que "cada decodificación es una nueva codificación", cuando algunos personajes de Tom Stoppard comparaban nuestra comprensión de la vida a la situación de un doble agente de inteligencia quien, a fuerza de tanto mentir y decir la verdad en ambas direcciones, termina olvidando

para quién trabajaba en primer término, están haciéndose eco, en un tono postmoderno, de lo que Beckett pensaba del significado y las posibilidades hermenéuticas, al comentar la pintura de los hermanos Van Velde: "Un develamiento sin fin, velo tras velo, plano sobre plano de transparencias, imperfectas, un develamiento hacia lo no develable, la nada, la cosa nuevamente." Vale la pena detenerse en esta frase, "la cosa nuevamente", como si Beckett hubiese temido caer en un absoluto excesivo con "la nada" y lo hubiese relativizado con "la cosa nuevamente". Como si la repetición infinita fuera nuestra mayor aproximación posible a la nada.

La cuestión de la compleja relación de Beckett con la postmodernidad es también la cuestión de la compleja relación de Beckett con la literatura en general. Porque es justamente lo postmoderno lo que está indisolublemente ligado a la literatura. Desde los comienzos de la escritura el hombre ha luchado por registrar su indefensión ante el relativismo del espacio, del tiempo, de los valores, del conocimiento, del significado. Al hacerlo, a través de las edades, la literatura ha cedido en muchos casos a la tentación de rellenar la sobrecogedora brecha de este vacío, con los engañosos reclamos del entorno, eso que Cioran llama "la tentación de existir" o "la caída en el ser". Es esta caída en el ser la que ha camuflado a la literatura con una variedad de "doctrinas realistas" o con lo que Beckett mismo menciona como una literatura de la apoteosis de la palabra.

Pero es precisamente lo opuesto, la beckettiana literatura de la "despalabra" lo que ha ganado para la literatura toda su verdadera esencialidad: el cuestionamiento del ser y de todas las otras certidumbres que sostienen nuestras vidas y escrituras engañosas. Es aceptando la incertidumbre, como Montaigne, como una "almohada blanda" que Beckett ha resituado a la literatura en el campo precario que le pertenece por derecho propio.

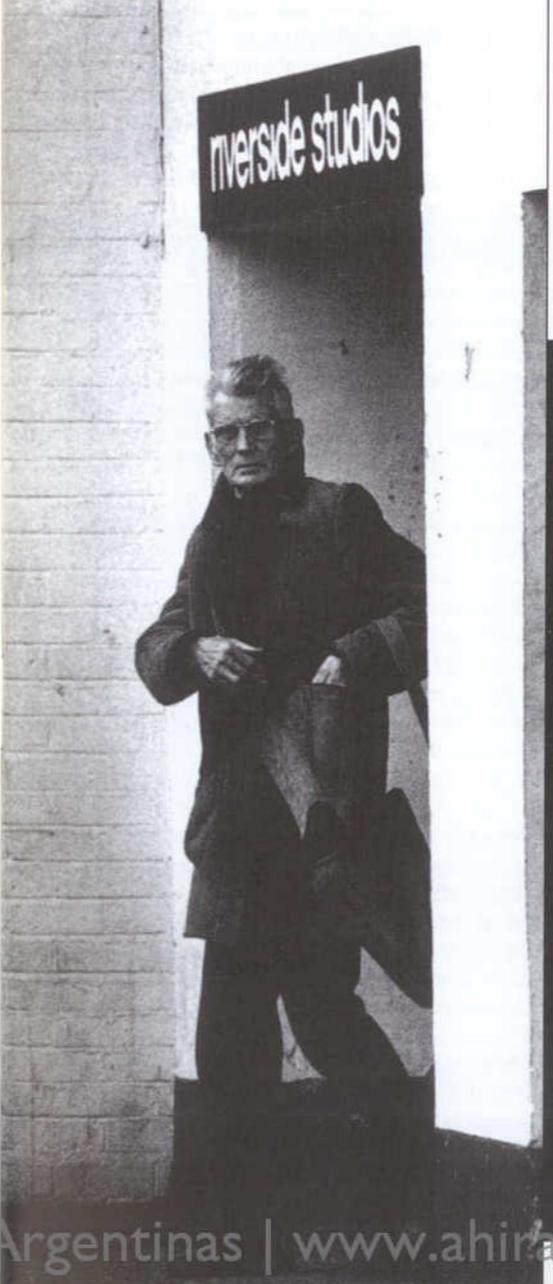
Si el mundo postmoderno puede ser descripto mediante estos tres fenómenos que hemos referido como de destemporalización, destotaliza-



Beckett en París, Diciembre 1985.

ción y designificación, veremos que todos estos rasgos se corresponden en la escritura con la discontinuidad, la fragmentación, la aleatoriedad, la contradicción, la permutación, el exceso y el cortocircuito, todos ya presentes en la obra de Beckett antes de que apareciera el término "postmoderno". Y, si el mundo es ilegible y su sentido inalcanzable, el esfuerzo humano por crear está destinado al fracaso. Gran parte de la obra de Beckett trata sobre esta imposibilidad, si bien siempre acotada por la compulsión de decir y encontrar significados. "Inténtalo de nuevo. Fracasa de nuevo. Fracasa mejor." Es esta estética del fracaso lo que más lo liga con la postmodernidad y también, paradójicamente, la supera. Porque el "impedimento" en Beckett va ontológicamente mucho más allá que la noción de agotamiento en John Barth o que el "ocaso de las vanguardias" en Octavio Paz.

En la obra de Samuel Beckett lo postmoderno se trasciende a sí mismo, adquiriendo una nueva significación, más atemporal, al reconocer que nunca existió una época en que la expresión y la interpretación fueran realmente posibles. Que, en cierto sentido, todos los períodos siempre han sido post. Y que el ser humano no puede descifrar lo que podría haber habido antes de post.



ABANDONADO

El siguiente texto, escrito en 1971, formaría parte más tarde -con mayor extensión y variantes importantes- de **Pour finir encore et autres foirades**, editado en París por Minuit en 1976. Se trata de un texto muy breve en el que Beckett no puntúa internamente las oraciones, dejando esa tarea al diálogo del lector con las palabras del texto en su propio "cráneo".

Lugar del cráneo negro cerrado solo el cráneo frente posada sobre un tablón vacío alrededor. Solo el cráneo sin más ni tronco ni rasgos fijos en lo negro. Cráneo lugar último lugar de los restos donde brilla de lejos en lejos un resto en lo negro. Últimos restos de los días del día nunca luz así de débil como la de ellos así de blanca. Ejemplo una mano abierta puño ceñido del hilo de plata dedos encorvados como para fundirse. Sólo la mano con puño sin más lento relámpago hacia el nombre. Así al final comienza el cráneo a hacerse a sí mismo para terminar extinguirse recomienza en lugar de abandonar.

Samuel Beckett, 1971.

BECKETT, una estatua y un recuerdo

El fragmento que sigue fue tomado del libro de entrevistas de Silvia Baron Supervielle, **Un été avec Gèneviève Asse**, que Ediciones L'Echoppe publicó en París en 1996. El extracto refiere una anécdota de la distinguida pintora contemporánea francesa Gèneviève Asse, episodio que se relaciona con el texto **Abandonado**, de Beckett, que acabamos de reproducir.

Beckett me fascinó siempre y no soy la única. Yo lo había encontrado en lo de Jean Bauret acompañado de su mujer, quien era pianista. Luego lo volví a ver en el barrio de mi madre; él vivía en el boulevard Saint-Jacques, no lejos de mi atelier. Él ya conocía mi pintura y con motivo de una gran exposición en el C.N.A.C., en 1971, le pedí un texto para hacer con él un libro acompañado con grabados. Me respondió que ya no escribía más, pero que buscaría entre sus papeles. Algún tiempo después vino a mi atelier y me dio un texto breve que formaba parte, me dijo, de sus trabajos para **Têtes mortes**. El texto no tenía título y, como yo le reclamé uno, me volvió a visitar y me lo participó: **Abandonado**. Ese título me encantó y creo que él era feliz con el proyecto. Un poco más adelante, hice un descubrimiento: a Samuel Beckett le gustaba caminar y, a menudo, tomaba el café en el P.L.M. del boulevard Saint-Jacques, para luego ascender por el boulevard Blanqui. En ese trayecto, que es el que sube hacia mi atelier, hay una casa que en otra época fuera destinada por la Asistencia Pública a los chicos de la calle. Frente a ella, en un rincón verde, se puede ver la estatua de un niño, de 1880, reclinado a medias, debajo de la cual hay una inscripción en letras altas y clásicas: Abandonado. La estatua todavía existe y fue al pasear yo misma por el lugar que la descubrí y tuve la certeza de que allí fue donde Beckett encontró el título. Nunca le hablé de ese descubrimiento tan asombroso y conmovedor, pero mucho tiempo después le conté esta anécdota a uno de sus grandes amigos ingleses, quien no sólo comparte mi certeza, sino que además fotografió la estatua. De este modo nació doblemente nuestro libro. **Abandonné**.

Beckett en el Riverside Studio, London.

Gèneviève Asse

Traducción del francés: Laura Cerrato.

La carta que ahora presentamos es una muestra de la ironía, la agudeza crítica y el peculiar sentido del humor de Beckett y contiene tempranas reflexiones, todas esenciales en su concepción artística. Un texto casi desconocido para disfrutar.

9/7/37

6 Clare Street
Dublin
IFS

Querido Axel Kaun:

Muchas gracias por su carta. Estaba precisamente a punto de escribirle cuando ésta llegó. Luego, he tenido que salir de viaje, como el sello postal masculino de Ringelnatz¹, aunque bajo circunstancias menos apasionadas.

Lo mejor es que le diga enseguida y sin preámbulos que, a mi modo de ver, Ringelnatz no vale la pena². Seguramente no estará usted más defraudado escuchando esto de mi parte de lo que lo he estado al tener que constatarlo.

Leí los tres tomos completos, elegí 23 poemas y traduje dos de ellos como muestra. Lo poco que necesariamente han perdido en el proceso debe ser evaluado, naturalmente, sólo en relación con lo que en realidad tienen que perder, y debo decir que ese coeficiente de deterioro, aún allí donde es más un poeta y menos un *culi* rimador³, lo encuentro absolutamente ínfimo.

De esto no se debe concluir de ningún modo que un Ringelnatz traducido no habría de encontrar interés o éxito entre el público inglés. Respecto de esto, sin embargo, me siento completamente incapaz de emitir un juicio, pues tanto las reacciones del pequeño como del gran público se vuelven cada vez más enigmáticas para mí y, lo que es peor aún, menos significativas. Puesto que no me libero de la ingenua alternativa, al menos en lo que se refiere a la literatura, de que una cosa vale o no vale la pena. Y si imprescindiblemente debemos ganar dinero, lo hacemos en otro lugar.

No dudo que Ringelnatz haya sido de extraordinario interés como ser humano. Pero como poeta parece haber compartido la opinión de Goethe: es preferible escribir NADA a no escribir. Pero hasta el mismísimo Consejero Secreto le hubiera permitido al traductor sentirse indigno de este sublime *Kakothés*⁴.

Si usted tiene ganas de comprender mi repugnancia ante el furor versificador de Ringelnatz me alegraría explicársela minuciosamente. Pero por ahora quisiera evitárselo. Quizás le agraden los discursos fúnebres tan poco como a mí. Del mismo modo podría, eventualmente, señalarle los poemas elegidos y enviarle las pruebas de traducción.

Siempre me alegra recibir una carta suya. Por lo tanto, escriba tan extensa y frecuentemente como le sea posible. ¿Insiste en que yo haga lo mismo con usted, en inglés? ¿Se aburre al leer mi carta alemana tanto como yo al escribir una en inglés? Lamentaría que tuviera la impresión de que se trata quizás de un contrato que yo no cumplo. Se ruega contestar.

Realmente me resulta cada vez más difícil, y aún sin sentido, escribir un inglés oficial. Y cada vez más se me aparece mi idioma como un velo que uno debe rasgar para acceder a las cosas

que están detrás (o a la nada que está detrás). Gramática y estilo. Me parece que han llegado a ser tan caducos como un traje de baño Biedermeier o la imperturbabilidad de un "gentleman".

Una máscara. Ojalá llegue el momento (que ya existe, gracias a Dios, en ciertos círculos) en el que el lenguaje sea usado del modo más eficiente allí donde se abuse de él del modo más hábil. Puesto que no podemos eliminarlo de una vez al menos no queremos omitir nada que pueda contribuir a su descrédito. Hacerle un agujero tras otro hasta que lo que se esconde detrás, sea eso algo o nada, comience a filtrarse... No puedo imaginarme ningún objetivo más alto para el escritor de hoy. ¿O debe la literatura seguir sola, en aquellas viejas sendas corrompidas, hace ya tiempo abandonadas por la música y la pintura? ¿Se esconde algo paralizantemente sagrado en la perversidad de la palabra que no forma parte de los elementos de las otras artes? ¿Hay alguna razón por la cual esa materialidad terriblemente arbitraria de la superficie de la palabra no pueda ser disuelta, como por ejemplo la superficie sonora corroída por grandes pausas negras en la séptima sinfonía de Beethoven, de modo que, durante páginas enteras, no podamos percibir otra cosa que quizás un estrecho sendero de voces suspendido en vertiginosas alturas que eslabona insondables abismos de silencio? Se ruega contestar. Sé que hay gente, gente sensible e inteligente, para quien no falta en absoluto el silencio. No puedo menos que suponer que son duros de oído. Porque en la selva de los símbolos, que no son tales, los pajaritos de la interpretación, que no es tal, jamás hacen silencio.

Naturalmente, uno debe contentarse provisionalmente con poco. Para empezar, sólo se trataría de inventar, de alguna manera, un método para representar con palabras esa actitud desdenosamente burlona frente a la palabra. En esa disonancia de medios y uso quizás se puede percibir ya un murmullo de la música final o del silencio que subyace al todo.

Con un programa semejante, según mi opinión, el último trabajo de Joyce no tiene absolutamente nada que ver. Allí parece tratarse más bien de una apoteosis de la palabra. A no ser que ascensión al cielo y descenso a los infiernos sean una y la misma cosa. Qué hermoso sería poder creer que efectivamente es así. Pero por ahora queremos limitarnos a la intención.

Quizás las logografías de Gertrude Stein estén más cerca de lo que tengo en mente. Por lo menos el tejido del lenguaje se ha vuelto poroso, si bien, por desgracia, de manera completamente fortuita y en verdad como consecuencia de un procedimiento parecido a la técnica de *Feininger*. La infeliz dama (¿vive todavía?) sin duda sigue estando enamorada de su vehículo, si bien, claro está, sólo como un matemático de sus cifras, un matemático para quien la solución del problema es de interés completamente secundario, en verdad algo que, como muerte de las cifras, debe parecerle francamente terrible. Poner ese método en relación con el de Joyce, como está de moda, se me ocurre tan absurdo como el intento, que hasta ahora no he conocido, de combinar el nominalismo (en el sentido de los escolásticos) con el Realismo. En camino a esa

literatura de la despalabra que me parece tan deseable, sin duda puede ser un estadio necesario, alguna forma de ironía nominalista. Pero no basta con que el juego pierda algo de su sagrada seriedad. Tiene que terminar. Por lo tanto hagamos como aquel matemático loco (?) que solía usar un principio de medición diferente para cada etapa del cálculo. Una iconoclastia de las palabras en nombre de la belleza. Mientras tanto no hago absolutamente nada. Sólo de en tanto en tanto

tengo, como ahora, el consuelo de poder pecar involuntariamente contra una lengua extranjera como quisiera hacerlo a sabiendas contra la mía propia y -Deo juvante⁵- lo haré. Con un cordial saludo,

Suyo,
Samuel Beckett.

¿Quiere que le devuelva los tomos de Ringelnatz?
¿Hay alguna traducción inglesa de *Trakt*?⁶

5. La expresión significa Dios mediante.
6. Esta especie de *post-data* es la ironía final de Beckett, que parece estar diciendo "quédese otro con Ringelnatz y, por favor, que alguien me mande a *Trakt*".

Otra CARTA

A continuación, otra carta (esta vez, en versión bilingüe) que fue enviada por Samuel Beckett al músico Morton Feldman. El poema que contiene fue escrito especialmente a pedido de Feldman para la composición de su ópera homónima. La transcripción diplomática trasladó el manuscrito de puño y letra del autor -manuscrito que se encuentra en el Archivo Beckett de la Universidad de Reading, Inglaterra- a la forma mecanografiada que la V les ofrece, respetando la disposición del original.

Dear Morton Feldman
Verso the piece I promised.
It was good meeting you.
Best,
Samuel Beckett

NEITHER

to and fro in shadow from inner to outer shadow
from impenetrable self to impenetrable unself
by way of neither
as between two lit refuges whose doors once
neared gently close, once turned away from
ellas
gently part again
beckoned back and forth and turned away
heedless of the way, intent on the one gleam
or the other
unheard footfalls only sound
till at last halt for good, absent for good
siempre
from self and other
then no sound
then gently light unfading on that unheeded
neither
unspeakable home

Estimado Morton Feldman
Al dorso, la pieza prometida.
Fue bueno conocerlo.
Lo mejor,
Samuel Beckett

NI

ir y venir en la sombra de la sombra interior a la exterior
del impenetrable sí mismo al impenetrable no sí mismo
mediante ninguno [de los dos]
como entre dos refugios iluminados cuyas puertas una vez
arimadas compacta y suavemente, cuando uno se aleja de
se separan suavemente de nuevo
llamaron por señas delante y detrás y se alejaron
sin cuidarse del camino, atentos a uno de los destellos
o al otro
desoídas pisadas sólo suenan
hasta que al final se detienen para siempre, ausentes para
del sí mismo y del otro
luego ningún sonido
luego suavemente la luz reaparece sobre ese desatendido
ni
indecible hogar

Berlin
31.9.76

Berlin
31.9.76

Transcripción diplomática y traducción: Laura Cerrato.

Fuente de los textos: *Beckettiana*. Revista del Seminario Beckett. Nos. 5 y 6.

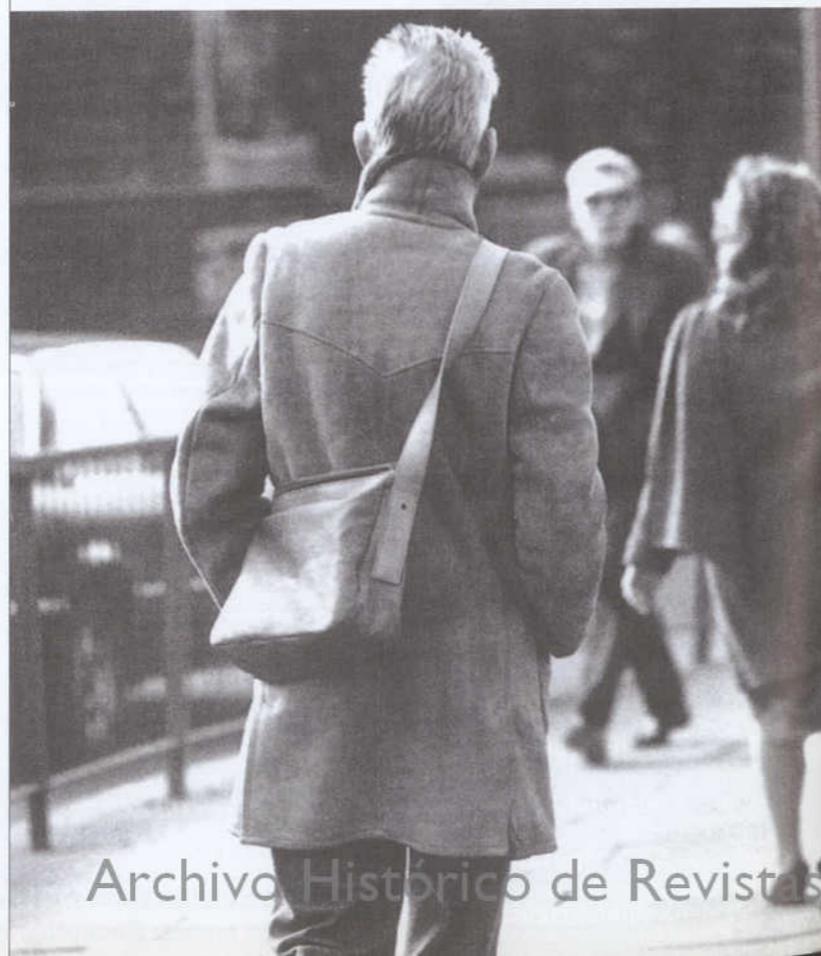
1. Comentario de Beckett que alude a un poema muy conocido de Ringelnatz y que la Traductora tuvo la gentileza de reproducir. Un sello postal masculino vino algo hermoso, antes de ser pegado. Fue lamido por una princesa. Luego, despertó el amor en él. Quiso volver a besarla, pero entonces tuvo que emprender un viaje. He aquí que la amó inútilmente. ¡Esa es la tragedia de la vida!
2. La verdad es que después de leer el poema anterior, uno tiende a acordarse con Sam...
3. Un "culi rimador" es algo así como un "esclavo de la rima". Con culi se refiere a los sacristaneses, jornaleros chinos, condenados a todo tipo de tareas pesadas. Como la rima, precisamente...
4. Se podría traducir como malicioso, mal dispuesto o abominable.

Molloy

El siguiente fragmento ha sido tomado de la novela **Molloy** que, junto con **Malone muere** y **El innombrable** conforma la denominada "primera trilogía". Un ejemplo luminoso de la exhaustividad exasperada de Beckett, que va más allá de su aparente simpleza. (Quien quiera una fórmula completa posible para chupar dieciséis piedras distribuidas en cuatro bolsillos deberá leer unas cuantas páginas más, porque lo que sigue es sólo el comienzo).

Aproveché aquella estancia para aprovisionarme de piedras de succión. Eran guijarros, pero las llamo piedras. Sí, aquella vez adquirí una importante reserva. Las distribuí equitativamente entre mis cuatro bolsillos y las iba chupando por turno. Lo cual planteaba un problema que al principio resolví del modo siguiente. Yo tenía, pongo por caso, dieciséis piedras, cuatro en cada uno de mis cuatro bolsillos (los dos de mi pantalón y los dos de mi abrigo). Tomando una piedra del bolsillo derecho de mi abrigo, y poniéndomela en la boca, la reemplazaba en el bolsillo derecho de mi abrigo por una piedra del bolsillo derecho de mi pantalón, que reemplazaba por una piedra del bolsillo izquierdo de mi abrigo, que reemplazaba por la piedra que tenía en la boca en cuanto terminaba la succión. De modo que siempre había cuatro piedras en cada uno de mis cuatro bolsillos, aunque no exactamente las mismas piedras. Y cuando me volvían las ganas de chupar hundía la mano nuevamente en el bolsillo derecho de mi abrigo, con la certidumbre de que no iba a salirme la misma piedra de antes. Y, mientras la iba succionando, volvía a poner en orden las otras piedras, como acabo de explicar. Y así sucesivamente. Pero sólo a medias me satisfacía esta solución. Pues no se me ocultaba que, por una extraordinaria casualidad, podían estar circulando siempre las mismas cuatro piedras. En cuyo caso, lejos de estar succionando las dieciséis piedras por turno, en realidad estaría succionando sólo cuatro, siempre las mismas, por turno. Pero tenía buen cuidado de removerlas en mis bolsillos, antes de darles el chupeteo y durante el mismo, antes de proceder a los traslados, con la esperanza de generalizar la circulación de las piedras de un bolsillo a otro. Pero era un mal menor, al cual no podía resignarse por mucho tiempo un hombre como yo. De modo que me puse a buscar otra solución. Y empecé por preguntarme si no haría mejor transportando las piedras de cuatro en cuatro, y no de una en una, es decir, que mientras chupaba podía tomar las tres piedras que quedaban en el bolsillo derecho de mi abrigo y colocar en su lugar las cuatro del bolsillo derecho de mi pantalón, y en lugar de éstas las cuatro del bolsillo izquierdo de mi pantalón, y en lugar de éstas las cuatro del bolsillo

izquierdo de mi abrigo, y por último en lugar de éstas las tres del bolsillo derecho de mi abrigo y, en cuanto terminara de succionarla, la que tenía en la boca. Sí, al principio me parecía que de este modo obtendría mejores resultados. Pero me vi forzado a cambiar de opinión, en cuanto reflexioné, para reconocer que la circulación de las piedras en grupos de cuatro venía a ser lo mismo que su circulación por unidades. Porque si bien tenía la seguridad de encontrar cada vez en el bolsillo de mi abrigo cuatro piedras totalmente distintas de las que las habían precedido inmediatamente, no por ello dejaba de subsistir la posibilidad de que fuera a dar siempre con la misma piedra, en cada grupo de cuatro, y que por consiguiente, en lugar de succionar las dieciséis por turno, como era mi deseo, no succionara realmente más que cuatro, siempre las mismas, por turno. Debía indagar, pues, en cuestiones distintas del procedimiento de circulación. Porque siempre tropezaba con el mismo azar, cualquiera que fuese el modo de hacer circular las piedras que adoptase. Era evidente que aumentando el número de mis bolsillos aumentaba en igual proporción mis posibilidades de sacar provecho de mis piedras según mis deseos, es decir, una tras otra hasta el final. Por ejemplo, caso de haber tenido ocho bolsillos en vez de cuatro, ni siquiera el azar más malévolos hubiera podido impedir que de mis dieciséis piedras succionara al menos ocho por turno. Para decirlo todo de una vez, hubiera necesitado dieciséis bolsillos para estar totalmente tranquilo. Y durante mucho tiempo me detuve en tal conclusión de que a menos que tuviera dieciséis bolsillos, cada uno con su piedra, nunca alcanzaría el objetivo que me había propuesto, salvo que concuiera algún azar extraordinario. Y si bien era concebible que doblara el número de mis bolsillos, aunque fuera dividiendo cada bolsillo en dos mediante algunos alfileres de gancho, por ejemplo, cuadruplicarlos me parecía que superaba el límite de mis posibilidades. Y no quería tomarme ninguna molestia sólo para conseguir una solución intermedia. Porque empezaba a perder el sentido del justo medio, desde que empecé a debatirme en aquel dilema, y me decía, todo o nada. Y sólo por un instante consideré la posibilidad de establecer una proporción más equitativa entre mis piedras y mis bolsillos reduciendo aquéllas al número de éstos. Lo cual hubiera sido tanto como declararme vencido. Y sentado en la playa, ante el mar, dispuestas ante mis ojos las dieciséis piedras, las contemplaba con ira y perplejidad.



AMALIA JAMILIS

por Elvio E. Gandolfo

Una mujer que amamos



La escritora Amalia Jamilis falleció hace un par de meses. Alejada absolutamente de los vaivenes del mercado editorial, Jamilis construyó una narrativa singular. Fue Gandolfo en la V. el que intentó una reivindicación de su producción y es él quien le dedica estas palabras.

En marzo de 1998 Olguín me dijo que el siguiente número de la V. iba a llamarse "Algunas mujeres que amamos". Hacía poco yo había releído un par de cuentos de Amalia Jamilis que me habían dado vuelta. Le propuse hacer una nota sobre su obra completa. La nota era en parte el relato de las dificultades para conseguir todos sus libros, y culminaba con el anuncio de que, después de diez años, Jamilis volvía a editar un libro de cuentos, que salía en unos meses en Catálogos. Después de que apareció la nota, Amalia me avisó que viajaba a Buenos Aires, y nos conocimos. Pronto supe que paraba siempre en el mismo hotelito de Lavalle al 700, con un farol metálico que lo identificaba, y una puerta estrecha, rodeado del clima tipo **Blade Runner** que tiene esa calle desde hace un tiempo. Que le gustaba para las charlas largas el bar grande ubicado en la esquina de Maipú, con un clima interior del viejo cine argentino "con producción": plantas grandes, mozos con moñito, un viaje en el tiempo que te sacaba de la calle. O el barcito casi pegado al hotel, cuando se trataba de hablar tomando un café, con cierto límite de tiempo. O un restaurant de Maipú grande, con mozas



con delantales, mesas a la antigua también, para cenar.

En la nota había escrito que la voz de Amalia por teléfono sonaba juvenil, animosa. Exactamente así era en persona, con una fina coquetería para arreglarse, con su buena cuota de elegancia. Pero que se quebraba en sus nítidas carcajadas. Era, se descubría en seguida, una mina de oro de datos y de "clima" sobre gente y lugares de los '60 y '70: la vez que quiso entrevistar a Gelman, la forma en que le falló otra vez Martha Lynch, los intentos y carambolas delirantes de las editoriales para rebotarle un libro durante seis o siete años, hasta que el inmarcescible señor García, de Catálogos, le dijo: "yo lo saco". Daban ganas de tomar notas, de escribir un largo relato con los diálogos, de grabar, cosas que desde luego no hice, por el gran placer que daba, simplemente, escucharla, sin hacer otra cosa.

Si no me equivoco nos vimos tres veces, siempre en el mismo espacio, esa especie de baldosa hipercargada de culturas superpuestas que era la cuadra de Lavalle. Un par de amigos la entrevistaron y fotografiaron, y quedaron también encantados por su forma de ser. Después se fue a Bahía Blanca. Más de una vez, por teléfono, mencionamos la posibilidad de que yo viajara, hasta que dejamos de hacerlo. El libro nuevo, estupendo como los cinco anteriores, se llamaba **Parque de animales**. Hace muchos años, Faulkner habló con unos estudiantes de su forma de clasificar escritores, y comentó que Hemingway, según le parecía, nunca "gateaba por la rama", es decir: nunca se arriesga-

ba. Amalia Jamilis, en cambio, se arriesgaba una y otra vez. Incluso en su último libro, así como en persona era juvenil y desprejuiciada y jugosa para hablar y reírse, "gateaba por la rama" cuando escribía.

Hace unas semanas llamé desde Rosario para escuchar los mensajes del contestador. Una voz de mujer aclaraba que llamaba desde Bahía Blanca, para avisar que su madre, Amalia Jamilis, había fallecido a fines de octubre, y le había pedido que me avisara. Después de la implosión y la pena que toda muerte de alguien querido provoca, pensé que, por suerte, yo había llamado apenas un mes antes, ahorrándome la pena añadida de la pereza, la inercia o la mera idiotez que lleva a no hacerlo cada tanto, justamente con los seres queridos.

La pena, como siempre, dura, pero queda la tarea: de esos sesenta y pico de cuentos elegir una antología, y emprender la dura recorrida para encontrarle editor, alguna vez, quizá, saber en qué quedó lo que estaba haciendo: su primera novela. Y agradecer a quien corresponda que, en este caso, para mí no quedan sólo sus cuentos, sino las palabras habladas y escuchadas, una zona del centro (el bar con clima de cine argentino desapareció un par de meses después), la risa, el placer de haber conocido una persona de esas que uno, a la media hora, cree conocerla desde mucho tiempo antes.

Fotos: Hernán Zenteno



Baez y luego Peter, Paul and Mary. Esta canción se vuelve un emblema de los años de apertura, al punto de acceder al rango de "top ten" entre los temas favoritos de la juventud a partir de 1968.

Incluso si ciertos intérpretes le escamotean su parte subversiva por un abuso de almibar musical, incluso si la moda Boris Vian transforma post mortem su rebeldía en ambigüedad progre bienpensante, el texto persiste como fundador de una ética sin concesión contra la guerra, contra todas las guerras.

Por otra parte, si la evolución de las costumbres barrió con la censura sobre **Escupiré sobre sus tumbas**, la canción "El desertor" continúa irritando los poderes universitarios y cívicos de la Quinta República ya que, en el otoño de 1999, cuarenta y cinco años después de su escritura, su interpretación por dos alumnos de un colegio del Sudoeste durante una ceremonia conmemorativa del 8 de mayo [*aniversario de la victoria aliada en la Segunda Guerra*] le valió la suspensión de por vida a su profesora.

En estos tiempos en los que el "libertinaje" es finalmente admitido como una cosa natural y que la censura retrocedió bastante, en una época también en la que los servicios militares son abolidos, un cierto patriotismo se siente todavía en peligro ya que sus aduladores temen las palabras de una simple canción de Boris Vian y deciden impedir su expresión en todos los lugares. Si toda rebeldía o insurrección termina nada más que en canciones también todo puede comenzar con ellas.

Fuente: *Magazine Littéraire*
Trad.: **Santiago Pazos**

Boris Vian

El himno de la desobediencia

Se acaba de distribuir en Argentina un CD que reúne las mejores canciones de Boris Vian. Una buena excusa para contar los entretelones de la canción vianesca más famosa: "El desertor". De cómo la moralina pasa pero la insurrección queda.

A comienzos de 1954, Francia se hunde cada día un poco más en el conflicto de Indochina que el Estado rechaza llamar guerra, ya que desde hace ocho años cada operación militar en las colonias es definida con una bella hipocresía: "pacificación", ya sea en Madagascar, en Corea o en Marruecos.

El 15 de febrero de 1954, Boris Vian registra en la Sociedad de Autores y Compositores una canción: "El desertor". El escritor sale de un año abrumador en el que publicó una novela (**El arrancacorazones**), presentó una ópera en Caén (**El caballero de la nieve**), tradujo novelas y obras teatrales, redactó numerosos artículos para diversas revistas o diarios y compuso algunas canciones.

El cantante Mouloudji inscribe también "El desertor" en su repertorio y recrea el texto en mayo de 1954 en el escenario del Théâtre de l'Oeuvre en una versión edulcorada ("*Señor presidente*" se vuelve "*Señores grandes*" y "*en la rutas de Francia*" es cambiado por "*las rutas del mundo*"). En el transcurso de estos espectáculos no hay ningún incidente en las salas, mientras que Dien Bien Phu acaba de producirse [derrota francesa contra las fuerzas comunistas de Vietnam] y el gobernador Lamiel debe renunciar.

Nombrado presidente del consejo, Pierre Mendès-France firma los acuerdos de Ginebra sobre Indochina en julio. Esta guerra causó la muerte de 20.685 franceses de la metrópoli, 11.620 legionarios, 15.229 africanos, 36.666 indochinos de la armada francesa y 17.597 soldados de Estados asociados.

Otras insurrecciones estallan en Africa del Norte, en Tunez y en Argelia. La armada francesa parte a "pacificar", pero no se nota ningún incidente cuando Mouloudji retoma "El desertor" en su recital de octubre en el Olympia. Incluso es aplaudido de manera unánime.

Vian y la guerra

Cuando escribe esta canción en 1954, Vian tiene 34 años. Una enfermedad del corazón lo ha librado de sus obligaciones militares. Anarquista y patafísico, confiesa un odio total a la guerra. Desprecia la Armada y firma en 1944 una "Balada de nuestra guerra" o "¡A los ataúdes, amigos!", que afirma claramente su punto de vista

En 1947 publica un largo cuento contra la guerra en *L'ordre*. "Las hormigas" [publicado en la *V.* Nº 7]; en 1948, la revista *Les Temps modernes* le rechaza una nota de su serie Crónicas del mentiroso que lleva un título revelador: "¡Nada de créditos para los militares!"; en 1951, crea una farsa teatral contra la guerra: **La merienda de los generales**, que no será representada hasta comienzos de los años '60 y en 1952 defiende el libro de su amigo Yves Gibeau, **Allons z'enfants** que incluye una canción antimilitarista bajo este título.

En artículos y declaraciones, Boris Vian persiste en sus posiciones y produce regularmente textos condenatorios contra la Armada. Después de "El desertor" en febrero de 1954 escribe otras canciones contra la guerra: "Canten", "El prisionero", "Tiempo de vivir", "Los alegres carniceros", "La Java de las bombas atómicas" y "El negocito".

Decide también cantarlas él mismo en Jacques Canetti, en los Trois baudets, en enero de 1955 y seguirá sobre el escenario durante los catorce meses siguientes.

Graba "El desertor", en su versión original, el 27 de abril de 1955 para un disco que saldrá algunos meses más tarde bajo el título de **Canciones posibles e imposibles** y donde figuran además "Los alegres carniceros", "La java de las bombas atómicas" y "El negocito", lo que hace que este disco tenga sobre todo textos contra la guerra.

escándalos de temporada

Antes sale de gira veraniega con su show de canto (apenas dura unos veinte minutos) que se ubica en la primera parte de un espectáculo (después de Pierre Dudan y

antes de Fernand Raynaud), del cual la otra mitad es una adaptación teatral de **Los carnets del mayor Thompson** de Pierre Daninos.

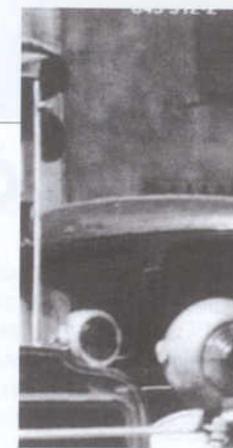
El verano del '55 está marcado por el terrorismo en Marruecos y los atentados que ensangrentan Casablanca los 15 y 17 de julio mientras que Argelia es declarada bajo estado de emergencia.

La gira de Boris Vian comienza el 22 de julio. Si con el correr de las presentaciones en París, no fue siempre bien recibido por el público se debió más al porte glacial con el que interpretaba las canciones que al tenor de algunos textos. Pero ningún problema real tuvo que lamentarse, incluso si "El desertor" provocaba reacciones de hostilidad, lo que le encantaba a Boris.

Es en el casino de Dinard que el escándalo se organiza cuando canta este texto. El intendente de esa ciudad está a la cabeza de los comandos que generan el revuelo. Le gritan "*andâte a Rusia*" debido a su nombre y al clima anticomunista de la época. Los responsables de los teatros que esperaban la gira piden enseguida a Jacques Canetti la supresión de la canción interpretada por Boris Vian, a lo que él se niega, llegando a preferir la supresión integral de su recital.

La prensa local primero y luego la nacional dan cuenta de los jaleos desencadenados por "El desertor" y Paul Faber, un consejero municipal, exige la prohibición de la canción en la radio, algo que se realizará al poco tiempo.

Según Jacques Canetti, Boris Vian habría seguido interpretando "El desertor" a fines de agosto de 1955 delante de las cámaras de la televisión belga y en cada etapa del resto de la gira, incluso en su regreso a París. Los ataques se multiplican du-



rante todo el año. La derecha reaccionaria y los grupos militares arrastran a Vian por el suelo. El les responde por escrito diciendo que su canción no es *antimilitarista*, sino *procivil*.

Acusado de favorecer la insumisión, Boris se defiende recordando que tanto el Ministerio de las Fuerzas Armadas como el gobierno nacional no dejan de repetir que Francia no está realmente en guerra; por lo tanto su canción no puede ser considerada como acto de alta traición. Pero la editora Philips prefiere retirar el disco de la venta y es necesario esperar hasta la muerte de Vian para que vuelva a ser distribuido.

asunto raro

Históricamente hablando, "El desertor" constituye la segunda grave desobediencia de Boris Vian a las reglas morales, sociales y políticas defendidas por las leyes de la Cuarta República. La canción celebra la insumisión, mientras que la primera locura cometida unos años antes, con **Escupiré sobre sus tumbas**, caía bajo el golpe de un ultraje a las buenas costumbres.

Las consecuencias jurídicas y punitivas sufridas por "El desertor" no fueron idénticas a las causadas por el escándalo organizado alrededor de la novela que Boris Vian había firmado Vernon Sullivan en las Ediciones del Escorpión.

Se recordará que **Escupiré sobre sus tumbas** fue prohibida por la censura y que su autor fue perseguido por la justicia. Su editor y Vian debieron pagar una importante multa y fue ordenada la destrucción de todos los ejemplares de la novela (y de su "continuación", **Todos los muertos tienen la misma piel**).

El *affaire* de "El desertor" no irá tan lejos. Culminará con una prohibición de la canción para su difusión en las radios de alcance nacional y la anulación de algunos conciertos de su autor e intérprete.

En el primer caso se exhibía a Boris como un peligroso pornógrafo y en el segundo, se ahoga simplemente un llamado pacifista. Lo que puede explicar la diferencia de tratamientos penales es el grado de tropa en Argelia y las amenazas de

conflictos internacionales (entrada de los tanques soviéticos en Hungría) que no contaban con el entusiasmo general. Hablar demasiado de desertión y de represión de las ideas podía provocar peores desórdenes que los chillidos de los políticos a la búsqueda de votos de una derecha muy militarista. La Cuarta República agonizaba bajo gobiernos fugaces e impotentes. La ley del silencio para "El desertor" era preferible a una nueva crucifixión pública de su autor.

una posteridad ejemplar

"El desertor", convertida en la más célebre canción de Vian, es el himno emblemático de los antimilitaristas pacifistas. Sin embargo, este texto fue oficializado en febrero de 1954 en una versión diferente de la que Vian había escrito originariamente.

Al final de su canción, él había primero alertado al "presidente": "*Si usted me persigue/ prevenga a sus soldados/ que yo ando armado/ y que sé como disparar.*" Después cambió los últimos dos versos que se convirtieron en: "*que yo no tendré armas/ y que me pueden disparar.*" Mucho se ha discutido alrededor de esta modificación que metamorfosea una canción de tipo insurreccional en un panfleto no-violento. Es cierto que el final de la versión oficial (la "no-violenta") contribuyó notablemente al éxito de "El desertor" después de la muerte de Vian.

En plena guerra de Vietnam y de los años hippies del *Peace and Love*, la resurrección de "El desertor" comenzó con la interpretación norteamericana (en francés) que dan Joan

tendencias editoriales

vida, muerte y resurrección del libro

por Gabriela Adamo

El destino del libro —hojas impresas y encuadernadas— parece un tanto incierto entre las tendencias del mercado de consumo y las nuevas tecnologías. Sin embargo, el negocio editorial no está en extinción como puede comprobarse en el curso para editores de la Universidad de Stanford.

"La edición es un negocio disfuncional", afirma sin eufemismos un veterano de la industria, el editor, abogado y agente octogenario Martin Levin. No parece importarle mucho: jubilado como vicepresidente de la gigante Times-Mirror Book Company, ahora se dedica a asesorar en materias de derecho intelectual y a dirigir la sección de libros del curso más intensivo que se haya ideado específicamente para editores, el Stanford Professional Publishing Course o SPPC.

Esta reunión bastante atípica se lleva a cabo todos los años, en pleno verano boreal, en la Universidad de Stanford. Las aulas se llenan de editores, jefes de producción, directores de marketing, diseñadores, fotógrafos, distribuidores y libreros que tratan de dar un marco teórico a una actividad que suele hacerse inspirada en un sueño romántico o una tradición familiar, siguiendo el instinto o "el oficio", pero muy pocas veces con herramientas profesionales que conjuguen sus dos pilares fundamentales: las letras y los números.

Para dar consistencia a sus palabras inaugurales, Levin dio una serie de datos que no dejaron dudas entre los asistentes de que la industria editorial es chica y crece según una tasa conservadora: todas las editoriales de los Estados Unidos juntas (alrededor de 3.000 empresas) ocuparían apenas el puesto N°23 en el ranking de las compañías más exitosas, facturando en su conjunto menos que BellSouth y justo por encima de Walt Disney. Pero si se considera que las ventas netas anuales del sector superan los 23.000 millones de dólares y que se están publicando alrededor de 54.000 títulos nuevos por año, no se puede hablar de una industria agónica, sino todo lo contrario. Hay más personas que nunca escribiendo y más plataformas de lanzamiento para sus libros. Esto tiene que ver, en gran medida, con la tecnología. Ubicada en el corazón de Silicon Valley, al-

ma mater de los fundadores de Yahoo! y de muchos otros líderes de Internet, Stanford no podía dejar de dedicar una gran parte del curso a los cambios que la era digital ya está provocando en el viejo oficio de Gutenberg. La tecnología se aplica en todos los niveles para bajar costos, mejorar la calidad, acelerar el proceso y, dentro de poco, cambiarlo de raíz: desde la entrega de originales CRC (camera ready copy) y la pre-prensa digital, hasta la impresión por demanda y las librerías virtuales.

los nuevos formatos

Sin dudas, los elementos más espectaculares y a la vez controvertidos de este proceso son los famosos *e-books* o libros electrónicos. Hasta los más fanáticos de la computadora, como William Allman, vicepresidente de Discovery Online, admiten que el libro tal como lo conocemos es un medio de comunicación muy maduro y difícil de superar. Sin embargo, los aparatos recargables están en plena carrera por volverse agradables y cómodos para nuestros sentidos. Hoy ya es posible subrayar en sus "páginas" y escribir notas al margen, además de manejar el hipertexto a voluntad. Y, por ahora, el rechazo parte de lectores que crecieron con el papel; ¿qué sucederá cuando los que decidan en qué soporte leer sean los chicos que hoy se pasan horas con los juguetitos o navegando por Internet?

Actualmente hay tres empresas que fabrican *e-books* y los precios oscilan entre 300 y 1200 dólares. Ya hay más de 200 títulos disponibles en formato electrónico y se calcula que los costos del soporte bajarán a razón de 100\$ cada seis meses. Si bien el catálogo se está armando con muchos textos clásicos, el primer título digital no fue del todo elegante: el lanzamiento se hizo nada menos que con Mónica Lewinsky, cuyo libro salió simultáneamente en el formato tradicional y en el electrónico.

Otra opción de soporte, todavía

en pañales pero muy prometedora, es la del papel digital. Kris Halvorsen, investigador principal del laboratorio de Xerox en Palo Alto, trajo al curso un rectángulo de plástico de unos 5 mm. de espesor que con un poco de imaginación podría haber sido la hoja satinada de un libro de formato grande. En algún momento —no muy lejano— ese material se va a poder enchufar y cargar con el texto que uno quiera, y promete parecerse en buena medida a la experiencia que nosotros conocemos como "leer un libro". La ventaja, igual que con el libro electrónico, será que en vez de ocupar metros de estanterías con libros (y no todos son tan lindos que valga la pena coleccionarlos...) apenas hará falta una cajita con CD's o algún otro implemento por el estilo.

Bien, ¿y qué pasa con los contenidos? En los Estados Unidos, la ficción de consumo masivo, sin grandes pretensiones literarias, sigue ganando la batalla con el 51 por ciento del mercado a sus pies. Después vienen los libros de religión, psicología y autoayuda, que en conjunto alcanzan el 16 por ciento. El rubro "poesía y literatura", en cambio, apenas llega al 4 por ciento. En general, los libros tienden a ser más cortos y a "gastarse" más rápido (durante en la librería, en promedio, 46 semanas; después dejan de interesar), acercándose así a las revistas. Una pequeña editorial en Alemania, dedicada principalmente a guías de turismo, llegó a poner avisos entre las páginas de sus libros.

Tanta información acerca de cifras, computadoras y porciones de mercado fue alimentando un enfrentamiento sordo que se manifestaba tanto en las clases como en los pasillos, y que en realidad no tiene nada de nuevo para quienes trabajan con el libro: es el "choque cultural" entre los editores tradicionales y los empresarios modernos. En las palabras llenas de desdén de un veterano, a la segunda clase pertenecen todas "esas personas que al libro le dicen *producto*". Ningún extremo es bueno, pero mientras "la vieja guardia" se refiere a editores e impresores,

chimentos acerca de sus autores preferidos, una sola oración, dicha como al pasar, muestra la dimensión a la que puede llegar el abismo. Entre chiste y chiste, Jeff Bezos, fundador y gerente general de la librería virtual más grande del mundo, Amazon.com, se preguntó: "¿Y cuándo tendremos el primer libro editado por una máquina?"

libros y editores

Esté escrito a mano sobre un pergamino, impreso a través de letras de molde, reproducido masivamente gracias a una máquina offset o representado en una pantalla por millones de bytes, "publicar" un texto es siempre lo mismo: dar a conocer algo o, como dice la Real Academia, "hacer patente y manifiesta al público una cosa". Y en ese proceso, hay una persona fundamental: el editor.

Eclipsados por los fuegos artificiales de la tecnología, la jerga publicitaria de los jefes de marketing y el rigor poco afecto a las ensoñaciones de los directores comerciales, los editores no fueron protagonistas de la versión 1999 del SPPC. Sin embargo, las horas dedicadas a esta tarea y los inmejorables ponentes que se refirieron a ella delinearon muy bien un oficio que en la Argentina pocos consideran como tal y que carece en buena medida de profesionalismo. Definir a un editor no es sencillo, pero a grandes rasgos se lo puede considerar como el intermediario de un texto, el que hace posible que lo que un autor piensa y escribe llegue a las manos de un lector. En el caso ideal, el editor es el primer lector de un texto, el primero en fascinarse con una historia o un pensamiento. A partir de ese momento, se convierte en el representante y defensor de ese escrito (y, por lo tanto, de su autor) dentro de la editorial y hace todo lo posible para que llegue a las librerías en el mejor estado posible.

Esta misión puede tomar formas de lo más diversas: los gustos de cada editor son diferentes, el tipo de libros que quiera o necesite publicar en un momento determinado varía y el tiempo disponible y la presión con que trabaja en una

editorial comercial, en una académica o en una de escritores autoeditados son marcadamente distintos, para nombrar sólo algunas posibilidades. Los textos pueden provenir de un autor o ser pensados y encargados por el editor; se puede tratar de escritores consagrados o de apuestas arriesgadas por un estilo original o un tema conflictivo. Lo que debería mantenerse siempre igual es la seriedad del editor, la intuición con que elige un original, cuida el contenido, busca la mejor apariencia física y supervisa el momento y la manera en que llega a las librerías.

Nan Talese —editora de larguísima trayectoria, que consiguió el raro privilegio de dirigir un sello editorial que lleva su nombre dentro del grupo Doubleday— es una ardiente defensora del "arte de cuidar un libro línea por línea, desde la tipografía hasta la tapa". Llegó al extremo de hacer fabricar un papel especial para sus libros (el NT1) y es la primera en advertir que los editores no se deben dejar ganar por las presiones que ejerzan otros sectores de la empresa, sino que deben poner su pasión y entusiasmo por encima de todo.

Si bien entre sonrisas concede que los editores necesitan "mucho paciencia, ya que los autores no suelen ser las personas más fáciles de tratar", cada una de sus palabras destila respeto y admiración por ellos. Explica que un editor debe leer como una persona común, hacerse sus mismas preguntas y, así, sugerirle al autor cambios o mejoras. "Pero los únicos que son capaces de encontrar la palabra justa, única, mágica —tal vez para una idea nuestra— son los escritores", asegura.

Magia: una palabra que apareció una y otra vez, aún en las charlas más orientadas a los números y las finanzas. ¿Qué hace que un libro guste y se venda? Incluso los norteamericanos, maestros en el arte de las estadísticas y los estudios de mercado, admiten que no hay manera de responder con certeza a esa pregunta. George Gibson, presidente de Walker & Company y responsable de su bestseller *Longitud*,

de Dava Sobel, sólo atina a pensar que estuvo "preparado para la buena suerte". Hizo todo lo que tenía que hacer con una idea que le pareció buena: la historia de un hombre que, en pleno siglo XVIII, se obsesionó por crear la forma perfecta de medir el tiempo e inventó lo que hoy conocemos como cronómetro.

Cuidó la edición, tardó días en definir la tapa, envió a la autora a conocer a los vendedores, consiguió una nota en el *New York Times* e hizo una primera tirada muy arriesgada para una escritora desconocida y una editorial chica, aún en los Estados Unidos: 10.000 ejemplares.

Otras editoriales, pagando anticipos millonarios e invirtiendo grandes sumas en promoción, no tienen la misma suerte. La intuición sigue siendo una herramienta difícil de superar.

Lo mismo sucede con la publicidad: pocos "productos" siguen tan fieles a la difusión boca a boca como los libros. Paradójicamente, esto lo demostró la niña mimada de la era digital, Amazon.com, cuando habilitó una sección en su página de Internet en la que cualquiera podía escribir su opinión sobre un libro que le había gustado o no. Alcanza que dos o tres lectores recomienden enfáticamente un texto viejo a través de este sistema, para que vuelva a venderse de inmediato.

El SPPC terminó con una auténtica fiesta texana con músicos vestidos de cowboy y "line dancing" (ese baile que se ve en las series viejas, todos parados en fila y taconeando ridículamente). Ni siquiera ese entorno ayudó a los norteamericanos a disimular su fuerte inclinación hacia los números: a último momento seguían intercambiando tarjetas, tratando de vender los derechos de algún libro o buscando socios para sus proyectos. La Argentina —toda América latina, a juzgar por los pocos representantes que anduvieron por ahí— está en el polo opuesto. Encontrar un camino intermedio le haría mucho bien a los libros y a los lectores. Está por verse si es posible.



Ellen von Unwerth



El nuevo libro de la fotógrafa Ellen von Unwerth es una provocación permanente: **Couples** (*Parejas*, editado en Francia por Schirmer/Mosel) recopila las fotos más bizarras de una fotógrafa que se ha ganado un lugar destacado entre los fotógrafos actuales.

La bella Ellen comenzó como modelo y tuvo un considerable éxito a fines de los '70. Pero su fama llegó cuando se retiró del modelaje y se pasó al otro lado de la cámara. Su mayor triunfo en este terreno ha sido una serie de imágenes que se ha convertido en parte de la iconografía de las últimas décadas: las fotos de Claudia Schiffer para la marca Guess.

Lejos de esas imágenes serenas y suaves, Ellen von Unwerth ha derivado en un estilo en el que el erotismo muestra su perfil más agresivo. Sus fotos encarnan casi el rostro oculto de la moda y esa búsqueda de imágenes insólitas y atrevidas la ha convertido en la fotógrafa favorita de las revistas de vanguardia y de las insólitas publicaciones japonesas. Quienes vean sus fotos (la publicada en la tapa de este número de la **V.** y las de estas páginas) podrán descubrir en **Couples** un libro que vale la pena mirar una y mil veces.



Seth Morgan

el beatnik desconocido

Tapa del libro "Homeboy"



Seth Morgan

Por Andrew Graham-Yooll

Lo consideraban el heredero de Jack Kerouac pero jamás pasó a cobrar la herencia literaria. Seth Morgan había estado en la cárcel, hacía literatura dura y sin concesiones y vivía al borde de todos los abismos: alcohol, drogas, velocidad. Todas las biografías de Janis Joplin afirman que antes de su sobredosis final estaba a punto de casarse con un ex-convicto: Seth Morgan. Su carrera literaria comenzó con un relato sobre su relación con Janis y terminó cuando estrelló mortalmente su moto. Tiempo antes se había reunido con el escritor y periodista (y mecenas de Vian Ediciones) Andrew Graham-Yooll. El antiguo director del Buenos Aires Herald cuenta aquí ese encuentro.

Aquel 17 de octubre de 1990, cuando se tragó un puente de Nueva Orleans montado en la Harley-Davidson, el escritor Seth Morgan pasó a ser recordado como un hombre que había nacido con el dedo posado en el botón marcado "auto-destrucción". Era sólo una cuestión de tiempo u oportunidad para que corriera el peso de su cuerpo... y chau. Los clichés parecieron confirmados cuando se hizo pomada en el puente.

Fue una lástima que no se quedara un poco más. Como escritor, Seth Morgan tenía mucho para dar, no sólo el ejemplo de lo que no se debía hacer con la propia vida. Lo que había escrito hasta entonces realmente tenía promesa, como sugirieron varias de las entrevistas y algunos de los obituarios, en especial el que publicó *The Guardian*, de Londres, unos días después, el 23 de octubre. La necrológica tenía tono de denuncia, escrita en el lenguaje sombrío de los personajes del bajo fondo de Morgan. Pero era también una seria imitación del estilo de Seth, acto que de por sí le daba significancia a la creatividad del muerto. Fue una pena que Morgan no viviera para seguir cultivando ese estilo, que algunos críticos ya decían que actualizaba a Jack Kerouac.

La realidad fue que era un muchacho de familia con dinero que había elegido todos los peores caminos posibles. En lo literario había tenido la ventaja que le ofrecía su padre, lector insaciable y editor del *Hudson Review*, la revista literaria de Nueva York, fundada en 1948.

La única temporada tranquila que tuvo en la tormenta que él mismo hizo de su vida fue cuando estuvo en la cárcel. La penitenciaría inspiró sus primeros escritos y la novela.

sociales

Nos conocimos en el Groucho Club, un reducto muy de moda entre los intelectuales elegantes y los apellidos best-seller, en el Soho londinense. Fue en la fiesta de presentación de la edición inglesa de su

novela *Homeboy*. Yo estaba buscando escritores estadounidenses para un proyecto que intentaría explicar por qué ellos parecían tan diferentes, como clase o grupo, de sus colegas latinoamericanos. A los estadounidenses les aterraban los compromisos y comentarios políticos en su ficción. Los entrevistables no se habían materializado y mi entusiasmo por esta empresa se estaba agotando.

Una primera lectura de *Homeboy* (que es el nombre que se le da a un pequeño traficante de drogas, confiable para los peces gordos) mostraba la promesa de escritos más maduros en el futuro, de modo que había una buena razón para un saludo. Los editores de Morgan en Londres, Chatto & Windus, habían pagado un buen dinero por la novela (aún se acostumbraba), de ahí la fiesta y toda la promoción.

Era una primera novela, muy fácil de leer, sobre la América que la cultura basura de la década de los '80 había dejado atrás: los pobres, los traficantes de droga, las prostitutas y sus cafishios, los policías corruptos y los pequeños vividores de la miseria ajena.

Morgan tuvo muchísima publicidad. Su conversación en la fiesta recicló la mayor parte de sus entrevistas. En ellas había chisporroteado a sus interlocutores con historias de la vida en prisión, abundante consumo de drogas, copiosas borracheras y actividades sexuales de volutuosidad tal que superaban las fronteras interestatales y las aduanas internacionales. El flamante novelista parecía feliz. Estaba en Londres de turista con su novia, una rubia que ostentaba la sensualidad bajo un vestido blanco pegado a un cuerpo que tenía los contornos de una "chica" de José Guillermo Divito. Estaba en Londres también su padre, anglofilo este, cuya visita coincidió con la de su hijo (si bien Morgan padre hacía notar que no viajaba con Seth). Morgan dejaba traslucir un entusiasmo adolescente cuando decía que estaba ansioso por recorrer Londres. Hizo el ruido de que en la cárcel le había dejado el hábito de madrugar para

trabajar. Por eso le solicité una entrevista para las 7.30 del lunes siguiente.

Al llegar al Residencial de la calle Morewell, cerca de Tottenham Court Road, la puerta de acceso estaba bien abierta, ventilando un tufo todavía muy fuerte de alcohol y tabaco de la noche anterior. Su novia, madre de dos niños que habían quedado en Nueva Orleans, estaba aún medio dormida. Seth Morgan estaba irritado por un artículo de la revista *The Face* que lo acusaba de usar su pasado para una novela. "¿Qué más debía usar uno?" preguntaba. Hizo café. Le pregunté por qué había comenzado su trabajo tan temprano a pesar de estar de vacaciones. Morgan describió su programa diario en Nueva Orleans, que se iniciaba con una sesión de ejercicios en el YMCA, seguida de una labor intensa de lectura y apuntes que duraba hasta las cinco de la tarde. Esto había comenzado en 1986, cuando había dejado la bebida y las drogas y había decidido hacerse escritor. En los últimos meses había tenido un par de recaídas, por la actuación de alto perfil que requería la novela. Magullé que suponía que la noche anterior había tenido otro retroceso, pero no hubo confirmación.

Ahora, años después de su muerte, mientras el grabador reproduce su voz en la que debe haber sido una de sus últimas entrevistas, por el libro o cualquier otra función, y escuchando la sobriedad de su voz, se evidencia que lo que más deseaba en la vida era ser tomado en serio. Estaba usando su pasado como parte de su campaña de promoción: la presentación de Seth Morgan, un novelista que prometía. Era entretenido hacer desfilar su vida en fogonazos frente a periodistas cuyo más duro encuentro con la ilegalidad no pasaba de una infracción de tránsito.

Pero a los 41 años era hora de seguir adelante y con el respaldo de una novela y un buen conocimiento de la vida en los barrios más empobrecidos de su país, Morgan tenía méritos suficientes para tratar de ser tomado en serio.

alcohol

Nuestras voces tienen renovada vigencia en la cinta, en el tartamudeo peculiar de la conversación casual. Me estaba recuperando de una de mis periódicas orgías de vino tinto, que comenzaban con el almuerzo y terminaban en la madrugada siguiente. "¿Cómo eran sus borracheras?"

"Eso no me sucede a mí, aunque tus aventuras sean la situación que muchos parecen repetir. Hay algunos -no lo digo por vos en absoluto- que son alcohólicos periódicos. Se vuelven locos cada dos meses y se pierden en un gran apagón de un día y una noche. Otro cuadro es el del alcohólico funcional. Esa es una persona que se emborracha

bastante noche tras noche, pero nunca tanto como para que deba faltar al trabajo al día siguiente o llegue a hacer un papelón cataclísmico en público o llegue a ir a la cárcel. Yo soy del tercer tipo, es decir un alcohólico crónico, serio, el que termina agarrándose de las paredes. Si bebo ahora, tengo que beber todo el día hasta perder el sentido o quedarme dormido, y lo primero que necesitare al despertarme va a ser un trago. En cierto modo, estoy agradecido de ser del tercer tipo, porque así no me queda otra camino que no beber. O tomo y muero, o no tomo y vivo."

Casi exactamente dos meses después de esa fiesta en el Groucho, estaba bebiendo y murió.

"Cuando salí de la cárcel, había tenido una experiencia muy limitada con el alcohol, y pensaba que puesto que había superado al metoheden y a la heroína y los había dejado, podía vencer al alcohol. Entonces, en 1980, no existía la educación para la salud que hay hoy. Yo no sabía lo que era un alcohólico. Me lancé en una juerga de seis años, y el alcohol se volvió la droga más peligrosa que yo enfrentara jamás."

La prisión por robo a mano armada para adquirir dinero para drogas, que llevaba una pena de entre cinco años y perpetua, solamente había durado desde febrero de 1977 hasta agosto de 1980. Estábamos conversando diez años después de su liberación. Los aniversarios parecían ser nuestra especialidad.

cárcel y escritura

"Recuerdo que en el momento de ir a la cárcel me miré al espejo y me pregunté cómo sacar provecho de esa experiencia. Pensé que quizá tenía que registrar todo lo que vivía, escribirlo todo, eso podía de algún modo ser mi salvación. Así que llevaba un diario. No escribía todo lo que me pasaba cada día, aunque sí tomé nota cuidadosa de los procedimientos y la rutina carcelaria. Desde el principio vi que los detalles de la vida en prisión eran muy importantes. También me di cuenta enseguida de

que las cárceles eran talleres del idioma. Los hombres que tenían que depender del lenguaje como su única fuente de contacto social aún los que carecían de educación o quizá por falta de educación, se volvían inventivos sin restricciones con las palabras y los códigos. Tenían un idioma con nuevas formas y con un nuevo lunfardo, y además se volvían narradores notables... verdaderos trovadores. Cuando éramos dos hombres en una celda, sin radio ni televisor, y muchas veces sin un libro porque no había nada nuevo en la biblioteca excepto una novelita o una de vaqueros... entonces podíamos entretenernos con historias de lo que habíamos hecho afuera, o durante otras condenas o en otras cárceles. Uno pronto se encuentra sin atadura alguna para mentir o decir la verdad. Lo importante es divertirse. Uno se vuelve adepto a contar cuentos de aventuras desorbitadas."

Morgan había perdido todos los cuadernos durante una borrachera cuando viajaba en una pick-up en Nueva Mexico. Tenía una prostituta a su lado. La camioneta había chocado con un coche Buick y él y la muchacha escaparon antes de que llegaran los sheriffs.

En octubre de 1986, cuatro años antes de su último octubre (otra vez un aniversario) "cuando me senté a escribir *Homeboy*, todos los apuntes de mi diario comenzaron a volver en torrentes en cuanto dejé el alcohol y las drogas. Volví a ser consciente de casi todo lo que había vivido, y lo conté por medio de mi personaje, Joe Speaker. Escribí con muchísimo detalle y no hice ningún corte posterior. Lo que finalmente se mandó a Nueva York, a un agente, fueron 1.100 páginas. Quedaron reducidas a 510 páginas aproximadamente. De modo que en realidad todavía me queda más de la mitad del original esperando por ahí. No son palabras de sobra, sino muchas escenas y situaciones que no se utilizaron. Aun cuando haya perdido la verdad de los diarios originales, parece que cuando uno se sienta y comienza desde el principio las experiencias vuelven cronológicamente y



en orden. En aquel libreto original verdaderamente reproduce todo el lenguaje y la mayoría de los cuentos y, me parece, todos los detalles destacados de la vida en prisión. Una de las razones por las que no las edité fue que me di cuenta de que seis años después del hecho tenía que escribirlo todo o el pasado comenzaría a borrarse. Estaba en el punto en que mi mente empezaba a atiborrarse de otras cosas."

Janis Joplin corazón

Como recuerdo, también tenía la historia o el artículo que le había valido un Premio American PEN a la Obra de Presos en 1978. "Era una historia de más o menos cinco mil palabras, creo. Entonces disponía de tiempo, así que escribí un trabajo de no ficción titulado *Cocaína Rosada: Mi extraño affaire con Janis Joplin en sus últimos días (Pink Cocaine: My Strange Liaison with Janis Joplin in her Last Days)*. No atribuí el premio al tema sensacionalista. Sin embargo, me había inspirado confianza el hecho de que consiguiera ponerme en condiciones de escribir."

"Se publicó en la revista del PEN y lo recogió una agencia de prensa underground. Fue publicada en el *Berkeley Barb* (en California) y en la Universidad de Michigan, en un periódico de Ann Arbor, y quizá en media docena de publicaciones en todo Estados Unidos."

"Janis Joplin murió el 4 de octubre de 1970. Oh, ¡se cumplirán 20 años en un par de meses! Yo abandoné la Universidad de Berkeley justo antes de que ella muriera. Me fui precisamente en el cuatrimestre de otoño. Sí, está bien, son esas las fechas. Estaba en el último trimestre y quise tomarme el otoño de vacaciones y venir aquí, a Londres, y ser nada más que un turista. No tengo recuerdos muy lúcidos de esos tiempos, porque tomaba tantas drogas. Pero conseguí escribir una crónica pasable de cinco mil palabras sobre esa experiencia..."

"Con Janis nos conocimos en junio y ella murió en octubre. Fue una relación llena de excesos. Nos conocimos, salimos a cenar, nos peleamos a causa de la comida, yo me mudé a su casa y me quedé a vivir con ella. En los restaurantes hacíamos escándalo: nos tirábamos con los guacamoles, esa clase de cosas, hasta que nos echaban. Ella estaba hecha una furia. Se emborrachaba horriblemente. Fue la primera persona con quien viví, después de mi madre, supongo, que vivía el alcoholismo a toda velocidad. Se emborrachaba dos o tres veces por día, perdía el conocimiento, se despertaba y comenzaba otra vez. Su manager voló de Nueva York en julio y le indicó que tenía que ir a

Hollywood para hacer un álbum. Era el momento comercial de hacer un álbum. Le estaban manejando la carrera. Se la administraba una organización neoyorquina. Todo se administraba estrictamente

excepto su salud. Se fue a Hollywood y se convirtió a la heroína. Con el alcohol no podía funcionar, ni siquiera podía entrar en el estudio de grabación. Pero con la heroína, aunque se inhibía su talento, podía actuar. Terminó matándola, accidentalmente. Cuando ella se iba a Hollywood yo me quedaba en su casa de Marin County, al norte de San Francisco. Yo volaba hasta Hollywood los fines de semana, y fin de semana por medio ella volaba a San Francisco para verme. Lo que hacíamos era emborracharnos en la casa, salir en el auto, firmar un montón de autógrafos, hacer un lío, insultar a los mozos, volcarnos la mesa en las faldas y luego irnos. Este era el plan que nos gustaba seguir. Yo tenía siete u ocho años menos que ella y me divertía muchísimo."

Esta era una parte de la entrevista que él había reciclado demasiado a menudo, la repetición de viejas juergas y la descripción de hazañas sexuales se volvía aburrida.

"En la cárcel había descubierto a ciertos autores, entre ellos a Nelson Algren, John Dos Passos y William Faulkner. No encontré mi propia voz entre ellos pero su lectura me ayudó a arrancar."

"Puedo leer a Faulkner, o Scott Fitzgerald, u otros de esa generación, y siento que puedo detectar en sus escritos el momento en que recibían el llamado de un editor, o en que se llevaban al manicomio a una esposa, o en el que decidían dejar de beber y ponerse a escribir. Yo, como alcohólico, tengo una cualidad alucinatoria clarividente que me permite identificar tales puntos. Puedo leer *¡Absalom, Absalom!* (1936) y sentir que este tipo trata de librarse de la bebida."

"Es una pena, pero en Estados Unidos se cometió el error de olvidar a Dos Passos. Su trilogía, *USA* (1930-36), es una obra maestra. Era un hombre serio y cuando digo que me influyó, me refiero a la necesidad de imitar su economía. En sus primeras obras, *Three Soldiers* (1921), y en *Manhattan Transfer* (1925), expresó tanto en tan poco espacio. Comienza a alejarse de mí cuando se compromete demasiado con la política."

"Poco después de mi detención, traté de descubrir qué literatura carcelaria reciente había y se podía conseguir. Encontré *Soledad Brother Letters*, e *In the Belly of the*

Beast: Letters from Prison (1982) de Jack Henry Abbott. Leí muchísima retórica marxista malentendida. Hubo tipos que convirtieron su experiencia carcelaria en ficción, lo que volvía a crear el cliché de la imagen de un convicto que ellos creían que el público quería ver. Yo sentía que la mejor forma de transmitirla era reinventar -que es una palabra desagradable en estos días- mi experiencia carcelaria para transportar al lector a la cárcel. En el original la novela era esquizoide. Si quería escribir una novela tenía que suprimir la prosa expositiva. Con *Homeboy*, llevé a mis lectores al interior de la cárcel para verla, sentirla y olerla, observar las condiciones y sacar sus conclusiones sobre el sistema. Ese es el lado importante de la novela. El resto es realmente una historia pasada de moda. El lenguaje obsceno y la vulgaridad se insertaron por diversión. Es casi una novela del siglo diecinueve. Hay un personaje, Joe, ingenuo, muchas coincidencias y conversaciones oídas por casualidad. No es la escuela de Raymond Carver. No hay sexo por el sexo mismo, ni escenas pornográficas. No soy más que un viejo romántico. *Homeboy* tiene un ciclo orfeico. Joe entra al mundo 'underground', tiene sus tótems, y puede continuar y ser destruido, o retornar al mundo con su mensaje. Podría haberlo eliminado en una pelea, o él podía realizar un acto heroico y morir."

consejo

Lo interrogué sobre su próximo libro. "El próximo depende menos del idioma. *Homeboy*, como mi primera novela, transmite el sentido de un libro que tenía que escribirse. Hay una exuberancia ilimitada, un gran exceso en ella. El próximo no es de este tipo. Estará ambientado en Nueva Orleans, estará mejor escrito. *Mambo Mephisto* va a ser más sutil, tendrá más finesse. Espero que presente un progreso en mi trabajo de escritor."

La cinta corre en silencio unos minutos, luego vuelve su voz, recitando su dirección en Camp Street, Nueva Orleans. Eso era en Londres, el lunes 20 de agosto de 1990.

Al salir a la calle leí la dedicatoria que me puso en su novela: "Andrew, camina recto y tomá mucha agua. Saludos, Seb." Ignoró su propio consejo.

delmira agustini

por Beatriz Colombi

La pasión marca la vida, la muerte y la obra de Delmira Agustini. Esta poeta uruguaya fue una pionera de la mujer libre y sus versos permiten descubrir a una artista original. Sus amores y su final trágico alimentan el mito.



Delmira leyendo.



Una muerte trágica e inverosímil, una vida demasiado breve: tales los pensamientos que acuden cuando se menciona a la poeta uruguaya Delmira Agustini, que muere a los veintiocho años, asesinada por su marido, Enrique Job Reyes, de dos tiros en la cabeza. Se había casado y hecho abandono del hogar a las pocas semanas, según sus propios dichos, horrorizada por la "vulgaridad" de la vida conyugal. No sabemos si su luna de miel fue un largo escalofrío, ni las razones claras de todos estos hechos (el casamiento, el abandono, la muerte). Lo cierto es que Agustini dudó hasta último momento sobre si debía consumir su unión con Reyes, con quien la ataba una relación pasional, sin lugar a dudas, pero incompleta y poco adecuada a sus intereses intelectuales. La correspondencia íntima con el novio, rescatada en pequeñas esquelas, recuerda a las cartas de Beatriz Viterbo a su primo Carlos Argentino Daneri: "... vi en un cajón del escritorio (y la letra me hizo temblar) cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino ...". De las cartas de Delmira a Reyes se desprenden también voces obscenas, increíbles y precisas, hipertrofiadas por el disimulo y la ventriloquia con que el amor sorprende a sus practicantes. Escritas en una especie de *baby talking* donde confluyen la desfiguración y la afasia, la lectura de estas notas tensiona el pudor que despierta toda aproximación curiosa a otra intimidad. Delmira escribe sobre la tapa de los *Cuentos Fantásticos* de Hoffmann una de estas cartas: "Enrique mío, de yo, de Delmira y de la Nena, te voy a llevar una cartita al baile, mi viejo". En otra, escrita desde Buenos Aires, donde solía pasar temporadas con su madre, dice: "Ahora la van a llevar a pasear. Hoy tempranito la llevaron a tomar el sol a la Recoleta que es el paseo a donde llevan aquí a todos los nenes. Cariños le mandan todos, menos la Nena y Delmira, yo". Las cartas de Delmira a Reyes exhiben esta firma tripartita dejando entrever algún desarreglo, alguna perversión, algún juego de roles sobre los cuales apenas podemos (y ni siquiera sabemos si esto es lícito) esbozar especulaciones. Al menos una es demasiado evidente: entre el *baby talking* de las cartas y el *erotic talking* de su poesía, algo no concuerda.

Numerosas hipótesis se han hecho en torno a esta quiebre pasional en que concluye la vida de Agustini. Una, la más plausible, es la que sostiene que Reyes no era el amor de la vida de Delmira, y que este reconocimiento precipitó el fin. Todos los indicios, sobre todo una carta muy explícita (y de tenor diferente a las que escribe a Reyes) señalan a otro hombre, el argentino Manuel Ugarte. Un fragmento de esta carta sin fecha pero posterior al casamiento, porque hace alusión a éste, dice: "Usted, sin saberlo sacudió mi vida. Yo pude decirle que todo esto era en mí nuevo, terrible y delicioso. Yo no esperaba nada, yo no podía esperar nada que no fuera amargo de este sentimiento; y la voluptuosidad más fuerte de mi vida ha sido hundirme en él". En un retrato que Ugarte le regala a Agustini en agosto de 1913, la dedicatoria no se atreve a una declaración franca de los sentimientos, aunque no abandona la plaza, haciendo oscilar las palabras entre la admiración y el amor; su texto dice: "Al poeta que ha evocado en mi corazón más hondas e imborrables sensaciones, a la Señorita Delmira Agustini, afectuosamente, Manuel Ugarte". ¿A quién le habla, al poeta o a la señorita?, Delmira debe haber examinado (voluptuosamente) ambas posibilidades, haciendo de esta indefinición el más gozoso y el más terrible de sus momentos. Y los antecedentes no parecen desmentirlo: sólo alguien que se sabe apuesto y seductor regala su retrato. Y no pocos documentos, como la correspondencia con amigos, denuncian el éxito

bastante contundente que Ugarte obtiene entre las mujeres, fascinadas por el poeta, el cuentista, el cronista que vivía en París, el orador, el político de barricada que ya mostraba sus dotes por aquellos años. Ugarte fue consultado por Delmira, dudaba entre casarse o no, y el argentino parece haber definido la situación. Y no solo esto: fue testigo del casamiento. Su cabeza (*soberbia*, habría dicho Agustini) sobresale, en la foto de la boda, entre Reyes y Delmira, permitiendo que al menos la iconografía consume el triángulo. A las pocas semanas de la boda, Delmira abandona a su marido para volver a la casa materna e iniciar los trámites del divorcio. Paralelamente, mantiene encuentros secretos con Reyes, que alquila una pieza para estos fines.

En el último encuentro (*suprema entrevista* la llama Ugarte) Reyes la mata y se mata. Las calles de Montevideo vieron pasar los dos cortejos, apenas separados por horas. Delmira Agustini encuentra una muerte de su época, plagada de duelos, suicidios, internaciones y finales trágicos (bastaría pensar la secuencia: José Asunción Silva, María Eugenia Vaz Ferreira, Horacio Quiroga, Leopoldo Lugones, Alfonsina Storni). El crimen de Delmira dio lugar a una profusa y sensacionalista cobertura, como la que reproduce *El Día* del 8 de julio de 1914, que muestra un croquis del drama, con cruces y líneas de punto indicando la posición en que fueron hallados los cuerpos. Las fotos la muestran en un charco de sangre en siniestra conjunción con su poesía erótica, donde la pasión suele tener visos satánicos.

La vida de Delmira Agustini, magnificada por el impacto de este fin, ha dado lugar a otra vuelta de tuerca sobre el mito de Ifigenia. Su figura ha inspirado novelas recientes, como *Un amor imprudente* (1994) de Pedro Orgambide, *Delmira* (1996) de Omar Prego Gadea, y *Fiera de amor* (1995) de Guillermo Giucci. A esta lista, habría que agregar la reciente puesta en escena en Buenos Aires de *La pecadora*, con texto de Adriana Genta, que da cuenta del impacto perdurable de este destino femenino rioplatense.

Delmira Agustini perteneció a la burguesía acomodada de Montevideo. Su educación respondió en todo a los hábitos de su clase: francés, pintura, piano. Se inició en la poesía y en el periodismo muy joven, tomando a su cargo una columna para el diario *La Alborada*, con el seudónimo de Joujou. La sección se titulaba "Legión etérea" y reunía siluetas de mujeres, artistas y escritoras del medio local, también señoritas de sociedad, a las que describe con una prosa que admite desde la plasticidad prerafaelita a la retórica cursi de la columna social. Su poesía circula en varias revistas de la época: *Rojo y Blanco*, *Apolo*, *Bobemia*, *el Cojo Ilustrado*, *El Hispano Americano*, *Caras y Caretas*, *Fray Mocho*, entre otras. Publica en vida tres poemarios: *El libro blanco (Frágil)* (1907), *Cantos de la mañana* (1910), y *Los cálices vacíos* (1913)- este último reproduce los *Cantos de la mañana* y una selección de *El*

libro blanco. Su familia publicó, póstumamente, y en conmemoración de los diez años de su muerte, una edición de su obra completa.

Agustini forma parte del prolífico grupo de escritores del novecientos uruguayo que tuvo como una de sus marcas más fecundas y diferenciadas la emergencia de la llamada *poesía femenina*, con figuras como Delmira Agustini y María Eugenia Vaz Ferreira: ambas inauguran un espacio absolutamente nuevo en la lírica rioplatense. Si bien Montevideo del 900 ofrece un perfil aldeano (Tontovideo la bautiza Herrera y Reissig), en la ciudad confluyen representaciones culturales y políticas modernizadoras que la vuelven un escenario propicio para la emergencia de la imagen femenina de la escritora. Pero este lugar nuevo suscita contradicciones cuando la escritura es abiertamente erótica, como es el caso de Delmira Agustini. Más aun, cuando esta voz poética aparece inaugurando una nueva inflexión de la lírica en el continente, siendo la "primera manifestación de la sexualidad poética femenina en América Latina", según señaló Rodríguez Monegal. No es, por lo tanto, casual que Delmira sostenga su *decir erótico* construyendo de sí misma una imagen donde confluyen el furor poético, la locura y el noctambulismo, *actuando* un rol histérico (su ginecóloga recuerda el rojo intenso de su traje de terciopelo, de su sombrero, de su boca) que le permite dar libre curso a una poética infractora. En este espacio habría que pensar la pornografía *soft* de composiciones como "Serpentina" o "El Intruso", pero también, los cuestionamientos que su poesía realiza al canon estético del momento y a las construcciones de género de fin de siglo.

El espacio onírico

La lista de regalos de casamiento de Agustini está llena de remisiones al anterior fin de siglo, recargado, recubierto, saturado, que podemos imaginar como la apoteosis de la burguesía consumista: "*cofre de oro cincelado, carro alegórico de mármol, biscuit con orquídeas, espléndido sendero requemado (sic) en oro, sombrilla de encaje de Inglaterra, juego de té japonés, anforas de cris-*

tal y plata". Agustini deconstruye y *rededecora* este interior, lo despoja de lujos y estatuillas *art nouveau*, para tapizarlo de sensaciones e imágenes revulsivas, como si las paredes de su alcoba poética fuesen hechas de una argamasa de carne viva y exudaciones. Sus "fieras" parecen enfrentar abiertamente a los tiernos faunitos que adornan las vitrinas burguesas, por eso su poesía da cabida a una fauna muy especial de buitres, vampiros, búhos, gusanos y arañas. Sus espacios también producen la misma inquietud. Desde el espacio abierto de la montaña, el mar, los desiertos, la selva, el bosque, la laguna, donde se dirimen los comienzos de la poesía, donde el sujeto poético "leva el ancla", se enfrenta a los monstruos, recibe la lira de las musas o se encuentra con Apolo. Agustini recorre, tangencialmente, "mitos de inicio" para instalar su propia voz, de hecho, son numerosas las composiciones en que los agentes son el "poeta" y la "musa". El segundo espacio, es la sala, la alcoba, el lecho, la almohada, el interior por excelencia femenino, donde sus encuentros, más que apolíneos, son decididamente dionisiacos. Y el tercero, que no deja de penetrar también a la alcoba, se manifiesta en otras formas: ruina, torre, gruta, tumba, templo, castillo, serie que coloca manifiestamente su poesía en el ámbito gótico, en resonancia con Dante Gabriel Rossetti o Edgar Allan Poe. Naturalmente, Agustini da un paso más allá de lo gótico, trabajando con sus palabras -se diría con su arquitectura, con su atmósfera, con su *décor*, pero incorporando imágenes despojadas, inusitadas y surrealistas. Su escenografía poética evoca por momentos la atmósfera de la pintura metafísica De Chirico o el surrealismo de Max Ernst:

"Yo vivía en la torre inclinada
De la Melancolía...
Las arañas del tedio, las arañas
más grises,
En silencio y en gris tejían y tejían."

"Ob Tú!"

La poesía erótica: un vampiro de fuego

Delmira Agustini renueva y transforma el repertorio de la lírica erótica, usando alusiones seudomísticas, representaciones decadentes, mitos modernistas e imágenes neogóticas. Su registro de posibilidades para aludir al amado y al acto mismo del amor es amplio y explora, particularmente, las zonas de ambigüedad que la tradición sobre el tema permite. La primera y más antigua: ¿amor profano o sagrado? ¿vuelo místico o levitación ardorosa de los cuerpos? ¿Dios o amante? ¿Alas de ángel o aletazo urgido y apasionado? Estas preguntas sobrevuelan siempre las poesías que enmascaran en la tradición mística (alas, vuelo, torre) la necesidad de nombrar lo que se desea. También los mitos modernistas, decadentes y góticos: cisnes, cabezas decapitadas, vampiros y arañas entran en su poesía, pero no salen indemnes. El cisne emerge manchado de sangre,

sangre humana, sangre femenina. Las cabezas, más que reflejarse en la cruel fuente de plata de Salomé, en la usanza de la *belle dame sans merci*, se vuelven sólido estuche, emblema del enigma enamorado. El vampiro no sólo muerde y domina, sino que también duda y se pregunta luego de su dieta de sangre: "¿Por qué fui tu vampiro de amargura?"

Agustini retoma estereotipos y los destruye, hace con ellos una pasta de porcelana para moldear nuevos modos de hablar del amor y de la sexualidad. Juega con un *ars amatoria* tenebrosa y tanática donde abundan las figuraciones fálicas y violentas. Pero también con una pornografía *soft*, inocente, y casi ingenua, como en "El intruso", donde la metáfora más parece querer exhibir que ocultar a su referente: "*Amor, la noche estaba trágica y sollozante/ Cuando tu llave de oro cantó en*

mi cerradura". Agustini se arriega a trabajar con la imaginación erótica de su tiempo que, como sabemos fue resistente a las formulaciones explícitas de lo que pasa en la alcoba. D. H. Lawrence, casi de la misma edad de Agustini ya que nace en 1885, podría atestiguarlo con *El amante de Lady Chatterley*, inmersión más que osada en los repliegues del erotismo y la pornografía.

Pero Agustini no sólo trabaja con mitos, es decir con representaciones, sino también con la estructura misma del deseo que proyecta a la sintaxis. La situación de irresolución amorosa que casi siempre triunfa en sus mejores poemas, afirma la convicción de que el deseo sólo se consume en su propia combustión, incendiando al sujeto lírico, al espacio y hasta al vampiro. El vampiro que de tanta sed se consume en fuego.

SERPENTINA

En mis sueños de amor, ¡yo soy serpiente!
Glisto y ondulo como una corriente;
Dos píldoras de insomnio y de hipnotismo
Son mis ojos; la punta del encanto
Es mi lengua... ¡y atraigo todo el llanto!
Soy un pomo de abismo.

Mi cuerpo es una cinta de delicia,
Glisto y ondula como una caricia...

Y en mis sueños de odio, ¡soy serpiente!
Mi lengua es una venenosa fuente;
Mi testa es la luzbérica diadema,
Haz de la muerte, en un fatal soslayo
Son mis pupilas; y mi cuerpo en gema
¡Es la vaina del rayo!

Si así sueño mi carne, así es mi mente:
Un cuerpo largo, largo de serpiente,
Vibrando eterna, ¡voluptuosamente!

EL VAMPIRO

En el regazo de la tarde triste
Yo invoqué tu dolor... Sentirlo era
Sentirte el corazón! Palideciste
Hasta la voz, tus párpados de cera,

Bajaron... y callaste... Pareciste
Oír pasar la Muerte... Yo que abriera
Tu herida mordí en ella -¿me sentiste?-
Como en el oro de un panal mordiera!

Y exprimí más, traidora, dulcemente
Tu corazón herido mortalmente,
Por la cruel daga rara y exquisita
De un mal sin nombre, hasta sangrarlo en llanto!
Y las mil bocas de mi sed maldita
Tendí a esa fuente abierta en tu quebranto.
[...]
¿Por qué fui tu vampiro de amargura?
¿Soy flor o estirpe de una especie oscura
Que come llagas y que bebe el llanto?

FIERA DE AMOR

Fiera de amor, yo sufro hambre de corazones.
De palomos, de buitres, de corzos o leones,
No hay manjar que más tiente, no hay más grato sabor;
Había ya estragado mis garras y mi instinto,
Cuando erguida en la casi ultratierra de un plinto,
Me deslumbró una estatua de antiguo emperador.

Y crecí de entusiasmo; por el tronco de piedra
Ascendí mi deseo como fulmínea hiedra
Hasta el pecho, nutrido en nieve al parecer;
Y clamé al imposible corazón... la escultura
Su gloria custodiaba serenísima y pura,
Con la frente en Mañana y la planta en Ayer.
Perenne mi deseo, en el tronco de piedra
Ha quedado prendido como sangrienta hiedra;
Y desde entonces muerdo soñando un corazón
De estatua, presa suma para mi garra bella;
No es ni carne ni mármol: una pasta de estrella
Sin sangre, sin calor y sin palpitación...
Con la esencia de una sobrehumana pasión!

EL INTRUSO

Amor, la noche estaba trágica y sollozante
Cuando tu llave de oro cantó en mi cerradura;
Luego, la puerta abierta sobre la sombra helante
Tu forma fue una mancha de luz y de blancura.
Todo aquí lo alumbraron tus ojos de diamante;
Bebieron en mi copa tus labios de frescura,
Y descansó en mi almohada tu cabeza fragante;
Me encantó tu descaro y adoré tu locura.

Y hoy río si tú ríes, y canto si tú cantas;
Y si tú duermes, duermo como un perro a tus plantas!
Hoy llevo hasta en mi sombra tu olor de primavera;
Y tiemblo si tu mano toca la cerradura
Y bendigo la noche sollozante y oscura
Que floreció en mi vida tu boca tempranera!



Sabona, 1908. Familia cobardes, detrás, el argentino Manuel Ugarte



tom waits

nace una estrella

Según su propia leyenda, nació de noche y con tormenta. En el asiento trasero de un taxi y en mitad de la

carretera. Así se cuenta a sí mismo y esos factores son los esenciales. Después llega lo circunstancial: coloca un día, por caso el 7 de diciembre y un año, 1949. También, agrega una ciudad, Los Angeles y, en el colmo de la audacia, un pueblo perdido en las afueras, Pomona. De algún modo, Waits cuenta su nacimiento con varios de los elementos que utiliza para escribir sus canciones: noche, lluvia, carretera y un taxi tratando de conseguir lo que nunca logrará, llegar a tiempo. El pequeño Waits es, claro, el personaje de esta historia, ese que en cada canción estará en el lugar incorrecto en el momento menos oportuno. Sin embargo, en esta leyenda hay algo más que una fábula, hay más que una fórmula para armar canciones. En la leyenda hay un guiño, un embuste descarado. Es que el dinosaurio, cuando describe su nacimiento, está citando a los mismos autores que más tarde o más temprano se congregan en cada uno de sus discos.

"La carretera es la vida", dice Dean Moriarty en la novela de Jack Kerouac, **En el camino**. Moriarty era, en la vida real un beatnik llamado Neal Cassidy que afirmaba haber nacido en un auto, a la altura de Salt Lake City, cuando su padre intentaba llegar (infructuosamente) a un hospital de Los Angeles. El guiño de Waits se completa en el disco **Foreign Affairs**. Ahí incluye un enorme tributo llamado Jack & Neal: "Jack estaba sentado con mirada de póker/ Neal iba doblado sobre el volante, pasando a todos los autos, a todo el mundo/ No iba a menos de ciento ochenta cuando vimos una estrella fugaz/ (...) Jack soñó que estaba en un bar/ con Charlie Parker sobre el escenario, sin ninguna preocupación en la cabeza/ y el vaso de cerveza en una mano, y el brazo rodeando la cintura de una cbica/ Y Neal cantaba algo a una enfermera bajo la luna de Harlem/ Y puedes jurar que a pesar de todo pronto estaremos en California". Ahí los recuerda Waits como si realmente hubiera estado en esa carretera, en esa

novela, en esa vida. Como si realmente él y Neal Cassidy hubieran nacido en el mismo auto.

"Nunca dije una verdad, así que nunca puedo decir una mentira", solía afirmar Waits en los años en que daba muchas notas haciendo gala de su gusto por los juegos de palabras, algo que paladea tanto como del blues, ese otro juego de palabras. Dicho esto, es más fácil escuchar su propia versión de la historia: "De mi adolescencia tengo recuerdos buenos y malos, imagino que como todo el mundo. Entre los agradables conservo la imagen de mi padre, un profesor de castellano que me enseñó bastantes cosas, incluido algo de español".

Otra vez los beatniks presentes en ese gusto por el idioma que se habla ahí abajo (su querido Cassidy murió en México en 1968, buscando a pie por las vías del tren el camino que había perdido cuando dejó su último auto) y su padre, un tipo extraño nacido en Texas, que portaba el nombre de dos famosos ladrones de trenes del sur americano, Frank Jesse. Esa especie de resumen de los hermanos James que era el padre le inculcó el gusto por las causas perdidas, por los sitios equivocados, por la cerveza caliente y las mujeres frías.

Ese cocktail juvenil (blues, literatura de carreteras, padre bandolero y, para colmo, profesor) lo llevó primero a vivir en un taxi abandonado en un callejón de Los Angeles, después al legendario Tropicana Motor Hotel en la Santa Mónica Boulevard y más tarde al mito. Es que, desde el principio, se enamoró tanto de ese legado que no pudo menos que imitar en su vida el lenguaje y los gestos de los perdedores de las historias que escuchó desde chico.

música, maestro

Pero también fue un poco más allá. Y como buen fabulador, le agregó detalles a su destino. Así creó una geografía donde las baladas, el blues y un estrepitoso avant-jazz-rock, delinearon una atmósfera de ciudad peligrosa. De barrio de noche, excedido de alcohol, de casas de empeño, de religión fanática, de hoteles donde dormir no significa descansar. Y lo hizo desde sus primeros

el dinosaurio obstinado

discos, cuando todavía no ostentaba la voz cascada de cigarro barato, de bebidas de a dólar y, claro, de buscada impotación. Desde **Closing Time** (1973) y **The Heart of Saturday Night** (1974), impuso un estilo: había historias para contar pero no eran agradables. Sólo que estaban ahí (las historias) y no importaba si estaban ahí (los que escuchaban). Así montó el culto. Pocos discos vendidos y mucha fama. Waits es esa clase de tipo que se escucha mucho menos de lo que se lo cita. La voz cascada se insinuó en **Nighthawks at the Dinner** (1975) y se impuso en **Small Change** (1977). La guitarra eléctrica apareció recién en **Blue Valentine** (1980) y los elementos extraños en **Swordfishtrombones** (1985).

Ya en **Rain Dogs** (1987) el mito había trascendido su estatura. Y se dedicó a robustecerlo junto al escritor William Burroughs (otra vez los beatniks) en **The Black Rider** (1994). En el medio, obtuvo un impensado Grammy por **Bone Machine** (1992) y después, frente a semejante sacudón de popularidad, se llamó a silencio. Al menos hasta este año en que editó **Mule Variations**.

Pero eso es sólo un resumen de catálogo de disquería. Waits, prefiere contar las cosas de otro modo. Volver, por ejemplo, a los tiempos del Tropicana para decir: "Sí, viví días felices por allí. Tal vez un poco salvajes, pero bueno, creo que también se ha exagerado algo con esas historias". Claro, el que había contado esas historias era el mismo Waits, así que sin dudas eran exageradas. En el '92, cuando editó **Bone Machine**, seguía recordando: "Ahora tiraron abajo el Tropicana y sólo Dios sabe qué irán a construir. Imagínate si levantan una lavandería o un palacio del yogurt o algo por el estilo. ¡Sería tremendo! En esta ciudad te das vuelta y ya tiraron abajo medio barrio. Yo no tengo nada contra los cambios pero tendrían que saber guardar un poco la medida". Es cierto que él no tiene nada contra los cambios. De hecho, el suyo fue uno de los cambios más pronunciados de Los Angeles. Sin embargo, se cuidó muy bien de no tirar nada abajo.

hombre de familia

Los tiempos del taxi en el callejón han pasado. Hoy Waits vive en un rancho, en las afueras de Los Angeles, con su mujer Kathleen Brennan y sus cuatro hijos y no se pone colorado al afirmar que esa vida sedentaria le proporcionó las raíces que nunca había tenido. "Supongo que basta cierto punto uno elabora su propia leyenda. Y creo que está muy bien hacerlo. Hay que imaginarse adónde uno quiere llegar y hacer todo lo posible para ir hasta allí. Provengo de una ciudad pequeña. Nunca creí que viajaría, actuaría y baría lo que me gustase. Pero aprendí que para conseguirlo hay que empezar por creer en uno mismo". Waits maestro, músico de culto y actor de Hollywood. Y vuelve a su familia:



"Probablemente yo aprendí más de ellos que ellos de mí. El más pequeño de mis hijos me dijo una vez: "Subamos al auto y estrellémonos contra el sol". Cuando ve una foto en una revista quiere entrar en ella; no entiendo por qué no puede hacerlo. Yo, como artista, tengo los mismos instintos: quiero meterme en la imagen y estrellarme contra el sol".

De algún modo, una parte de Waits consiguió meterse en la imagen y estrellarse contra el sol: eso vino con el cine. Su trabajo en las películas es más vasto que su discografía: desde **The Outsiders**, **La ley de la calle** y **Cotton Club** del Francis Ford Coppola de los primeros años ochenta (sin olvidar su primera participación junto a Sylvester Stallone en **Paradise Alley**), pasando por el **Bajo el peso de la ley** de Jim Jarmush y el **Barrio chino II** de Jack Nicholson, hasta **Pescador de Ilusiones** de Gilliam y el **Drácula** operístico de (otra vez) Coppola, el músico se dio algo más que el gusto de ponerse delante de una cámara. Incluso, filmó con Chris Blum una película basada en uno de sus recitales, **Big Time**. "En **Big Time** he visto cosas que no me gustan, tanto de mí mismo como del espectáculo. Creía que era mucho más alto, por ejemplo. Pensaba que me parecía a Sean Connery. Fue un golpe muy duro ver ese viejo sudoroso que se retorció mientras se rascaba la cabeza. Fue una noche muy cruda".

Asimilar el golpe le llevó su buen rato, casi seis años. Pero ahora Waits da la vuelta. Es que a la edición de **Mule Variations** hay que

sumarle una gira por Europa y los Estados Unidos que, de extenderse al año que viene, bien puede traerlo hasta la Argentina.

Otra vez anda por ahí con su megáfono y esos pelos de resorte que ya son marca registrada. Otra vez canta esos viejos blues traídos del más profundo sur americano, otra vez vuelve a montar pequeños cabarets berlineses para que el mundo repita una y otra vez la misma pirueta. Waits de vuelta: a los cincuenta años, ya sin taxi desventajado, con cuatro hijos y, como si fuera poco, una mujer que lo obliga a trabajar.

Por lo menos ahora reconoce que no vive, como en los días posteriores a la salida de **Bone Machine**, en un estado de alerta permanente. "Ese fue uno de los motivos por los que me retiré. Necesitaba poner distancia. Era imprescindible hacer una pausa en mi propia mitología. Uno se la basa diciendo "Préstame atención, préstame atención", hasta que empieza a mirar de costado al tipo que viene a saludarte o te sonríe en un bar. Entonces uno sigue gritando, pero ahora las palabras son "Déjenme en paz, déjenme en paz", dijo en una de las pocas entrevistas (en esto también ha cambiado, ya no anda por los bares, ahora se lo tilda de ermitaño) que concedió por la salida de su nuevo disco.

Y con una sinceridad que no le queda muy bien, asegurando: "Ser músico de culto resulta irritante. Pero a veces es irritante ser disecador o conductor de trenes. Y hay momentos en los que es lo más maravilloso que puede existir".

Más viejo, más huraño, más sincero (lo que en un fabulador no es gran cosa), Waits sigue soñando que duerme en un auto abandonado o que está naciendo en otro que atravesara una interminable carretera. O que es el ladrón de trenes que lleva los nombres de los hermanos James o que sigue siendo el último y obstinado dinosaurio. "¿Con qué sueño? pues normalmente con caballos portugueses, bigos turcos, corpiños y roulottes. Raramente los recuerdo. Pero creo que algunas canciones son como los sueños: empiezan cuando uno se va a dormir y terminan cuando se despierta".



Una mínima modesta, producto de la intuición, descartable: Tom Waits jamás llegará a ser del todo un adulto porque nunca fue rotundamente un niño. Una máxima repetida hasta el hartazgo: escuchar su música da ganas de beber un trago de bourbon o algo por el estilo, escuchar su música obliga a que oscurezca rápido. Sus canciones son nocturnas, trasnochadas y, como las papas fritas más saladas, dan sed. Entre mínima y máxima, una obra distinta y distintiva dentro de ese mar que suele llamarse rock y que involucra a las especies más diversas. En este marco Waits es, para decirlo de algún modo, un obstinado dinosaurio que aprendió a sobrevivir.

una mina muy particular

Poeta, pintora, musa. Mina Loy se adelantó a su tiempo con un estilo provocador. Después, con el pasar de los años, fue olvidada.

Ahora la V. la rescata del olvido.

por Christian Kupchik

"Dusie"
(Mina desnuda) París 1905.

Mina Loy fue una sacerdotisa poética de principios de siglo, paradigma de la incipiente Mujer Moderna y glamoroso camaleón bohemio entre cuyos amigos y admiradores se incluyeron Gertrude Stein, James Joyce, Djuna Barnes, Man Ray y Marcel Duchamp entre otros tantos creadores de su época. Su redescubrimiento -gracias al esfuerzo de Carolyn Burke y su libro **Becoming Modern. The Life of Mina Loy**- constituye un desafío peculiar, no sólo por las experiencias que acumuló su vida, sino muy profundamente por el desparpajo estético con que se arriesgó a la misma.

Loy sirvió como una suerte de "cartógrafa de la imaginación" de la era pos-victoriana, y bajo los influjos renovadores de su época, su mano fue esculpiendo movimientos florecientes, desde el feminismo hasta el futurismo. Tenía un instinto impecable para estar en el momento correcto en el lugar adecuado, y a partir de allí cambiaba por completo las reglas del juego.

fe y terror

Esta mujer enigmática llegó al mundo en Londres bajo la clave de capricornio, el 27 de diciembre de 1882, como Mina Gertrude Lowy. Fue la primera hija de Julia Bryan y Sigmund Lowy, al tiempo que el risco más saliente de una azarosa encrucijada de religiones. Sus abuelos maternos, George y Ann Bryan, vivían en Bromley, un pueblito al suroeste de Londres que se destacaba por la proliferación de iglesias protestantes que se oponían a la anglicana. Sigmund, en cambio, era un húngaro de origen judío. Su padre resolvió bautizarlo como Sigmund Felix en honor del compositor Felix Mendelssohn, todo un símbolo de las luchas antisemitas que sacudían a la sociedad austro-húngara de entonces.

A los 19 años Sigmund emigró a Londres y se instaló como asistente con una posición económica relativa-

vamente sólida que lo ponía en carrera para escoger a una muchacha judía. Sin embargo, quien lo sedujo fue una inglesa de convicciones religiosas disidentes. Mina creció entre la severidad anglosajona de su madre y la sensibilidad centroeuropea de su padre.

Desde sus primeros años, se destacó como un alma rebelde, con profundas inclinaciones místicas que podía expresar con evidente talento a través de la pintura. Al terminar sus estudios secundarios resignó una carrera académica para comenzar la nueva centuria en París, entusiasmada por una atmósfera más abierta que en la Londres victoriana y la posibilidad de seguir estudios de arte en la Académie Colarossi.

Con sólo 23 años, en 1906 logró ser aceptada en el afamado Salon d'Automne, lo cual le permitía mostrar sus trabajos sin pasar por complejos procesos de selección. Para entonces, la efusiva inglesita se presentaba en sociedad como Mina Loy, adaptando su apellido de acuerdo al vocablo francés "loi": a partir de allí, no reconocería más ley que la suya propia. También por aquellos días, Mina comenzó a firmar unos poemas que llamaron la atención de la sociedad artística parisina. Demoraba sus días -en particular sus noches- en el Café Dôme, en el cruce de los boulevards Montparnasse y Raspail, donde asistía la vanguardia más radical, y al poco tiempo su nombre era evocado con admiración.

En las clases nocturnas del Colarossi, Mina conoció a un inglés snob quien le resultó físicamente repugnante llamado Stephen Haweis, aunque ella prefería nombrarlo como "el Terror". Era ostentoso y con tendencias ridículas al melodrama. Gustaba, por ejemplo, de hacer teatrales ingresos a la Académie vestido con largas capas negras y collares de perlas. No resulta difícil adivinar lo que pudo haber deslumbrado a Haweis: a diferencia suya, Mina daba muestras de un talento y una belleza reales. El crítico Dineen, en su

Man Ray, Mina Loy, Tristan Tzara, Jean Cocteau, Kiki, Jane Heap, Margaret Anderson, Ezra Pound, París 1923.

enigma, ya que en sus diarios la joven incluso trata a Stephen con bastante desprecio.

Al parecer, ella quedó embarazada y fue Sigmund Lowy quien les pidió que se casaran. No obstante, Mina perdió a la niña y el dinero familiar obtenido no alcanzaba más que para una modesta existencia. La muerte de su hija la sumió en una profunda depresión, y para escapar a la enfermedad en 1907 la pareja puso proa a un nuevo destino: Florencia.

encuentro con el futuro

Mina pasó aquellos primeros años italianos rodeada de algunos exiliados ingleses y norteamericanos, muy en particular con Mabel Dodge Luhan, quien acabaría por convertirse en su mejor amiga. Este cerrado círculo se comportaba como si el siglo XIX no hubiese terminado, y distraía su tiempo entre festividades renacentistas y bailes de disfraces. Mina pudo satisfacer su maternidad y dio a luz a dos hijos (un niño y una niña), y aun cuando el ambiente le resultaba poco estimulante, entre eventos sociales, reuniones de té y chismes vacíos, encontró la tranquilidad necesaria para dedicarse a su propia creación.

En una de estas reuniones conoció a Gertrude Stein, a quien le mostró sus manuscritos. La Stein quedó fascinada con la producción de Mina y comenzaron allí una entrañable amistad. Por otra parte, Mabel Dodge era una inquieta inquisidora intelectual e introdujo a Mina en la lectura de Freud, Bergson y algunos filósofos orientales en lo que se conocía como "nuevo pensamiento". Por medio de Dodge y Stein, la inglesa pudo conocer a una figura que resultaría decisiva tanto en su evolución estética como personal: el líder futurista Filippo Marinetti. El encuentro fue decisivo. Mina abandonó a Haweis, cansada de su mediocridad, y decidió apostar todo a su obra, al tiempo que comenzó a reflexionar sobre el nuevo rol que le tocaba a la mujer en el siglo XX.

Tuvo relaciones con Papini primero, y con Marinetti -quien se enamoró pasionalmente de ella- después.

Estaba tan adelantada para su época, que escribió una suerte de manifiesto feminista en base a una serie de discusiones mantenidas con Marinetti acerca del papel de la Mujer Futurista. Al igual que Pound, el italiano era un misógino consumado y no le concedía demasiada importancia a la creación femenina. Convenía en lo valioso de la producción de Mina en función de su condición de "artista excepcional" que escapaba a los convencionalismos de la "mujer común". Pero ella rechazó de plano ser considerada una excepción. En 1914 presentó sus obras en la 1ª Ex-



posición Futurista Internacional y causó una auténtica conmoción. Allí le confesó a Carl Van Vechten: "Tengo un concepto masculino fundamental que atribuye la falta de apreciación por mi trabajo a la carencia de perspectivas en el observador".

Sus poemas fueron publicados por la revista *Others*, y seleccionados junto a los de Marianne Moore y William Carlos Williams como la mejor poesía anglosajona del nuevo siglo. A pesar de sus diferencias con Marinetti (a quien satirizó en su obra *Sex Wars*, y en la pintura que hizo de los machos italianos), Loy nunca dejó de reconocer que él la había despertado a un nuevo mundo. Pero ahora que ya había pasado por el futurismo, éste se le había consumido. Necesitaba un nuevo futuro.

Ella y el Coloso

En 1916 estaba nuevamente en París, aunque no sería por mucho tiempo. Allí conoció a quien fue su segundo marido, el poeta/boxeador Arthur Cravan, una de las figuras más inclassificables y al mismo tiempo notables de la época. Tanto por méritos estéticos como deportivos, Mina lo llamaba "el Coloso", y con ese título -**Colossus**- publicó unas memorias de su corta pero intensa relación con él.

Sobrino de Oscar Wilde y dueño de un indudable talento natural, Cravan fue fundador y director de la insolente revista *Maintenant*, a la que se considera fundamental para el desarrollo del incipiente movimiento surrealista. Pero lo increíble es que su carrera poética cosechaba tantos elogios como su carrera boxística. Luego de derrotar al campeón griego Georges Calafatis en Atenas el 16 de agosto de 1914, a Cravan le llegó su gran oportunidad para pelear por el título contra el norteamericano de nombre Arthur Johnson, campeón mundial de la categoría medianos. La pe-

lea se realizó en la plaza de toros Monumental de Barcelona el 23 de abril de 1916, con un enorme despliegue publicitario. Entre el público estaban sus entusiastas colegas de la vanguardia surrealista (Breton, Duchamp, Picabia, Dalí, etc.) y, por supuesto, también Mina. Si bien Cravan no pudo satisfacer a su exigente platea con un triunfo -cayó por ko. en el sexto de los veinte asaltos en que estuvo pactada la pelea - eso no influyó para menguar la admiración que los jóvenes creadores sentían por él.

El poeta-pugilista era dueño de un espíritu pasional e inquieto que se correspondía a la perfección con el de Mina. La pareja partió a Nueva York y allí residieron durante un tiempo en Manhattan. "Estoy en mi elemento", confesaba Mina al mundo. Allí habría de conocer a figuras capitales de la nueva cultura, y ganaría la confianza de un alma gemela: Djuna Barnes. Sin embargo, el ingreso de los Estados Unidos en la guerra lo complicó todo. Cravan ayudó a desertar a algunos amigos a Canadá y la pareja se trasladó a México, donde vivieron durante buena parte de 1917. Presionados por el gobierno norteamericano, las autoridades mexicanas comenzaron a investigar a los "inconformistas", es decir, los extranjeros radicados allí. La idea era partir por separado y encontrarse nuevamente en una lejana capital de Sudamérica: Buenos Aires. Mina partió por vía marítima desde Salina Cruz y se detuvo brevemente en Nicaragua, Costa Rica, Panamá, Ecuador, Perú, hasta llegar a su destino final, Valparaíso. Luego de pasar algunas semanas en Santiago para descansar y procurar alguna vía de contacto con Arthur, decidió viajar directamente a Buenos Aires por tren. Al cabo de una travesía de dos días, Mina llegó en condiciones penosas hasta nuestra capital en no-

viembre de 1918. Su vientre albergaba un niño de cinco meses, fruto de su amor con el desaparecido Arthur Cravan. No sólo no había llegado a Argentina, sino que amigos comunes en México, Estados Unidos y Francia no tenían ninguna noticia de él. Averiguaciones posteriores permitieron establecer que Cravan desapareció probablemente en algún lugar del Caribe durante una tormenta.

Buenos Aires cautivó a Mina con su paisaje "europeo", tan alejado al de las otras capitales latinoamericanas que había visitado. Pero no tenía demasiado tiempo para admirar nada. Además, las circunstancias estaban muy lejos de ser las más propicias. Más allá del embarazo que seguía avanzando y la evidente preocupación por el incierto destino de su compañero e incluso la incertidumbre por el suyo propio, Mina habría de sufrir las propias circunstancias argentinas. El 9 de enero de 1919 se declaró una huelga general en protesta por el asesinato de un trabajador. La represión no se hizo esperar y un clima de temor generalizado se expandió por la ciudad. La Semana Trágica había comenzado. La futurista no alcanzaba a entender en dónde estaba.

se apagan las lámparas



Arthur Cravan, 1917.

El 5 de abril de 1919 fue inscrita en Londres la niña Jemima Fabienne Cravan Lloyd, hija de Arthur Cravan. Mina se radicó en París y en un primer momento rechazó tanto "el honor" de ser tratada como la viuda de Cravan como cualquier intento de apropiación de su obra para ser elevada al incipiente panteón surrealista. Esta reacción se debía en parte a que, aún a dos años de su desaparición, Mina no podía creer en ella y seguía buscándolo; pero además, consideraba una injusticia etiquetar su obra, poderosa y singular. A pesar del poco tiempo de convivencia, Mina lo amó profundamente; tanto que le costó aceptar al menos otros dos años su desaparición. De allí que se tomará algún tiempo antes de colaborar con Breton en la publicación de sus obras.

Mientras su búsqueda estéril proseguía, retomó su actividad poética. En 1922 su amiga Djuna Barnes le ofreció que entrevistaran juntas para *Vanity Fair* a un escritor irlandés que venía dando que hablar: James Joyce. Mina, además, hizo un retrato de él. En 1923 apareció su primer libro de poemas y poco después segmentos de un largo poema autobiográfico, **Anglo Mongrels & the Rose**, que dejó inconcluso.

El sustento, sin embargo, provenía de unas lámparas que ella misma diseñaba bajo el patrocinio de Peggy Guggenheim. La empresa amenazó en un primer momento con ser bastante exitosa, debido a que los diseños eran buenos y los

Mina Loy y Djuna Barnes por Man Ray, New York 1920.

precios moderados, pero para su mecenas sólo se trataba de un juego y no le prestó el suficiente apoyo. Mina y su hija Joella siguieron trabajando con las lámparas y otros objetos de "arte etéreo" durante algún tiempo, pero el esfuerzo era demasiado. La poeta vivía paranoica de que alguien robara sus diseños y ya casi no pintaba ni escribía, de modo que decidió abandonar el comercio.

A comienzos de la década del '30 se la vio inmersa en lo que ella llamaba "su novela", aunque en realidad se trataba de fragmentos en prosa poética de corte autobiográfico sobre su infancia. Pero varias cosas pasaron por entonces. Mina Loy comenzó a sentirse una suerte de "fantasma poético" en el centro de un tiempo que se le escapaba. Sus hijas se habían instalado en Nueva York asustadas por el ascenso del fascismo y ella cayó en un estado melancólico que la llevaba a evocar con dolorosa nostalgia el pasado. Incluso su trabajo ya no merecía la consideración más que de algunos puristas. Sencillamente, había pasado de moda.

te romperás los dientes

Al finalizar la Segunda Guerra Mundial, cuando el New Criticism hizo eclosión, se tomó a T.S. Eliot como el "modernista modelo", y él favoreció de tal modo a Marianne Moore que Mina Loy quedó eclipsada. En verdad, durante la década del '10 las dos mujeres aparecieron absurdamente enfrentadas por un antagonismo que no tenía lugar -en verdad, sus obras están más emparentadas de lo que se sospecha-, por simple capricho de otros poetas, como Pound, Eliot y William Carlos Williams. Mina vivió una década de gran depresión que llegó hasta 1947, cuando a instancias de sus hijas partió hacia Nueva York. Se instaló en el Bowery, en una zona frecuentada por marginales y vagabundos. Trabajó amistad con el artista Joseph Cornell y los escritores Kenneth Rexroth y Jonathan Williams, quienes se convirtieron en sus defensores literarios. No obstante, sus contemporáneos parecían ignorar por completo de quien se trataba, lo cual era absurdo en función de sus vivencias tanto europeas como neoyorquinas. Gracias a la gestión de Rexroth y Williams, logró publicar en 1958 **Lunar Baedeker** y **Times Tables**, pero los

libros pasaron desapercibidos. No fueron bien distribuidos y no tuvieron más que una crítica; sin embargo Mina comenzó a ser leída con interés por un pequeño círculo de poetas, entre quienes se encontraban Denise Levertov, Robert Creeley y Paul Blackburn.

Cuando murió, en 1966, su nombre era raramente mencionado en alguna enciclopedia vanguardista. Sin embargo, había mucho más que una biografía alocada detrás de las tres letras de su apellido: una estética arriesgada, que se atrevió a desafiar incluso hasta los "ismos" más provocativos. Ezra Pound, para comentar la poesía de Mina Loy, creó la palabra "logopeia", esto es, "una poesía que se emparenta sólo con el lenguaje, una inteligente danza entre palabras e ideas". Yvor Winters, a su vez, comparó su trabajo con el de Wallace Stevens "por estar entre los más asombrosos que conoció la poesía anglosajona de este siglo". John Conover, albacea literario de Loy, sugiere que hay que prestar atención a su poesía en proporción simétrica a la de su leyenda. Muy cierto. A pesar de que Eliot se quejó de su falta de "obra", los poemas de Loy compensan en densidad lo que carecen en cantidad. Su efecto es muy similar a la exquisita exactitud emocional e intelectual de Emily Dickinson (con quien también coincide en su elección temática). Por debajo de la aparente belleza lírica, yacen una perspicacia, honestidad e inteligencia que justifican con plenitud la sentencia de Denise Levertov: "Muérdela", recomendó. "Te romperás los dientes".

Loy es dura, sí, pero de poder elegir un tiempo especial capaz de descifrar lo que ella describió como una "música de pensamientos visuales", más allá del confesionalismo visionario y el realismo sexual, entonces no hay dudas: ese tiempo es ahora.



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

AUSTRALIA

por Javier Rombouts

la isla del fin del mundo

Por momentos parece una simple isla y por momentos, un continente a la deriva. Australia: la antigua colonia inglesa es menos pintoresca que su similar India y muy parecida a esas comunidades del medio oeste norteamericano en donde triunfaron los blancos-anglosajones-protestantes. Crónica de viajes, con auténticas fotos australianas, por un mundo en donde todo funciona bien. Salvo los tiburones y algunas personas.

La primera vez que sospechó de esa ciudad tan pulcra y atildada como una dama inglesa de principios de siglo, estaba subiendo las escalinatas de una estación de subterráneos. Porque en Sidney, Australia, hasta las estaciones de subte son lugares limpios y donde, parece, el ecosistema todavía tiene una esperanza.

Y la St. James Station, construida en los años cincuenta, ubicada debajo de un parque, en pleno downtown, y colmada de negocios con letreros de neón, no era una excepción. Todo brillaba como si el fin del mundo estuviera a pocas horas de distancia y los australianos quisieran mostrarle a Dios lo bien que se habían comportado mientras él estaba de vacaciones.

- Si necesita un taxi, hay una parada a una cuadra.

- Gracias, prefiero caminar.

La primera sospecha. El extranjero percibía que, en medio de tanta limpieza, de tanta contenida amabilidad, faltaba algo: la basura. Estaba seguro de que, tarde o temprano, la iba a encontrar. Y no quería sorpresas. "Espero que nadie, valga la metáfora, me vomite los pantalones. Los que viven en ciudades de veredas limpias tienen los bolsillos llenos de mierda", se repetía.

Hasta ahora, el hotel -un Hollyday Inn Mil Estrellas ubicado frente al Pacífico, en el digno y selecto suburbio de Coogge- no había sido de gran ayuda para encontrar la parte oscura de ese mundo pequeño, rechoncho y rubio, de la última isla del mapa. Muchas reverencias y sólo Felipe, un portero chileno, para dejar entrever fragmentos de otra historia.

- Acá somos muchos los latinoamericanos. No todos vinimos por lo mismo. No todos llegamos juntos. Somos muchos pero cada uno sabe por qué vino. Ahora, unos cuántos quieren irse. Y también saben por qué- le había dicho en su castellano neutro, sin vestigios de cordillera. Una noche se lo dijo, después de muchas charlas previas, después de unas cuantas propinas. Felipe es bastante hermético, bastante grande,



Opera House

lleva unos rotundos bigotes negros y el pelo muy corto. Lleva, también, veinte años viviendo enfrente del mismo Pacífico que lo vio nacer en Viña del Mar. Pero, más allá de esas confidencias a fuerza de pisco, la rutina es otra. El chileno le pregunta si precisa un taxi y le ofrece puntualmente cada mañana una guía de lugares para visitar. Una guía de lugares comunes. Uno de esos días de sol perfecto, mientras el taxi se demoraba, el extranjero también quiso saber: "¿Y usted, por qué vino?"

- El mayor problema que tenemos en el verano son los tiburones- asegura el taxista pelado en un inglés de vocales abiertas, una especie de slang, de lunfardo, que en reali-

dad no lo es.

"El idioma", piensa el extranjero, "como la marca en la frente del preso". El taxista seguía parlotando sobre tiburones. Mencionaba tamaños, piernas amputadas, veranos sin turistas. Todo en ese inglés del que los ingleses se avergüenzan y que los norteamericanos no entienden. Todo bajo la capa del mismo miedo: el peligro viene del mar, de afuera. "De algún modo, este país, sigue siendo una prisión", piensa el extranjero.

- Hace unos años empezaron a poner redes de acero para que los tiburones no pasaran. El primer año fue todo un operativo. Hubiera vis-

to: barcos, helicópteros, hombres rana. Pero no hubo caso, las rompieron. Y así cada verano. Los tiburones siempre vuelven.

Desde el principio, los problemas llegaron desde el mar, de ese afuera gigantesco que es el mundo para los australianos. Incluso, fue así para los primeros habitantes de la zona, los aborígenes. Cuando el marino inglés James Cook bordeó la costa este de la isla en 1770, elevó un informe a su majestad británica asegurándole que ese era el lugar ideal. Y 18 años después, la primera colonia prisión se fundó, justamente, en donde ahora está Sidney.

El mal exterior, lo desconocido. "Eso incluye a los tiburones y a los turistas", piensa el extranjero.

Los australianos están muy orgullosos de su limitada tierra, de sus tangibles campos, de sus humeantes industrias y de sus pubs que cierran puntualmente a la una de la madrugada cuando ya todos, con la misma exacta puntualidad, están borrachos.

Incluso, están muy orgullosos de sus borracheras y del King Cross, una zona liberada donde, por las noches, los pubs no cierran y en la calle se puede conseguir tantas pastillas de éxtasis como mujeres.

Pero el King Cross también es tangible y mensurable. Todo está bajo control: tres cuerdas por tres cuerdas. La policía tiene el nombre y el apellido de los dealers, de las putas, de los doce dueños de los doce pubs. Además, ese territorio sólo es frecuentado por turistas con su visa en regla, con su nombre archivado en la aduana, con su ticket de avión con fecha de partida. Hay otros, pero a esos otros ya están acostumbrados: los tiburones siempre vuelven.

Para los australianos, los ingleses de vacaciones son una maldición bíblica. No son turistas. Son los antiguos patrones que regresan para pasearse por las tierras perdidas. Los temen tanto como los veneran; tanto como los odian. Antes, llegaban para ver cómo engordaban sus ovejas y cómo crecían sus plantaciones de cebada. Ahora, regresan para tomar toda la cerveza posible y comer steaks gordos y jugosos. Pero antes y ahora la mirada es la misma. Y la mirada dice: somos los dueños.

De los 2 millones largos de turistas que llegan por año a Australia, un cuarenta por ciento son ingleses, otro tanto por ciento japoneses y el resto un buen surtido multicolor. Pero, a diferencia del resto, los ingleses suelen ser propietarios de grandes casas y de campos. Los viejos dueños.

"El afuera como amenaza.", piensa el extranjero, "El otro, la mirada del otro. De ese que llega y usa, que frunce el ceño y condena. Y ellos tan expuestos y prisioneros. Basta un desconocido que llegue por mar o por aire, que traiga esos apuestosos gérmenes que se cultivan en los continentes. Sobra con uno; a lo sumo, dos. Y, entonces, no habrá escapatoria."

A la gran isla sólo se puede entrar en aviones de la línea aérea australiana Quanta. Los motivos de esta medida son tan ambiguos para los turistas como unívocos para los australianos. La fórmula general dice: Para preservar el medio ambiente. Pero tanto en los aviones como en el aeropuerto de Sidney se palpa algo más: el miedo a los tiburones. En ninguna zona de los aviones Quanta se puede fumar. Y las azafatas pasean por los pasillos durante las tres horas que dura el vuelo entre Oakland, Nueva Zelanda, y Sidney para hacer cumplir la prohibición. Parecen actrices de reparto de una película sobre la Segunda Guerra Mundial. "Aunque el ejemplo es obvio, son nazis con polleras", piensa el extranjero.

- Es acá- dice el taxista y señala con un dedo la gran herradura llena de negocios de souvenirs y restaurantes y acuarios y salidas de ferrys. Un poco a la izquierda del puerto, está ese monumento extraño, la Opera House, con sus escalinatas y techos blancos que pretenden semejar las olas de un mar que, en ese sitio, carece de cualquier clase de ímpetu.

El extranjero deja a su taxista preocupado todavía por los tiburones y entra en ese pequeño mundo donde se ofrecen pasajes para islas dentro de la isla, "playas alejadas donde están las mejores playas", dice la publicidad; tickets para visitar

el gran peñasco que alberga a uno de los zoológicos más imponentes y hermosos del mundo, el Tarooonga Zoo; pasas para los recitales de la Sinfónica de Sidney que toca todos los viernes a la noche, bien temprano.

La vendedora de pasajes para el Tarooonga gana por robo. Y no porque sea la más linda. De hecho, se trata de una rubiecita a la que le sobran unos diez kilos ganados, seguramente, entre las ocho y la una de la madrugada, a fuerza de cerveza en algún pub.

Las otras vendedoras de tickets son iguales. Rubias, excedidas de peso, con ojos claros y sonrisa al tono. El extranjero intuye por un momento que esas chicas son el producto de alguna secreta industria nacional ya condenada por las Naciones Unidas. Decide observarlas de lejos y elige como trinchera la mesita de uno de los muchos bares de la zona. La mesera lo tranquiliza: es morocha, flaca y habla inglés de insituito. Al segundo whisky, El Extranjero sabrá que se hace llamar Kathy y que nació en Bogotá, Colombia.

- Esto es muy distinto. Yo acá estudio y mis padres tienen trabajo. Nunca me sentí discriminada. Ni en el trabajo ni en la universidad. Fui dos veces de visita a Bogotá. Y no sé. Quiero decir, prefiero estar acá. Además, es como si estuviera en mi país porque mis mejores amigas son colombianas - dice Kathy y dice también que vale la pena visitar el Tarooonga.

"En este país se liman los acenitos. El castellano de Kathy es idéntico al de Felipe", piensa el extranjero y decide darle crédito a Kathy. Hoy, zoológico.

La fila de turistas a la espera de su pasaje al Tarooonga es un tanto más heterogénea que el equipo de vendedoras. Una mujer de pelo negro y tez muy blanca llama a gritos, en alemán, a dos chicos que corren demasiado cerca del agua. Un buen número de japoneses murmura una charla, por supuesto, incomprensible. Tres chicas con sombreros texanos y botas de cuero de víbora miran atónitas a los japoneses. "¿O seré yo el bicho que observan?", se pregunta el extranjero. Por fin, una pareja se besa sin pasión pero con esmero delante de él, en una fila.



El Tarooonga Zoo es una película de Cocodrilo Dundee. "Están todos los que tenían que estar", se dice el extranjero, como si los animales del zoológico fueran el equipo de fútbol de sus sueños o la mejor mano de póker obtenida en su vida. Animales típicos del lugar y animales no típicos. Tigres de Bengala inmensos a los que se alimenta con patos vivos pero renegos y mullidos koalas que se adormecen en los brazos de los visitantes con mayor oficio que gracia. Un peñasco el Tarooonga; la esperanza de los habitantes del futuro.

"Como una enorme Babushka, Australia guarda en un territorio altamente custodiado otros territorios más custodiados todavía. Pero, ¿dónde están los baños?", piensa el extranjero en el ferry de vuelta, mientras el sol cae detrás del puente de Sidney y la ciudad, desde el mar, desde ese pequeño ferry verde que avanza lento, es una escenografía pensada en las más altas esferas celestiales.

Felipe sigue de pie en el mismo lugar que el extranjero lo dejó por la mañana. Son las ocho de la noche y dentro de poco será tarde para ir a cenar. El extranjero odia cenar temprano y mucho más odia la falta de gracia de la comida australiana que, se dice, ni siquiera es fea.

- Tiene un buen restaurante a unos cuarenta minutos del hotel. Una taberna antigua, de principio de siglo. La familia dueña del lugar es irlandesa y hace treinta y cinco años que lo abren todos los días. La comida es excelente. Al menos, eso dicen. Pero no vaya. Cuando llegue, no lo van a atender. Es muy tarde y ahí cierran a las nueve. Lo veo después. Hoy me toca doble turno.- dice Felipe y el extranjero cree entrever cierta maldad en esa larga e inútil descripción hecha por el chileno.

Finalmente, se entretiene con una comida tailandesa que le sirven en el hotel y que, como sospechaba, no tiene gusto a nada. Pero no culpa a Tailandia sino al cocinero por la falta de gracia y sobre todo, vale decirlo, de picante. Después, decide salir a dar una vuelta.

La noche anterior había estado en el King Cross, en un pub con nombre majestuoso, Round Midnight. Antes de entrar, el extranjero imaginó a un viejo con sombrero de ala angosta, soplando un saxo tenor. Algo suave. Pero, una vez adentro, tuvo que contentarse con una banda de rubios australianos que seculares y una mujer norteamericana con acento de Nueva York. Jun-

tos, rubios y negra, destrozaban con el mismo cariño temas de Tom Waits, Lou Reed, Midnight Oil y Nick Cave.

En una de las barras, el extranjero conoció a una inglesa de vacaciones. La chica, rubia y escenógrafa, tenía nombre pero prefería que la llamaran La Mujer Oscura. "Esto nunca llegará a ser una historia de amor", pensó el extranjero. Y no se equivocó.

Por eso, esa noche, después de aburrirse de masticar una comida sin gusto, era preferible un australian clásico pub. Uno de los que cerraba a la una de la madrugada y que quedaba en la otra esquina del hotel.

El extranjero no pensaba encontrar tan cerca una función semejante. Era un far west a la australiana. Había peleas de borrachos, había mujeres que lo abrazaban sólo para sostenerse en pie. "Acá se pierden los miedos. Pero también se pierde la cabeza. Los baños deben estar bien cerca", piensa el extranjero después de tomar el segundo Jack Daniels y decide irse de inmediato. "Al menos la Mujer Oscura no es tan patética", recuerda y sale con toda la intención de tomarse un taxi hasta el Round Midnight.

Pero nunca es tan sencillo ahí afuera. Y las decisiones con dos copas demás cambian rápidamente de rumbo. Por eso decide caminar hasta el mar. Se dice, hay tiempo para ir hasta el King Cross. Se dice, en seguida, no hay tiempo para nada. Y sigue caminando. Todo ese Pacífico para él solo. El frío de la arena llega a su cerebro al mismo tiempo que una pregunta: "¿Cómo puede estar tan limpia la puta playa?". Cuando llega a la orilla piensa en los tiburones y se estremece. No le gusta el mar de noche. Al menos, ese mar.

Ahora sí está dispuesto a ir por su taxi. "Mejor pedirlo en el hotel", se dice y camina hacia la mole de la esquina. Entonces, antes de salir de la playa, la ve sentada en un banco. De lejos, parece una adolescente que llora y, cuando se acerca, comprueba que lo es.

- No te acerques. Estoy borracha y me siento mal- dice la chica con una boca que no se ve, que está tapada por todo el pelo que cae sobre su cara. El extranjero se sienta a su lado

pero no habla. Sólo la observa del mismo modo que por la tarde había mirado a los canguros en el Tarooonga: especies del lugar.

- Te dije que no te acerques- repite la chica y, mientras lo dice, se quita el pelo de la cara y lo mira a los ojos.

"Por lo menos no es rubia", piensa el extranjero. La chica no puede tener más de dieciocho años, a lo sumo veinte. Parece todo lo frágil que una adolescente burguesa puede serlo a esa edad. Sin embargo, tiene la mirada de un asesino serial.

- Me siento mal- insiste. Sin pensarlo demasiado, el extranjero le acaricia la cabeza. La chica vuelve a mirarlo y, mientras lo mira, comienza a vomitarle los pantalones a la altura de la bragueta. Cuando termina, sólo dice:

- Te lo dije. El Extranjero se levanta sin decirle una sola palabra. Camina unos metros con el pantalón chorreando vómito ajeno. "Me lo tengo merecido. Me lo tengo merecido, me lo tengo merecido", repite y amaga con quitarse los pantalones y dejárselos de regalo a los turistas mañaneros. Y, de paso, ensuciar un poco la maldita playa. Pero no lo hace.

En lugar de eso, comienza a caminar hacia el mar. Mientras se acerca a la orilla, escucha los chillidos de la chica. El extranjero oye su voz pequeña como un aullido lejano y salvaje. Sin embargo, no se le escapan sus palabras. Entiende perfectamente cuando la chica grita que está enferma; que todos están enfermos; que él, con el vómito chorreando, es el gran enfermo del mundo; y que el mundo se puede ir a la mismísima puta madre que lo parió.

El extranjero no oye más. Porque la ola llega grande desde el Pacífico y él se zambulle en el mar con su pantalón lleno de vómito ajeno. Con la basura y la miseria de Sidney en la garganta. Se zambulle con la boca abierta. Dispuesto a comerse a todos los tiburones del planeta.



Riot Grrrls Punk

las auténticas muchachas

por Mariana Enríquez

Están revolucionando el rock con sus actitudes contestatarias. Son las bandas femeninas de fines de los '90. Entre un feminismo defendido a ultranza y sonidos musicales sin muchas novedades, las chicas punk resultan la alternativa de un rock fosilizado.



7 Year Bitch, 1992

Un pogo no es el lugar más adecuado para una chica. Esa banda de hombres transpirados empujándose puede volverse brutal y, básicamente, duele (las chicas tienen tetas, y en general, no tienen tanta fuerza). Y no se supone que el punk sea eso: el punk, en un principio, proclamaba el espacio igual para todos, la toma del espacio, de hecho. Eso pensaron las chicas punks de Olympia, Washington, en 1992, año de la revolución Nirvana. Olympia es una ciudad muy cercana a Seattle, la patria de Kurt Cobain.

Por eso, organizadas, decidieron invadir el pogo en los shows. Esa fue su primera acción, casi simbólica. Organizaron grupos de asalto, que empujaban a los hombres atrás, para que quedaran las chicas bien cerca del escenario... y el que quisiera sacarlas de ahí, tenía que enfrentarse a todo el grupo, y pelearse con ellas.

De a poco, el movimiento de chicas punks fue tomando forma. Comenzaron a armarse bandas exclusivamente femeninas, y empezaron a reunirse una vez por semana, en casas, en locales alquilados, reuniones exclusivamente femeninas. Bautizaron al movimiento como Riot Grrrls, que quiere decir "Chicas Amotinadas". La iniciadora y líder fue Kathleen Hanna, líder de Bikini Kill, una banda 100% femenina con letras como "es difícil hablar con tu pija en mi boca/ Voy a tratar de gritar mi dolor con más elegancia la próxima vez/Chico blanco, no te rías/no llores, morite/Perdón chicos porque los aliene/ es que toda la cultura masculina de mierda me aliena a mí/ ¡Perdón, yo pienso!". Kathleen, además, era amiga de Kurt Cobain y la responsable del título del mayor hit de Nirvana, "Smells like Teen Spirit" (Olor a espíritu adolescente). Kathleen había escrito un graffiti que decía "Kurt Cobain huele a espíritu adolescente" en una pared de la escuela, Kurt lo vio y el resto es historia.

La idea primaria de Kathleen y sus riot grrrls era tomar los preceptos del punk y aplicarlos al feminismo o, como ellas lo llaman "la revolución al estilo de las chicas". Al principio, se trató de recuperar la escena punk, dominada por hombres, para las chicas. De a poco, la idea de recuperar el espacio se extendió a todos los órdenes.

Riot Grrrl incluyó bandas (punks, obviamente), una impresionante red de fanzines. La red de intercambio y comunicación en todo el país a través de internet y de los fanzines se hizo fuerte y, a mediados de los noventa, enorme. Las edades de las chicas amotinadas van de los 15 a los 29, en general. Y el manifiesto, que es constantemente cambiado y revisado, incluye los siguientes puntos: 1) Riot Grrrl es un grupo underground, sin fines de lucro, de apoyo y acción para las mujeres, que pretende abrir los ojos y promover a las mujeres en la sociedad. Riot Grrrl no es un grupo de mujeres que odian a los hombres.

2) Estamos enojadas. Nos enoja cómo son tratadas las mujeres en la sociedad. Nos enoja que el patriarcado determine nuestras vidas desde que nacemos hasta que morimos. Nos enoja que los medios promuevan y soporten el abuso y la violación de las mujeres. Las mujeres son vistas como aquello que reglamentar, dominar, de lo que apropiarse. Nos enoja que no haya más gente levantándose y diciéndole al patriarcado "Fuck You". 3) No odiamos a los hombres. Promovemos el amor de chicas. Por eso nuestras reuniones son sólo para mujeres. Queremos una comunidad de apoyo femenina. El acto de amarse a sí misma como una ha sido creada (mujer) está devaluado. 4) No somos un grupo lesbico: somos chicas lesbianas, bi, heterosexuales. No nos importa la orientación sexual. Somos mujeres. 5) Queremos dominar al mundo. Poder para las Toallas Femeninas: Que La Sangre Fluya.

En las reuniones, las chicas se enseñan a tocar sus instrumentos unas a otras, hablan de sexismo y formas de enfrentarlo, y se promueve el uso de armas para defenderse de los hombres. Sin pretexto, lo que Kathleen constataba: "Conozco



Lynn Breedlove

muchas están fascinadas con ser trabajadoras sexuales: Kathleen Hanna trabaja como stripper, y sostiene que no se siente más explotada que siendo moza. Los temas de los fanzines cubren desde la masturbación hasta la "liberación de las gordas", pero el tema más constante es la violación. Y el incesto. Pero no desde una victimización, y menos aún tratando de "curarse". No usan la confesión como una herramienta psicológica, sino como una herramienta política, una forma de propaganda. Se llaman a sí mismas "soldados".

Kathleen Hanna escribía en un tema de Bikini Kill "Papi entra en su habitación a la noche/ y tiene mucho más que una charla en mente/ Mamá dice: tenés que ser una nena educada/ y respetar a tu papá/ esperarlo en casa cuando vuelve del trabajo".

El problema de las riot grrrls empezó cuando una revista para adolescentes, Sassy, las descubrió. Sassy comentó sus fanzines confesionales, la invasión al pogo y las reuniones... y de pronto riot grrrl se convirtió en una moda. Desbordadas, las riot originales de Olympia no daban abasto ante la enorme cantidad de cartas, fanzines y reuniones en todo el país. La prensa, además, empezó a mirirlas con desconfianza: una parte las desestimaba como moda pasajera, otra las acusaba de sexismo revertido: es que Riot Grrrl, entre otras cosas, dejaba entrar gratis a las chicas a sus shows, pero les cobraba a los hombres... o los obligaba a entrar con vestidos. Kathleen Hanna fue acusada de resentida, y la pregunta más frecuente en las entrevistas era "¿qué odian a los hombres?". Lo que Kathleen constataba: "Conozco

a mujeres que odian a los hombres y, ¿sabés qué?, NINGUNA de ellas ha violado, asesinado, golpeado o agredido a un hombre o mujer. Ellas tienen razones jodidamente buenas para odiar a los bombers. Una de cada dos mujeres serán agredidas sexualmente antes de los 50 años de edad. Una de cada tres chicas sufren acoso/abuso/VIO-LACIÓN antes de los 18. Esa fui yo, eso fue mi hermana, eso fue mi madre. Una mujer es violada CADA 6 SEGUNDOS EN TODO EL MUNDO, y como supondrás, son sólo las que lo denuncian. Veo una diferencia jodidamente ENORME entre el así llamado odio a los hombres y el ODIO A LAS MUJERES. Los hombres también son violados. Por HOMBRES".

Que Riot Grrrl adhiriera al manifiesto SCUM de Valerie Solanas ciertamente no ayudó. Así, Kathleen llamó a un boicot a la prensa, y nunca más concedió una entrevista. Ni ella ni las otras bandas de mujeres que adhieren al movimiento. Riot Grrrls sigue funcionando, de forma más un-der que nunca, y el medio favorito siguen siendo los fanzines y, básicamente, Internet. Las reuniones se hacen en la más absoluta clandestinidad, la publicidad es boca a boca, y en este momento, dado el bajo perfil, es difícil calcular su vigencia y su fuerza.

las otras

Desde el principio, muchas feministas punks se diferenciaron ideológicamente de Riot Grrrl. Courtney Love, líder de Hole y viuda de Kurt Cobain, adhirió desde la lejanía, pero su enfrentamiento con Kathleen Hanna (se agarraron a piñas varias veces detrás del escenario) le impidió involucrarse demasiado. Lo que la mayoría de las bandas punk de mujeres le critican a riot grrrl es, por un lado, el dogmatismo, y por el otro, el hecho de que no consideran que el punk feminista deba estar bien tocado: basta con que las mujeres se expresen. Y Seven Year Bitch, Babes in Toyland, Lunachicks, L7 y Hole se consideran "músicas", y creen que tocar mal es escudarse en el hecho de ser mujeres. Además, no se reinvidican feministas, sino, bandas con una "perspectiva femenina". Valerie Agnew, la baterista de Seven Year Bitch, dice "no creo que Riot Grrrl sea un movimiento musical. Son mujeres expresando sus ideas políticas y demostrando su insatisfacción con su posición en el mundo. Cuando empezó era poderoso, toda esa red interna de mujeres comunicándose. Pero es ese nuevo tipo de feminismo de adolescentes con el que no me identifiqué. Me parece bien que las chicas se defiendan del abuso y manden todo a la mierda, pero me revienta que

no dejen entrar a tipos a shows, o que no les den sus fanzines. Eso es reaccionario, y atrasado".

Pero Valerie Agnew y su banda también están activas: en 1994 fundaron Home Alone, una asociación para enseñar autodefensa femenina. La iniciativa fue inspirada por el asesinato y la violación de Mia Zapata, cantante de The Gits, que fue atacado por un hombre en 1993. "Las mujeres tienen que aprender a sentirse cómodas con las armas. Y sentir que tienen derecho a volarle la cabeza al hijo de puta que se mete en tu casa para atacarte". Son de Seattle, de nuevo como Nirvana. Las Lunachicks, de Nueva York, tampoco se identifican con riot grrrl, pero son las más activas en el campo de la legalización del aborto. En el tema "Fallopian Rhapsody" cantan: "¿Qué hacemos con los chicos no deseados/ ¿no tenemos derecho a comer un error?! ¿Y está bien que nos violen?! Me desangro por este aborto mal hecho/ mientras ustedes rezan el rosario".

las unas

La tercera parte de las feministas punks son las bandas 100% lésbicas. El ejemplo más evidente es el quinteto Tribe 8, de San Francisco. Al principio eran tan radicales que en canciones como "Lesbophobia" defenestraban a las mujeres heterosexuales. Ahora están más suaves. Dice la cantante, Lynn Breedlove: "sí, tenemos prácticas sexuales diferentes, pe-

ro somos todas mujeres. Seamos lesbianas o no, sadomasoquistas o no, sobrevivientes de incesto o no, golpeadas o no, a todas nos oprime el mismo sistema". Las Tribe 8 se sacan las remeras para tocar ("los hombres lo han estado haciendo desde siempre. Entonces por qué no podemos hacerlo nosotras. Si tengo calor, me quedo en cueros", dice Lynn) y durante un tema usan un pene de goma, que es cortado al final de la canción. Es decir, se castran. "Lo hacemos porque estamos hablando de la violación, y cuando nos violan nos sentimos como los hombres se sentirían si les cortaran la pija". En otro momento, les piden a los varones de la audiencia que suban a chupar el pene de goma. Generalmente, los varones acceden. Tocar con penes de goma no es una exclusividad de Tribe 8; L7, una de las bandas de mujeres no lesbianas más importantes del punk rock actual, tocaron con penes en festivales tan populares como los Lollapalooza.

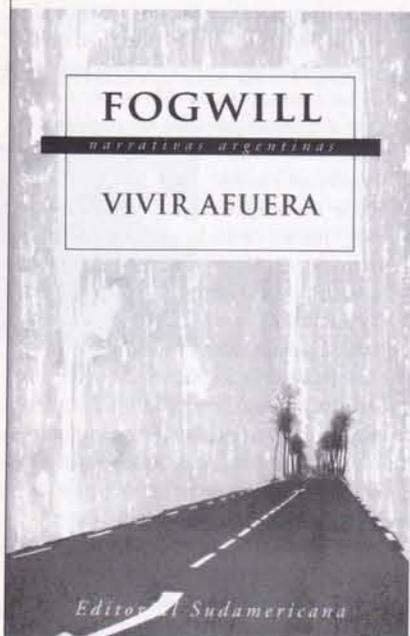
De a poco, las Tribe 8 se están haciendo famosas. Si hasta consiguieron salir en dos páginas de la machista revista Rolling Stone. Pero Lynn Breedlove parece saber de qué se trata: "Salimos ahí no porque vendamos discos, sino porque las notas son todas iguales, los tipos se aburren... y de pronto nos descubren y dicen, 'Hey, ¡¡¡acá hay una banda de lesbianas militantes y sadomasoquistas!!!. Eso es todo'".



Tribe 8 en Cleveland, 1995.

el lado de acá

RODOLFO FOGWILL



La literatura argentina de los últimos tiempos, por lo general, apuesta a lo previsible. También lo hacen los grandes sellos editoriales que, de tanto en tanto, se le animan a algún autor nacional. Narrativa histórica, personajes de clase media-media-alta empotrados en alguna rama de la creatividad y que patean —insomnes e incomprensibles— determinados sectores de la noche porteña, 350 páginas promedio, ponéle color a la tapa y otras bellezas del universo libresco de la patria. Hay, por supuesto, excepciones. Excepciones a las que no se puede adjetivar de honrosas por ser la literatura, justamente, uno de los caminos a transitar cuando se desea lo imprevisible. Dentro de esas excepciones, circula la tan maltrecha narrativa argentina. Y circula por obra y gracia del boca a boca. Uno de los autores que está dentro de la literatura es Fogwill. Y uno de los libros que está dentro de la literatura es *Vivir afuera*. No porque sea el mejor libro de Fogwill (que no lo es). Ni siquiera porque sea el último realmente nuevo (que sí lo es). Está porque Fogwill insiste con apostar. Y apostar significa no someterse a los dictados de la moda narrativa-editorial. En *Vivir afuera* no hay nada de lo que se supone vendible dentro de los grandes sellos. No hay nada de lo que se supone material indicado para los narradores actuales. No hay nada de lo que se supone le gusta leer al menos a una supuesta porción dentro de la supuesta torta que conforma el supuesto público lector.

En *Vivir afuera* hay otra cosa: indecisiones, imprecisiones (de las del autor y sus personajes, más allá de las imposibles erratas de la edición de Suda-

mericana), historias sin un comienzo correcto (y sin desarrollo correcto ni final correcto), diálogos de los que se escuchan por la calle o sentado en ese caos narrativo que puede ser un bar cualquiera.

Hay, también, una clara referencia al pasado argentino (el casi inmediato), tan poco utilizado en las novelas y cuentos actuales (¿por temor o terror a ser tildado de algo, sea lo que sea ese algo?). Y esa referencia ajusta el punto de vista sobre los personajes. Sencillo: los personajes de *Vivir afuera* no son así como son por Paul Auster o Martin Amis o Raymond Carver o Salman Rushdie o Kenzaburo Oé (esas marcas que como Lee o Levis de algunas décadas atrás llevaron al Auténtico Vaquero Far West o los corderos de Astronauta a la categoría de "grasa"). Los personajes de *Vivir afuera* son así porque les pasó por encima (a ellos o a sus antecesores) la Argentina. Los personajes de *Vivir afuera* (cada uno con su pasado y presente particular) tienen las mismas taras, gustos, disgustos, cuentas pendientes y referencias que cualquier argentino. Tienen, además, todos, el mismo futuro: nada. Una nada que los lleva (que lleva a la sociedad toda) a ser marginales trabajen de lo que trabajen, sobrevivan como sobrevivan y habiten donde habiten. Eso es, quizás, el punto de *Vivir afuera*. No importa si un personaje se pasa la novela fumado y esperando una tranza con "los de arriba", no importa si otro hace gatos ni si otro cubre las características indicadas para enamorar a las mujeres que hacen gatos. No importa si un personaje vuelve científico premiado del exterior para trabajar en un hospitalito de cuarta. No importa si se pierden o se encuentran, no importa si son buenos o malos (categorías con que categoriza la categoría narrativa argentina del montón). Todos, de una u otra manera, van a perder. Y no sólo van a perder porque nacieron perdedores, sino porque tienen ese secreto encanto prototípicamente nacional por el fracaso.

Desde ese punto de vista, la última novela de Fogwill, por suerte, molesta. Molesta porque es inclasificable, ininteligible (salvo en el oscuro sello "novela de Fogwill"), imposible de tomarla por la punta, sacudirla y dejar que cai-

gan los repetidos cánones de una novela cualquiera. Molesta porque es una muestra de lo que no se quiere ver: lo fragmentario de las charlas, lo siniestro de las relaciones (aún de las buscadas), lo ridículo de la nacionalidad, lo falso de las falsedades importadas sobre la globalización y el "somos parte del primer mundo".

Definitivamente molesta porque muestra. *Vivir afuera* es un espejo de las peores decepciones telúricas: todas. Fogwill sabe hacer espejos, aunque a algunos (a éste de *Vivir afuera*, por ejemplo) le falte alguna mano más de azogue para que refleje mejor. Pero no es lo único que sabe. Fogwill sabe confundir: incluye largas reflexiones acerca de la computación o del vuelo acrobático, mecha tipos de letras con lo cual el lector cree reconocer a un personaje cuando piensa hasta que comprende que también piensa en ese tipo de letra otro personaje, fragmenta la historia en cientos de pedazos, se mete como escritor con nombre falso para aportar datos que aportan poco. Hace como que, para una palabra más tarde mostrar que no era así. Complica la lectura. Pero, ¿quién fue el que afirmó que la lectura no debía ser complicada? ¿Quién sentenció que, en estas épocas, el público necesita todo predigerido? Fogwill no escribe como si la novela fuera un programa de televisión. Fogwill escribe, y la escritura conlleva (o debería conllevar) una fuerte carga que aporta el lector. De modo que lo que escribe, *Vivir afuera*, por ejemplo, es una historia (un montón de historias) sin terminar. Que sólo acaba allí cuando a Fogwill se le ocurrió poner punto final para que entre el pie de imprenta, pero que podría continuar cine o doscientas páginas más de la misma manera que podría terminar cien o doscientas páginas antes. Es una apuesta, pero que no se juega en la mesa de la previsibilidad sino en la de la literatura argentina, si es que todavía tiene una mesa.

Miguel Russo

VIVIR AFUERA, DE RODOLFO ENRIQUE FOGWILL, EDITORIAL SUDAMERICANA, 1999.

colombianas imposibles

JUAN GABRIEL VÁSQUEZ

JORGE FRANCO RAMOS

Cada país literario, mal o bien que le pese, lleva su propia cruz. Para un escritor colombiano, la tarea de alejarse de la influencia de García Márquez, o la necesidad de caer en sus redes, debe ser inevitablemente costosa. La tentación por repetir u omitir las fórmulas con las que el autor de *Noticias de un secuestro* se da a conocer al mundo puede desembocar en una gama de resultados no siempre felices, no siempre infelices.

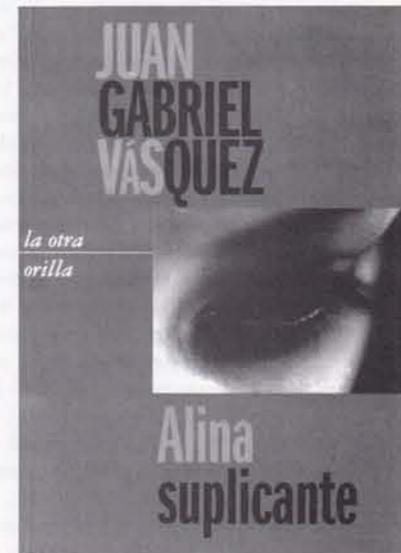
La omisión es el planteo propuesto por Juan Gabriel Vásquez. *Alina suplicante* toma como premisa el amor entre dos jóvenes hermanos (hombre y mujer, cabe aclarar). El incesto, la atracción y el jugueteo histórico entre Julián y Alina sobrevuelan la novela como si se tratara de un secreto que al lector se le da la posibilidad de descubrir. El problema es que todo

es demasiado evidente: la suma de peripecias (de algún modo, un relato de vagabundo adolescente *high class*, ya que sucede entre un París y un Medellín adinerado), además de intrascendente, no consigue ocultar eso: lo in-nombrado a voces.

Distinto es el caso de Ramos. *Rosario Tijeras* (por la apuesta a un nombre de fuerte personalidad, que luego deberá ser avalado) corre el riesgo de prometer más de lo que en verdad tiene. Porque no sólo es el título el encargado del desafío, sino también el primer párrafo, digno de los comienzos abarcadores de García Márquez: "Como a Rosario le pegaron un tiro a quemarropa mientras le daban un beso, confundió el dolor del amor con el de la muerte. Pero salió de dudas cuando despegó los labios y vio la pistola".

Muerte, dolor y amor: esta es la vida de Rosario que el narrador retrata mientras, angustiado, aguarda a que se recupere del disparo, en el hospital. Todo es visto desde los ojos de este enamorado no correspondido: testigo tanto de Rosario como de sus relaciones con los narcos de Medellín. Vemos a través de Antonio lo que Antonio puede a veces ver, a veces adivinar, a veces interpretar. Compartimos con él no el amor ciego que nada distingue, sino la conciencia angustiante de saberse enamorado de una personalidad dura y cambiante.

Dos prontas virtudes posee la novela: la forma tangencial en que aparece la información es una de ellas, acaso la de mayor sabiduría. El hecho de que Rosario sea una sicaria (esto es: una asesina a sueldo de los narcos) no es lo principal, ni es lo primero que se sabe de ella. Tampoco llega a constituirse en centro del relato, aunque sí le da un



estupendo marco para el desarrollo de su personalidad y para las dudas de Antonio con respecto a su amor.

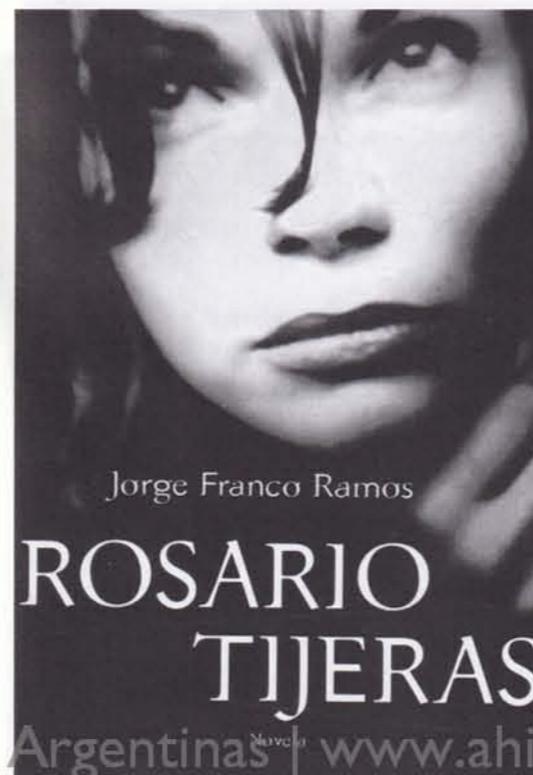
La otra virtud es justamente la conciencia de Antonio en reconocer amor hacia Rosario a pesar, o gracias, a ella misma: "Rosario es de esas mujeres que son veneno y antídoto a la vez. Al que quiere curar cura, y al que quiere matar mata". Conciencia del desconcierto que esa mujer inasequible le provoca: "Cada vez estábamos más confundidos con Rosario. Se comenzaron a crear historias sobre ella y era imposible saber cuáles eran las verdaderas. Las que inventaban no eran muy distintas de las reales, y el misterio y las desapariciones de Rosario obligaban a creer que todas eran posibles".

Su pasado, su amor físico con Emilio (del que el narrador es amigo), su único encuentro sexual con el narrador, sus brotes de amor y de cólera son insertos gradualmente por Antonio, en los momentos justos y no antes, entre el presente del hospital y el recuerdo de una vida en común. De todo esto nos vamos enterando mientras esperamos conocer, también nosotros, si Rosario sobrevivirá al trago de su propia medicina, al beso de la muerte.

Marcelo Miceli

ROSARIO TIJERAS. JORGE FRANCO RAMOS. 198 PGS. PLANETA

ALINA SUPLICANTE. JUAN GABRIEL VÁSQUEZ. 227 PGS. NORMA.



la revancha de lo sagrado

Según *La odisea*, Ulises se lo encontró en el Hades. Sófocles escribió dos tragedias sobre su vida. Hegel lo llamó el primer filósofo y Nietzsche entendió por qué, en un pasaje famosamente discutido, el coro trágico lo acusa de desmesura. Y, sin embargo, quienes hoy decimos Edipo, decimos "complejo de Edipo", refiriéndonos a una hipótesis central a la doctrina psicoanalítica que dice que entre los dos y los seis años el niño varón padece un intenso amor hacia la madre y, consiguientemente, rivalidad y odio hacia el padre. Una vez que el chico, por miedo a la castración, se identifica con el padre, estos sentimientos desaparecen. La prohibición del incesto se interioriza como superyó, representación psíquica de la autoridad, y la sexualidad entra en un período de latencia hasta la pubertad. Esta explicación, así resumida, ha pasado a formar parte de nuestro sentido común semi-ilustrado, que la acepta como si se tratara de una verdad natural —o quizás revelada— indiscutible. ¿Si hasta los griegos lo sabían!

En *Edipo filósofo* Jean-Joseph Goux se propone desmantelar la herencia freudiana que quiere que el complejo explique el mito y demostrar, en cambio, que es el mito el que explica el complejo. Sólo en el marco de una cierta institución histórica de la subjetividad, sostiene, ha podido ser concebido y tan ampliamente aceptado el "complejo de Edipo", afirmación que fundamenta lanzándose a un recorrido admirable por su erudición, claridad y agilidad. Cada capítulo retoma las conclusiones de los anteriores para desarrollarlas y ampliarlas desde la perspectiva de una disciplina diferente. ¿Habrá algún área que le sea ajena a este profesor de la Rice University de Houston, también autor de algunos trabajos críticos sobre la simbólica de la economía? El destino de Edipo es revisado a partir del psicoanálisis, de la mitología comparada, de la antropología de la iniciación, de los textos trágicos, de la iconografía de los vasos griegos, de la historia política de las ciudades-Estado, de la arquitectura y la pintura y del pensamiento filosófico occidental.

El mito de Edipo, razona Goux comparando la secuencia lógica de sus motivos con la de tres mitos culturalmente emparentados con él, cuenta la historia de una iniciación en la virilidad (o investidura real) fallida. El héroe tipo sólo puede acceder al casamiento con la princesa y a la soberanía del reino si vence un cierto número de pruebas, correspondientes a los tres dominios funcionales indoeuropeos que distinguió Georges Dumézil: lo sagrado, la guerra y la fecundidad. Edipo —que en lugar de vencer a la Esfinge con la ayuda de los dioses lo hizo solo; que en lugar de matarla en combate sangriento la derrotó con una palabra (y mató, en vez, a un pobre viejo que resultó ser su padre); y que en lugar de casarse con la princesa se casó con su propia madre— no ha cumplido la investidura tradicional. No es un rey, sino, como el título puesto por Sófocles lo dice, un tirano, o sea aquel cuya legitimidad es dudosa.

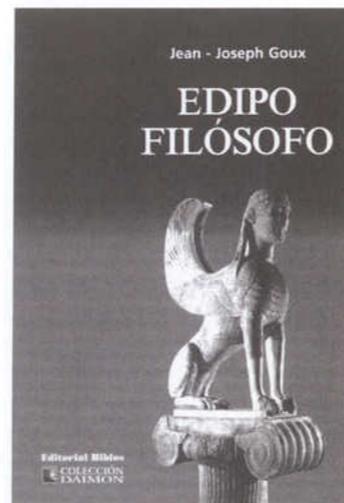
¿Cuál es entonces la razón de su predicamento a través de los siglos? ¿Por qué Freud vio en él al prototipo del deseo masculino cuando su his-

toria es, en comparación con otras, una desviación? En efecto, el deseo profundo del héroe, parecerían querer decirnos los relatos mitológicos regulares, no es poseer a la madre y matar al padre sino más bien matar al principio materno (el monstruo hembra que en un momento de la lucha lo devora) y así amputarse a sí mismo de esa indiferenciación oscura para acceder a la virilidad y desposar a lo femenino no maternal (la princesa custodiada por la dragona). La razón por la que Freud se encuentra con Edipo, y no con un héroe más típico para la antigüedad, es que un largo itinerario ha ido llevando a la construcción de lo que Goux llama "sujeto edípico", un sujeto signado por la voluntad de autonomía racional e individual, un sujeto cuya conciencia de sí crece a expensas de la supresión de la Esfinge. Edipo es quien marca las pautas del modelo antropológico con el que Freud inevitablemente se topa, incluido el corte entre consciente e inconsciente. Ya no hay vuelta atrás a una supuesta verdad del mito. Edipo inició en Colono su propia cadena de transmisión de conocimiento y sea cual fuere el secreto que le transmitió a Teseo, sin duda hoy ya forma parte constitutiva nuestra. En un último capítulo, que deja con ganas de más, Goux, como camino de salida de la unilateralidad reflexiva, propone un pensamiento que

oscile entre los dos Edipos; el joven tirano de Tebas y el anciano desposeído de Colono, que encuentra sabiduría en el umbral de la muerte. Ojalá que en algún libro posterior desarrolle lo que, en comparación con el detallado resto del texto, queda casi como una insinuación.

Paula Pico Estrada

EDIPO FILÓSOFO, JEAN-JOSEPH GOUX.
ED. BIBLOS,
COL. DAIMON. 1999. 200 PP.



shakespeare desapasionado

LEOPOLDO BRIZUELA

Dos muletillas recorren con precisión matemática la novela *Inglatera*, y las dos dejan en claro que pocas cosas parecen haber quedado libradas al azar de la escritura. Que toda la construcción del relato funciona como el relato mismo, es decir, como el cumplimiento de pautas y caminos rigurosamente predeterminados, sin margen para la improvisación ni argumental ni estilística. "El nombre de su destino" es el abrumador y el principal: el que arrastra al lector a surcar estas casi cuatrocientas páginas de contos y relatos sobre el viaje que la compañía de teatro *The Great Will* empieza en tierra de Shakespeare y concluye en Tierra del Fuego, en la isla de Wachai, en el encuentro con los niños salvajes (wild child: *wachai*). El segundo tiene leves variaciones, pero apunta a la idea de que cualquier acción que tomen los protagonistas irremediamente afectará nada menos que "al destino de toda Inglaterra". La pretensión de fatalidades narradas en el tono de *había una vez* es anticipada desde el inicio: "Y aunque presentíamos una larga historia de tragedias, no pudimos menos que acogerlas...". Los destinos marcados son aceptados por el narrador plural pero, sobretodo, por los protagonistas. Esta aceptación entre voluntad y destino elimina cualquier tipo de tensión dramática posible. En el *Lord Jim* de Conrad (también un relato de mares, desarraigos e Inglaterra victoriana), la tragedia nace de la huida de Jim de su fin inevitable. Aquí, sin embargo, la Condena —la hija de la castración—, las revelaciones tras el encuentro con los Onas) quieren, buscan, anhelan conocer no sólo el

zOña crítica

¡Que vuelva la chancha!

MARIE DARRIEUSSECQ



Debe reconocerse que casi todo el imaginario sobre mercado editorial está teñido de lo que se sabe e intuye acerca de la literatura norteamericana y, casi podría afirmarse que, más aun, sobre lo que sucede en términos editoriales en España. Desde allí emana una idea de joven escritor exitoso que obviamente copiaron de los norteamericanos. Pero lo que es seguro es que nadie tiene mucha idea de cómo funciona el mercado editorial francés ni de cómo se expande hacia otros países. ¿Cómo se construye una joven escritora gala? ¿Qué será un "éxito extraordinario" en la literatura francesa? Auténticos misterios. Pero algo se avanzó desde la publicación de *Chanchadas*, la primera novela de la joven Marie Darrieussecq.

Algunas pistas podrían ser que cuando salió esta novela, que cuenta la historia de una mujer que deviene chancha, los críticos franceses recurrieron a compararla con Boris Vian, obviamente con Kafka y anunciaron con bombos y platillos que Jean Luc Godard había adquirido los derechos cinematográficos del libro. Se podría decir que era un libro medianamente divertido, de una intención revulsiva un poco ingenua para la patria literaria de Georges Bataille y Boris Vian (y por qué no, para la filosofía de Michel Foucault), pero inquietante sobre todo para un panorama que es bastante anodino y cuya última gran novedad sigue siendo el anodino y pretencioso Patrick Modiano. Lo cierto es que *Chanchadas* produjo una cierta histeria crítica, y como siempre, advertimos a nuestros lectores sobre esos consensos en el fondo tan acrílicos, porque suelen defraudar cuando no se encuentra lo que se prometía. El problema peor es sin embargo que la propia escritora pareció recular ante la fama que se le vino encima y decidió ponerse seria, o dicho en otros términos, *literaria*.

El hecho de pasar por las páginas descriptivas y casi carentes de narración de *Nacimiento de fantasmas*, su segunda novela, nos pone frente a una triste realidad: un ejercicio de estilo disfrazado de novela de las sensaciones y la corporalidad. Por si queda alguna duda, hay una declaración de la autora que viene a corroborar la especie. "Hace mucho tiempo que tenía ganas de hablar de fantasmas, pero no llegaba a encontrar la forma, el argumento, intenté varias historias y en un momento, no sé por qué, se me ocurrió la frase Mi marido desapareció. Y a partir de esa frase siguió todo"

Efectivamente, el libro comienza con esa frase. Lo que no es tan obvio, más allá de que lo digan la autora y la contratapa es que se trate de una historia de fantasmas. O al menos no hay una justificación narrativa muy clara de que esto sea así.

Ya se sabe que los franceses no se desviven por la trama, los personajes y otras minucias literarias. Pero si nos detenemos en esa frase inicial que, según confesó la autora le abrió el camino para la novela, enseguida puede repararse en que es una frase que 1) podría llevar para muchos caminos que no son, necesariamente, una historia de fantasmas y 2) que no es lo que se dice una frase original, brillante, profunda, ni siquiera una frase narrativamente muy prometedora. Simplemente consigna un hecho, casi tri-

vial según las primeras páginas de la novela, y si algún lector espera que alguna vez se le revele algo acerca de por qué ese marido desapareció, o si este hecho fue voluntario o forzado, poco y nada va a enterarse.

El marido poco tiene que ver en todo esto. Lo que sigue a la frase brillante que se le ocurrió a la autora es una retorcida pero estilizada gira por la "condición femenina", esta vez encarnada en la primera persona de la narradora, que sufre una metamorfosis menos espectacular que la porcina, pero sin dudas más pretenciosa. Cómo siente una mujer más sensible que un calefón, la soledad femenina y sobre todo, el convencimiento a priori de que una mujer *siente* más que lo que puede sentir un hombre (cliché bastante desgastado y que ya estaría bueno empezar a descartar).

Muy lejos de esta reseña crítica está denostar al feminismo y a la literatura que reflexiona seriamente sobre la condición de la mujer, sea a través de la ficción o el ensayo, lo que ocurre es que ya molesta un poco que en nombre de semejante envoltorio los caramelos vengan cada vez más insulsos. *Nacimiento de fantasmas* es en todo caso un ensayo de reflexión demasiado introspectiva como para ser política, y demasiado desabrida como trama novelesca. Poco por aquí. Poco por allá. Siguen los grandes éxitos franceses.

Claudio Zeiger

NACIMIENTO DE FANTASMAS,
MARIE DARRIEUSSECQ.
ALFAGUARA, 1999. 190 PÁGINAS.

nombre de su destino, sino el sentido real, la comprensión del porqué de toda la trayectoria. Brizuela escamoteará ese nombre (en definitiva, una especie de Mc Guffin hitchcockiano) pero a cambio les brindará un final tormentoso (viento y lluvia) y grandilocuente donde *La Tempestad* sirve como marco referencial ("Oh, yo he padecido con aquellos que he visto padecer..."; se cita, también, una y otra vez).

El acierto de Brizuela se encuentra en algunos pasajes de humor (en general, la novela va muy bien hasta la mitad) y en la articulación implícita de información real (leer el Cuaderno de Bitácora) con homenajes y citas ocultas: se menciona a un Diccionario que rememora a *El Aleph*; Sir Gielgud es el actor shakespeareano John Gielgud, quien filmó con Greenaway *Prospero's Books*, es decir, *La Tempestad*. Aparecen referidos distintos acontecimientos y personajes novelísticos e históricos, nacionales e ingleses, siempre adaptados y puestos al servicio del relato.

El desierto tiene que ver con la búsqueda de escritura bestselleriana a la manera de *El anatomista*, aunque de una exquisitez monótona, donde entra la preocupación por mitificar *for sell* al sur argentino.

Si la repetición de muletillas es un indicio de

que no se debe tomar con demasiada seriedad la pomposidad del relato (como otra forma posible de leerlo: después de todo, Brizuela se le dedica a Nini Marshall), la propuesta desbarranca en el operístico final, donde abundan los bombos y platillos: allí la moraleja deriva hacia lo explicativo de un sermón de púlpito: "Y que no son ellos ni su pueblo los que mueren. Es el mundo el que se suicida, y ahora desanda hacia nosotros", dice la Condena. "...Porque ahora que el *Great Will* había muerto, Ariel, el espíritu de la palabra, estaba en su poder. Se abrazaron. Y una nueva poesía habló en lo estrecho de su abrazo"; se dice también, otorgándole el sentido al porqué de tanta travesía, de tanta cáscara de tragedia.

Marcelo Miceli

INGLATERRA. UNA FÁBULA. LEOPOLDO BRIZUELA. 397 PGS. CLARÍN-AGUILAR. PREMIO CLARÍN DE NOVELA 1999



Entre las palabras y las cosas

Con la edición de **Kaspar** (1968) podemos suponer que Peter Handke no sólo sigue siendo sino que ha sido un símbolo de nuestro tiempo.

Pertenciente al círculo creativo que despuntó a mediados de los 60, Handke comparte con ellos la ficción como definición genérica y el problema de la comunicación en un mundo fragmentado por la Segunda Guerra. Pero a diferencia de lo que fueron para el cine Herzog, Scholöndorff y Wenders —con quien trabajó—, los escritos de Handke son sólo síntomas del presente.

Acá fue conocido como co-guionista de **Las Alas del Deseo** (1987). El binomio Wenders-Handke resultó más que efectivo desde **El Miedo del Arquero al Penal**, pero no siempre sus trabajos fueron tan logrados. Sin embargo Wenders no consiguió superar el sostén que daba a las imágenes la profundidad de los parlamentos. Handke simplemente no lo logró, no pudo perdurar.

Kaspar es una obra teatral que toma como planteo originario lo sucedido a Kaspar Hauser, quien apareció en Nuremberg en 1828. O como dice el propio Handke, esta forma le sirve de excusa para desplegar el dispositivo teórico. La obra se debate entre las obviedades y las ideas alusivas a un imaginario no realista.

La historia de Kaspar Hauser se resumiría en la de un individuo que no tiene contacto con nadie hasta los 16 años. Está encerrado, esposado, se arrastra por un cuarto oscuro y sólo oye los sonidos del que lo alimenta y percibe las manos del que esporádicamente lo cambia. Un día es liberado. Un extraño le enseña a caminar y lo manda a la ciudad portando consigo un sobre con una dirección. Un hombre criado en el silencio. Un hombre vuelto-devuelto a las palabras.

Kaspar toma esta situación límite de extrañamiento del lenguaje, esta nueva dimensión que se genera a partir de la inserción en el reino de la palabra.

Una voz en off, deliberadamente falta de textura, y un sujeto atrapado en las palabras-objeto. Quizás sería este un buen comienzo pero Handke se desentendiéndose rápidamente del proceso creativo; se vuelve pasivo, aburrido y monótono. Un escritor que observa la escena, que no escribe.

La reubicación de la concepción del lenguaje, el acto de nombrar como pliegue de la representación sobre sí misma de la naturaleza humana, el espectador contemplado, el lenguaje condicio-

nante de realidades. Son tópicos planteados y desarrollados pero que no generan ninguna riqueza situacional.

Sí, el texto de Handke se apoya exclusivamente en el entramado teórico, es más, se regodea con paso suntuoso por la galería de tópicos y mecanismos propios del análisis filológico. "Te hace realmente daño, la frase no te hace. Aún daño, porque no sabés aún que es una frase. Aunque no sabés que es una frase, te hace daño porque no sabés que es una frase que te hace."

Parece más preocupado por mostrar la teoría lingüística del desarrollo del pensamiento humano que el sustento dramático de los personajes.

Centrándose en la finitud marcada por el espacio del cuerpo, por el tiempo del lenguaje y el hueco del deseo, Handke se olvida de los artificios que pueden ser esgrimidos por la ficción, se olvida del placer de la lectura (en este caso también del juego de recrear), se olvida de la sustancia. Y sin sustancia no hay forma que atraiga. Somos espectadores que sólo queremos levantarnos de la butaca y dejar de resoplar ante la morosidad del texto.

Si desde la memoria se puede explicar el presente, desde el mero artificio se pueden exponer sólo los mecanismos, el engranaje. Handke descarta de plano el concepto de la poética aristotélica que parte del teatro en tanto arte imitativo, no lingüístico. Este corrimiento del código naturalista, de la acción orgánica de los personajes, no constituye una poética propia interesante; por el contrario uno podría preguntarse el por qué de la elección de la forma

teatral para la exposición de un grupo de postulados teóricos.

Handke, en el pasado, era un artista novedoso. Ahora, teorizando acerca de la cárcel del lenguaje, es un artista melancólico. Un espectro que vaga proclamando sentencias de un tiempo que ha sido.

La repetición, la identidad, la marca impuesta socialmente, son planteos que necesitan, desde el arte, ser revitalizados mediante los personajes, las situaciones; lo literario.

Los personajes en ningún momento pretenden dejar de mostrar que son sólo personajes, elucubraciones del autor, una única voz que se pasea por el escenario enunciando máximas. Sólo mecanismos, voces sentenciosas. Una especie de manual foucaultiano pero sin ilustraciones. "Al golpear no se piensa en el futuro

y no está mal pero entre golpe y golpe es bueno pensar en el tiempo del orden a fin de evitar que una patada demasiado en desorden impida que el pensamiento del enfermo social se desvíe tras lograr adaptarse"

En **Kaspar** el pasado nos viene a buscar, nos expone sus teorías y sigue de largo. Aunque como espectadores esperamos que el arte sobreviva a las palabras.

Mara Pescio

KASPAR, PETER HANDKE.
ADRIANA HIDALGO EDITORA. 1999.

A LIBRO REGALADO SÍ SE LE MIRAN LOS AUTORES



Quino: ¡Cuánta bondad!

Un Quino cosecha 99, con las páginas que Ud. siempre quiso recortar para coleccionar. El genial creador de Mafalda continúa su descarnado análisis del mundo disfrazado de ejercicio de humor.

Alfredo Casero: El estigma del Dr. Vaporeso. Con la colaboración de Nancy Diez e ilustraciones de Carlos Leiro. El humor desbordante de Casero compone la biografía novelada de un personaje de delirio que atraviesa la historia de la Humanidad.



Nik: Gaturro 1. El primer libro que recopila las tiras del gato más popular de "La Nación", un gato muy zorro que se divierte subiéndose a la cabeza de los políticos. Una historieta que parece dirigida a los chicos pero...



Bobby Flores: No es extraño que estés loca por mí. Una selección de los mejores textos, crónicas y poemas del musicalizador de jazz y rock más original de la radio argentina: aguafuertes porteñas de fines de siglo.

Atilio Veronelli. Humor a la Veronelli.

El guionista, escritor y actor reúne un divertidísimo conjunto de materiales de humor inclasificables: desde el cruel diario de un viejo en un geriátrico, pasando por el reclamo del cliente insatisfecho de un *porno-shop*, hasta relatos coherentes donde usa una sola vocal.



Homero Alsina Thevenet: Nuevas crónicas de cine. La implacable y precisa óptica del famoso crítico uruguayo aplicada al análisis de los directores más significativos del cine contemporáneo y algunas de sus películas.

Roberto Fontanarrosa:

Todo Boogie el Aceitoso. Un megalibro de 700 páginas en tapa dura con todas las historietas del malo más gracioso de la historia mundial. Se incluyen las del antepasado de Boogie y una lectura por semiólogo, psicoanalista y mujer humorista (Maitena).



Victoria Palant: Falsa carta a Luciano sobre la mafia. Mafia y Perón, exilios y desaparecidos, Argentina e Italia en una novela de obsesión amorosa y tramas secretas escrita con frases como latigazos para leer sin respirar.

Roberto Benigni: La risa también es bella. Todo el humor del creador de la película casi homónima en monólogos teatrales, reportajes y relatos que desatan la carcajada.



Emilio Salgari: Las maravillas del 2000. La única novela de anticipación del "dueño" de los piratas de la Malasia: entre la auténtica predicción y el disparate una historia alucinante del porvenir ahora inmediato.

Michel Onfray: La razón del gourmet. El niño mimado de la Filosofía francesa contemporánea teoriza con gracia y buen gusto —nada menos— sobre los placeres de la mesa y la cocina.

John Berger: Mirar. Por el autor de *Cada vez que decimos adiós* y *Hacia la boda* una colección de ensayos sobre pintura y fotografía para aprender a posar la mirada.

Germán García: Parte de la fuga. El autor de la mítica *Nanina*, luego devenido eminente psicoanalista lacaniano, vuelve a la narrativa con una novela de iniciación que describe como ninguna antes la Buenos Aires de los '60 desde la óptica de un intelectual venido del interior.



Ediciones de la Flor

Gorriti 3695 (1172) Buenos Aires Fax: 4963-5616 E-mail: edic-flor@datamarkets.com.ar

Cuánto vale? & tu silencio

Saavedra y el Curso

La Boutique del Libro tuvo la gentileza de enviarnos los datos sobre el curso que **Guillermo Saavedra**, ex editor de Alfaguara y Tusquets, dictó durante los últimos meses del año en ese lugar. Se trataba de "La edición literaria o cómo sobrevivir al mercantilismo" y cada participante debía pagar 200 pesos. Pensaba hacer el chiste obvio de si el curso debía llamarse "cómo sobrevivir al mercantilismo" o "cómo sobrevivir en el mercantilismo" pero no, desde que lo leí había algo que me molestaba más que esos 200 pesos que cobraba **Saavedra** para contar su experiencia en las editoriales. Después de mucho pensarlo me di cuenta de que me molesta especialmente esa costumbre que tienen ciertos intelectuales de juzgar todo como "mercantilismo" salvo lo que ellos hacen. Si yo trabajo en una editorial ese laburo es "intelectual", si por diferentes razones no trabajo más, el laburo editorial pasa a ser "mercantilista" (salvo el que hacen editores amigos). Si la literatura argentina no vende es porque todo está arrasado por el mercantilismo y no porque los autores que publican estos editores son plomos, malos, mediocres. Y si algún autor vende es porque se vendió al mercado. No jodan. **Fontanarrosa** vende porque es bueno. **Piglia** vende porque tiene su público. **Andahazi** vende porque sabe despertar la expectativa de diferentes tipos de personas. Y si todos esos nabos no venden y sólo consiguen hacer poner los ojos en blanco a los editores sin visión y a los profesores de letras, se lo merecen. Y como dice el maestro **Viñas**: yo, para poner los ojos en blanco preferí el colirio.

Viñas y la Injusticia

Hablando de **Viñas**. Quiero dejar constancia (aunque esto merecería todo un sesudo artículo) de la mala leche evidenciada hacia don **David** por parte de **Jorge Schwartzman** en el artículo que le dedica en la *Historia de la literatura argentina* dirigida por **Noé Jitrik**. Da bronca que en un libro dedicado a analizar "la irrupción de la crítica" no le hayan dado el lugar justo a **Viñas** y se hayan dedicado a destruirlo con más mala leche que talento, con más temor que pasión. Y hablo en plural porque **Noé Jitrik** no se puede hacer el zozno y mirar para otro lado. Darle a **Schwartzman** el capítulo dedicado a **Viñas** es como darme a mí el de **Guebel** o **Martini**.

por Santiago Pazos

Rivera y las Malvinas

Recibí la novela *Kelper* de **Raúl Vиейtes**. La novela tiene como frase de promoción una supuesta declaración de **Andrés Rivera** que dice: "El thriller de mayor impacto jamás escrito en la Argentina. Escenario: las Falkland." ¿O yo me equivoco o en español "Falkland" se dice "Malvinas"? No me quiero poner en nacionalista pero **Andrés Rivera** (justamente él, **Rivera**, querido **Rivera**, nuestro antiguo escritor real socialista) debería saberlo.

Speranza y el Ejemplo.

Albricias, albricias. Tanto tiempo predicando que al final evangelizamos. ¿Cuántas veces insistimos desde esta página que el suplemento cultural de *Clarín* era anodino y que sus críticas eran de una medianía insoponible? Nunca una crítica jugada. Apenas sí alguna alabanza al último libro de **Pichón Riviere** pero no mucho más. Pues bien. El suplemento cultural de *Clarín* ha decidido hacernos caso y por fin se animó a pegarle como es debido a un libro: con pasión, con chicanas, con un desprecio maravilloso hacia la obra y qué hablar del autor, en realidad, el editor, porque de una antología se trata. El libro en cuestión es *Los mejores cuentos argentinos* y el editor responsable de la antología es un tal **Sergio S. Olguín**. **Graciela Speranza** es la autora de la bibliografía que ocupa toda una página del suplemento de *Clarín* (medida, me animo a decir, un poco exagerada para darle palos a un prologuista de morrondanga que, como bien afirma **Speranza**, abusa del lenguaje del turf; lo peor es que **Olguín** cuando va a las carreras abusa de la intertextualidad, lo que es mucho más grave). **Speranza** arremete con una fuerza envidiable y con un estilo que a partir de ahora habrá que tomar como modelo si no queremos quedar como críticos tibios. Lo más divertido es que después tuvimos que soportar a **Olguín** por los rincones llorando y diciendo: "pensar que **Speranza** fue mi profesora de prácticos en Argentina II y me puso un diez". Nota de la que seguramente **Speranza** hoy se arrepiente y no es para menos.

Una sola cosa no le perdono a **Graciela** (ya la puedo llamar así a mi hermana de espíritu, la siento cercana como si hubiéramos compartido fiestas, mesas de cafés, chismes sobre escritores y hasta alguna confesión suya) y es que de las delirantes e injustificables notas finales de **Olguín** sólo critique (y dos veces!) cuando este muchacho hace alcoholizados panegíricos de **Gandolfo**. Porque si de alguien exagera es de **Ricky Piglia** cuando **S. S. O.** dice: "Su novela *Respiración artificial* (1980) es fundamental para comprender la narrativa argentina de las últimas décadas. Consiguió convertir la teoría literaria en material narrativo y sus ensayos suelen tener la intensidad de los relatos de ficción..."

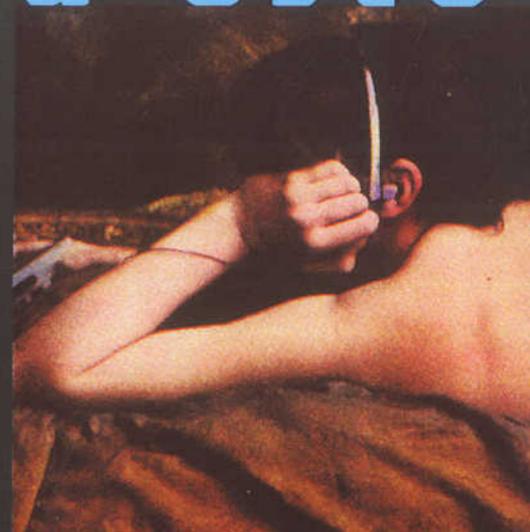
¿Por qué a **Graciela** le molesta tanto que hable bien de **Gandolfo** y en cambio no le molesta, más bien parece de acuerdo, cuando alaba a **Piglia**? Sospecho la respuesta, pero no se las digo porque no es digna de esta sección dedicada a la crítica literaria.

LEVANTÁTE escuchá esto

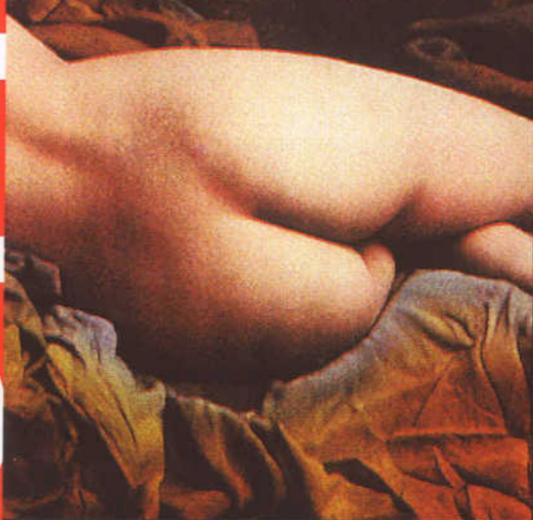
Vas gratis al cine todos los días

Te regalamos un libro

Te regalamos números anteriores de la V.



recibís



- un carnet de la V. para que entres gratis a Filmoteca Buenos Aires (en el Atlas Recoleta).
- un libro de aparición reciente.
- dos ejemplares atrasados de la V. para que vayas completando la colección.
- y si te suscribís por 12 números, dos regalos extra.

Recibís la V. donde vos querés y con el pago de la suscripción te llevás todos los obsequios.

También podés ser vos el que regale la suscripción a un amigo, familiar o pareja o a quien se te ocurra y se la llevamos el día que 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:

por seis números: 35 pesos

por doce números: 65 pesos (podés pagarla en dos cuotas)

llamános: 4832-2595

escribínos: vdevian@ciudad.com.ar

visitános: Aráoz 2227 Capital



Ni Buzios, ni Tahití, ni Santa Teresita taller! taller! taller! taller! taller! taller! taller de verano!

de escritura y lectura

Coordina: **Sergio Olguín**

Duración: dos meses

Algunos autores que se leerán: Georges Simenon, Boris Vian, Luis Rafael Sánchez, Dorothy Parker, Marguerite Yourcenar, etc.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas
Consultas e inscripción: 48 32 25 95

www.ahira.com.ar