

Gargantúa

la gente que lee

Año 1 | Número 3 | Diciembre de 2000 | \$6

Los dos primeros números de "Gargantúa" se agotaron. Muchos lectores nos escribieron lamentándose del formato: demasiado grande, demasiado incómodo. Las cartas de los lectores en contra del formato de "Gargantúa" se encuentran en la página 31. En este tercer número hay algunos pequeños cambios: "Últimas noticias de Babel", por ejemplo, a pedido de los lectores, ocupa más espacio, de la página 2 a la 19. Como siempre, el lector encontrará en estas páginas un panorama de los libros aparecidos en los últimos meses.

PÁGINA 8

El secreto de Gatsby

POR ELIZABETH MANUS

Fitzgerald caracteriza a Jay Gatsby como un individuo negro pálido que se hace pasar por blanco, dice Carlyle V. Thompson, un profesor asistente en el Departamento de Literatura, Lenguas y Filosofía en el Medgar Evers College de Brooklyn, New York. ¿La razón que lo justifica? "Es la manifestación de las aprensiones profundamente asociadas de Fitzgerald en lo que respecta a la mezcla racial entre negros y blancos".

Thompson ha encontrado una amplia evidencia textual a través de todo el libro. Entre las primeras muestras: Gatsby usa su cabello corto arreglado, o "corto rapado", como dice Thompson. Posee 40 acres y una mansión, en lugar de 40 acres y una mula. Cambia su nombre Gatz por Gatsby, de la misma forma en que muchos individuos negros cambian sus nombres para comenzar una nueva vida. Y le dice a Nick Carraway que su familia está muerta. "La palabra 'muerte' es significativa en aquellos individuos negros de piel clara que se hacen pasar por blancos; se convierte simbólicamente en la muerte de sus familias", escribe Thompson en el ensayo presentado en la reunión de primavera de la College English Association en Charleston, Carolina del Sur.

El tema general de la conferencia fue "Regreso al Futuro: Diversidad para el Nuevo Milenio", y Thompson participó como parte de un panel de "El passing [característica por la cual individuos negros de tez clara se hacen pasar por blancos, ndr] y la problemática del color en la Ficción Americana". Su ensayo se titula: "El trágico 'Macho' Negro: el passing de Jay Gatsby en *El Gran Gatsby* de Scott Fitzgerald". Thompson espera publicarlo en un periódico especializado. (SIGUE)



PÁGINAS 4 Y 5

Fleming entrevista a Chandler

"Bien, aquí estamos: veo que la cosa se está volviendo violenta y desagradable..." Este es el comienzo de la conversación que presentamos entre Ian Fleming y Raymond Chandler, hasta ahora inédita en castellano. La conversación tuvo lugar el 6 de julio de 1958 en los estudios de la BBC de Londres,

y gira en torno a *Poodle Spring*, la novela en la que Marlowe se casa y de la que Chandler sólo escribió cuatro capítulos. Ian Fleming, contra cualquier previsión, sugiere al escritor norteamericano que tome cartas en el asunto... de una manera muy poco inglesa. O tal vez perfectamente inglesa.

PÁGINAS 2 Y 3

Una pareja muy singular

Florencia Abbate comenta *Mason y Dixon* (Tusquets), la última novela de Thomas Pynchon, el más misterioso de los escritores norteamericanos vivos. Mason y Dixon son una especie de dúo cómico signado por la camaradería entre caballeros de templos complementarios, a la manera de Don Quijote y Sancho Panza.

PÁGINA 9

El mundo real y próximo

Claudio Zeiger celebra la aparición en castellano de *Las horas*, de Michael Cunningham (Norma), una novela que es también un homenaje a la escritora Virginia Woolf. "Las horas habla de modo deslumbrante de un mundo tan real y próximo donde a lo máximo que podemos aspirar es a una cuota de alivio".

PÁGINAS 30 Y 31

Bukowski, el escritor del mes

El libro del mes es *El capitán salió a comer y los marineros tomaron el barco*, de Charles Bukowski, publicado en España por Anagrama. Bukowski, muerto en 1994, superó en el match de diciembre a Thomas Pynchon (*Mason y Dixon*), Juan José Saer (*Lugar*), Ben Elton (*Inconcebible*), John Berger (*King*) y Ed McBain (*La escena final*).

PÁGINA 32

Alfred Jarry, patafísico

Ariel Dillon se refiere a *Silokuois, superloquis, solloquis e interloquis de Patafísica*, de Alfred Jarry, recientemente editado por Anel con traducción del argentino Víctor Goldstein, una recopilación de noticias, crónicas o viñetas delirantes oportunamente publicadas por el padre de Ubú en Francia, en la *Revue Blanche*.

PÁGINA 14 Y 15

BOCA DE LOBO, SERGIO CHEJFEC (ALFAGUARA)

El signógrafo de Chejfec

POR MATILDE SÁNCHEZ

Se dice de un lugar que es una boca de lobo. Es una frase vieja, anterior al descubrimiento de los agujeros negros, si bien podría ser su sinónimo a escala de barrio: un punto con la máxima concentración de energía y la propiedad de absorber todo lo que se le acerque. Hay una atracción en los sitios que son boca de lobo. En cualquier caso, su enigma es consustancial a la pobreza. Allí todo puede ocurrir y suponen un particular peligro para las mujeres. Para desandar la frase vieja, el protagonista de esta historia tiene mucho del lobo de las madres: es un comejóvenes.

Pocas comunidades, humanas o gremiales, han sido más sobreescritas que la clase obrera, viviseccionadas con ojos no-obreros desde la filosofía política, la literatura, la pintura, la poesía, el collage. Lo que cuenta Chejfec son los misterios obreros en momentos en que los ejemplares de la especie están a punto de mutar, extinguidos ya como clase. Una teoría de la involución.

Ella es una obrera. De él ignoramos todo, también su clase social, pero su curiosidad obsesiva nos deja saber que pertenece al universo de los no-obreros. Un lobo extranjero en el universo boca de lobo. El amor del narrador va en dos sentidos. Se enamora de Delia porque ella encarna esos misterios. De hecho, su amor cristaliza al descubrir que ella es una obrera. Que ella detente esa palabra presta su aura a todo el conjunto. (SIGUE)



ULTIMAS NOTICIAS DE BABEL

los para compensarlo. Tal vez los aleja con su constante recitado de poemas demasiado largos. Hay, sin embargo, otros motivos para leer además de "aliviar la soledad". Si hay un Bloom que se dedica a la autopsia, también hay un Bloom que hace las veces de evangelista televisivo, que abunda en una pesada retórica moralista sobre cómo "perder y reconocer la posibilidad del bien, contribuir a que perdure, darle un lugar en la vida". Bloom podría idolatrar a Shakespeare con todo el sentimentalismo empalagoso de un mirador adolescente, pero su propio lenguaje puede ser tan baragatado y trillado como el de Jimmy Swaggart. Este libro nos brinda una serie de razones para leer literaria, pero absolutamente ninguna para leer a Harold Bloom.

140. LOS SECRETOS DE KING

Reproducimos de *El País Semanal* de España un fragmento de una extensa entrevista al archifamoso escritor estadounidense Stephen King, donde se revelan intimidades de su entorno: "Hoy la familia de King es su mayor felicidad. Habla de Tabitha con el amor de un recién casado y el fervor de un peregrino. Fue Tabitha quien, hace 15 años, le dio a elegir: conténgose o largarse. Era un desastre, dice, que realmente no recuerda nada de cómo estaba alojados de sus trío."

[illegible][illegible][illegible][illegible][illegible]

torio" dice. Sonreí ante la espeluznante perseverancia. Se trata de las gafas, se trata de las gafas y vuelve a ponerlas. Son las mismas gafas que Stephen King llevaba ese día, aunque hubo que cambiarlas la mañana. Por qué las lleva todavía? "Supongo que quería decir que las cosas que normalmente consideramos muy fáciles de hacer..."

141. UN JUEGO MORTAL
Reproducimos de Página/12 algunas respuestas de la entrevista concedida por Georg Steiner a Juan Carlos Rodríguez Cordero.



Una de las marcas de piedra usadas por los verdaderos
Mason y Dixon para señalar el límite entre Pennsylvania y
Maryland.

bastante satisfechos con el viaje. Es por ello que nada los disuade de emprender una segunda tarea que la Royal Society les encarga en 1764. Pero su arrebatado entusiasmo vuelve a verse burlado sencillamente porque, al igual que el hidalgo de la Mancha o los copistas de la última novela de Flaubert, estos dos personajes cargan en sus espaldas el estigma de las hazañas frustradas. Heredera del espíritu de las grandes novelas modernas, anti-epopeyas cuyos protagonistas hicieron de la derrota una moral, *Mason* y *Dixon* tal vez sea la principal travesía del fracaso que dio la narrativa en los últimos tiempos. Sugiriendo que el triunfo es inefable y que sólo el desengaño tiene una historia, Pynchon les sustrae a sus héroes la condecoración oficial del happy end: fallidas sustitutas de los dioses, las brujulas los encaminan hacia el error siempre.

La segunda misión de la pareja consiste en dirigirse rumbo a América con el fin de dirimir un conflicto fronterizo; deben trazar una línea en dirección al Oeste, para delimitar las colonias de Pennsylvania y Maryland. Si en la naturaleza los límites se ciñen con sensualidad a la ondulada forma de las montañas o los ríos, marcar una

recta equivale a convertirse en artifice de la herida donde arraigara el desprecio que parte en medio un pueblo. Cierta experto en el feng-shui les advierte a Mason y Dixon que la linea luce espantosa y el lastre binario de su karma, funesto.

Tal como indican los manuales, la línea Mason-Dixon es aquella que separa Norte y Sur de Estados Unidos (frontera de enorme importancia menos de un siglo después de su trazado, ya que fue el eje de la guerra de Secesión). Por supuesto, a Pynchon no le interesa recrear las vidas de "aquellos" Mason (1728-1786) y Dixon (1733-1779). Si bien se tomó el trabajo de escribirlo en una minuciosa reconstrucción del inglés del siglo XVIII, el texto está sin duda más próximo a las sátiras de Swift que a la novela histórica. Jefferson, Franklin y Washington—transformado en un apólogo de la marihuana—son algunas de las figuras célebres que en este universo ficcional se combinan con personajes como Colmillo—un culisismo perro hablador—, el pato invisible o la oreja en conserva que escucha a quienes lo precisan. Lo notable reside en que esa mezcla entre el descabellado imaginario de Pynchon y la pseudo-ambientación de época, provee

ca un efecto similar al de una interminable alucinación donde la realidad se revela un edificio tan labil que, terminado el libro, la pregunta que surge es si la historia de Estados Unidos no será otro disparate literario: una epopeya del triunfo tan edificante como absurda, a la que Pynchon quiso oponerle esta ineludible bancarrota en la cual la virtud va del lado de los perdedores.

Mason y Dixon aborda el pasado con el objetivo de inventarle un mito de origen al desastre del presente. El trazado de la línea funciona como gesto que precipita la caída. La misma se habría producido por los años de la independencia estadounidense, cual si el germen de la destrucción se hallase en la misma semilla que funda la nación. La racionalidad aterriza y a medida que avanza hacia el oeste la magia se marchita y va brotando la ruina. Avasalla regiones pobladas por conciencias supuestamente presas de la superstición y la ignorancia; y logra así que la lógica utilitaria del capitalismo reemplace la diversa música de las tribus por el discurso unívoco del mercado y la máquina. Esta lúgubre versión de la gesta colonizadora —que rescata el espíritu romántico de la filosofía trascendentalista del pri-

mer período de las letras norteamericanas—es sobre todo un lamento a la pérdida de la imaginación premoderna, avalada por seres capaces de tener conversaciones tete a tete con sus dioses. Una vez que se ha comido del árbol del conocimiento, el *paraíso queda clausurado*: "Estos tiempos son testigos de la corrupción e inhabilitación de la antigua magia. Promotores, intermediarios, aseguradores, buhoneros a escala global, empresarios y charlatanes, son los últimos pobres caídos e incompetentes herederos de un conocimiento que ya no se puede usar, salvo al servicio de la codicia".

Desde la concepción paranoica de sus novelas anteriores (*V.*, *El arco iris de la gravedad*, *La suabasta del lote 49*, *Vineland*), Pynchon presentaba al poder como un "gobierno de sombras", fuerzas invisibles que se abaten sobre un individuo esencialmente ignorante de las redes conspirativas que lo oprimen. Si bien esa visión puede extenderse a *Mason y Dixon*, aquí las insistentes menciones a "lo invisible" no aluden al capital, las instituciones o el Estado, sino a los fantasmas de los cuerpos anónimos que, con el desmoronamiento de tales instancias, resultaron exterminados. Dado que la razón sigue siendo incapaz de entablar lazos con las dolientes criaturas de aquellos tiempos arcaicos, se requiere del mito o de la ficción como figuración moderna de lo que fue el mito. El narrador de la novela sabe que para redimir esas formas del olvido (las de los muertos, los ausentes, los no nacidos) no queda otra opción que introducirse en la invisibilidad de la derrota; traer de ahí una versión contra-oficial de la historia y la verdad: una fábula moral y a su vez el gran embuste de un loco, de un falso reverendo que optó por consagrarse a liberar formas de la oscuridad. Por eso, en *Mason y Dixon* la eficacia de cada frase es proporcional al monto de sombra convocado en el instante de mostrarse, de sorprender al lector ensuciándolo de lo invisible que llevaba consigo: "...aquello pondrá fin al tormento que padece y, fragmento a fragmento, con el paso de las estaciones, regresará a las historias que se conservan en la memoria, entre ráfagas de viento, fuegos subterráneos, gigantesas criaturas salvajes". Acaso la famosa resistencia de Pynchon a exhibirse (conceder entrevistas, dejarse tomar fotos, etc.), aparte de una rareza que la industria del libro aprovecha, constituya otro aporte a los intentos por preservar, en la era de la imagen total, la afinidad con lo invisible y lo anónimo. ●



ULTIMAS NOTICIAS DE BABEL

142. LO QUE

SARMIENTO DECÍA
Reproducimos una nota de Luis Jafflen aparecida en el suplemento Cultura de La Capital de Mar del Plata: "Ese gran 'toco' que fue Sarmiento decía: 'Hacer las cosas: hacerlas mal, pero hacerlas'. El comprendió que para el descon-tento ajeno (y a veces el propio) hay un solo camino: ser libre, origi-nal, creativo. También comprendió que quienes se arriesgan por caminos que no son ni los de la

sta, ni del herrante, ni del almuerzo, están sujetos a sus miradas censoras. Es más que la originalidad no se premia, que en las ciudades castigadas por la mediocridad es más fuerte el rechazo por lo nuevo. Es cierto que aquellos que tenían tanto "motor" que arrastraban con todo y que no esperaban los acuerdos de los que permanecían en el pelotón, inactivos pero críticos. Lúgones cuenta aquella anécdota de la lucha de Sarmiento en la Legislatura de Buenos Aires cuando, ante los risos de sus críticos, dijo "¡Dios los taquígrafos que hagan constar esta batalla en el acta. Quiero que las generaciones vendieras aprecien mi inquebrantable confianza en el progreso de mi país. Y al mismo tiempo (con qué clase de hombres he tenido que lidiar

LINES 2

143 JUEZ NOVELISTA

E ILUSIONADO
Andrew Graham-Yooll entrevista a
Hector Tóton para *Página/12* El es-
tor *juéjelo* expresa su preocupa-
ción por el pesimismo que reina
entre las nuevas generaciones.

**Decía que le preocupaba la si-
tuación de la juventud.**

en hero. En una canchalesa me dice: "La diferencia entre nosotros, jóvenes, es que ustedes creían en utopías y nosotros no adecuamos a la realidad".

Es más grave si un manijero al salir de la cárcel utiliza la palabra bastante autoposido:

Nosotros lo que teníamos eran ideas, que es mucho mejor que los otros, porque ellos tenían creencias, parámetros, dogmas, principios, pero nosotros teníamos algo más que eso: teníamos pasión por la vida. La pasión (¿qué es eso?) En cosas menores, por ejemplo, en empujarse al idioma, hacer tablas zorra con toda sociología, da lo mismo el valor de un caballo de carreras y la música de la botanología. La música en buena parte son rufos. "Falta otro tipo de rufos: muchos de ellos son rufos de la vida. Ahora se dice que eran lujos, que estaban leales de la realidad. Puede ser, pero nadie puede querer que esa sea la realidad. La realidad es la última generación del país que hoy nos hundiese. Eso es lo que está buscando la gente que en este momento tiene resistencia, treinta años. La pregunta no es la vida a encontrar en sus compañeros ni en sus padres, que no quieren encontrarlo en la vida presente. Ellos quieren encontrarlo en los otros, los que se valieron para abuelos. Eso es lo que ya quería decir antes, cuando le decía que

uno se legitima saltando una generación, a veces saltando dos generaciones. En el fondo uno tiene horror al vacío de origen. Uno tiene que enfoncarse con alguien, no por un afán de abolelone, sino por un afán de autojustificación vital. Para que estoy y por que estoy yo en este punto, o hubiera dado lo mismo que no esté. Eso en todos los órdenes, en la política, el arte, la literatura. Si no tengo ilusiones, no tengo nada que decir. Y si yo no tengo nada que decir, voy a practicar el onanismo literario, es me voy a quedar callado si soy honesto. Pero como la gente cree que ha nacido para contar, a poco que descubre o se convence que no tiene nada que decir, se va a dar con eso que llamaban los latinos el horror al vacío.

MARTES 3

144. UN DIARIO QUE

NO PIERDE VIGENCIA
"Clásica novela de los años '80, el *Diario de la Argentina*, de Jorge Asís, vuelve a aparecer esta semana en las librerías del país bajo el llamante sello Oberdón Rocamora editor. La denominación del nuevo emprendimiento editorial es un homenaje, como ninguno de sus lectores ignora, al seudónimo que empleó el mismo Asís para firmar sus distinguidas agudezas en el diario Clarín a lo largo de muchos

LA ENTREVISTA

El encuentro histórico entre Raymond Chandler y Ian Fleming tuvo lugar en Londres, en los estudios de la BBC, en julio de 1958. Pero Fleming y Chandler ya se conocían y, podría decirse, se admiraban mutuamente. En esta entrevista, que se publica por primera vez en castellano, ambos autores intercambian impresiones, recuerdos y consejos. En las páginas que siguen, 6 consideraciones acerca del relato policial, de Raymond Chandler, y una nota de Guillermo Piro.

Cita en Londres

Chandler: Bien, aquí estamos: vos que la cosa se está volviendo violenta y desagradable...
Fleming: Si, estoy de acuerdo con usted. Hay un cierto modo de criticar mis libros que se está haciendo muy frecuente. Creo que mi círculo de héroes sufrirá bastante antes de ser premiado al final del libro.
 Si, deberá sufrir un poco, es verdad...
 Es así. Pero... no demasiado. En todo caso, no al menos en el libro que acabo de terminar.
 ¿Acaba de terminar un libro?
 Sí.
 ¿Cuál es el título?
 Goldfinger.
 ¿Cómo dijo?
 Goldfinger.
 ¿Cómo le parece escribir tantos libros?
 Bueno, todos los años tengo dos nuevos libros que los pongo en lamina. Forma parte de mi contrato con el "Sunday Times". En esos dos meses escribo un libro cada año. Después lo lleva...

Yo no conseguiría nunca escribir un libro en sólo dos meses.

Pero sus libros son mejores que los míos.

Quizá sí, quizá no. De cualquier forma no podría escribir un libro en dos meses.

Entiendo. Stevenall escribe sus libros en una semana, a lo sumo en diez días.

Mmm. También hacía lo mismo Earl Stanley Gardner.

Sí.

En realidad, Homer Diez Wallace...

Eveready.

Conoce la anécdota de Edgar Wallace en Hollywood? Un día le pidieron que escribiera una historia original para un guión. Pensaban que el trabajo le tomaría alrededor de seis semanas. Esto pasó un viernes; al lunes siguiente ya tenía la historia escrita, completa.

Espero que le hayan pagado por el trabajo de seis semanas...

Creo que le pagaban por el trabajo terminado.

Me agrada saberlo. Pero su hombre, su héroe...

Philip Marlowe, ¿está inspirado en usted mismo? Veo una cierta relación entre usted y Philip Marlowe.

No es algo intencional. Salí así. Obviamente, uno escribe sobre lo que sabe. Naturalmente, mi amigo tiene las mismas fobias que yo, pero no creo que se lo pueda conectar con la persona que creo ser, eso es todo. ¿Usted sabe jugar al bacará tan bien como James Bond?

No, absolutamente no. Me gustaría. Pero amo el juego.

Yo en cambio no. Es el único vicio que no tengo.

Oh, vamos. Hay tantos vicios.

Y sin embargo es el único vicio que no tengo. No me gusta el juego.

Entiendo. Para usted, ¿hay diferencia sustancial entre el thriller inglés y el norteamericano?

Oh, claro que sí. Excepto por alguna excepción. No hablo de decir "excepto por alguna excepción": es una mala tautología, ¿no? Volviendo a la pregunta, el thriller norteamericano es más veloz.

Sí. Aquí hay un tipo de narración más tranquila, del tipo "té de las cinco", para que nos entedamos. La gente, los policías mismos, son distintos, siempre tomando té y fumando en pipa, y todo sucediendo siempre en una atmósfera muy tranquila en algún pequeño pueblo en un lugar cualquiera de Inglaterra.

Mmm. Por cierto ustedes tienen el investigador tradicional, que es lo que falta en nuestras obras, porque nuestros detectives privados, en general, son gente común y corriente que espía a las parejas clandestinas tratando de sorprenderlas y esas cosas. En suma, el investigador privado es un elemento catalizador. Es el hombre que resuelve las situaciones. No existe en la realidad... a menos que se lo haga parecer auténtico. Y además no gana tanto dinero.

Marlowe me parece muy real. Lo veo como un hombre extremadamente honesto.

Lo sé, pero eso es porque lo conozco desde hace tanto tiempo que... No es real como prototipo de detective privado.

Entiendo. Pero yo creo que eso vale también para los agentes secretos. Quiero decir que conocí muchos y en general son personas pacíficas, abo-

solamente normales, de esas con las que uno se cruza en la calle o en el club... De hecho, dos o tres de ellos forman parte de mi club. Pero deben tener muchísimo coraje.

Por cierto, porque es un oficio muy sucio y nadie les dice gracias ni les da una medalla. Y después, es como si no tuvieran familia. Para ellos es duro. Sin contar el peligro y todo eso.

Las mujeres de los policías no la pasan bien tampoco en Norteamérica.

Lo sé.

Cada tanto uno de ellos aparece muerto.

Es verdad. En Estados Unidos se dispara mucho más que aquí.

Porque siempre andan armados. Aunque conocí a un capitán de policía, en Ohio, que llevaba pistola desde hacía 28 años y nunca, salvo en una única ocasión, la había usado. De cualquier forma, nunca había matado a nadie.

El año pasado, en Estados Unidos, conducía a 150 kilómetros por hora —era un Studebaker, un auto norteamericano preferido, una combinación de Studebaker y Cadillac— y me detuvo un agente de policía. Me llevó al Departamento de Policía y hablando de esto y aquello nos hicimos amigos. Me mostró su pistola y yo le pregunté: «¿La usó alguna vez?» Y él me respondió: «¿Está bromando? Con todas las planillas que tendría que llenar después, ni se me ocurre. Puedo amenazar a alguien con la pistola, pero nunca la usaría». Un tipo simpático. Bien, me parece que estamos hablando más de delitos verdaderos que de delitos imaginarios. Dígame: ¿tiene en proyecto un nuevo libro? Quiero decir, después del que está saliendo ahora.

No, este es un mal momento.

¿En qué sentido?

Mi amigo se casa.

¿Qué trata de decir? ¿Que Marlowe va a casarse? Si, pero será una lucha muy dura, porque su mujer no ama su "triste oficio" (ella lo llama así) y él no quiere saber nada de vivir como ella quisiera, en una habitación cosita en Palm Springs. Por lo tanto será una gran lucha, que incluso podría terminar en un divorcio.

Tal vez no lo disgustaría matarla...

¿Matarla? Oh, no. Es demasiado bella.

ULTIMAS NOTICIAS DE BABEL

afios, y que se interrumpieron poco antes de la aparición de este libro, en 1984, pese al éxito que obtuvo y a su más que apreciable calidad literaria, algunas demeritologías que produjeron sus páginas entran las relaciones entre el autor de *Flowers* rodadas en los jardines de Guines y el monipio. Clarín. Diario de la Argentina es un clásico de la novela en clave, y su autor atribuye esas claves a Clarín, el libro da cuenta de la vida interior de un diario que bajo el gobierno militar negocia su asociación con la estatal Papel Prensa a cambio de purgar un sector político, el fujerismo, por entonces vinculado al diario. Diario de la Argentina tuvo cuatro ediciones en Editorial Sudamericana, con casi 30.000 ejemplares vendidos. Esta, la quinta, es la primera en el catálogo de Oberón Rocamora. En su contraparte, el editor presenta la novela como "una obra maestra que legitima la condición al extranjerismo literario. Dieciocho años después, la problemática descrita en el marco del gran diario mantiene intacta su vigencia. Su reedición aporta un valor innegable para una literatura asilustrada, signada por el aburrimiento". La solapa recuerda que el autor fue vendedor domiciliario, un polivalente secretario de Cultura de la Nación y abogado periodista en Clarín. Perfil. El Intermédium Público, y muy breve column

nesta de televisión. El imaginativo diseño de tapa es de dos decenios después del pintor Manet. Claudio y Jerome. (Extraído de *Ámbito Financiero*)

MIÉRCOLES 4

146. EL MÉTODO DE SCHÄDER

El diario *Ámbito Financiero* entrevistó a Eduardo Mignona, cineasta y autor de tres novelas, escritas en diversas etapas, que fueron premiadas. Su reconocimiento se amplió al ganar el año pasado el premio Enlace con la Jugu novela que llevaba al cine. *Amigo de Ghetti* y *Gabriel García Márquez*. Mignona habló de la relación que establece entre cine y literatura, además de contar su experiencia con estos grandes escritores. Reproducimos un fragmento de la entrevista.

¿Cómo fue su trabajo con García Márquez?

El día la idea inicial el cuento que debíamos trabajar. Estuvo 20 días en un hotel que está en la esquina de su casa en México. Me venía a buscar por la mañana y trabajábamos hasta la noche, solo parábamos para comer con Mercedes, la mujer de García Márquez. Gallo se enojó un poco conmigo, se enojó cuando una toma vuela propio y no sigue sus consejos. Estuvimos un tiempo largo un hablarnos. Luego yo fui de otro,

le gustó mucho y me llamó. Me mandó historias de amor de mundo grande, la síntesis del largometraje. *El tango del viento*, título que tomó de Neriada. Conoció con que yo comencé a trabajar en *El faro*, y por segundo vez no pudimos hacer nada de largo aliento. Así que volveremos a encontrarnos en algún festival, a sentarnos a salir y a amenazarnos con trabajar juntos.

¿Qué le dejó trabajar con García Márquez?

Mucho. Aprendí cómo se privan las ideas, hasta caer asibilado. Y cuando él cae en defensa de sus ideas, se olvida y trabaja sobre las ideas del otro. Así debe ser un guionista: defender hasta una instancia las ideas propias, sin necesidad. Un guionista se hace muchos, se escribe y se escribe. Para esa descaída. Gallo dice: "Yo me soy muy bueno, conviéndome de que lo supiera mejor". Es delicado, enfrentarse a ese desafío. Hay una anécdota que me contó de Schröder. Cuando tiene una idea para una película invita a comer a una pareja. Deja transcurrir la comedia y en algún momento empieza a contar esa historia. La cuenta hasta la mitad, interrumpe con un pretexto y sale, cuando regresa no vuelve a tocar el tema.



JUEVES 5

146. PROUST INFLADO

Conocidos por el ex presidente Belisario Betancur, un centenar de poetas, novelistas, cuentistas, ensayistas y sonadores, entre ellos Antonio Siskiera, Elena Poniatowska, Thiago de Mello y Juan Goytisolo, se reunió en Bogotá durante una semana con un solo propósito: hablar sobre el amor y la política, compartir emociones, hablar con la gente, leer textos de textos abortos y cerrados, mirar de cerca los conflictos sociales colombianos y encontrar nuevas aplicaciones de la literatura para la solución de las contradicciones colombianas. Clamores del suplemento Arte y Cultura de Tiempos del mundo. Una literatura oportuna vertida por el escritor colombiano Fernando Vallejo durante el Encuentro "Pensar que toda novela en tercera persona es mentiría, porque si hay algo real es que estamos cerrados en nuestros muros, y no podemos hablar sino de lo que vemos, de lo que oímos, y de lo que no sabemos qué pensamos. Los cálculos que pueden estar pensando, pero no los podemos repetir. Si no seguimos podemos repetir las palabras de un diálogo que ocurrió hace una hora, menos que hace un año, menos que cien años. La novela en tercera persona es el camino más trillado de la literatura y está marcada a fuego. Muchos se sorprendieron cuando afirmó que Marcel Proust es un escritor inflado que primero al colombiano José Asunción Silva. Este fue un verso de Silva que vale por toda la obra de Proust.

Y dice: La fragancia idiosincrasia de un olor dividido llegó como un fantasma y me habló del pasado. Esa es una verdadera poesía. Toda la obra de *En busca del tiempo perdido* cabe en dos versos de Silva. Como estamos hablando de poetas, de versos y de recuerdos, permito que gran poeta es el que lo que escribir es solo verso bueno. Por eso, Julio Flores (colombiano también), en medio de un hermoso momento de versos, tiene uno que vale para recordarse siempre: "Todo nos llega tarde, hasta la muerte". Y qué tal otro colombiano, León de Greiff, que tiene *Relato del mar* en verso y escribe estos versos: "No he visto el mar". Más que vagos horribles, farsas, lucubraciones, esta aventura entre la noche, no fue así el mar.

147. UN NICHOS PARA EXQUISITOS

Brand Editorial, un sello independiente que intentará competir con las grandes editoriales, salió al mercado de cuatro colecciones que tienen como objetivo renovar el campo literario. Según expresó el director de esta nueva empresa, Emilio Ruiz Barachina, la idea es editar 30 libros por año basados en la valoración de las obras y no en el renombre de los autores. De esta forma buscan revertir la situación planteada por los grandes grupos editoriales, que fuerzan a los escritores a producir dos libros por año que no son de la mejor calidad. El proyecto de Editorial Brand parte de un grupo de ocho socios, entre particulares y pequeñas empresas españolas y colombianas, como la Univer-

dad Católica de Colombia, que se va a dirigir a "mas nulos de 5.000 o 6.000 lectores de calidad que leen en función del libro, no de la moda o del autor famoso". Juan Luis Ruiz Barachina. (en Noticias Literarias de El Correo)

SÁBADO 7

148. MARCONES EMERENTES

Renaldo Arnes, Manuel Puga y Federico García Lorca estuvieron alguna vez en Nueva York. Allí vivió también el colombiano Jaime Manrique, y allí, como los tocó hacer a los otros en algún momento de sus vidas, asumió su condición homosexual. La asunción de manera radical y reventada sus maneras también en su obra literaria hasta el punto de titular *Marcones* empujados (en alusión a una obra de Lytton Strachey) el libro en el que se propone contar como Nueva York influyó profundamente en las obras y las vidas de Arnes, Puga y Lorca. Y en la suya propia. El libro aparecerá en unos días, traducido del inglés por Juan Camacho, en la editorial Síntesis, como parte de una



¿De verdad? Se llama Linda, ¿no?

Sí, y es demasiado bella como para hacerla desaparecer.

Bien, bien. Creo entonces que nuestro amigo terminará casándose.

Sí. Por cierto, si el que desapareciera fuera Marlowe, yo habría resuelto un montón de problemas. No debería volver a escribir libros sobre él.

Usted siempre quiso escribir comedias, ¿no es cierto?

Oh, sí, es lo que quiero hacer. Quisiera escribir una sobre Luciano, si él me lo permite.

Todo lo que hemos hablado tiene que ver con los ingredientes fundamentales del thriller. Se podrían escribir un par de libros sobre nuestra conversación. Quiero decir, una cosa es la historia de Luciano, y otra es una historia que haga hincapié en los crímenes del gangster, la descripción del hombre que vino de Minneapolis. Pero sigo preguntándome cuáles son realmente los ingredientes de un buen thriller. Naturalmente el ritmo: de la primera a la última página... Después una pizca de sexo, y una trama en la base: el lector quiere tener una idea de cómo terminará la historia.

Estoy de acuerdo. Debe haber al menos un misterio, una situación misteriosa. El detective no sabe qué está pasando.

Sabe que hay algo extraño, pero no se da perfectamente cuenta de la situación. El verdadero misterio, para mí, no está en quién asesinó a Sir John en su estudio, sino en el escenario de fondo, en los protagonistas, es decir quiénes son, que hacen.

Es exactamente lo que escribe usted. Debo reconocer que usted desarrolla los personajes mucho más que yo. Me parece que en sus libros el factor "thrilling" está representado por los protagonistas, por la construcción de los personajes, y en gran medida, por los diálogos, en mi opinión los mejores de estos tiempos. Pero creo también que, en gran medida, ambos somos en buena parte humoristas.

Es verdad.

Lo que podría no resultar cierto a primera vista, pero a nosotros nos gusta bromear, divertirnos. Algunos thrillers son verdaderamente aburridos. Es muy cierto. ¿Hay algún autor que le gusta par-

ticularmente? ¿O compra los libros porque sí?

No los compro: me los envían gratis.

¿De verdad?

Claro, me los mandan los editores.

Qué suerte. Yo acabo de comprarme *The Taste of Ashes*, de Howard Brown: me parece bueno.

Creo que ha mejorado mucho.

Antes de este libro escribí *Thin Air*. No se si lo ha leído.

No.

Es muy bueno. También compre otro, el título es *Operator*, pero todavía no lo lei.

Leyó "Knock and Wait Awhile"?

No.

Es una historia de espionaje, muy real.

Voy a tomar nota del título. Lo compraré.

Cuenta la historia de un agente secreto que debe impedir que una joven emigrada rusa sea raptada, metida en un submarino y llevada de vuelta a Rusia.

¿Y quién es ese James Anthony Philips del que me habló antes?

James Atlee (Atlee con una sola t) Philips.

Me decía que fue uno de los más notables escritores de misterio de Norteamérica y me avergüenzo al tener que confesarle que nunca lei nada de él.

Lo considero un escritor muy bueno, bajo cualquier punto de vista.

¿Qué escribió además de esa novela *Pagada*, de la que me hablaba?

"Suitable for Framing", "The Deadly Marmalade", y otra, "The Shivering Chorus Girls", que todavía no pude conseguir.

Ese es el problema. Hay por allí algunos buenos autores de thrillers que los editores no cuidan como deberían, por lo que terminan saliendo de escena, mientras que debería insistir con ellos y ser propuestos una y otra vez al público. No son muchos los buenos autores de novelas negras, al menos para mí, que me encanta leerlos cuando viajo en tren o en avión. Encuentro que son libros perfectos para pasar el tiempo. En cualquier caso, gracias Fred, ha sido muy grato volver a verlo.

Gracias, para mí siempre es un verdadero placer volver a verlo. ●

Traducción de Guillermo Pao

nueva colección. Publicados en Negro. La colección publicada es una filis libro que tienen como telón de fondo una ciudad desolada y como tema, lo que allí hicieron lo que les pasó a escritores y artistas de la más diversa procedencia. El título que surge es la colección, traducido por Javier del Prado, es la *Amnesia social* de Frédéric Pajot, un poeta, pintor y escritor prácticamente desconocido, que narra en este libro, y que ilustra con una serie de grabados, la singular relación que tuvieron con Turin el filósofo Friedrich Nietzsche, el escritor Cesare Pavese y el pintor Giorgio de Chirico. Retratados en Negro aparecerá en un cuidadoso diseño, combinando imágenes -fotografías, grabados, ilustraciones, cuadros-. Una original propuesta que merece la pena de los temas, (extraído de *Saboteo de El País de España*).

1949. LA MUERTE DEL EDITOR
 Mario Lacruz, editor de *Flaca & Jones*, *Argos Vergara* y *Selección*, murió en mayo de este año, tras apartado de la actividad editorial. También reconocido como escritor, en Barcelona se inauguró el día 9 una exposición en su homenaje. *Selección*

[illegible]

ULTIMAS NOTICIAS DE BABEL



haciendo cientos de cálculos, preocupado por el papel que compro y que no llega a tiempo, por el anuncio mal situado en la página del periódico, por culpa de la imprenta que se retrasa con la recepción de la única novedad reciente que se vende, molesto por las devoluciones, con la caída del peso mexicano, con la infidelidad de un actor de los "de casa". Habla, claro está, del editor unipersonal, el auténtico, el clásico, el hombre orquesta. (No me estoy refiriendo a la gran empresa editorial, con su división de trabajos, distintos tipos de responsabilidad y múltiples colegas). Me refiero al editor en estado químicamente puro, el industrial de mate-

ha notado que se asocia con el inventor del libro de creación, que es el eje de todo, el "deus ex machina", y lo conecta, la ayuda, difunde su invento y le retribuye su trabajo, de acuerdo con la aceptación de los compradores, mediante una regla o porcentaje. Es el jugador de ruleta que hace sus apuestas, no siempre acertadas, pero sí algunas veces, y entonces, ¿qué satisfacción! ¿Cuántos símbolos recompensados! ¿En origen anglosajón, como tantas y tantas cosas, el agente literario ha ruidado ya a menudo interrumpido en la relación autor-editor. Hace 40 años, raro era el autor de libros de creación que tuviera agente. Raro es hoy el autor que no lo tiene.

Y la figura del autor, más bien sumiso, agradecido y fiel labora le sea quizá con su agente, que dialogaba con su editor junto a la mesa y al correo, también va de vanecándose en la caricatura antes de desdiseñarse. Sumiso era Franz Kafka, que suplicaba a su editor que no le publicase los manuscritos que poco antes le había entregado. Lo cual resultaba una verdadera situación kafkiana. Y el editor se negaba. Fiel lo era cualquier autor que no tuviera agente literario. Aunque el caso más emblemático de fidelidad que conozco no es el de un autor con su editor, sino viceversa: la editorial inglesa Dutton and Winous poco vitaleamente a su autor Aldous Huxley.

una importante suma anual en cuenta de intereses, escribiendo o nuevos libros. Pero el agente literario no tiene por qué ser fiel a ninguna editorial ni por qué sentirse embarazado para exponer pretensiones a la hora del contrato; y esto supone no pocas ventajas para el escritor, que ahora es sumo, fiel y agradecido con su agente. (Se cuenta una anécdota, sin duda falsa y solamente para relatar un poco de las relaciones autor-agente: estaba Mr. Brown, de la agencia Curtis-Gordon de Nueva York —que es el nombre en que se piensa cuando de agencias se habla—, por ser perezoso y de fama internacional—, sentado en la terraza del muy exclusivo Club Stork en

compaña de un amigo, cuando por la acción un hombre modestamente traqueado que saluda me reverenciando al verme. Él y su hijo se van. El último es este joven de "doble rasgo" que me dice: "¡Buenos días, Sr. Brown! Ah, este es Brown Brown Brown. Tiene un par de kilos de más. Se lo lleva de los 50K de la que yo gano con sus dólares". El panorama estáte obsequia ya por la perspectiva de un futuro hijo. Pero, ¿qué me dice? ¿Una impresión en el libro con soporte de papel, hasta llega ilegalmente a media y a los pequeños tirajes de cerda, sin que ello suponga un empereamiento del este par de pesos? Se sabe modificada luego de la impresión, pero ¿qué me dice de las pequeñas y grandes historias, y a favor de las llamadas grandes series, cosas que ya vienen ocurriendo, con el motivo evidente de la concentración de ventas en unos pocos títulos de rápida rotación? ¿Qué me dice de la posibilidad de hacer extensas la producción de los libros de fondo. Pero las ventas a distancia, gracias a la pantalla de la computadora doméstica, que todavía no tienen hoy gran peso comercial, pero tienen gran futuro, pueden compensar los gastos de distribución y de venta, y así, como los libros de fondo, actualmente castigados por el reducido espacio de los librerías de

[illegible]

CHANDLER

POR RAYMOND CHANDLER

Un buen
🐼 detective
nunca se casa

1) No se puede escribir un relato policial perfecto. Siempre hay que sacrificar algo. Sólo se puede ser fiel a un principio fundamental. Esta es mi principal queja contra el relato deductivo. Su principio fundamental es algo que no existe: un problema que resista al tipo de análisis que un buen abogado aplica a un problema legal. No se trata de que estas historias no sean intrigantes, sino de que no tienen manera de compensar sus puntos flojos.

2) Se ha dicho que "a nadie le importa el cadáver". Esto es una tontería, pues se está prescindiendo de un elemento valioso. Es como decir que el asesinato de tu tío te importa lo mismo que el asesinato de un desconocido en una ciudad en la que nunca has estado.

3) Una serie policial casi nunca equivale a una buena novela policial. El efecto de los finales de capítulo depende de que uno no disponga del siguiente capítulo. Cuando se juntan todos los capítulos, los momentos de falsa tensión resultan simplemente molestos.

4) La trama amorosa casi siempre debilita el misterio, porque introduce un tipo de tensiones que son antagónicas a los esfuerzos del detective por resolver el problema. Complica la situación y, en nueve de cada diez casos, elimina, por lo menos, a dos sospechosos utilizables. El único tipo de trama amorosa eficaz es la que genera un peligro personal para el detective... pero que, al mismo tiempo, uno sabe instintivamente que será un mero episodio. Un buen detective nunca se casa.

5) La paradoja de la novela policial es que, aunque su estructura casi nunca se sostiene bajo el atento escrutinio de una mente analítica, atrae precisamente a este tipo de mentes, más que a otras. Por supuesto, siempre está el lector sediento de sangre, y el que se interesa por los personajes, y el que busca experiencias sexuales de segunda mano. Pero todos estos jutos apenas representarían una pequeña minoría en comparación con el tipo de gente a la que le gustan las historias policiales, precisamente por sus imperfecciones.

Hay que decir que se trata de un género que jamás ha sido pulido del todo, y los que han profetizado su decadencia y caída se han equivocado precisamente por esta razón. Puesto que el género jamás se ha perfeccionado, su forma no ha quedado fija. Los académicos nunca le han puesto encima sus manos muertas. Sigue siendo fluido, demasiado variado para clasificarlo fácilmente, ramificándose en todas direcciones. Nadie sabe con exactitud qué le hace funcionar, y no posee ninguna cualidad concreta que no falte en ninguno de los mejores ejemplos. Ha producido más arte malo que ningún otro tipo de ficción, con la posible excepción de las novelas de amor, y probablemente más arte bueno que ningún otro género que goce de similar aceptación.

6) Muéstrame un hombre o una mujer que no soporte las novelas policiales y me estarás mostrando un tonto... un tonto inteligente, quizás, pero tonto al fin.

Extraído de "Raymond Chandler Speaking"
Traducción de Guillermo Pitt

ULTIMAS NOTICIAS DE BABEL

150. LAS PARADOJAS

[illegible][illegible]

ción había empezado, tuvo lugar la mayor concentración que se recuerda, el 6 de septiembre de 1997, con ocasión del funeral de Diana, princesa de Gales".

DOMINGO 8

1000

53. LA IRRESISTIBLE SEDUCCIÓN DE STEVENSON

A propósito de la presentación de *La vida del espino*, de Robert Louis Stevenson, en la nueva Biblioteca de la Asociación Aislésica conmemorativa en el "suplemento Cultural del periódico dano". "Sus fantasmas seducen totalmente, tal como la sucesión a la madre de una exasperación comprensiva y vital de Stevenson". "En el mundo de Stevenson, el autor de *Peter Pan*, el mundo de un heroísmo puro, fragmenta esta imagen en su propia madre. El hijo, cuyo título es 'Magical Opium', opacifica porque él tiene necesidad de ella, porque ella se preocupa su madre por juzgarla a ella y el Barne, que sus libros eran mucho mejores que los de Stevenson. Sin embargo, aunque la desconfianza florece en un libro de Stevenson a su cuarto, escríbalo bajo el disfraz de T. Stevenson que la madre se encontraba en tal modo en la lectura que, para analizar su atención, Bawa debía estar en el

cuanto, acercarse desde atrás, taparle los ojos con las manos... y ella trataba de seguir leyendo entre los dedos de su hijo antes de reaccionar y explicarle que lo hacía sólo para comprobar que el libro era tan malo como pensaba, y para descubrir los bajos recursos que empleaba Stevenson para engañar a los lectores. Será bueno recordar que, esa señora, además de ser mujer era vieja.

Y, aunque dijera lo contrario, «era fanática de Stevenson»!

152. VICTOR HUGO, UN SALUDABLE DESMESURADO

Alfredo Bryce Echenique escribe en el suplemento *Cultura de la No* sobre personajes célebres por sus excesos galantes o gastronómicos, y que amados por la guía y la lectura alcanzaron una longevidad. "En el gramo de esta longitud", dice que vale la pena detenerse en un personaje de indubitable universalidad, que con su longevidad considerable él ha sido galizado a lo largo de toda su vida de una poco freudiana burla: la salida de Víctor Hugo se sola decir que graba de "una buena salta escandalosa", y él mismo se jactaba de ello. Pero no todas las opiniones sobre el autor se lo fían.



FLEMING-CHANDLER

“Tal vez no le disgustaría matarla”

POR GUILLERMO PIRO

El histórico encuentro entre Raymond Chandler y Ian Fleming tuvo lugar en Londres, en los estudios de la BBC, el 6 de julio de 1958. Ian Fleming y Chandler ya se conocían, y la ocasión se había presentado a raíz de la publicación, en los Estados Unidos, de *Moonraker*. Fleming no gozaba (y sigue sin gozar) de gran reputación en el ambiente literario, pero Chandler, sorprendentemente, escribió una reseña muy buena sobre la novela en el *Sunday Times*. Fleming le escribió agradeciéndole, y en la carta de respuesta Chandler se lamentaba de que si la reseña le hubiera sido pagada hubiese podido comer tres veces al día, y le prodiga una serie de paternales consejos que con toda seguridad Fleming no necesitaba. El primero de todos: decidir qué tipo de escritor quería ser; aunque, se apresuró a subrayar Chandler, sin importar cuál camino tomara, Fleming siempre seguiría siendo a sus ojos un "sádico lino y bueno". La carta de Fleming contenía también una invitación para comer, a la que Chandler responde: "En cuanto a comer juntos, con o sin mayordomo, todavía no puedo permitirmelo, aunque de todas formas, si me sintiese en forma, iría a comer con alguna señora y no con usted. Con mucho afecto, to Ray."

En la carta, publicada en *Raymond Chandler Speaking*, hay también una alusión al hospital de Hampstead. Chandler había sido internado en 1956 en estado de borrachera total. Si la ebriedad había sido un estado bastante habitual en Chandler, tanto como para Billy Wilder recordara como una pesadilla el período en que había trabajado con él en Hollywood, también es cierto que el problema había empeorado notablemente. En 1954 había muerto su mujer, Cissy, y Chandler había intentado el suicidio un año después. De aquel año data también el encuentro con Helga Greene, que será su agente literario en Inglaterra y su compañera en los últimos años. Helga era la mujer divorciada del hermano del escritor Graham Greene, y es curioso el hecho de que el ac-

tual heredero de la fortuna en derechos de autor de Chandler sea el hijo de Helga, Graham Coulton Greene.

En cualquier caso, es a causa de este nuevo amor inglés que Chandler va y viene entre su casa en La Jolla, en California, y Londres, donde comienza a colaborar para el *Sunday Times*. Fue a este diario, donde también colaboraba Ian Fleming, que Chandler propuso una entrevista a Luciano Lucania, más conocido como Lucky Luciano, personaje al que se alude en la charla. El gángster había sido expulsado de los Estados Unidos y vivía en Nápoles, donde Chandler lo había contactado. Como había sido previsto por Chandler al pedirle a Luciano la entrevista ('es posible que los diarios, presentándola al público de mi país, hayan falseado su imagen'). Yo mismo, entrevistándolo, corro ciertos riesgos, porque una entrevista favorable para su vida podría crearle algunos problemas'), el *Sunday Times* la rechazó por considerarla demasiado indoligente hacia el gángster italoamericano.

Uno de los momentos más divertidos tiene que ver con otro *tough guy*: Philip Marlowe. Quizá influenciado por sus proyectos matrimoniales con Helga Greene, Chandler anuncia que Marlowe está por casarse. El «sádico lindo» de Fleming, a quien la idea de casar a James Bond debía parecerle una herejía, no encuentra mejor idea que asesinar a la pobre Lúlia, la rica prometida del detective. De aquellos cuatro capítulos incompletos de *Poodle Springs*, que fue completado por Robert B. Parker y que «Emecé» editó en 1989, Chandler no parece haberse convencido. Un mes antes de morir, en febrero de 1959, le escribe al novelista Maurice Guinness: «Pienso que pude haberme equivocado en la elección de la muchacha. Pero, en realidad, un tipo como Marlowe no tendría que casarse, porque es un hombre solitario, pobre, religioso, y sin embargo lleno de simpatía por la gente, y todo esto no anda muy bien con el matrimonio. Creo que siempre tendrá una oficina absolutamente calamitosa, un hogar solitario, una cantidad de affairs, pero ninguna relación permanente. Creo que siempre será des-

pertado a una hora imprudente por alguien imprudente para proponerle una tarea imprudente. Me parece que ese es su destino —quizas no sea el mejor destino del mundo, pero es el suyo. Nadie lo va a vencer jamás, porque es invencible por naturaleza. Nadie logrará hacerlo rico, porque está destinado a

ser pobre. Pero creo que no lo cambiaría, y es por eso que siento que su idea de que debería casarse, aún cuando fuera con una buena chica, no se corresponde con el personaje. A él siempre lo veo en calles solitarias, en cuartos solitarios, perplejo, pero nunca vencido por completo". ●



Ello fionbre al cue, con el desgra-

[illegible]152. NIÑEZ Y JUVENTUD
DE UN PENSADOR
ATORMENTADO[illegible]

ULTIMAS NOTICIAS DE

casa de su madre y se displicenó ante ella llamando por su ayuda "¿Diosá hubiera abortado?", le dijo su madre, y esa frase, extraordinariamente lo calientó."

154 FL CHF CHILENO

[illegible]

to que es cierto: *Diez* variaciones sobre el tema de los tres charutos. Da inicio en Nueva York, durante los años cuarenta y cincuenta, ya me había casado bajo el alter ego de los cuatro que Disney prodigaba a jóvenes y adultos y uno de mis favoritos era el dibujo animado en el que se veía a nautas la historia de *Practical Pig* -es decir, un Cerdo que portaba el material de apoyo de Princeton- había logrado construir a diferencia de los tres hermanos holguineros, una casa de la diócesis que pudiese recibir los planes y manifiestos del Big Red Wolf el Irón Fénix.

Albera adulto, y ya en Bahía Luján del
desierto Sur de América, me había
impuesto la gran tarea de subvertir la
versión blandida de Disney
aplicando los recórds signifi-
cados políticos, sexuales y hasta
ecológicos que se intentaron
adornar del relato original. En una
de las variaciones, convertí al lobo
en un rebelde con causa, un héroe
dispuesto a derribar los pilares de
una sociedad hipócrita: un man-
tarraya lleno de bala que iba en
búsqueda de refugio, buscando ampa-
ro en un hogar y luego en otro pa-
ra finalmente ser asesinado por un
animal herido en la última casa
del indio. Pezón de esta misma



Norman Mailer

VIENE DE TAPA

Las preguntas acerca de Jay Gatsby solían ser más simples. ¿Fue un contrabandista? ¿Mató a un hombre? Pero ahora, 75 años después de la publicación de "El Gran Gatsby" de Francis Scott Fitzgerald, un profesor de literatura tiene una pregunta nueva: ¿Gatsby era negro? Y llegó a una respuesta: Sí. El profesor, Carlyle V. Thompson, considera que solo un estudioso afro-americano podría descubrir el significado del secreto que Scott Fitzgerald ocultó en su obra maestra.

Gatsby era negro

Mientras tanto, dice que no ha presentado su idea a ningún estudio de Fitzgerald. "No he tenido tiempo". Luego agrega, "No quisé alarmarlos. De alguna manera, podrían sentirse ofendidos; Ningún estudio negro ha mirado este libro de una forma seria. Se necesita un individuo negro con bases de historia y folclor afro-americano, muy familiarizado con los signos del *passing* racial. Los estudiosos han invertido demasiado tiempo en sostener que Gatsby no era negro. Tenemos a Robert Redford en la película".

Thompson sigue: "Cuando le hablo a la gente acerca de cuáles son las bases para decir que Gatsby es blanco, todo lo que obtengo es silencio. Le he preguntado a estudiantes y colegas. No saben. No pueden darme ni una evidencia que haga retroceder la especulación. ¿Y por que la gente no ha llevado este argumento más lejos?"

El estudioso de Fitzgerald Matthew J. Bruccoli tiene una respuesta. "Porque es una desgracia. Si Fitzgerald hubiera querido escribir sobre un

gros, no nos hubiera llevado 75 años descifrarlo. Si Fitzgerald lo hubiese querido, lo hubiera hecho perfectamente claro en abril de 1925. Las grandes obras de la literatura no son un juego de suposiciones. Esta clase de cosas es mala para la literatura, mala para Fitzgerald, mala para El Gran Gatsby y mala para los estudiantes que quedan conmovidos por los libros que no entienden.

Pero Thompson ve a la ansiedad racial como la tensión narrativa central del libro desde el momento en que Tom Buchanan le advierte a sus amigos que la raza blanca tiene que "tener cuidado o esas otras razas tendrían el control de las cosas". Cuando Fitzgerald describe a Gatsby como de tez pálido, como sucede en la escena en que encuentra a Daisy por primera vez en cinco años y está "pálido como la muerte", Thompson ve la evidencia de una "identidad racial ambigua".

Más que eso, "cada vez que vemos individuos negros como los tres negros a la moda, dos machos y una chica en la limusina", o el negro pálido bien vestido que describe el auto amarillo

que atropella a Myrtle Wilson— vemos a Gatsby o Gatsby recién se ha ido”, dice Thompson. “Y el amarillo siempre sugiere amarillo fuerte, como un significante para los *passing*.”

En principio, cuando presentó la idea a sus estudiantes, fueron escépticos, dijo. Luego comenzaron a cambiar de parecer, o al menos algunos de ellos lo hicieron. "Les dije, 'No están aquí para estar de acuerdo conmigo, sólo les estoy dando otra forma de mirar este texto'. Y ellos lo captaron porque cuando se comienza a sumarle todas las cosas connotativas y denotativas, se está haciendo algo muy específico. Fitzgerald está estableciendo una analogía entre Gatsby y la raza negra a la cual necesitamos prestarle atención. Creo que él ha atrapado la histeria del periodo acerca de la raza".

Académicamente, leer un texto de una forma nueva es generalmente conocido como "problematicar" un texto. "Es el equivalente literario de la mancha de Rorschach. La gente sólo quiere leer en los clásicos algo original y nuevo y totalmente divorciado de las intenciones de los autores", dice Charles Scribner III de la idea de Thompson. Su firma familiar, Charles Scribner's Sons, fue la editorial de Fitzgerald. "Quiero decir, es ridículo. No hay nada en la documentación de Fitzgerald, en los borradores, en sus cartas de y hacia el editor Mark Perkins, que pudiera dar algún crédito a tal interpretación de *El Gran Gatsby*."

Thompson sitúa al libro en un contexto histórico cargado racialmente. Nota que Gatsby fue publicado seis años después del "Sangriento Verano Rojo de 1919, cuando la sociedad del Ku Klux Klan —un grupo nativista— estaba en l

cumbre. En 1924, el Acta Johnson-Reed excluyó la entrada de descendientes de africanos a los Estados Unidos". También identifica el título correcto del libro que el personaje Tom Buchanan refiere como *La Ascensión del Imperio de Color* por este hombre Goddard; el texto real es *La marea ascendente de color: Contra la Supremacía Blanca Mundial*, por el eugenicista Lothrop Stoddard, publicado en 1920.

Pero no citó al editor. Lo que sucede es que era el mismo de Fitzgerald, Charles Scribner's Sons. Cuando un periodista señala este punto Thompson dice, "Es una coincidencia interesante. A lo mejor le enviaron el libro a él".

rial conservadora. Se libró de un compromiso. Así que la mención del libro, de acuerdo a Brucoli, "fue una broma interna. Él estaba fastidiando a la gente de Scribner. Aquí está Fitzgerald usando el libro de ellos para caracterizar a su personaje como un tonto, un adicto, un hombre de inteligencia limitada. Era la forma en que Fitzgerald les tomó el pelo a sus amigos de la Fifth Ave 597"

Werner Sollors, un profesor de Estudios Afroamericanos en la Universidad de Harvard y autor de *Ni negros ni blancos, ninguno de ellos: Exploraciones temáticas de Literatura Interracial*, lee de otra forma el razonamiento de Tom Buchanan. "Él se ve parado solo en la última barrera de la civilización y filosofía: 'Hoy en día gente comienza burlándose de la vida en familia y las instituciones familiares, pero luego tirarán todo por la borda y se casarán entre negros y blancos'", dice Sollors. "En el contexto de la forma en la cual Tom Buchanan mismo adhiere a la fidelidad marital expuesta, sería difícil verlo como una posición propia de Fitzgerald. La invocación de Buchanan a Lothrop Soroddard—'Walter Benn Michaels hace una concepción muy enfática en *Nuestra América: Nativismo, Modernismo y Pluralismo*'—echa, en forma similar, una cierta luz sobre 'Tom mismo'."

pero le preguntaron si el libro podría ser considerado una narrativa passing, lo cual lo colocaría a lado de tales trabajos como *La casa detrás de los cedros* de Charles Waddell Chesnutt y *La autobiografía de un ex-hombre de color* de James Weldon Johnson, y su respuesta es simple: "Dios, no!"

Fue en 1997 que Thompson comenzó el análisis textual del libro de manera formal desviando su atención hacia una concordancia. Ahí descubrió que la palabra "amarillo" aparece 22 veces. Podría haber llevado la cuenta también de otros colores: dorado (10), rosa (6), verde (17).

"Podría proteger al colega y conseguirle un ascenso", dice Bruccoli, quien es profesor de Inglés en la Universidad de South Carolina". En teoría, nadie tratando de adelantarse merece simpatía. Es un juego tonto, una ocupación en la cual las probabilidades están en contra de la gente comprometida con el mismo. Su idea es absurda, pero no quiero quitarle el pan de la boca a nadie". ●

narrativa

En esta sección se pasa revista a algunas novedades de autores anglosajones (Cunningham, Egolf, Rice, Berger y Morris West), Matilde Sánchez e Hinde Pomeranec comentan dos libros de autores argentinos ("Boca de lobo", de Sergio Chejfec y "Lugar" de Juan José Saer) y, para cerrar, algunos libros de poesía aparecidos recientemente (de Michaux, Gianuzzi, Fruttero y Pessoa).

LOS ANGLOSAJONES

LAS HORAS, MICHAEL CUNNINGHAM (NORMA)

La sociedad de los nuevos vínculos

POR CLAUDIO ZEIGER

Las horas es una novela deslumbrante. Este juicio, que a simple vista pareciera ser el colmo de la subjetividad, tiene sin embargo un fondo objetivo. Me animaría a suscribir sin mayores reparos que todos los lectores que aborden la novela sentirán ese deslumbramiento, pero al mismo tiempo pueden aportar aquí varias pruebas fehacientes de por qué esto es o será así: no se trata del deslumbramiento, solamente de un efecto de lectura. Hay una deliberada intención de deslumbrar por parte del autor. En consecuencia, Michael Cunningham llenó su novela de pistas, rastros y huellas que asientan la idea de que el máximo punto de luz que pueda alcanzarse no va a encaucarse sino a deslumbrar. Logra, en principio, algo muy difícil: una novela vital y optimista a pesar de que la tragedia, la muerte y el sinsentido salen al paso a cada instante. Y logra recuperar ciertas modulaciones del melodrama que uno pensaba definitivamente sepultadas bajo capas y capas de literatura cool sin por eso hacer literatura de género o con pretensiones de vuelta al siglo XIX. Hace, dicho simplemente (y al parecer asumiendo todos los riesgos que ello implica) melodrama con la vida real.

Cunningham abandona en este libro cierta tradición norteamericana de sequedad y minimalismo expresivo, pero tampoco se va al otro lado, desbordándose hacia el barroco: lo cierto es que escribe muy bien, sin grandes énfasis pero sin esa parquedad artificial que suele destilar la narrativa de su país. Se nota que mientras escribe piensa; piensa conceptos y piensa en cómo decirlos.

Las horas está plagada de descripciones (¿cuánto hace que no leen una novela "muy descriptiva"?), vitales casi al extremo, siempre apuntando hacia la luz, hacia el lado de la vida, a punto tal que hasta la muerte, cuando llega, parece una afirmación de la vida.

"Nueva York, con su bullicio y su decrepitud severa y parda, su declive insondable, produce siempre unas pocas mañanas de verano como ésta; mañanas invadidas por todas partes por una afirmación de vida tan resuelta que parece casi cómica, como un persona-

je de dibujos animados que sufre castigos interminables y atroces, y siempre sale ileso, intacto, dispuesto a sufrir más [...] Qué emoción, que connción estar viva una mañana de junio, próspero, casi un escandaloso privilegio, y con un solo recado que hacer. Ella, Clarissa Vaughan, una persona corrientemente (a su edad ¿para qué molestarse en negarlo?) tiene flores que comprar y una fiesta que dar".

Las flores, la luz, la calle arrasada por esa luz de esos días de verano tan especiales, las comidas y los pensamientos positivos, van marcando esa fuerza irresistible de la novela por ir hacia la vida, pero Clarissa Vaughan, esa mañana de "finales del siglo XX" paradójicamente está yendo hacia la muerte, no la propia pero muerte al fin. Ella no lo sabe pero tampoco la posible muerte de su amigo Richard, el gran poeta que prefirió el ingenio a la belleza, está tan afuera de las posibilidades. Richard tiene sida y su enfermedad está avanzada, toma excesiva medicación y cualquiera se da cuenta de que sus días transcurren en medio de la disyuntiva entre dejarse morir o apurar el trámite con un suicidio. Pero resulta que a él, que ha sido un poeta hermético, excesivamente intelectual, un tipo caprichoso y sofisticado que ha maltratado a sus amantes, quizás el mejor poeta de su generación pero demasiado difícil, acaban de reconocerlo con un gran premio consagradorio. Como por arte de magia.

Hay mucho de ironía en el trasfondo de todo lo que sucede en la novela de Cunningham y ésta es una de ellas: cuando peor estás, mejor te va.

Lo mismo sucede con otro de los personajes de la novela: como indica el título, se trata de Virginia Woolf. El



libro se abre con la muerte de la escritora, lúcida, autoconciente, generosa.

"Queridísimo: tengo la certeza de que otra vez me estoy volviendo loco: noto que no podré aguantar otra de esas épocas horribles. Y esta vez no me repondré. Empiezo a oír voces y no puedo concentrarme. Por eso voy a hacer lo que parece la mejor solución" le escribe a Leonard un día de 1941, poco antes de dirigirse al río con piedras en los bolsillos. Cunningham abre la novela con la muerte de Virginia y luego la recupera viva en la época en que ella está escribiendo *La señora Dalloway*. Unos años después, ya en 1949, otra mujer, llamada Laura Brown, está leyendo esa novela, y a Clarissa Vaughan, la mujer que está por dar una fiesta a finales del siglo XX, su amigo Richard siempre la ha llamado (¿carinosamente?) Sra Dalloway.

Estas tres mujeres son entonces los pilares de *Las horas*, un tríptico feme-

nino que va confluyendo hacia un final donde las historias son como ríos que van a dar a la mar pero sin forzar la trama ni banalizar la impronta femenina del libro.

Es cierto que hay sobradas razones para pensar que esta novela es tan vital, sensible y atenta al detalle por el simple hecho de que sus principales protagonistas son mujeres, y desde luego, no cualquier mujer. No debería negarse ni ocultarse este hecho, pero también anotando que se trata de un escritor varón, lo cual vuelve bastante más meritorio el logro.

La incorporación de Virginia Woolf como personaje literario tiene toda la novela (no solo las partes donde ella es la protagonista) de un intelectualismo suave, tibio, pleno de sugerencias. Virginia, en *Las horas*, es una máquina de pensar sobre sí misma (saludablemente no habla en nombre de la condición femenina) y parece agobiada por el preciosismo de la vida doméstica. Otro tanto le ocurre a Laura Brown, un personaje que aparece en dos tiempos, irreconocible porque entre esas dos porciones de vida alejadas entre sí, han pasado cosas determinantes en su historia: la fuga, la huida, quizás instigada por el buen sentido de la palabra por Virginia Woolf, cuya muerte no termina de entender ni de aprobar.

La clave de la relación entre los sexos, de todos modos, está a finales del siglo XX. La clave de lo que suele hacerse mal y superficialmente en la llamada literatura femenina, está en la "por llamarla de algún modo" sociología de esta novela. Se trata, definitivamente, de la sociedad de los nuevos vínculos. Sutilmente, Cunningham va hilvanando los momentos históricos de esas "nuevas familias" que se abren paso entre la tradición, las imposiciones salvajes de la vida cotidiana, el lu-

gar secundario de la mujer. En la historia más actual (y desde luego, como roce, en las referencias a Virginia y a Mrs Dalloway), está insoslayablemente presente "lo gay". Pero es una novela, si cabe la expresión, levemente gay. Sutilmente gay. Y no porque no haya gays y lesbianas explícitos. El poeta es gay. Clarissa tiene como pareja a una mujer después de haber probado con los hombres, y una hija que a su vez mantiene una confusa amistad con una lesbiana militante de manual. Y sin embargo todo el tiempo da la impresión de que Cunningham nunca hace centro en "la cuestión gay" sino en las nuevas familias, en la integración de las diferencias en la sociedad general, muy lejos de ghettos, algo que ya había ensayado en sus libros anteriores (se recomienda la lectura de su primera novela, *Una casa en el fin del mundo*).

Los vínculos ya no se basan necesariamente en la tiranía de la sangre y, más original aun, en la tiranía del deseo. Las formas de agrupamiento social tendrían mucho más que ver con formas de tiranía más amables y que en el fondo permiten una dosis más alta de elección: los afectos, la historia vivida en común, la biografía con amigos. Virginia se cuestiona "en otros términos, en otros conceptos" su relación con el duro, áspero y sufrido Leonard. ¿Lo ama? ¿No lo ama? ¿Es la fuerza de la costumbre? ¿Puede la ilusión de la pareja ideal, del matrimonio de dos potencias intelectuales complementarias? Laura Brown está edificando la perfecta familia americana hasta que la perfección y la hermosura del césped bien cortado caen por su propio peso encima de ella y la ponen en una línea de fuga. Y no van a creer que, en las postrimerías del siglo XX, a Clarissa Vaughan las cosas le van mucho mejor por estar parada aparentemente en la cresta de una revolución de las costumbres.

El sufrimiento, la muerte y el dolor no van a encontrar un remedio en los nuevos vínculos —más libres, más comprometidos, más trabajosos— pero sí van a encontrar alivio. *Las horas* habla de modo deslumbrante de un mundo tan real y próximo donde a lo máximo que podemos aspirar es a una cuota de alivio. ■



ULTIMAS NOTICIAS DE BABEL

estaba mi fascinación—como tantas de mi generación—con la figura remota del Che Guevara, ultimado en 1967 cuando intentaba salvar al campesinado boliviano en una aventura delirante. El villano de mi narración era, por cierto, el mestizo Phacel Rig, el que le había conservado el nombre en inglés, para enfatizar su aversión capitalista, su filiación con la CIA, su deseo de matar a toda costa al loco guerrillero. En mi existencia, como en la de tantos escritores, la ficción tiene una capacidad asombrosamente profética de hacerse realidad. Justo en el momento en que estaba coniguiendo mi Variación número no sé cuántos de los Tres Chunchos, la música de la radio se vio interrumpida por un litigio noticioso. La violencia de mi mundo imaginario fue desterrada y reemplazada por la violencia de la historia cotidiana chilena: en las calles de Puente Alto, un pueblo que queda en las afueras del Gran Santiago, dos estudiantes de la

escuela secundaria habían sido asesinados por la policía. Salí de mi silla, segun de que no era el momento para adjudicar adjetivos ni pulir concordancias verbales. Tenía ya veintiocho años y me herivo con suma facilidad la sangre, y no iba a quedarme en la casa cultivando las bellas letras mientras en las calles cercanas mataban a mis hermanos americanos. Miles de otros chilenos sintieron evidentemente algo similar, puesto que muy pronto las avenidas se llenaron de manifestantes que protestaban contra aquella matanza. Chile era en esa época una democracia la palabra Pinochet no era parte de nuestro vocabulario ni de nuestras pesadillas, y la policía no hizo más que lanzarnos unos gases lacrimógenos, mejorados con las grutas mangueras de siempre. Escapamos de aquellos carillones altones policíacos, cruzamos el Parque Forestal y el río y nos encontramos frente al Cuartel Regional de Jorge Alessandri, el candidato de la derecha chilena que, en un mes más, iba a enfrentarse como el rival más serio de Salvador Allende en las elecciones presidenciales. Lanzamos un par de gritos sucios y estábamos a punto de retirarnos cuando, desde adentro

del edificio, surgió un grupo de militares que estaban armados, no de pistolas grandes sino de armas más contundentes: rifles, pistolas, palos. En vez de retirarme con prudencia acelerada de ese sitio, segun insistentemente increpando a esos hijos de la gran puta a vire vos. Todavía hoy puedo volver a divisarme en el ojo de mi recuerdo, parado y vociferando y con el pulso en alto como si fuera el Che Guevara en persona. O tal vez me sentí la estrella de alguna insólita película revolucionaria. Pero no era de colidirse aquella arma de fuego que alguien disparó ni fincó el repentino aludido de dolor en ambas piernas ni meca los pantalones hechos jirones. Ni tampoco la sangre que comenzó a depositarse gota a gota sobre la vereda con esa lentitud definitiva e ineluctable que sabe con la certeza de que yo acababa de tener esta misma experiencia sólo unas horas antes en mi propia ficción. Como el Che Guevara loco de mi relato, yo huía de las autoridades. Como él, la sangre era la señal de mi mortalidad. Como él, en los primeros dos lugares donde hice el intento de que me recibieran, no quisieron saber nada de mis piernas o mis penas".

lines. Por suerte estaba a mi lado un amigo, Jaime Gómez. Me ayudó a caminar hasta su moto, que no estaba demasiado lejos. Jaime era un joven poeta visionario, que combinaba maldiciones urbanas a lo Baudelaire con una tierra empática por la claridad dialina de la naturaleza. Pero en este caso, mi amigo dejó de lado su habitualmente aliebrada fantasía para recalar en un pragmatismo sorprendente en él: sabía Jaime que me llevaba a un hospital se me detendría, así que era necesario encontrar otro tipo de ayuda médica. Durante las siguientes horas, mientras recorrimos la ciudad locamente como si fuéramos Dennis Hopper y Peter Fonda en *Easy Rider*, una película que estaba muy de moda en esa época, mi sentido de la ineluctabilidad del momento que vivía se asentó con la certeza de que yo acababa de tener esta misma experiencia sólo unas horas antes en mi propia ficción. Como el Che Guevara loco de mi relato, yo huía de las autoridades. Como él, la sangre era la señal de mi mortalidad. Como él, en los primeros dos lugares donde hice el intento de que me recibieran, no quisieron saber nada de mis piernas o mis penas".

LUNES 9

156. MAILER ARREPENTIDO
Bernard Weinraub, periodista del *New York Times*, recopiló el material de una extensa entrevista que concedió Norman Mailer a la televisión. *El País de España* reproduce fragmentos de la entrevista en los que el célebre autor norteamericano trata con sinceridad temas que siempre eludió en público. "Del agufamiento de hace 40 años, Mailer dijo: 'Cambió toda mi vida. Es el único actor que lamentó y la mortuaria el resto de mi vida cuando lo recuerdo. Y se produjo por la fama de vida que llevaba. No tengo dudas sobre esto. Lo que sucedió fue que me estaba haciendo más y más violento". Esto lo culpa del episodio a "una vida loca, oscura y competitiva". "A nuestra manera, somos tan fijos como los animales, y a menos que nos enfrentemos a la realidad que hay en nosotros, a menos que nos enfrentemos a la violencia que hay en nosotros, a la brutalidad que hay en nosotros, y encontramos alguna forma de sublimar, por utilizar un término de Freud, y convertirla en algo un poco más elevado, no vamos a llegar nunca a ninguna parte", dijo. De Abbott habló con más desahío y de forma más ambivalente. Abbott había pasado 21 de sus 33 años en la cárcel cuando empezó a escribirse con Mailer, y salió de la prisión de

Utah en junio de 1981. Mailer y otros figuras literarias asociadas a Abbott, cuyos escritos en la cárcel habían atraído su atención. Seis semanas después de ser liberado allí y mató a Richard Avedon, un camarerito a tiempo parcial, en una discusión en el Biltmore, una cafetería que abre toda la noche en el East Village. Abbott la dijo más tarde a Riccio Adán, la viuda de Adán, que la vida de su marido "no valía un centavo". Abbott, que ahora tiene 58 años, fue condenado por homicidio en primer grado y podrá optar a la libertad condicional en junio de 2001. Mailer lo denominó "uno de los episodios más desagradables de mi vida" y dijo que se sentía "completamente responsable", porque Abbott no tenía ninguna experiencia de vivir en el mundo exterior. "Sabía que Jack necesitaba mucha ayuda y que lo que le hacía falta de verdad era alguien que pudiera pasar una cantidad prodigiosa de tiempo con él todas las noches, verlo vivir en él, vivir con él en la forma en que los de alcohol, los adictos viven con un borracho", dijo Mailer. "Yo no lo hice. Así que cuando se produjo el crimen, porque yo había esperado que las cosas salieran bien, yo supe que parte de la responsabilidad era mía". Mailer dijo otro día por teléfono, desde su casa, que, aunque nunca había querido hablar públicamente del caso Abbott o de su

LOS ANGLÓS AJONES

KING, JOHN BERGER (ALFAGUARA)

El sueño que acecha

POR MARIANO VALERIO

Un perro. ¿Por qué elegir a un perro como narrador y autor de una novela? Están quienes sostienen que se trata de un efecto de marketing: un libro sin autor no deja de llamar la atención; más aún, sabiendo que quien intenta camuflarse detrás de esa ausencia en extremo significativa es ni más ni menos que un escritor paradigmático como John Berger. Pero no. De inmediato, enterados de que se trata de él, mejor descartar la hipótesis del efecto de mercado: suena absurda, descabellada. Otros creen encontrar en ese gesto de Berger una muestra más de su perfil bajo, una forma de plantarse frente a la idea de personaje público, una operación casi política. No está mal. Es probable. Pero tal vez la respuesta se encuentre parafraseando el título de uno de sus libros: la elección de un perro como narrador optimiza en Berger la idea de un "modo de ver". ¿Por qué no? El punto de vista de un perro, una mirada que escruta el mundo desde 50 centímetros de altura—muy similar a la de un niño, por otra parte—no deja de ser la ideal para narrar una historia que tiene que ver con lo bajo, entendiendo por "bajo" aquello que la mirada se esfuerza en negar manteniéndose en alto (aliviado). "La vista llega antes que las palabras", escribe Berger en *Modos de ver*, uno de sus clásicos publicado en el año 1974; y nada mejor que un emisario como King, un perro que es a la vez narrador, título y novela para atrapar, sin mediaciones, imágenes instantáneas del subuelo. Porque King, el libro del que Berger intenta correrse borrando su nombre de la tapa (salvo en la edición norteamericana, en la que fue obligado a colocarlo), puede ser leído en clave de crónica del margen, que es lo mismo que decir de lo bajo. King, el perro, narra la cotidianidad de un día en la vida de una pareja de homeless que derivan por los bordes de una urbe que puede ser otras miles a lo largo del planeta. Vico y Vica, sus dueños, son el resultado inmediato de la miseria metropolitana que arrastra el neocapitalismo de la mano de sus leyes laborales. "Yo quería escribir sobre la nueva pobreza que ha surgido en las ciudades europeas.

Sobre esa nueva forma de miseria que nunca antes había existido", confiesa en una entrevista el escritor inglés, cerca ya de los ochenta años y radicado hace veintiseis en la tranquilidad de los Alpes franceses.

Haber elegido a King como narrador tiene que ver también con una estrategia narrativa—otra operación política—que Berger viene llevando adelante desde su famosa trilogía *De sus fatigas (Pueria tierra, Una vez en Europa y Lila y Flag)*: el extremo de narrar el despojo desde el despojo mismo. Un estilo que busca en la palabra justa, en la medida correcta, la conexión con lo real desde la vigilia, desde los ojos bien abiertos, desde una mirada atenta (algo que de ninguna manera debe ser entendido como frío e impersonal, todo lo contrario). Esa búsqueda encuentra en King—el perro, la novela, es lo mismo—su contrapartida ideal: una voz sin identidad, anónima, despojada de compromisos humanos, la mejor voz para narrar una vida de perros. "Los perros no deben soñar, nunca deben soñar", dice King en la novela. El sueño que acecha al narrador humano en cada vuelta de página y que tiene sus historias con los tonos de lo onírico está ausente en King. La austeridad y la simpleza, que de ninguna manera deben leerse como ingenuidad en la forma de contar, encuentran su feedback en la miseria que intentan poner en evidencia. Cediendo la voz del narrador a un animal, Berger se transforma en una suerte de referente político en el exilio, alguien que, alejado del vértigo del teatro de operaciones—la figura del autor en una novela—, es capaz de llevar adelante un verdadero atentado terrorista sin ensuciarse las manos. ¿Que mejor que a la hora de buscar a los responsables de un acto vandálico, aquellos que se encargan de la triste y delatadora tarea de desenmascarar culpables deban reconocer, mal que les pese, que el autor ha sido un perro? Evidentemente, la de John Berger no es para nada una trala idea, por más que los aplaudos se los lleve King, la novela, o el perro, que es lo mismo. ●

EL AMO DEL CORRAL, TRISTAN EGOLF (MONDADORI)

El corral del sinsentido

POR MARCELO BIRMAJER

La novela de Egolf está bien escrita, no le faltan precisas e ingeniosas metáforas, pero, ¿de qué trata? ¿Es la vida objetiva, la sucesión de hechos de la vida de John Kaltenbrunner? Lo cierto es que las peripecias de su existencia no ameritan, con su presente narración, el armado de una trama ficticia interesante. ¿Es acaso el pensamiento de John Kaltenbrunner, su armazón teórica, la respuesta mental intuitiva ante los sucesos no del todo fascinantes que conforman su vida? Tampoco esta posibilidad termina de concitar el interés del lector, como lo lograba el Ignatius Reilly de John Kennedy Toole, personaje del cual crean diversos críticos que abreva Egolf. El pensamiento de Kaltenbrunner no es impactante, ni llamativamente satírico, ni un dardo clásico contra las convicciones más tontas.

Es cierto que Egolf, a diferencia de algunos de sus coetáneos norteamericanos, tiene algo más que contar que la adicción a las drogas, el aburrimiento por ser demasiado rico o la falta de destino en las relaciones amorosas. Hay una intención de épica, de relato de campo, de aventura, que lo despegue y lo eleva. Pero no termina de remontar vuelo.

El padre de Kaltenbrunner, minero del Medio Oeste norteamericano, se las arregla para que desapercibido el cadáver de un mamut de la era glacial que detendrá las obras por años, perjudicando a todos los trabajadores; así se convierte en el héroe de la localidad de Baker. Lue-

go muere en un accidente minero que, más tarde, sabrá John, fue en realidad un homicidio. A partir de aquí, John se construye como un niño prodigio y tenaz, tan capaz de llevar adelante un gallinero como ganado ovino, de manejar un tractor como de armar una fortaleza de cemento con sus propias manos. Pero incapaz, como personaje, de explicarnos por qué algunas de estas cosas habrían de resultarnos divertidas.

Algunos sucesos de la novela conspiran contra la misma. Por ejemplo, una de las posibilidades del nacimiento de John es haber sido parido a los siete meses en el inodoro seco del baño de un tren, por accidente, y abandonado entre los rieles, para ser recogido por una tribu de indios denominados "ratas de río", gente hedionda con casi nulo contacto con la civilización. Ahora bien: ¿no estamos ya saturados de partos bizarros? El nacimiento del criminal serial de *El perfume*, de Susskind, entre pescados podridos; el engendramiento absurdo del Garp de Irving, el imprevisto nacimiento de Oskar, el niño de *El tambor de hojalata*, de Günter Grass. Lamento opinar que habrá de ser muy talentoso quien realmente logre sorprendernos nuevamente con un parto bizarro. O, siguiendo con la presente novela, la idea de que las arpas metodistas concentran en frascos el suspiro de los moribundos para utilizarlos como sales reanimantes, ¿no repite los segmentos más vulgarizados y menos utilizables del nunca victorioso "realismo mágico"?

ULTIMAS NOTICIAS DE BABEL

propio caso de apatamiento, se había sentido obligado a mencionar ambos temas debido a la seriedad de las entrevistas.

"Sentí que tenía que hablar de ello en términos generales. Eran los dos episodios peores de mi vida". Sobre el ataque a su esposa dijo: "Nunca hablé del apatamiento en profundidad". Escribió una novela, especialmente al hacerse viejo, es un castigo, dice Miller. "En un momento dado puede que se convirtiera en algo demasiado difícil para poder hacerlo. Escribir te destruye el cuerpo, te sientas ahí en la silla, hora tras hora, y todas las cosas que son peores para ti. Me he alejado que él no lea a sus contemporáneos por placer. La gente no se da cuenta de que los buenos novelistas son tan competidos como los buenos atletas. Se estudian los unos a los otros, en qué son buenos y en qué son malos. Los escritores son como atletas, pero no lo reconocemos. Yo puedo leer a Don DeLillo y decir: yo soy mejor que él en esto y él es mejor que yo en aquello. La misa me pasa con Updike, Roth, Bellows, Doctorow y todos ellos. Todos somos iguales. Pero no creo que ellos lo sientan".

MARTES 10

156. DREAM TEAM MEDICANO
Listos, treintaefríos, culas, inter-

nautas, hombres, blancos, apasionados, preoces, ambiciosos, amigos, novelistas. Parece un anuncio de contactos personales, pero son las señas de identidad de los seis magníficos del crack literario más reciente: Jorge Volpi, Eloy Urte, Nacho Padilla, Vicente Hirschi, Pedro Ángel Palou y Ricardo Chavéz. Los cinco primeros presentaron ayer en Madrid (le paso para el libro de la Universidad de Salamanca de Padilla y Volpi, el crack había nacido como "una reacción natural y espontánea al desgaste del boom latinoamericano, al embalsamamiento y la burocratización literaria"). Para reivindicar un regreso a la literatura con mayúscula: "Ambiciosa, compleja, rigurosa, perpleja, sónica, que trata de explicar el mundo desde el desgarro y el respeto al lector". Como los dos, algunos eran amigos desde mucho antes. "En el 87 o el 88", recuerda Eloy Urte, "estábamos en Preparación, a punto de entrar en la universidad, y programamos una novela gresol que al final se espantó".

En un crítico dijo que el no lea en paquetes", recuerda Palou. Según Luis García Jambrina, profesor de la Universidad de Salamanca de Padilla y Volpi, el crack había nacido como "una reacción natural y espontánea al desgaste del boom latinoamericano, al embalsamamiento y la burocratización literaria". Para reivindicar un regreso a la literatura con mayúscula: "Ambiciosa, compleja, rigurosa, perpleja, sónica, que trata de explicar el mundo desde el desgarro y el respeto al lector". Como los dos, algunos eran amigos desde mucho antes. "En el 87 o el 88", recuerda Eloy Urte, "estábamos en Preparación, a punto de entrar en la universidad, y programamos una novela gresol que al final se espantó".

En un crítico dijo que el no lea en paquetes", recuerda Palou. Según Luis García Jambrina, profesor de la Universidad de Salamanca de Padilla y Volpi, el crack había nacido como "una reacción natural y espontánea al desgaste del boom latinoamericano, al embalsamamiento y la burocratización literaria". Para reivindicar un regreso a la literatura con mayúscula: "Ambiciosa, compleja, rigurosa, perpleja, sónica, que trata de explicar el mundo desde el desgarro y el respeto al lector". Como los dos, algunos eran amigos desde mucho antes. "En el 87 o el 88", recuerda Eloy Urte, "estábamos en Preparación, a punto de entrar en la universidad, y programamos una novela gresol que al final se espantó".

En un crítico dijo que el no lea en paquetes", recuerda Palou. Según Luis García Jambrina, profesor de la Universidad de Salamanca de Padilla y Volpi, el crack había nacido como "una reacción natural y espontánea al desgaste del boom latinoamericano, al embalsamamiento y la burocratización literaria". Para reivindicar un regreso a la literatura con mayúscula: "Ambiciosa, compleja, rigurosa, perpleja, sónica, que trata de explicar el mundo desde el desgarro y el respeto al lector". Como los dos, algunos eran amigos desde mucho antes. "En el 87 o el 88", recuerda Eloy Urte, "estábamos en Preparación, a punto de entrar en la universidad, y programamos una novela gresol que al final se espantó".

En un crítico dijo que el no lea en paquetes", recuerda Palou. Según Luis García Jambrina, profesor de la Universidad de Salamanca de Padilla y Volpi, el crack había nacido como "una reacción natural y espontánea al desgaste del boom latinoamericano, al embalsamamiento y la burocratización literaria". Para reivindicar un regreso a la literatura con mayúscula: "Ambiciosa, compleja, rigurosa, perpleja, sónica, que trata de explicar el mundo desde el desgarro y el respeto al lector". Como los dos, algunos eran amigos desde mucho antes. "En el 87 o el 88", recuerda Eloy Urte, "estábamos en Preparación, a punto de entrar en la universidad, y programamos una novela gresol que al final se espantó".

En un crítico dijo que el no lea en paquetes", recuerda Palou. Según Luis García Jambrina, profesor de la Universidad de Salamanca de Padilla y Volpi, el crack había nacido como "una reacción natural y espontánea al desgaste del boom latinoamericano, al embalsamamiento y la burocratización literaria". Para reivindicar un regreso a la literatura con mayúscula: "Ambiciosa, compleja, rigurosa, perpleja, sónica, que trata de explicar el mundo desde el desgarro y el respeto al lector". Como los dos, algunos eran amigos desde mucho antes. "En el 87 o el 88", recuerda Eloy Urte, "estábamos en Preparación, a punto de entrar en la universidad, y programamos una novela gresol que al final se espantó".

En un crítico dijo que el no lea en paquetes", recuerda Palou. Según Luis García Jambrina, profesor de la Universidad de Salamanca de Padilla y Volpi, el crack había nacido como "una reacción natural y espontánea al desgaste del boom latinoamericano, al embalsamamiento y la burocratización literaria". Para reivindicar un regreso a la literatura con mayúscula: "Ambiciosa, compleja, rigurosa, perpleja, sónica, que trata de explicar el mundo desde el desgarro y el respeto al lector". Como los dos, algunos eran amigos desde mucho antes. "En el 87 o el 88", recuerda Eloy Urte, "estábamos en Preparación, a punto de entrar en la universidad, y programamos una novela gresol que al final se espantó".

157. SABOR A ROBO
Ana Rosa Quintana, presentadora del programa Sabor a la Historia 3



EL VAMPIRO ARMAND
ANNE RICE (ATLANTIDA)

Dramatismo e histeria

POR HORACIO ZABALJAUREGUI

Y nuevamente, ¿de qué trata la novela? ¿Es acerca de la huelga de basureros? Muy bien descrita la ciudad rodeada de animales "coyotes, ratas, aves de rapina" donde no se recoge la basura. El caos y asco "anagrama" notablemente narrados. Pero no hay progresión, no hay intriga, no hay suspense. No hay una línea argumental que realice estas descripciones.

Por otra parte, los pocos epigramas que adornan la novela suelen carecer de la apariencia de verdad que debe acompañar a las propuestas frases célebres. Refiriéndose a una oveja anciana, se nos dice: "El cuerpo de Isabelle había perdurado a fuerza de voluntad únicamente: no se puede matar lo que se niega a morir". ¿No se puede matar lo que se niega a morir? Bueno, lo cierto es que el noventa por ciento de los homicidios tienen como víctimas a personas que bajo ningún concepto desean morir, y se niegan con todas sus fuerzas, pero de todos modos son matadas. Y el paso del tiempo y las enfermedades también matan a un porcentaje elevadísimo de seres que se niegan a morir. El epigrama carece de sentido lógico o poético.

Varios párrafos culminan con frases anunciatorias del tipo: "entonces sucedió" o, sin citar literalmente, "entonces tuvo la gran idea". El problema con ese tipo de frases es que convocan la atención del lector, pero luego deben preocuparse por no decepcionarlo. Es sencillo terminar cada capítulo anunciando que ahora viene uno de los grandes sucesos del personaje o de la novela, pero al cuarto capítulo en que la promesa no se cumple pasa al revés que con el cuento del pastorcito y el lobo: uno ya sabe que el lobo no vendrá, ni siquiera para comerse al pastorcito.

Cuando un grupo de alumnos molesta a Kaltenbrunner, le pega, lo maltrata y destroza su amado corral, y el narrador nos auspicia una y otra vez una gran solución a esa infamia, una venganza que supera nuestra imaginación, algo que no esperamos, pero resultados desengañados al descubrir que la venganza de Kaltenbrunner consiste en quemar a su vez la granja de su archienemigo, método a todas luces efectivo, pero que no merecía ser anunciado con semejantes alharacas y como una idea superior. Que en la susodicha granja existieran cultivos de marihuana no agrega diversión a esta resolución sino que le emparenta con los niños "malidos" de la literatura norteamericana que no pueden pasar mucho tiempo sin hacer alguna referencia a las sustancias prohibidas.

La figura del vampiro está presente en leyendas, creencias e historias a lo largo del mundo y a través de todas las épocas, pero sólo a partir del *Drácula* de Bram Stoker el príncipe de los vampiros reina en el imaginario moderno como un icono imprescindible ya sea para el cine, el cómic, la literatura o el rock. Hay algo profundamente seductor en ese outsider insaciable, algo del héroe trágico. Algo que excede la superstición que está en el origen del mito y que tiene que ver con la fascinación de lo nocturno, lo oculto, ciertos rasgos de dandy, a la vez gótico y perverso, refinado y solitario. Estos elementos aparecían resaltados en la famosa *Entrevista con el Vampiro*, la primera entrega de las Crónicas de Vampiros de Anne Rice. En aquel relato, desechando algunos componentes folklóricos del original —como las estacas, el ajo y la reproducción del vampiro por la mera succión de sangre—, Anne Rice retoma las peculiaridades del personaje que lo muestran como un melancólico predator, andrógino admirador de la belleza, que sobrelleva la inmortalidad y recorre el lado oscuro del mundo interrogando su destino.

El vampiro Armand es la última entrega de la serie, en que el personaje central, que había hecho su aparición en *Entrevista* como director del Teatro de los Vampiros (interpretado por Antonio Banderas en la película) narra la historia de su vida: la acción se traslada de la época actual al siglo XV en Constantinopla, donde es vendido como esclavo y más tarde es adquirido en Venecia

por Marius, un vampiro que lo inicia en las delicadas del sexo, el arte, la vida y más tarde le otorga el "don oscuro", lo transforma en un inmortal. Este período de formación humanista se ve alterado por la irrupción de una banda de vampiros que lo aparta de su mentor; Armand inicia entonces un período de errancia que continúa siglos más tarde en el Teatro de los Vampiros (etapa que coincide con el relato de Lestat y Louis en otros libros de la serie) para finalizar en la época actual en la que el protagonista sufre un transporte místico ante la visión de un manto con la imagen de Cristo, luego se expone a la luz del sol y se salva gracias a la intervención de una pareja de niños a los que finalmente adopta y con los que viaja hasta Nueva Orleans para encontrarse con Lestat y Marius.

Después de leer las 350 páginas de esta novela uno podría pensar que hay continuidades innecesarias o mejor insostenibles, y concluye que hay que alimentar al vampiro-mercado con un nuevo producto; la saga no debe morir, por lo que se trata de reproducir la ficción de la inmortalidad aun cuando es evidente que está agotada. Las tres cuartas partes del relato se recortan sobre un escenario histórico propio de la enciclopedia Encarta, en la Venecia del Renacimiento, marco ideal para la iniciación hedonista del personaje, para la sobreabundancia de terciopelo, joyas, y reiteraciones que insisten en que todo es "voluptuosos". La sobreabundancia de diálogo convierte también al estilo apelmazado y farragoso que es la nota dominante de la novela.

El otro eje temático del relato es el transporte místico de Armand, su visión del manto de Cristo, el cual está antecedido por un viaje a su Kiev natal donde se reencuentra con sus padres y con su pasado religioso. Es evidente que la autora ha intentado todo un *tour de force* en la búsqueda mística de Armand. De antemano resulta interesante la idea de la posible relación conflictiva que pudiera darse en un vampiro entre su condición de criatura de la noche y la búsqueda religiosa. Pero Anne Rice mezcla dramatismo con histeria, intensidad con confusión. Así como supone que con la mención de pintores renacentistas, la profusión de brocados, mármoles y sexo entre cojines basta para un clima hedonista de época; cree que todo se reduce a vérrigo melodramático para alcanzar las cumbres de la mística. En el climax de la banalidad pretenciosa, que ni siquiera por el kitsch se salva, desliza: "En este caso, una escuela reemplaza esos arcos de fuego eterno que el poeta Dante describió hasta el extremo de hastiar al lector —y que incluso el tierno Fra Angélico se sintió obligado a pintar—, donde mortales desnudos envueltos en llamas estaban condenados a sufrir durante toda la eternidad."

Sin duda Anne Rice comete el peor de los pecados para un escritor: nos somete a mortales y vampiros al aburrimiento, por lo que seguramente Dante la hubiera condenado no a las llamas sino a releer su propia obra durante toda la eternidad.

largo y prelo que el día de la España. La Suerte que en sus computadores. Quenta no tiene a Madame. Bery a Ana Karmona, para el día hubiera sido mayor. Saber a, nei va por la séptima edición con 100 000 ejemplares vendidos, o sea que la "inspiración" Steel ha quedado independiente. Quenta asegura que se está corrigiendo "el error". Las dos intervenciones oficiales están ahora frías. "Para mí no tiene nada que decir", dijo así su portavoz. Parece que se rememora sus alegatos: "estoy en un momento en que" (se rememora el momento en que).

ULTIMAS NOTICIAS DE BABEL

MIÉRCOLES 11

158. ESPAÑOLES CRITICONES

La Fundación Bertolome March ha creado un premio para los críticos extranjeros de El País de los "objetivos que se propone el radio de este nuevo galardón". "No da sospecha está publicado si algunos años en este premio", asegura Juchter de cuando, en 1990, se les dio el premio a la "radio de este nuevo galardón". "No da sospecha está publicado si algunos años en este premio", asegura Juchter de cuando, en 1990, se les dio el premio a la "radio de este nuevo galardón".

ayer en Barcelona el escritor Eduardo Mendoza en la presentación del Premio Bartolomé March a la Crítica, instituido por la Fundación del mismo nombre para destacar cada año la mejor reseña literaria aparecida en la prensa española y el mejor libro de crítica editado en ese mismo periodo. El primer galardón está dotado con un millón de pesetas (6.000 euros). Agustín de Mendoza forma-
rán el primer jurado de este pre-

mo, que se concederá a finales de 2001. Los escritores Félix de Azúa, Jorge Volp, Fernando Savater, Juan José Goytisolo y Guillermo Cabrera Infante, la catedrática de Literatura Española de la Universidad de Venecia Elide Pittarelli, el crítico francés Jean François Borge, y el director de la Fundación Bartolomé March Saveria de Palma de Mallorca, Basilio Ballester, ex director literario de Sida Barral y fundador de la revista *Bizcoz* "reciben un premio que no tiene precedentes" y con el cual nosotros mismos nos aspiramos a racionalizar un modelo de la crítica", destacó Baltasar. Los textos podrán ser remitidos a la fundación por sus propios autores o por los directores de sus respectivos medios. Igualmente, el jurado irá seleccionando a lo largo del año los artículos que le parezcan más interesantes.

No se trata de convocar un premio beligerante, sino de premiar la solvencia que da el conocimiento. Un aspecto que habrá que valorar es la capacidad del crítico para salirse de lo a priori, de que él mismo se sorprenda", remató Baltasar. En tono menos provocador que en su primera intervención, Eduardo Mendoza destacó el papel humilde de la crítica —"todos somos usuarios y deudores de ella, pobres de nosotros no la existiremos"— y la voluntad de este premio de no crear nuevos mandatos culturales, "sino más bien de desmandarlos". Se trata de dar con una crítica ajena a la crueldad tanto como a la benevolencia. No es nada fácil". La crítica ganadora, junto con las consideraciones del jurado, será publicada posteriormente en un opúsculo.

[illegible]

pena que le exhiben en un zoológico como una especie más. Sin embargo, es una jaula y está en Santa Fe. Yo mismo lo vi cuando transcurrió el Caracazo [golpe popular de 1989]. Alberto, escanoso manolón de la "Cudat posmoderna" y frito, me dijo que nadie se da cuenta de que Alberto está a medio camino entre Miami y La Habana. La referencia a Elio González y muchos programas de televisión transmitidos en el mundo con similares exhibiciones de enimidad "Acabó la revolución cuando Elio estaba en la primera página de todos los medios. No contraron todo el hijo jugado a la pelota o dormido suficiente. La novela es, también, una crítica al desparate de los medios de masas, a su desnaturalización creciente. Los paparazzi fotografían la celahina de una actriz. Es la locura total!" [Extrait de *El País* de España].

JUEVES 12

162. EL NARRADOR

DISPARATADO
La *Voz del Interior* entrevista al escritor argentino Lázaro Covadlo, cuyas novelas *Conversación con el monstruo*, *Remington Rand* y *Agujeros negros* han tenido un notable éxito en España, donde reside. Extraemos un fragmento de la entrevista. "Un narrador es como

LOS ANGLOSAJONES

**LA ÚLTIMA CONFESIÓN, MORRIS WEST
(VERGARA)**

El último alegato

POR ROBERTO AMIGO

ces reales del programa del Concilio Vaticano II, no en lo que refiere a la sociedad sino en los aspectos que atañen al individuo. Desde ese lugar podemos imaginar que su último deseo haya sido trabajar en una versión novelada de los últimos días de Giordano Bruno, en la escritura de un diario apócrifo en la cárcel romana del Santo Oficio.

Morris West hizo gala de una prosa prolija y sencilla, de acercar con facilidad de comprensión los grandes temas morales cristianos, de presentar simplificaciones históricas, pero especialmente logró representar con mirada crítica el poder temporal de la Iglesia. Ese fue su nicho de mercado; otros escritores tienen a los dinosaurios o a las historias de sus familias rurales. Aunque Morris West intentó con menos fortuna otros temas, siempre algún religioso paseaba por sus textos.

La última confesión es la escritura final de un tema y de una biografía ya tratados por West en una de sus piezas teatrales, *El hereje*. El diario escrito por Bruno es similar a los parlamentos de la obra teatral, y las descripciones del ambiente del convento no se separan mucho de los comentarios a la vida de seminarista de West en la Congregación de los Hermanos Cristianos de Irlanda.

En el contenido de la novela resalta la lectura de la bibliografía erudita sobre Giordano Bruno.

en la que se destaca el magnífico libro de Frances Yates, desde luego que simplificado para el entendimiento del buen cristiano. West en algunos de sus libros logra atrapar con la narración, como en *Las sandalias del pescador*, con el papa esclavo Cirilo I caminando por Roma para conocer al pueblo—luego adquirió el rostro de Anthony Quinn—, sin duda más encantador que el real papa polaco, gerente de recursos humanos del capitalismo. West, en *La última confesión*, también logra que terminemos el libro, aunque por momentos el diario de Giordano Bruno se parece a las cartas de "Johnny el Payaso" de la novela *Los Bufones de Dios*.

Por otra parte, cuando West quiere alcanzar cierta reflexión sobre el destino de la humanidad, su escritura es más amable y sutil que los lugares comunes recién publicados por el oportuno Ernesto Sábato, bajo el sincero título de *La resistencia*, como best-seller local.

La última confesión cumple entonces el papel de testamento del escritor australiano muerto cuando se acercaba al momento cumbre de escribir sobre la negativa a retractarse de Bruno ante los jueces inquisitoriales. Es más, podemos hasta suponer que las últimas palabras de Morris West fueron las últimas escritas: "Todavía tengo tiempo para elegir un mejor momento; además, ¿quién sabe a qué pesadillas podría despertar". No es un mal epitafio. ●

En 1996, Morris West publicó un ensayo biográfico, con el estilo descriptivo acostumbrado con reflexiones morales apodándose a sus novelas, con el modesto título *Desde la cumbre*. En uno de los capítulos de este libro, centrado para la comprensión de su relación con la fe y la Iglesia católica, West se compara con Giordano Bruno. Desde luego hay un paralelo biográfico simple y poco humilde: el abandono de la vida religiosa por la búsqueda intelectual. Es la vulgarizada concepción de Giordano Bruno como antecesor del hombre moderno que «en sacrificio ante la libertad de pensamiento pareciera ser que West proyecta su propia figura de intelectual del siglo XX: defensor de la libertad del individuo frente a las tiranías.

Dice West, es decir *Crucifijo*: "la muerte en la hoguera ya no es un castigo de moda; pero los torturadores aún están vivos en el Es-

Los que se despiertan de la muerte entran en acción de las muchas... La posición extremista de deslealtad de «aquedra» por lo menos se refleja en la periferia de la senda, está combinada con el expulsado del Partido, a depender de una substancia miserable, al limbo del anonimato, a un confinamiento brutal, a la muerte sin honor. El método democrático es más útil, pero apenas menos eficaz. La autoridad cooperativa puede incidir nuestras transacciones más personales y lo que no puede demostrar lo supone a falta de prueba en contrario. Luego, en *Desde la cumbre* realiza una crítica a los mecanismos de control de la sociedad de la información como sometimiento del tiempo de pensar. Su novela póstuma *La última confesión* es un alegato de la libertad frente a los mecanismos del poder.

West escribe desde el horizonte intelectual de un liberal católico que se apena de los pocos avan-

un tipo medio borracho, que escribe en blanco. No tiene sentido pretender cosas como si se tratara de un especialista. Un narrador tiene todo el derecho de ser distraído, no tiene por qué ser consciente", afirma Cavallaro.

En sus cuentos, el humor parece cumplir una función de ocultamiento. ¿Es una manera de tapar lo trágico?

El humor debe tener esa función. Yo estoy catalogado como humorista, pero nunca pienso los cuentos con una intención propia de humor. Obviamente, no soy tan tonto y me doy cuenta de que el relato que acabo de hacer es gracioso. Pero no tengo esa intención. Yo quiero contar una historia, y las historias se van desarrollando con un tono absurdo. No lo busco, sólo sale.

Pero en algún momento va a aparecer ese tono humorístico.
A veces ocurre algo gracioso y digo "lo voy a escribir". Lo trágico aparece después. La mirada de humor aparece en cada momento. Hoy a la mañana, por ejemplo, me levanté algo borracho y pensé que podía ser una buena historia.

Un uso de los cuentos de Asimov, de Dostoievski, en su novela *La travesía de la vida* por la aparición de unos ladrones. ¿Cómo se conjugan, en ese caso, el humor y la tragedia?

En ese caso se me ocurrió la idea de un tipo que se quiere suicidar. Pero no es un suicidio trágico. El tipo su vida y vienen otros seres que le quieren quitar su vida. Entonces, obviamente, eso se presta a una mirada irónica. Yo creo que tiene que ver con la mirada. Una vez, en la presentación de un libro, un escritor dijo que su libro tiene bastante humor. Lo más humorístico, así me lo dijo. El día era así. El humor es trágico, pero no se puede institucionalizar. Yo hago humor y siempre me gusta la vida con humor. Es la visión del autor. Cuando sus personajes van a la vida, yo no cualquiera puede ser autor. Cuentos que van a la vida con humor y están en libro con mucho humor.

161. EN DEFENSA DE LOS GIGANTES

El premio Nobel de Literatura de 1999, Günter Grass, aseguró ayer que la prohibición de los partidos de extrema derecha en Alemania no acabará con la xenofobia, puesto que "tenemos demasiados racistas con corbata. Hay muchos pollos que practican el populismo, y con estos antecedentes es fácil para los cabales racistas y otros grupos actuar de manera burla", señaló el escritor alemán, que par-

ULTIMAS NOTICIAS DE BABEL

teció ayer en la sesión de apertura de la Conferencia Europea contra el Racismo, organizada por el Consejo de Europa. En un encuentro con la prensa el escritor alemán anunció que su discurso de la tarde "se centraría en un problema prácticamente olvidado, el del pueblo gitano, que con cerca de 20 millones de personas es la minoría más grande de Europa". Grass calificó de "escandalosa" y "temible" la situación que viven los gitanos en Kosovo, donde "había 28.000, pero ahora sólo 10.000, porque los persiguen tanto los serbios como los albaneses". En su discurso, Grass pidió que los gitanos de Europa "puedan tener dignidad en el Parlamento Europeo", así como "por tanto en el Consejo Europeo y otros en Bruselas". El escritor, que ha creado una fundación para ayudar a los gitanos en Alemania, denunció también los problemas a los que se enfrentan los inmigrantes ilegales en su país. "Tenemos 4.000 personas en prisión que no han cometido ningún crimen" (Nota del diario *El Tribune* de Salis).

VIERNES 13

162. UN NOBEL ESCONDIDO

Nacido en 1946 en la China Occi-

tal, Gao Xinggang trabajaba como traductor y escritor hasta 1966, año en que los guardianes rojos le obligaron a quemar una maleta que contenía todos sus manuscritos. "Hoy me sigue siendo muy difícil olvidar ese recuerdo", declaró ayer tras conocer que había ganado el Nobel. Hasta 1976 tuvo que vivir en un campo de reeducación, para luego aprovechar la brisa liberalizadora, volver a su trabajo como traductor. Ha sido el intelectual en China de Jacques Prévert, Samuel Beckett o Eugene Ionesco, y a finales de los setenta y principios de los ochenta fue uno de los líderes del movimiento demócrata que atravesó la literatura china, protagonizado en gran parte por traductores, por gente que descubrió a los conciliabulos la obra de Kundera, Kafka, García Márquez, Sartre o Joyce. Xinggang jugó ese papel de puente no sólo a través de sus traducciones, sino gracias a su primer ensayo sobre el arte de la novela moderna (1981), que levantó una violenta polémica. El monólogo interior, la renuncia a las angustias de la intriga, una lengua y un estilo austero caracterizan la obra de Xinggang en un primer momento. En 1982, publica *Ser de alma*. La parábola

del autor y *El hombre salvaje*, tres obras de teatro montadas en el Teatro de Arte de Pekín, hasta que las autoridades prohibieron su representación. La crisis de Tiananmen le convenció de la necesidad de evadirse. Desde hace dos años tiene la ciudadanía francesa y acaba de terminar un ensayo del Ministerio de Cultura francés: *Le guerrier de la mort*. Dice que ahora quiere escribir "una novela sobre París, que me parece la mejor ciudad para un artista. Me gusta". Hablando a escribir a es confidante. "Durante años sabía que no sería publicado y puede que sea por eso que sigo escribiendo sin esperar nada, como una maleta contrabando de miel", rió, o casi rió, del empuje de Bagniol, director del Nobel sobre Gao Xinggang: "En la prensa local sólo hablaban de él como de un pintor", repitió el portero. Contrariando a la evidencia del Nobel, concedido por primera vez a un escritor de nacionalidad china, no puede los nombres: "Me han llamado de Euzémiou para decirme que tenía que escribir un discurso de 45 minutos. Les he dicho que me parecía muy largo". (A propósito del otorgamiento del premio Nobel de Literatura al escritor asi-

ático chino Gao Xinggang, extraemos un fragmento del artículo de Octavio Martí en *El País*).

163. RUIFO, EL TROMPUDO

El País Cultural de Montevideo dedica un número especial a la figura de Juan Rulfo. La Fundación Juan Rulfo "acaba de recibir su obra junto con las cartas que decidió dar a conocer su vida. Clara Aparicio. De sus cartas, dentro de un tono general de minuciosa pero esquivada subalternación, son dignos de destacar los días y momentos que da cuando decide enviar una foto. Dice a Clara, primero le avisa: "Montecarlo de noche, esta semana me voy a retirar para que tapes el agujero del ratón. La cosa es que ya me había retirado con el fin de mandarte esa fotografía. Pero una vez que me mandó el dichoso retrato porque tal vez así, y no quería que me lo llevaras allí con esa cara de auto que tenía en la fotografía". Dos intentos posteriores no mejoraron las cosas. "Lo que sé, el retrato está hecho para no querer guardarlo. Este, y los otros de que te platicó. Así, que como éste, pero en tamaño grande es como estaba. ¿Verdad que estoy muy trompudo? Bueno, eso es lo que me lo quite,

pero la cosa está en que a la aplicación, al retrato, le digan las trompas negras y es en el que te decía que parecía que le habían puesto la boca al suscito (lo rompió, eso fue lo que hice). Pero por éste te puedes dar cuenta de cómo estaba. El último es el de la muerte del caballo. Yo sé que voy a necesitar hacerte gente. Buena para que, cuando me retrato, no me salga la malicia por los ojos".

DOMINGO 15

164. LOS ESCRITORES MAL VISTOS

Reproducimos un fragmento de la entrevista que le realizó Numa Amal al escritor de culto alemán W.G. Sebald para el suplemento *Cultura de la Prensa*. La literatura de Sebald se distingue por permitirse en el extremo opuesto del escritor de best sellers. Fue fundador y director del prestigioso *Bloth* Center for Literary Translation, y considera que "la literatura es hoy un gran supermercado". Se despañe atrevido de libros corrientes variados lúbricos literarios. En el suelo, junto a mis pies, observándome desde abajo, descansan un revuelto amonestado de *Peter Handke*. Parece encontrarse aquí de manera provisional. Abandonado a su suerte o quizás desahogado de su antiguo

lugar principal en el corredor. Seguramente es la suma de una y otra cosa. Cualquier coincidencia tiene para Sebald una explicación. Es sólo que no sabe nada más sobre. O inclusive antes, cuando la visita interna logra introducirse inmediatamente en su terreno.

Handke ya no es el escritor que fue, me gustaron mucho sus primeros libros. Pero poco a poco su escritura ha ido derivando en algo bastante extraño o desordenado. Al contrario de lo sucedido con Thomas Bernhard, que supo mantener el tono literario a lo largo de su vida. Por otro lado, tampoco me parece extraño lo que ocurre con los últimos libros de Handke. Un escritor, por bueno que sea, tiene una vida creativa de veinte años. No más. Está es, me parece, la dura condición natural, y los escritores de hoy no solamente sufren lo los sabemos todos sino también bien presente. Claro que hay excepciones. Thomas Mann es una gran excepción. Pero los otros, incluso los mejores libros, tienen sus límites de tiempo. Cuando así ocurre con los narradores, y de manera más evidente en los poetas. Y si estos últimos reconocen los motivos de un silencio a tiempo, los narradores parecen querer resistirse a esta evidencia. A mi modo de ver, los mejores libros de Handke son los de sus primeros veinte años.

LATINOAMÉRICA

EL DAÑO, SEALTIEL ALATRISTE (SUDAMERICANA)

El daño reparador

POR JOSE MARÍA BRINDISI

Son pocos los nombres que han diferenciado su pensamiento o su arte de tal manera que con el tiempo hayan decantado hasta convertirse en adjetivos. Mucho más allá de las fronteras de sus propias disciplinas, Fellini o Nietzsche representan sin duda dos modos de ver el mundo, de interpretarlo, sumamente abarcadores a la hora de conceptualizar un grupo de sensaciones y cápsulas de sentido, aun cuando éste se encuentre distorsionado con relativa frecuencia. Dentro de la literatura, el siglo XX nos ha entregado en este aspecto contadas excepciones: ni Joyce ni Mann, ni Faulkner, Nabokov o Pessoa; podríamos mencionar quizá, tímidamente, a Proust o a Borges (mucho menos), pero incluso en estos casos su aplicación escapa sólo excepcionalmente a su medio de pertenencia. Kafka, en cambio, ha invadido como nadie lo cotidiano, disolviendo y multiplicando sus marcas para devolverlas brutalmente al mundo real del que, no por ello exentas de fantasía, surgieron. Lo kafkiano equivale a un soplo que todo lo oscurece y, sin embargo, todo lo revela: lo sordido como condición natural de la vida, la culpa y la angustia como motores de la voluntad, la tristeza como escenario de toda liberación posible.

Dado que Kafka es en sí mismo un universo con leyes propias, introducirse en el desde la ficción implica sin duda un riesgo mayor. El problema consiste en cómo enfrentarse a sus propios materiales, que hacer con ellos. En otras palabras: cómo imaginar a Kafka, un Kafka privado pero que se refleja en el otro, sin volverse ridículamente kafkiano.

Sealtiel Alatrístre, al tomar como punto de partida —caso movido por una admiración incontrolable— al escritor checo, no ignora ninguna de estas dificultades; de hecho las resuelve con inteligencia. Su mayor acierto, en principio, es inherente a la esencia del relato: la columna vertebral de su novela no funciona a partir del sufrimiento físico o emocional del artista (aunque ambos están presentes en todo momento), ni de la influencia y el reconocimiento que su obra tendría a posteriori (y por lo tanto, la dosis de injusticia y/o tragedia en que transcurrió su vida), sino todo lo contrario. El libro entero gira, contra toda previsión o prejuicio, sobre la efervescencia del proceso creador.

Alatrístre eligió también un género particular, menos transitado que la novela histórica: pero acaso más sincero y con mayores recursos: la novela biográfica. En sintonía con Baudri-

llard, podría decirse que lo que sucede en *El daño* no es verdadero ni falso (claro que no pretende serlo). Se trata de un simulacro, una entidad que reemplaza a su referente y se vuelve completamente autónoma. Entonces ese personaje llamado Franz Kafka, que se parece demasiado a su homónimo, termina por volverse acaso más real. Es indudable que uno de los mayores méritos de la novela reside precisamente en revestir los hechos que describe de un carácter familiar, previsible, y a partir de allí arrastrarlos hacia lo posible, lo que pudo haber sido, lo que de una vez por todas, ahora, sabemos que sucedió.

Para ello, el escritor mexicano se vale de un poderoso núcleo narrativo: la relación de Kafka con su madre, nunca lo suficientemente explorada, ocupa el centro del cuadro y lo tiene todo de una tensión cercana a lo alucinógeno. Ese vínculo tiene en el relato dos escenarios protagonistas, ubicados en las antipodas uno del otro. Los últimos tres meses de 1912, por un lado, el momento en que el talento de Franz por fin estalla y se sitúa en un punto de no retorno; tres meses, también, los de la primavera de 1924, que culminan con su muerte, una muerte esperada, justificada quizá. Lo que sucede entre ambas fechas es la prolongación de aquel estallido, un recorrido que, como todo en esta novela, plantea un diálogo fluido pero complejo entre polos opuestos. Porque el daño que Julie K. (la madre de Franz) le causa a su hijo es, precisamente, el de empujarlo sin remedio de una vez por todas a la literatura. Julie no sólo intercede para que deje el trabajo en la fábrica junto a su padre, sino que contribuye —se dice, se demuestra así en este libro— a diseñar el corazón narrativo de su obra.

Veamos: aquellos meses de 1912 comienzan con un sueño que, como cada mañana, Julie K. le cuenta a Franz; el mismo se transformará en la génesis de *América*, pero Kafka jamás abandonará la idea de que su madre proyecta en su sueño, aún sin saberlo, el deseo de que sea otro, o en todo caso el hecho de verlo como un impostor. Por aquellos días también surge una observación dolorosa (repetida, en verdad, bajo distintos caracteres), referida al modo retratado en que caminaba el escritor, que disparará una fiebre creativa de proporciones insospechadas, cuyo resultado será nada menos que *La metamorfosis*. Su madre lo hiede, es cierto, pero al mismo tiempo lo obliga a encontrarse con su destino. Debemos regresar a aquellas noches e imaginar, una vez más, a Franz encorvado sobre su escritorio, despierto cada noche, tosiendo, caminando nervioso por la habitación, dejando que su obra crezca, en su interior y más lentamente en el papel, y notar entonces que se ha producido una especie de pacto del otro lado de la puerta entreabierta, al fondo del pasillo, una mujer que se ha convertido en tantísima ejecuta en la viola la pieza más triste que jamás se haya escrito. Sus mundos casi no se tocan, pero Julie K. sabe que ha ingresado a la vez que intuye la grandeza futura de su hijo, o más bien la magnitud de su tragedia) a un desierto de arenas movedizas; comprende, como sin duda Franz lo ha sabido desde hace tiempo, que cada paso adelante exige un sacrificio de idénticas proporciones. Como un Golem surgido de las entrañas del mal, Julie K. observa cómo Franz se apodera de una fuerza que jamás ha tenido, a la vez que su salud se quebraja y lo acerca dulcemente a la muerte.

Una vez más, trabajando en un contramundo de sentidos, una madre observa, en junio de 1924, el cadáver de su hijo. Por fin ha regresado a casa. Sobre el piso, la figura desgarbada y terrible le es casi ajena, y acaso esté dispuesta a no quererlo: algo ocurre, y el pasado vuelve para revelar lo que se escondió muellemente el misterio de la muerte. Dicho de otro modo: la literatura, por fin, regresa a casa.



ULTIMAS NOTICIAS DE BABEL

de escritor. Luego resulta difícil, por no decir imposible, mantener ese tono de alto nivel literario. ¿Cuál es ese momento en el que se vuelve momento creativo? Lo que yo hago me cuenta. Es cierto. No tiene importancia. Lo hablo en serio. Yo empezé a escribir muy tarde, a los cuarenta años. Por convicción. Por enfermedad. No sé decirlo. Tuviste una crisis importante. Y desde entonces escribo en ningún tipo de ambición. Por una necesidad imperiosa de realizar un trabajo muy privado. Seguramente como un medio de defensa. El ejercicio de escribir, para mi sorpresa, se ha ido convirtiendo en algo cada vez más importante para mí. Como que seguía escribiendo hasta la muerte. He pasado toda mi vida dando clases, y ya estoy cansado. La universidad ya no es lo que era. Los escritores ya no estamos bien vistos en este reino del saber y de la gran burocracia.

III. EL PEOR ESCITOR

Cuando todavía están en el aire las repercusiones por el reciente Premio Nobel de Literatura, Finlandia se dispone a consagrar al "peor escritor", en un gesto que pretende combatir con la hegemonía escandinava en materia de consagración. Los candidatos a obtener el galardón, elegidos por la Asociación de la Alta Literatura, deben presentar "textos impronovos que

dejen de lado lo esencial y que no estén escritos en un estilo legible", según informaron los organizadores. El plazo de inscripción para la presentación de "por lo menos diez páginas de prosa inflante" vence el próximo 10 de noviembre. El ganador del premio recibirá una bolsa para premios, indicación los organizadores, cuya divisa es: "No seas mediocre, sé francamente malo!" (Extraído de Suplemento Radar libro de Página/12)

III. HUMITO QUE PERISTE

El fondo de Cultura Económica acaba de distribuir una nueva edición de *Las enseñanzas de Don Juan* con un comentario póstumo de Castaneda (reproducción de *El Día de la Plaza* una nota sobre el famoso Don Juan: "Poco antes de morir, Carlos Castaneda escribió, con motivo de cumplirse treinta años de la primera edición de *Las enseñanzas de Don Juan*, un nuevo comentario a su libro. Trabajo de campo para algunos, antropología novelada para otros, lo cierto es que los enseñanzas de Don Juan en el campo del aprendizaje de "una realidad no ordinaria" merecieron a varias generaciones de lectores. Conceptos como "infratruco", "hecho energético", "energía animada", "puerto de entrada" y "oscuro mar de la conciencia" son retomados por el autor para enseñar en ellos y admitir que tanto

su primer libro como los subsiguientes no apuntaban sino a una "evolución cognitiva", más conocida internacionalmente como "La Integridad de Castaneda". En el incorporado comentario el autor de referencias específicas sobre su inicial trabajo de campo realizado en Sonora, México, rescatando los nombres de los profesores C. Meighan y H. Garfield, quienes le propusieron el paradigma antropológico según el cual las acciones prácticas de la vida cotidiana pueden representar un tema auténtico para el discurso filosófico. "Me sumergí tan profundamente en el trabajo de campo que estoy seguro que desilusioné a la misma gente que me patrocinaba

además". Terminó en un campo que era tierra de nadie. No era tema de la antropología o la sociología, la filosofía o la religión. Había seguido las reglas y configuraciones propias del fenómeno, pero no había tenido la capacidad de salir a la superficie en un lugar seguro. En consecuencia, anticipó el esfuerzo total al caerse de los escalas académicas apropiadas, las que me venían a la cabeza de él". Al igual que su maestro brinjo de iniciación, Don Juan Matos, Castaneda siempre fue un misterio. No concebía jamás entrevistas ni permitió que se lo tomaran fotos. Tucho por algunos de fraude editorial, la duda es que como en el mito del Don Juan, Castaneda terminó siendo "víctima" de aquel a quien intentaba estudiar. Su antropología al revés, no obstante, ha logrado un curioso éxito literario: que decenas de ediciones en varios idiomas de sus libros continúan llegando a los jóvenes a ver "una cosa real" con idéntico fervor al de décadas atrás, durante el hipoismo. "Humito" que persiste, pese a la globalización".

LUNES 16

157. UNA VACA SIN NOMBRE

"La iniciativa surgió del poeta y editor Víctor Redondo, que fundó por convicción la propuesta de constituir 'una organización nacional de escritores' y en poco más de un mes logró la adhesión de 350 autores. Se sobreentendía que quienes firmaron no se sentían representados por la SADE. La reunión del sábado fue una prueba de la voluntad de autores que habían militado en otras formas. Fue también una muestra de la falta de entendimiento general de las dificultades para llevar adelante un

proyecto sin caer en posturas pre-judiciales o falsamente provocadoras. Entre los concurrentes estaban Álvaro Abós, Fogwell, Marcelo Cohen, Tania Méndez, Luis Valenzuela, Susana Silvestre, Nicolás Costello, Noel Joffe, Mónica Simón, Tamara Kamenetzky, Graciela Cabal y Mario Goloboff. El espíritu iba desde los representantes de la llamada -por años- generación joven, con Martín Capurri a la cabeza, hasta algunas figuras como Luis Gregorich o personajes que -tal como reconoció de sí mismo Pedro D'Alessandro- tienen un solo libro publicado. Esa diversidad de perfiles se volvió inconcebible cuando, tras los aplausos por la votación que dio nacimiento a la nueva entidad, hubo que acordar el nombre. Algunos dijo "Asociación de escritores en formación", a lo que Eliseo Cabreriz se opuso: "Los escritores estamos en formación o la asociación". Nadie contestó. En casa de hermano, cuchillo de palo. El listado de sugerencias no parecía digno de personas acostumbradas a trabajar con la imaginación y el lenguaje: todas eran sociedades, uniones o ligas de escritores argentinos o de la Argentina. Desde el fondo se escuchaban bromas y risas poco veladas cuando Capurri propuso un nombre intencionalmente provocador. "La vaca -añadió-, porque es la única sobre la que todos escribimos alguna vez y porque es una figura ligada a la argentina". Lo de la vaca no era finalmente más que un símbolo. Buscaba demostrar que la convicción de



la agrupación debía ser real, distinguirse desde el vamos de esas ligas, ligadas para él a lo tradicional y cálido. Pero el tono irónico y sobrio del escritor irritó a casi todos los presentes. "Propongo un voto de censura a los que no se toman en serio la asamblea", se oyó decir Fogwell y en ese punto ya no había cómo volver al orden del día. A duras penas se logró votar a

las autoridades -Redondo, Juan Villafra, Cayetano Zamborini- y entre tanto, alboroto casi nadie percibió que el movimiento literario no era la propuesta de "La vaca" sino que ninguno de sus defensores dijo ni una palabra de desentusiasmo para trabajar en las distintas comisiones (Nota de Judith Gociel aparecida en Clarín)

MIÉRCOLES 18

158. LA REBELDÍA VIENE CON LA VEJEZ

"Cuanto más viejo, más radical", dijo ayer José Luis Sampedro. Y José Saramago añadió: "Cuanto más viejo, más libre y más radical". Durante un encuentro literario en el Circolo de Bellas Artes, los dos inconformistas escritores se rebelaron, una vez más, contra las injusticias del mundo actual, la globalización y las dictaduras del mercado. Tras solicitar un minuto de silencio por el último atentado de ETA, anteayer en Sevilla, el Nobel portugués reivindicó "el regreso de la filosofía como un intento para buscar la sabiduría y reflexionar sobre nuestra vida y nuestras personas". Saramago explicó que su próxima novela *La ceguera*, que saldrá al mercado el próximo mes, pone de manifiesto que las reflexiones sobre la ceguera de Platón siguen muy actuales: "Estamos como gente atañ-

da mirando en la pared las sombras de lo que pasa". Ya en mayo del '88 "se podía el cambio, pero nada ha cambiado hasta ahora". Ante una sala abarrotada de gente, José Luis Sampedro explicó que su último libro *El amante blanco* constituye "una modesta contribución para la educación, que aquí es un desastre y en muchos casos está organizada deliberadamente". "Nos aborran de información y no nos dan tiempo para pensar; los internet que no pensamos", dijo. "La globalización", añadió, "es monstruosa, caudalesca; Dios es el beneficio de las grandes empresas y la libertad es el mercado. Hay que tener mucho cuidado con las palabras porque están secuestrando sus significados. El mundo libre para seguir existiendo y el pobre para que no le exploten". El escritor portugués afirmó que no tiene "una visión catastrófica del mundo, aunque el mundo sea una catástrofe; las multinacionales existen y determinan nuestra vida constantemente; estamos, como siempre, en medio de la destrucción".

VIENE DE TAPA

Los misterios obreros

El hombre toma a los trabajadores cuando han dejado de pertenecer a un conjunto operativo y articulado: los ve en su desintegración. Son individuos que proliferan en una franja que es puro territorio, en las afueras de otra periferia, en lo que alguna vez fue el otro de campo en su transición hacia el barrio y que ahora, suspendido el progreso, se ha invertido; los despoja de sus atributos de lo que alguna vez, en los tiempos de auge del proletariado, cuando los pobres no tenían misterio porque tenían discurso, fue un suburbio en pugna por ser absorbido, asimilado a la ciudad.

En este libro de Chejfec la percepción aparece todavía más exacerbada que en sus obras anteriores. La obsesividad, sin embargo, nunca llega a la paranoia ni es alucinatoria, se atiene a la descripción del objeto. La narración progresa por la acumulación del detalle, al punto de que al narrador mismo lo fatiga su propia exhaustividad y a veces corta la enumeración con un cómico etcétera. Quiere decir, el narrador de Chejfec es un ecólogo del animal humano que se resiste a crear ficciones interpretativas enteramente autónomas de su objeto; o, mejor, para creer en una interpretación libre debe rodearlo de proyecciones subjetivas. Esta prosa es un aparato que mira y describe, lo escribe traduciendo esos impulsos aporéticos, entre indeterminados del mundo obrero en un texto sobre el papel. Puede pensarse esa percepción en términos de

tecnología: ¿Con qué se miden las manifestaciones más sutiles, la unidad mínima de lo real que se gesta sin anuncio bajo la superficie de las cosas? Con el sísmógrafo. Las más sutiles señales de actividad bajo la superficie, y estos obreros son la parte sumergida, lo que no puede ser visto, en momentos en que nadie atiende porque el trazado general de la realidad no pasa por la industria sino por otra parte. Hay entonces una palabra, tautológica por cierto, el sísmógrafo, capaz de detectar señales y traducirlas a un lenguaje común a todos los no-obreros. El sísmógrafo de Chejfec.

La joven Delia es un catalizador de lo real. Debido a su "sobredosis de existencia", propia de la obrera, su amor tiene la capacidad de volver más enfáticas las presencias reales; y, por lo tanto, enciende el sísmógrafo. En la novela de Chejfec, los pobres no tienen nada que declarar, salvo su misterio. Nadie les mete un discurso en la boca, ni siquiera uno intencional. No obstante, es siempre lo que está en juego. Es obrera, una Obra, y es su máximo atributo. Delia es el paisaje, es el todo, más aún porque las casas del paraje sólo conservan de estas su nombre -las casas son ruinas y entonces es sólo la palabra, lo literal, lo que sostiene la apariencia de orden en la anomia. El narrador busca antecedentes de este mundo sumergido en las novelas -es un lector flaubertiano, se cree lo que lee, lo contrasta- pero siempre

acaba decepcionado del realismo barato de la literatura frente al exceso de realismo obrero, ese mundo real-real.

Para el sísmógrafo de Chejfec, a una vida y una escena tan despojadas corresponde una profusión de sentidos. Así, no hay nada en la periferia que no signifique: la esquina de los Huérfanos, el pueblo de Pedrera, el galpón de los Cardos. Si lo que queda es la literalidad, el desafío del narrador es detectar precozmente lo que se convertirá en hecho, signos del universo sumergido de los pobres. Pobres, digo bien, porque han descendido de lo que hoy ya nos suena a una aristocracia: la clase proletaria. Los proletarios iban con las casas y el suburbio, es evidente que los unos han caído junto con los otros (y si la realidad le hubiera dado más tiempo al autor, si *Boca de lobo* hubiera sido escrita en tres o cuatro años, tal vez los habría llamado sencillamente mano de obra, perdida la unidad de las partes, apropiadas por completo, descartadas por obsoletas.)

Para el hombre mayor, la obrera es una mujer con atributos. Allí están todas las cualidades ocultas bajo el atributo mayor, es decir, aquello que lo define radicalmente, su Pobreza. El sísmógrafo de Chejfec revela que el enigma de Miseria es individual y, a la vez, coreográfico. Hay dinámicas muy precisas en las familias obreras, el recreo de los trabajadores. Trabajadores que, sin embargo, no llegan a ser hom-

bres completos porque carecen de un nombre, apenas iniciales.

Si hay belleza en el mundo, sostienen los amantes, ésta vive en lo oscuro y muy rara vez se manifiesta. El sísmógrafo detecta la señal y la despliega como manifestación. Incluso, muy importante, los débiles alentos de las acciones abortadas, como cuando la amiga de Delia, la dueña de la pollera prestada -su titular provisoria, porque nada tiene un derecho exclusivo y el consumo no pasa de ser una especie de peaje de uso-, abre los labios para hablar. Pero enseguida se arrepiente, de modo que lo que él ve suelen ser abortos de comunicación, proyectos de relato. Registra, porque es más bien la curiosidad, o el morbo que el hombre maduro siente por la muchacha, la que lo escribe a él.

Los obreros son los artistas de lo aparentemente indeterminado. Delia "dice cosas con otras palabras, muchas veces con silencios y frases distraídas que de hecho aluden a otros temas" y que el sísmógrafo organiza en relatos que juzga más coherentes, incluso postulaciónes: por ejemplo, la nueva teoría de la plusvalía en las páginas 112-114. Teoría de la involución también, porque "cuando todo lo demás se caía a pedrazos, como dice la expresión, podía ser entonces normal ver a los obreros como una tribu de seres excéntricos preocupados por cumplir su horario, calibrar los tornos y constanciarse con materias primas y plazos de produc-

ULTIMAS NOTICIAS DE BABEL



condicionados por las
indígenas y quienes
no poseemos; el
centro comercial es
la catedral moderna
y así están creando
una nueva mentali-
dad", subraya. Por
eso hoy que reivindic-
das, el regreso a la filo-
sofía, al pensamiento y al
humanismo no hay que
olvidar que

somos descendientes de la esci-
topedia, la ilustración y el ilumi-
nismo" (Artículo aparecido en *El
País de España*)

169. LOS DEDOS DE LOS ESCRITORES

Escribió Juan Cruz en El País: "Por
sus dedos los conocerán, uno de
los grandes cuernos de la humani-
dad es el dodo de un dedo avanzando al
centro de la otra mano. El dedo
que toca un libro le da a un
hombre. Los dedos de los es-
critores. Carlos Fuentes lle-
va el dedo curvo; es, le di-
jo un día Gabriel García
Márquez, de escribir
Cien años de soledad, cosa
de mil páginas, con un
solo dedo sobre una
máquina de escribir
que parecía la de
su abuelito cana-
rio. Mario Var-
gas Llosa regresó
una vez a Tenerife,
precozmente, porque
le dejó allí el ratón
color vino, no resistió
ano tazo, con el es-
critor desde hace una
decena de años, y se le
nota en sus dedos que
en ese ejercicio se ha

gastado heras y huellas. Ráfaga
tenía un dedo del que pendía ceniza
Guillermo Cabrera Infante sigue
escribiendo en la misma Smith Cor-
ona "je es así" con la que es-
cribió su último libro del siglo XX, dice
cribió sus dedos se encuentran me-
jor acomodados, y además es muy
buena máquina para dejar la cen-
za. Onetti escribía echado, siempre
contra la pared, con lápices des-
puntados, qué postura tan incómo-
da, le decían: "Es que me gusta es-
cribir con los dedos, como comen
los niños", Juan García Hernández
tenía unos dedos robustos, acor-
dos, que, sin embargo, calan sobre
la máquina de escribir como una
caricla; jamás se le vio, en sus tex-
tos, ninguna tachadura. Los dedos
sirven para divertir o para crear, y
para subrayar el horizonte, respeto
para el dedo, es nuestro índice. A
Gale se le agotó un dedo al es-
cribir *Oficio de tinieblas* y la plu-
ma era más choca que la mano.
María Izuel el otro día, hablando
del oficio de escritor. "Los que su-
fren son los dedos". Borges alqui-
laba los dedos, también para leer,
y esa se nota en sus versos aé-
reos que los dedos son invisibles.
Grass se machuca de pinchar antes
de escribir y Sarraute se los machuca
de azotar: les da suerte. Los

dedos tienen las huellas de la pos-
tura de los escritores: algunos po-
nen dedos de pizarra y los sale es-
puma, como decida Villalón, y otros
esconden los dedos como si lle-
varan un arma. Los dedos empujaban
la victoria o la muerte, como aho-
ra. El guileño, qué dedo tan terrible.
Julio Alejandro, el guileño, le di-
jo a Vincent, antes de morir, que los
hombres eran según solaban, con
el dedo. El dedo de escribir es
glorioso, pero hay dedos vacíos, a
algunos los dedos se les vacían
huéspedes, son dedos de copiar lo
ajeno y salen del texto y de la vida
sin dejar huella. Inactos. Respeto
para el dedo, eso es lo que falta".

JUEVES 19

170. LA ESTRATEGIA DEL VAMPIRO

Desde hace meses un personaje
sin rostro moldea a través de
nails y con guiso fierro a ma-
chitas inamovibles del mundo lite-
rario. Bajo el seudónimo de *Dis-
seldorf*, el vampiro, describe un es-
tado crítico de la literatura. Uno de
sus blancos de ataque y reverencia
es el poeta Arturo Carrera, quien
recibió sus escritos como reto y
emprendió una revancha pública
para la que está acumulando in-

mas. El mes próximo, Ediciones
Del Dicho publica una selección de
los mails de Disseldorf. Dale bolu-
do que llegamos tarde. Vengana:
el vampiro se había burlado de los
editores con ese mismo lema que
se posa ahora en la cubierta de su
libro. Aunque lejos de un Prothon,
su rostro permanece en el anoni-
mato de los que (todavía) no pa-
saron dinero. La sombra es de los po-
bres verdaderos. (Nota de Silvia
Hogarty aparecida en la revista
Tres Puntos)

171. COELHO DIABÓICO

Paulo Coelho, el escritor sudameri-
cano más vendido, deja de lado
sus reflexiones espirituales para
escribir una historia cuyo protago-
nista es Lucifer. Reproducidos de
la revista *Vómitos* una nota sobre
la aparición de *El demonio* y la se-
ñoría Pym: "Tiene un pasado tu-
multuoso: hippie y ha vivido,
consumido drogas pesadas y estuvo
internado en un psiquiátrico. De
esas experiencias salió convencido
de que cada hombre o mujer
tiene "su propia leyenda personal"
que podrá vivir si "destruye mu-
ltas". "Lo primero es la idea de que
hay algo sagrado y algo profano,
construimos una muralla entre
esos conceptos y está en nuestro

inconsciente desde hace nueve mil
años" -dice Coelho. Más de 23 mil-
lones de personas leyeron alguna
de sus diez novelas que hablan del
espíritu, la magia, el destino y los
sueños. Pero en su último libro, *El
demonio* y la señora Pym -que
acaba de ser lanzado en Brasil, Ita-
lia y Portugal- Coelho se mete
con Dios y con el diablo a riesgo de
salir mal parado, al menos ante la
crítica literaria. Para el crítico Ravi-
va Moura, de la revista brasileña
Vejá, es una pobre pintura del dia-
blo comparada con la que hicieron
otras grandes obras de la litera-
tura universal, como *El Paraíso per-
dido*, del poeta inglés John Milton
-quien inspiró que el pecado de
Satan era el orgullo-, *Paradise Lost*,
obra maestra de Goethe, o *La Divi-
na Comedia*, de Dante Alighieri,
quien describe a Lucifer en el úti-
mo canto del ciclo del infierno con
tres caras de color cambiante y
siete alas corcejas. Más allá del de-
bate de los especialistas, la obra
de Coelho apunta a que el nue-
vo título vendrá, y mucho. La pri-
mera tirada en Brasil fue de
210.000 ejemplares, un récord pa-
ra ese mercado y una cifra que lo
comente en un nuevo best seller.
Razones para apostar hay: sus no-
velas fueron traducidas a 39 idio-
mas y es uno de los 15 autores
más leídos del planeta. La mayoría
de sus fans -entre ellos Bill Clin-
ton y Madonna- lo proclamó como

un nuevo gurú al que consulta an-
te un dilema, después de todo el
viejo I Ching y sus horóscopos.
Semejante éxito se ve reflejado en
la cuenta bancaria del escritor: su
patrimonio personal asciende a 17
millones de dólares.

VIERNES 20

172. EL EMBAJADOR DEL HUMANISMO

En *El País Cultural* de Montevideo
Henry Trujillo reparte otra erizada
diciendo, el segundo libro de Vi-
viane Forrester, continuación de
su best seller *El horror económico*.
"La economista más leída des-
pués de Karl Marx" (según la
prensa anglosajona) hace dos afi-
rmaciones fundamentales. La primera
es que el nuevo orden económico
mundial es más el producto de
una forma de dominación política
que el resultado de la dinámica de
los mercados. La segunda, que es-
ta forma de dominación se ha
constituido -o está en vías de
constituirse- en un sistema totali-
tario comparable sólo a los totali-
smos o al estalinismo. El éxito de
Forrester radica en que ha logrado
introducir la emoción en las ávi-
das anotas del debate financiero.
Otro detalle, por ejemplo, el relato
sobre las actividades de Michel
Combes, director hasta hace
poco del FMI. Forrester describe
brevemente la visita que hace a

Paulo Coelho

Sergio Chejfec. Fotografía de Patricio Pidal (Genteleza Revista 3 Puntos)



ción. Delia pensaba que en esa rutina, ahora ex-
travagante, estaba el origen ya desahogado de
la confusión actual."

En tanto obrera, Delia es una mujer a aban-
donar. Varias generaciones de fabricureras y mu-
chachas -la muchacha, la degradación de su cla-
se- acreditan el estoicismo y la capacidad de su-
frimiento. El desenlace de la historia de amor
prueba que ella es una obrera canónica. El ro-
mance acaba, como en las otras novelas, las no-
velas de los pobres, y también en la realidad, con
un embarazo. Delia es engañada, es dejada por el
hombre mayor, el no-obrero, me tiente decir su
patrón. ¿Por qué tiene a su hijo, porque todo
aborta en ese mundo, salvo la reproducción del
obrero? Ella acepta el mandato, tal como cum-
ple con los horarios y la limpieza de los tornos.
Obviamente es una pregunta que Delia no se
hace y que hay que inscribir en los misterios
obreritos: ¿por qué no abortan, por qué siguen te-
niendo hijos los pobres? Pero ésta, claro, es la
pregunta de un extranjero.

El texto sugiere una respuesta. Los pobres
tienen hijos porque se debe seguir trabajando,
transfiriendo, a través de las generaciones, esa
única posesión que otorga identidad, el trabajo.
(Y es otro de los enigmas que en los niños
trabajadores no se note el abuso, sino que éste
se consustancia en el cuerpo hasta volverse na-
turalidad.) Tal vez siguen teniendo hijos para
aumentar las chances de hacerse ver, por au-

mento de misterio, por presión de la cantidad.
Nada hay más evidente que un embarazo ni
más real que un niño. Entonces, tal vez los po-
bres procrean para volverse más reales ante el
mundo. Los niños, afirma la novela, son dioses
de lo real.

En ese paraje, toda configuración tiende a la
fugacidad y el desmoronamiento. Así como ha
ocurrido con esas edificaciones que alguna vez
supieron ser casas, así este amor se disuelve. Una
línea plana traza la inactividad del signo-grafo.
Nunca sabremos por qué el amante se deja con
Delia. Entonces la función del lobo en la vida de
la joven quizá fue la de instrumento ciego de la
multiplicación obrera, abandono que aumenta su
atributo de Miseria al empobrecerla aún más,
confirmándola en su categoría de obrera consu-
tudinaria, graduada, por así decir, en la fábrica
del misterio y la identidad. Madre de otro pobre,
a quien el padre, a su turno, mostrará un retrato
pintado, tal como ha hecho el anónimo hombre
del tren a la amiga de Delia. Hay una escena
amorosa en la que se describe a la víctima
-mientras se investiga la fabricación de pelo en
su cuerpo-, en la posición sexual. Es un pasaje
perfecto y completo, una visualización del origen
del arte de los obreros, capaces de fabricar esas
cosas que finalmente son lo único que, de modo
anónimo, va transportando sus nombres. La jo-
ven, entregada al lobo que es su amante: una
obrero en posición de parto. ●

Honduras y Nicaragua, poco después que un huracán destruyera sus costas, para escuchar las solicitudes de ayuda. Al regresar a Europa, Camdessus anuncia a sus colaboradores que les ha traído un regalo: "algo que les va a divertir, que les parecerá increíble (las anécdotas). No los decepciones: Michel Camdessus despliega un jarrón, lo agarra frente a ellos, le acaja, los mira la mirada, falta poco para que caigan de espaldas. Plena la noche helada. El titular principal del periódico dice: "Michel Camdessus, embajador del humanismo". Y Fontenot cierra su relato, afirmando: "Falta más de ochenta años para que

SÁBADO 21
175. EL ESPÍRITU SANTO DE LOS SUECOS
Martin Casariego se despacha en el ABC Cultural de España sobre el otorgamiento del Nobel de Literatura al chino Gao Xingjian. "Fue un suceso de la coexistencia del Nobel al desconocido Gao Xingjian, cuyos principales méritos para el más codiciado galardón literario han sido, no sé si por ese orden, ser chino, que ningún escritor en lengua china hubiera sido premiado anteriormente, ser disidente chino y estar traducido del chino al sueco. Esto no es un suceso de ni, es, sin duda, una ridiculez, que

visiblemente no es la primera ni será la última de la Academia Sueca. El episodio radica en que, después de haber sido sorprendido, la editorial sueca Almqvist, cuyo responsable, Kjell Pettersen, es amigo de varios miembros del Comité Nobel, se inicia con los derechos de las obras de Gao Xingjian, en perjuicio de Forum, editorial que había publicado los libros del apaciguado con nula "falta de voluntad, habida que decir que, más que mala, selectiva" repulsa. Pettersen, con nalgas cónicas, ha declarado que sus rápidas negociaciones se debieron no a una insinuación de algún miembro del comité, sino a una intromisión del Espíritu Santo. Y todavía hay gente que no cree en esas cosas (¡uff!). Y yo pensando que la cultura del boteón sólo existe en la Botza o en la construcción. Los suecos están mucho más avanzados que nosotros, reconocimiento de una vez.

DOMINGO 22
174. PRESENTACIONES COLOMBAS
El escritor Enrique Vila-Matas manifiesta en un libro de Matas y Leizaola de El Mercurio de Chile su aversión a las presentaciones de libros. "Hasta el más importante de los libros tiene presentador. Y la plaza se entiende

ULTIMAS NOTICIAS DE BABEL

cada día con mayor fuerza. El público malhumorado de las presentaciones de libros se torna agresivo. Hasta ahora —que yo sepa— siempre se ha desahogado una cosa. Sin embargo, últimamente las preguntas que siguen a la presentación de un libro no son en modo alguno la exposición de una plenitud. Con el pretexto de preguntar, se monta una agresión al autor o al presentador del libro, entonces preguntan como de nuevo su sentido político. Sin embargo, aquel que es interrogado debe aparentar responder al pie de la letra a la pregunta, no a su intención. Si con cierto tono preguntan: "¿Para qué sirve su libro?", significando con ello que el libro no sirve para nada, el interrogado debe responder que responde ingenuamente: "Mi libro sirve para tal cosa o para tal otro". ¡Nada poco, presunción de caso masivo de agresividad por parte del público, hasta el punto de que el presentador ligue como todos los presentadores habidos y por haber, significando con ello que el libro es muy bueno, imprescindible, acabó preguntando al público preguntando: "¿Da dónde procede el hecho de que ustedes me ataquen?" Ya

sólo falta que el público le contestara: "Porque ya no tenemos tiempo para ir a las presentaciones". Ni Montenegro a su paso por Barcelona se salió de la crecienta fiebre del público. Supo resolver con su habitual humor la incomodidad de la pregunta de un señor que, sin venir a cuento, le dijo: "¿Sabe usted decir no?" Montenegro respondió: "No. No hace mucho, un señor del público me acusó rotundamente de no ser un escritor portátil. Tuve que pararle los pies preguntándole si ya le habían dado permiso su mujer y sus hijos para salir de casa. En Valencia presenté el libro de un joven minimalista catalán, autor de una breve novela sin acasos las pretensiones. Algunos del público tomó la palabra y le dijo al pobre chico: "Esta última semana me he leído el *Ulises* de Joyce, la *Recherche* de Proust, todo Faulstich, todo Borges y todo Kafka. Y la verdad, al lado de estos libros, el tuyo deja mucho que desear...". En fin, hay un nerviosismo general que creo ya que merece ser modificado.

176. LA MANO DEL ASESINO
Pedro Orgambido entrevistó a la escritora Elena Poniatowska para el suplemento Zona de Criterio y rescata varias anécdotas vividas por Poniatowska en la "tierra de la desmemoria". La autora nacida en París cuenta que se hizo mexicana invitando a las muchachas del servicio doméstico y a las vendedoras de los mercados. Tal vez por eso Octavio Paz la llamaba "la princesa rebelde". Por eso y por sus debilidades políticas. "Ostentaba no me había durante diez años porque escribí un libro sobre una comunista: la fotógrafa italiana Tina Modotti", recordó Poniatowska, con la más encantadora de sus sonrisas. Poniatowska pertenece a esa especial clase de escritoras que pueden unir, con felicidad, la narración con la crítica, el periodismo con la literatura, como los norteamericanos John Reed y Truman Capote, el mexicano Carlos Monsiváis o el argentino Rodolfo Walsh. Su nombre trascendió las fronteras de México cuando publicó *La noche de Tlatelolco*; en 1971, un libro que narra la cruenta represión a los estudiantes en 1969, donde murió su hermano. De ese tiempo recuerda sus viajes a la cárcel, donde visitaba al gran escritor José Revueltas: "Fui a visitar a Pepe y yo empecé a dar

la mano a todo el mundo, creyendo que todos eran compañeros. (Sabes a quién acabas de darle la mano —me preguntó Pepe—. Al asesino de Trotsky. Salió corriendo a lavarse las manos, como si estuvieran llenas de sangre todavía. Soy muy tímida".



Henni Michaux. Fotografía de Gisèle Freund

LUGAR, JUAN JOSÉ SAER (SEIX BARRAL)

Cartas marcadas

POR HINDE POMERANIEC

Lugar, así, solito su alma, es el último libro de ficciones de Juan José Saer. Es, además, un libro de cuentos, de textos breves como gusta llamarlos su autor. Y es, también, un libro de viajes; de viajes hacia espacios físicos y reconocibles pero también hacia zonas de una geografía más abstracta y personal. Narraciones que vuelven hacia el pasado o que avanzan hacia el futuro; relatos que se deslizan subrepticamente hacia el presente de los otros y que pueden, también, correr hacia el tiempo eterno de lo improbable. *Lugar* es, entonces, un libro en donde los mundos posibles son los protagonistas.

Juan José Saer ha escrito una obra literaria que despliega en novelas, relatos, poemas y ensayos que convergen en una inquietud por el tratamiento de lo real por la forma en que la palabra escrita puede representar con mayor o menor exactitud un referente de la realidad. Para inquietud —¿obsesión? aparece en sus textos de diferentes maneras, tanto en el habla de los protagonistas como en el objeto de la narración.

Los textos de Saer suelen estar contraindicados en varios niveles que interrelacionan dentro del te-

lato. Un ejemplo, al azar, casi una matriz. Dos sujetos hablan, uno le cuenta una historia al otro y, por encima, un narrador va intercalando detalles de la situación física en la que la conversación tiene lugar. Además, quien escucha suele hacer devoluciones con agregados que alteran la historia: una señal que habla de la imposibilidad de una reproducción absolutamente fiel del relato de otro.

Creador de un universo de personajes que pasean por sus libros, de una a otra novela, personajes reconocibles y que ya forman parte de la familia Saer, otro motivo en el que se advierte la pelea por el referente es la constante repetición de los escenarios —Santa Fe, ay, Santa Fe— como un modo de volver a un mismo lugar que, por supuesto, nunca es el mismo.

Finalmente, pero no porque no haya otros recorridos posibles sino porque no es pertinente hablar de eso aquí, otra manera que Saer encuentra para enfrentarse con la imposibilidad de la reproducción exacta de un hecho es la aparición casi maníaca de varias versiones de un mismo episodio. La exasperación de ese recurso es la célebre fiesta que todos los perso-

najes relatan en *Glosa*, no casualmente la novela que el propio Saer elige de entre su obra como favorita.

En *Lugar* conviven 21 relatos. Es posible establecer series: están los que tienen a personajes clásicos como Tomatis, Barco o Pichón como protagonistas ("El hombre no cultural", "La tardecita"), los que transcurren en lugares exóticos ("Las pirámides"); los que de algún modo abordan el género policial, más o menos negro (el asesino celoso de "De un fin de semana", la versión Saer de Sherlock Holmes en "Recepción en Baker Street") o los imposiblemente borgianos ("La conferencia", "Copión"). También hay relatos cuya articulación la da su vínculo con hechos políticos reales (Chernobyl, en "Lo visible", la caída del tirano rumano Ceausescu, en "Deseos múltiples") y otros que abordan la relación amorosa (el muchacho mirón de "Bien común" o el sujeto mayor de "En un cuarto de hotel").

Claro que también se producen cruces interesantes, porque "Copión" cuenta la historia de un alemán occidental que enloquece porque tiene la certeza de que del otro lado del muro de Berlín

hay un sujeto que copia, segundo a segundo, cada uno de sus movimientos, por lo que también puede participar del rubro "relación con hechos políticos". "De un fin de semana" participa del género negro, y "La tardecita" abrevia en Petrarca como "Recepción en Baker Street" lo hace en Conan Doyle, con lo cual se unen en su raigambre literaria...

Uno podría seguir armando rutas, teorías del espacio de la biografía. Itinerarios de lectura, redes de textos que abrevan en distintos sitios que, en definitiva, no son más que uno solo. *Lugar* es la revelación de todos los lugares posibles, es memoria e invento; literalidad y creación. Es, definitivamente, una puesta en acto de la intimidad de un escritor. Una guía de viajes que se disparan desde un presente cualquiera hacia el infinito. Porque, después de todo, las calles de un pueblo cualquiera no son muy diferentes de las de la Luna, como piensa el personaje de "Ligustros en flor", ese viejo astronauta que se retiró abrumado por el tedio. *Lugar* es una lotería de la experiencia. Un juego de azar en el que Saer despliega cuentos como cartas. Marcadas. ●

ULTIMAS NOTICIAS DE BABEL



cundo Barrie tenía seis años. Pero por aquel entonces morían muchos niños. Más decisiva debió de ser la relación de James con su madre, que era una mujer notoriamente hídrica. Al parecer, tras la muerte del hermano la madre perdió considerablemente la cordura. Antes habría sido una mujer ancha y dulce, luego llegaron las nieblas. Toda la obra de Barrie está llena de nostálgicos homenajes a las madres: en las niñas muertas como Wendy, personaje de su novela. Barrie se casó en 1894 con la actriz Mary Ansell, pero no tuvieron hijos, y según la opinión mayoritaria, si siquiera llegaron a consumar la unión. Tres años más tarde encontró a una madre joven, Sylvia Ullrich, a la que llamó a su madre. Barrie como si fuera un hijo más. Fue precisamente por los millos de Peter Pan que conoció a Sylvia. Pero la vida suele empeñarse en no seguir el ritmo de los cuentos, y esta segunda infancia feliz de Barrie también llegó a su fin. Barrie se divorció de su mujer en 1910. Sylvia, viuda, murió cuatro meses más tarde, y poco después también murieron dos de los hijos de Sylvia, de los

que Barrie era guardián. El cocodrilo del tiempo seguía tictaqueando y triturándolo todo. El talento de Barrie le hizo capaz de crear un emblema universalmente reconocible de ese miedo a crecer, un aniquilamiento del niño que aniquilamos dentro de nosotros, prisionero, hasta la sepultura. Peter Pan: después de su separación matrimonial y de la muerte de Sylvia y de sus hijos, aún vivió casi tres décadas. Sus obras fueron haciéndose cada vez más amargas, más desesperadas y tristes. Murió en 1937, con 77 años, que es una edad avanzada para un niño. Además era un viejo que parecía muy viejo, con una gran calva, papada deambulando bajo la barbilla, expresión de tristeza y apatamiento. Seguro que Peter Pan no se podía reconocer bajo esa máscara cuando Barrie se contemplaba en los espejos. Aunque, bien mirado, Peter Pan lo consiguió: aún sigue estando vivo y joven.

171. EL NEGRO KAFKA
Reproducimos de la sección Cultura del ABC de España una nota reveladora del escritor "negro" que debía realizar Kafka en la compañía de seguros donde se desempe-

ñaba como administrativo: "Una carta enviada por su hijo de Madrid, Alfred Loewy, hasta ahora inédita, ha puesto al descubierto dos desconocidos textos de Franz Kafka. Aunque se trata de dos escritos no literarios, relacionados con su actividad en una sociedad de seguros, de estos textos curiosamente se imprimieron más copias que del resto de sus obras. Por encargo de la firma en la que trabajaba, el autor de *El proceso* elaboró dos ponencias para el II Congreso Internacional de Socio-matrimonio y Reintegración de Accidentes que se celebró en Viena en 1913. Las ponencias, que revelaban la firma del director de la sociedad, Robert Marschner, y del jefe del departamento de Kafka, Eugen Pfaff, fueron editadas en separado y repartidas entre todos los congresistas asistentes. El hecho ha sido descubierto por un investigador del escritor, Reinhard Papst, que prepara un volumen con correspondencia de Kafka, según publica el próximo número de la revista *Focaal* con el siguiente título: "El negro Kafka". Papst ha tenido acceso a la carta de Loewy en la que éste felicita a su sobriño en marzo de 1914 por las dos ponencias que "proceden de la pluma".

En la misma, Loewy no desprecia el trabajo de negro realizado por Kafka, y considera normal que "sus jefes firmen un informe que has realizado tú".

MARTES 24

178. LOS PATOTEROS DE LA PATRIA

En su último libro, *French y Benelli*, el escritor Juan Carlos Marietti ofrece una audaz visión de estos héroes emblemáticos de la Revolución de Mayo. La *Razón* entrevista al autor.

¿Por qué *French y Benelli*?
Primero, por casualidad. Segundo, porque me enseñaron una lección. La casualidad fue una separación publicada por la Academia de Historia, dedicada exclusivamente a probar que nuestros pequeños héroes no habían repetido escarapelas celestes y blancas durante las jornadas de Mayo. Esta es una versión que cuenta a Mire, 50 años después un tal coronel Alvarado, que había sido chipero (por la chips del arcaico o murelo) como se los llamaban en Madrid) a las órdenes de French.

¿Y eso de *patoteros*?
La única traducción que encuentro la Academia para chipero y

monillo es, precisamente, patotero. La diferencia entre las figuras angelicales representando castidad y los líderes de un pueblo armado, me fascinó. Comencé a investigar y aprendí la lección: la historia a veces miente, oculta, distorsiona, deformata. Poco a poco, investigando en la Biblioteca del Maestro, mucho más allá de la Nacional y la del Congreso, descubrí una historia trágica, salpicada por increíbles destellos (a Carmen de Patagonias, a Baltimore, Estados Unidos) que sufrieron nuestros apóstoles y que habrían sido absurdamente locos como castigo por repartir castigos. No, French y Benelli fueron moralistas y por ello, por demócratas y jacobinos, recibieron los feroces castigos de sus parientes en la oligarquía Buenos Aires.

¿Cómo organizó la historia?

El libro está contado desde dos puntos de vista, como si fuera el resultado de un espejo roto, habían los espías y Fitt, primer ministro inglés, se relata la verdadera Revolución de Mayo en la redondeza para todos los ojos, y es, al mismo tiempo, una aguda novela.

JUEVES 26

179. LA ESTAFIA DEL PÚNGO

Mariana Canaveses arroja en la revista *Six Puntos* al escritor argentino Juan José Sarmiento, quien vino

al país para presentar *Lugar, una serie de relatos breves en los que vincula a la política con el deseo y a la realidad con la ficción. Reproducimos un fragmento de la entrevista, en la que Sarmiento se expresa sin ambages sobre diversos temas: ¿Por qué vincula el deseo con la política?*

Los libros tienen una gran sensibilidad social y una tendencia a formar muchos discursos políticos. Cuando se produce lo que se llama su derribo, Nietzsche empezó a escribirle cartas al Kierkegaard, al Papa. Creo que hay mucha ironía en el hecho de que el discurso político se crea racional, ocasional, útil, y la mayor parte del tiempo sea para ideología y distorsión. Ese tipo que pretende que va a salvar al país con su ideología ultraliberal y no se sabe de dónde viene su dinero, del mismo modo que el filósofo quería ser presidente y salvar al mundo al país, mientras se dedicaba a ir a o no tráficamente de drogas. Pero hay políticos por los cuales tengo un inmenso respeto, y creo que la política es imprescindible y que todos tenemos el deber de hacer una política participativa y una democracia de la más directa posible. Uno de sus personajes habla de la lectura como revelación. ¿No es marcadísimo?

A mí me pasa. Todos los grandes libros que he leído leen para mí grandes revelaciones.

POESÍA

FRENTE A LOS CERROJOS, SEGUIDO DE PUNTOS DE REFERENCIA
HENRI MICHAUX (PRE-TEXTOS)

La causa de la pintura

POR LUIS DEL MÁRMOL

En una ponencia presentada al Congreso de Cultura de La Habana en enero de 1968, José Lezama Lima se acerca a lo que llama *experimentis sortis*, la experiencia del azar, un examen de rigurosa exigencia formal que concluye en estos términos: "Al llegar la poesía a su identidad, espejo y médula de saúco, abre sus cien puertas. Al llegar al centro de la tierra, por la misma potencia del logro de su vacío, alcanza lo estelar. En el hábito que recibe el hombre está el espejo de lo estelar y en la palabra que devuelve, la inauguración de la arilla con lluvias. En la poesía, único milagro para el que se nos ha concedido permiso, según Baudelaire, se mantiene lo telúrico en la palabra vuelta en la metáfora, que es la pareja infinita, y en la imagen como cubrefuego de lo estelar." Lezama logra desandar un atributo, dar nacimiento a un acto. La poesía es la expresión permanente, orgánica y vital de una esencia inconvertible. Un vicio de predilección absurdo; un gesto, por su vaguedad, mayor que cualquier gesto. Metamorfosis en la permanencia, más que realidad, respiración profunda, distancia incommensurable. Así llegamos a Michaux, y a su obra: "una fiesta de manchas", un trazo fuera del camino, "un trazo como una bofetada que ataja las explicaciones".

Epifanías, gotas, gorgoros, flujo, como movimiento perpetuo que se transforma en dominio del cuerpo. "Signos / no de techo, de túnica o de palacio / no de archivos y de diccionario del saber / pero de torsión, de violencia, de atropello / pero de apetencia cinética". Michaux revela no ya el don de la palabra, sino con crueldad la posibilidad de destruirla, de retirar el ser de la trampa de la lengua, de desparramarla y conju-

gar el mundo con la rebelión de una imagen, siempre insurrecta. Así, las imágenes se desprenden, se deshacen, de a poco se transforman en grafías, en rasgos, en los colores del temperamento, en infinitos turbulentos. Así las moradas que Michaux construye a sus impulsos provoca la sensación de una resurrección, de un ser más allá de la muerte. Otro tiempo del hombre es el que aparece, un tiempo de epopeya individual, de viaje solitario e incidental; el desequilibrio, único pilar. "Escritura directa al fin para volcar las formas".

En el mismo año que Michaux publicara por primera vez *Face aux verrous* (Frente a los cerrojos), 1951, el gran poeta alemán Gottfried Benn escribió un ensayo sobre la lírica moderna, a cuya disposición ética parece ajustarse perfectamente la obra del poeta belga. En la lírica actual, dice Benn, "no se trata de ningún esteticismo, como el que ha movido al siglo XIX con Peter Raskin, de modo más genial con Wilde; es algo distinto, para lo cual existe tan solo una palabra de antigua resonancia: fatalidad. Degradar su fuero interno con palabras, el apremio de expresarse, formular, cegar, cederle al par que se desafía cualquier peligro y sin ningún miramiento respecto a los resultados: andaba en juego una nueva existencia". Michaux ofrece su propia misa a un siglo que espera por la gran ceremonia del asco y la ignominia; un oficio divino desbordado por el humor, la imaginación y la desobediencia; un regalo envenenado exhibido con premeditación. "Yo fui el ser vivo que dijo: Primero quiero inventar".

Todo la obra poética de Henri Michaux, así como sus aforismos y prosa breve está señalada por lo que él mismo llama "la causa de la pintu-

ra", una invasión primaria saturada de abundancia, de lujo y de matices. "Los trazos lanzados, acrobáticos, como sorprendidos por el movimiento de una inspiración súbita y nunca trazados prosaica, laboriosa, exhaustivamente como un asalarido. Esto me llamaba, me atrapaba, me arrebatava". El arrebatado plástico, poético, y metafísico, en el sentido más soberbio del término, (soberbia dedicada a la abstracción, necesidad primitiva, enraizada en el hombre e imposible de extirpar) al que es arrastrado el poeta, encuentran sustento en el rechazo del artista a todo rasgo creativo de certeza u orden. Michaux ejerce sobre la pintura y la lengua un verdadero combate espiritual, o como lo ha visto Jean Starobinsky, un ritual de pasaje: "Del anonimato de la materia a la materia en movimiento. De la nada al ser y del ser a la nada. Pasajes de la inconsistencia a la consistencia y viceversa. Pasajes que no son un simple desfile (que se desarrolla en un escenario estable) sino surgimientos efímeros o desastres análogos que nos revelan lo difícil y glorioso que resulta mantenerse en la superficie de la vida".

Inquietud profunda, despiadada inquietud, es el sentimiento que habita toda la obra de Michaux. Inquietud, más cercana al expresionismo alemán, a Döblin por ejemplo, que a la estética surrealista, como con ligereza suele decirse. Michaux es un gran solitario que se limita a encontrar. Como un meiodemois, personaje creado en *La vida en los pliegues*, "una arborescencia infinita... bajo la delgadez traslúcida del rostro extendido, expresa una vida perforada por sobre otro que se forma, que se forma trabajos, prudente, afilado y ya vuelto a perforar".

En cuanto a *Frente a los cerrojos*, es un libro misceláneo en el que se incluyen textos en versos y en prosa, así como ilustraciones. La edición original apareció en Gallimard en 1951 y luego hubo una segunda edición en 1967. *Puntos de referencia* responde a una edición original de 1981, y contrariamente a *Frente a los cerrojos*, se trata de un texto unitario, formado por aforismos o sentencias, algunos con ecos de la obra de Lichtenberg, otros intensamente líricos, en los que prevalece el tono insolente y sarcástico, y el rastro agudo, como un cuchillo que trabaja por espasmos, de lo inverosímil. Algunos de estos mínimos fulgores deben ser leídos como poemas de un solo verso, lejos de la máxima o la reflexión erudita. Son justamente como el poeta los ha titulado: "tramos del saber", "sucesos". "La diferencia entre la palabra adecuada y la palabra precisa", ha escrito Mark Twain, "es la diferencia entre una luciérnaga y un relámpago". Michaux estalla; las mil venas de su fe estallan y dejan una larga sombra que se proyecta hacia delante y lo dice todo acerca del peso y la certidumbre. "Desde el cielo lanzamos sombras. Esos hombres tenían demasiadas fuerzas. Ahora, olvidados sus propios adverbios, tienen que luchar entre sombras a las que no pueden vencer, pero con las que se distraen y se agotan felizmente. Así vivimos en paz".

Michaux golpea siempre en la letra del deseo y del saber absoluto, y con Paul Gadenne, es quizás el único escritor francés de este siglo que puede acceder a ese tono volcánico, y dice: "Experimento una incapacidad profunda para limitar mi mirada al horizonte humano; y más que una incapacidad, una repugnancia".

[illegible]**VIERNES 27**

YOGI EL YOGU EN LLAMAS
Carlos Scavino comenta en el
Patio Cultural de Montevideo el li-
bro *Los mitos del tiempo* de Jo-
seph Campbell. El autor analiza
el nacimiento de los mitos y la
meditación que implicaron los
teólogos griegos; al presentar una
teoría propia de interpretación de

temos a la transcendencia, el arte de las religiones. Cuenta que en 322 a.C., Alejandro Magno, al cruzar el río de los Indos, se encontró con un sacerdote que le dijo: «¿Por qué quieres conquistar el mundo?». El rey le respondió: «Porque el mundo es grande y yo soy pequeño».

ULTIMAS NOTICIAS DE BABEL

la arribada de todo en la postura ya
ya y con los elefantes del espíritu
de Alejandro, Bernardo y gran
do a su alrededor, se consumen en
las llamas. Este fue el primer en
cuentro con la filosofía de Oriente
y Europa aún no se ha recupera
do de él."

SÁBADO 28

101. AL RESCATE DEL CARIBINÍ

Elvo E. Gardolfo comenta: "Soldados de la memoria: indígenas y hombres de la guerra del Pacífico", de Miguel Ángel Cuatrecasas, en la revista *Nócturno*. Extraíamos un fragmento de su comentario: "La fotografía de guerra de la época incluye promesas falsas y un espacio: el fotógrafo llevaba adosado a una pequeña carpita, recipientes y cañerías para realizar todo el proceso de revelado y en-

Los íntros otros puede venir por lo que le temen) argentino Claudio López con un brazo ausente perdido en Italia. Cuartelero nos dice los avessos de los cueros; lo apoco, que promocionaban la inmigración como si la guerra fuera un divertido espectáculo más que anecdótico de todo tipo, entre otras, las de una librería que produce libros, nunca publicado, al que le llaman de tener Esteban Zeller y el pitorazo Adolfo Mezzanese. El principal motivo son las historias. Por eso a veces uno se queda con apúrto, ante la incoherencia del autor es lo que pasa cuando habla del peronismo "de trinchera". El "Cobachir" (avispa en guaraní, hecho por paraguayos en un espacio de emigración volátil y, aunque que sólo se reproduce una vez, según sea definido como "la publicación más relevante de ese periodo".

DOMINGO 29

182. RUMORES DE CUARTA
"¿Te gusta decir 'Se lo cuento
pasa, me lo dijo un gremialista
conocido. Moyano arregla con De-
la Rúa los paros sindicales. Se
sientan, ¿no?' y Moyano le dice:
'Mira, yo hago el quimbombito, grito

Alma al FMLI y sus volas y desdices
 No era su paquega capacidad, tener
 que afagor, veras. Claro lo del
 FMLI - ¿por qué el apretamiento
 al FMLI para que se desay de poder
 y se la angustia, sus romas. Los
 que se angustia, los que se angustia
 gueros del FMLI, ¿por? Como que
 duales son los duales? Los que
 dicen son los duales? Los que
 son los duales? Una hostia enorme
 que, una ficción irreversibil, un
 mor que busca enfrentar el complejo
 juego entrainado de los reñes
 manera sencilla comprativa pa
 rancoza y a la vez, persuasiva.
 hombre tiene que decir. Es
 que el hombre tiene que decir
 cuando el interludio lo
 cuando se transporta la embre
 de sus hueres, en realidad
 no fue un generalista conculca
 que se lo dijo, sino un amig
 que conoce a un generalista conculca
 caso. Esas un segundo amig
 versión es el presente amig y
 puede avanza su genio genio
 de tercera cuarta, al fin. Hist
 de tercera cuarta, al fin. Hist
 Hologramas en Mentras, vendiendo
 una compilación de inquietudes
 "verdades" que circulan por los
 ciclo comentado por Marcelino
 y Moreno en el Suplemento Cotidiano
 (Mancos de Clases)

103 EL SECRETO DE VICTORIA

Acaba de aparecer en London Queen Victoria, una divertida biografía escrita por Christopher Hibbert en la que el autor revela numerosas anécdotas de la mujer que dio su nombre a toda una era. Victoria amó apasionadamente a su esposo, el príncipe Alberto, pero debió sufrir ciertos aspectos de su mundo como la uremia. ¡Se tacañaba que amargaba la vida en la corte! Por ejemplo: Alberto prohibió a los huéspedes del castillo de Windsor que usaran más de dos veces en sus do-



monios. A menudo, Victoria daba muestras de un valor y de un desenvolvimiento que nadie hubiera imaginado. En un desfile, mientras saludaba desde su carro-

con la cabeza fuera de la ventanilla distrida se levó por dentro un pestre y cayó al suelo del vagón, atontada. No obstante, se levantó de inmediato, le aseguró al público que estaba bien y siguió saludando a pesar del fuerte golpe recibido. Dos días después, no tuvo ningún dolor en exhibir en la ópera con los resultados de ese accidente: tenía un ojo negro y las mejillas entre verdes y violetas. El público de la función, tanto de lo ocurrido, la llavonencia. Nadie ignora en Inglaterra que el actual leñe madre tiene más de cuarenta años se mantiene en excelente forma gracias a que sigue las saludables costumbres de Victoria, o más precisamente, una de ellas: tomarse unos cuantos vasos de whisky por día. Un litro de líquido higiénico placido. (Nota aparecida en el suplemento *Cultura del La Macion*)

114. BEATNIKS PERVERSOS

En un destacado artículo titulado *La niña de Pataya* aparecido en *Le Paris*, Mario Vargas Llosa, además de defender ciertos efectos benéficos de la globalización, denuncia

afianzar en los países sudamericanos constituyen un obstáculo casi infranqueable para su erradicación, o, al menos, drástica reducción. Quedes se interesen por conocer los niveles dramáticos que este pueblo llegó, aconsejamos leer un libro que publicaron en 1963 dos escritores norteamericanos, Allen Ginsberg y William S. Burroughs: *The Yagé Letters*, o *Las cartas de la Yagé*, donde se relatan, concretamente, desde Lima y desde la ciudad de la selva peruana, Trujillo, María y Pucallpa, en los años cuarenta, contándose sus experiencias sexuales y con comentarios alucinantes en el país de los Incas. Recuerdo haber leído con verdadera extasiación estos testimonios donde aparece una cara de Lincolno que yo sospechaba siquiera que existiera: «... los infinitos ojos, los ojos de la Victoria y El Pío vení, que indistintamente hablan de lubricantes, mendigos o de los que se desahogan en las aguas termales sudoríferas. Uno de ellos, Ginsberg, creo, alagaba en la cara la destreza sexual de esos norteros limeños, aunque lamentaba que fueran tantos pobres».

105. FANNY LA PIROMANA

La esposa del escritor escocés Robert Louis Stevenson quemó el primer manuscrito de su más célebre obra, "El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde", por estimar

POESÍA ARGENTINA

OBRA POÉTICA, JOAQUÍN O. GIANNUZZI (EMECÉ)

Giannuzzi y el antiglamour

POR IORGE AULICINO

Durante una buena temporada Joaquín Giannuzzi pareció un poeta para un círculo de imitados. Me refiero a imitados en el conocimiento de su obra, no en lo que esa obra podría entrañar de dificultades. La Antología publicada por Emece parecería simbolizar el fin de esa temporada.

En consecuencia, Gramscizki no necesita ya consagraciones y su obra reunida es un valioso instrumento en sí mismo.

Si uno dice que de algunos datos, como que es Premio Nacional y Municipal de Poesía, no se explica si se que se habla cuando se habla de se, en realidad, el ostracismo no es tal. Hace años que su poesía es reconocida; hace años que Gnamazzi tiene entidad en la poesía argentina. Pero su pertenencia a una zona gris no declina. Y esto ocurre porque ciertos poetas eligen deliberadamente una figura que calza sobre su existencia como un guante. Hay otros poetas que circulan por los mismos sitios, ganan los mismos premios, en premios menores y sus figuras son retitulares. De hecho, encandilan a los críticos. Su trascendencia pública es mayor; puede ser mayor, pero parecen ser los dueños de la escena. Con Gnamazzi sucede lo contrario.

Giannuzzi ha influido saludablemente a dos generaciones de poetas y sin embargo cierta torpezza del aparato cultural lo priva de la

ces escenográficas. O bien Giannuzzi es refractario a esas luces.

Por mi parte, puedo decir lo siguiente: Giannuzzi me interesa desde principios de los '70 y es para mí uno de los poetas clave de la poesía argentina. Pienso que la poesía tuvo una nueva modulación con Giannuzzi. Esa modulación afirmaba un tipo de lenguaje poético que a varios de mis compañeros de ruta y a mí nos interesaba en aquel momento crítico. Se había descubierto el coloquialismo. Esa forma de decir era subyugante. Sobre todo, porque no despreciaba la experiencia de algunos experimentalistas y parecía unir magníficamente lo alto y lo bajo, los delicados sentimientos y los paisajes cotidianos.

La obra de Giannuzzi se comporta de otro modo. Pone el foco sobre la realidad cotidiana, pero la trata de otra manera: de una forma lisa y llana que se dirige directamente hacia alguna idea original, alcanzada casi siempre a través de una complicación conceptual que desarticula la expectativa de una resolución pacífica, por decirlo así.

Pudo Giannuzzi haber sido nuestro primer minimalista, pero no lo fue, gracias a Dios. La resolución de sus poemas es complicada porque sus ideas sobre el mundo no son sencillas. Puede un hombre vivir y morir con ideas sencillas; puede valerse de audacias formales para transmitir ideas sencillas. Giannuzzi no es ese hombre.

Habituado irónico y resignado del infierno, como dijo Borges de Henry James, su personaje parece encontrar que su propia idea de derrota de la existencia en cada mínimo dato de la realidad re-

quiere una expresión que, en su mecanismo preciso y complicado, la reconcilie minimamente con el heroísmo metafísico o la belleza.

Giannuzzi logra en primera instancia que lo escuchen, no que lo admiren. La admiración es un acto posterior, ralentado, demorado por la propia lectura. "Espere, no aplauda", parece decir siempre un poema de Giannuzzi. Su poesía suscita un entusiasmo reflexivo.

Giannuzzi nació literariamente en medio de dos corrientes. Por un lado, la reivindicación de las vanguardias europeas; por el otro, la del llamado coloquialismo. El coloquialismo se impuso como corriente principal, en parte porque absorbió la vanguardia y la tradujo al castellano local. Puede deberse a eso que Giannuzzi haya tardado en crear su espacio. Ahora, lo tiene, y nos permite leer la poesía argentina de otra manera.

Caminando por el lado de la sombra, no indiferente, sino metido hasta el cuello en "las condiciones de la época" (así tituló uno de sus libros), habló de ellas desde el lado de la sombra, justamente. Fue —él, su personaje literario— sobreviviente.

Tal vez esté desputando un sistema trivial para leer la historia de nuestra poesía, la que la propia poesía cuenta. Si es así, Giannuzzi será un hueso duro de roer para ese modo de ver las cosas —me refiero a una especie de neosimbolismo chabón que incluya a Juan L. Ortiz entre los suyos. Marginal en su conjunto la poesía ha creado sin embargo su glamour, para estar a la altura de los tiempos. ●



Ilustración de Tullio Pericoli: Fernando Pessoa (1997)

Fernando Pessoa murió en 1935, a los 47 años. Había publicado un solo libro, *Mensagem*, en 1934. En 1913, en la revista portuguesa *A Águia* publicó un trabajo en prosa, titulado "En la floresta de la enajenación", que señalaba ser parte del *Libro del desasosiego*, en preparación. En 1929, en la revista *Salvador* Editora publicó dos fragmentos más del *Libro del desasosiego*. El primero lo firma Pessoa, el segundo también, pero atribuido ahora a Bernardo Soares. Este segundo modelo lo repetirá en las sucesivas publicaciones de fragmentos de este libro. ¿Es Bernardo Soares el cuarto gran heterónimo de Pessoa? El mismo autor desvirtúa la especie en una carta enviada a Adolfo Casais Monteiro, fechada unos meses antes de su muerte: "Soares es un semiheterónimo porque, no siendo su personalidad la mía, no es diferente de la mía, sino una simple mutilación de ella. Soy yo menos el raciocinio y la afectividad". Y los críticos y coleccionistas acuerdan en señalar las dificultades de Pessoa por darle carácter autónomo a Soares y la abrumadora cantidad de coincidencias temáticas y estilísticas entre la obra atribuida a Soares y la firmada por Pessoa.

En 1942 la editorial Ática comenzó a trabajar en la edición de sus obras completas. Pero recién en 1961 la editorial Arte&Cultura publicó una selección incompleta de los fragmentos del *Libro*. En 1982, después de más de veinte años de cotejo de textos, se publicó la primera edición del *Libro del desasosiego*: casi 500 fragmentos, en diverso grado de elaboración. Esta edición se publicó dos años más tarde en España (Seix Barral), traducida, presentada y anotada por Ángel Crespo, quien a su vez realizó algunas modificaciones en el ordenamiento de los fragmentos, y suprimió alguna documentación por resultar ociosa en una traducción. Fue un boom: entre abril del '97 y enero del '99 se lanzaron cuatro ediciones en la colección de bolsillo de esa editorial. En 1990, Presença sacó en Portugal una nueva edición, corregida, reorganizada y aumentada. En 1997 otra editorial portuguesa, Relógio d'Água, publicó una nueva edición del *Libro*, nuevamente corregida, ordenada y aumentada. Esta última es la base de la edición de Emecé, preparada por Richard Zenith y traducida por Santiago Kovadloff. La edición de Crespo trae 476 frag-

EL LIBRO DEL DESASOSIEGO,
FERNANDO PESSOA (EMECÉ)

La vida como un estado mental

POR MARTÍN PRIETO

mentos y un apéndice con 34 más. La de Zenith, 479 fragmentos, una sección llamada "Los grandes fragmentos", con 40 fragmentos más, y un apéndice que incluye, entre otras cosas, escritos de Pessoa relacionados con el *Libro*. El orden de ambos volúmenes es totalmente diferente, y de hecho el orden de los fragmentos del *Libro* es uno de los grandes asuntos que genera controversia entre los especialistas en Pessoa. (El otro es cuáles fragmentos forman parte indiscutida del *Libro* y cuáles no). En cuanto al orden, hasta aquí se han manejado tres hipótesis: la aleatoria, la temática y la cronológica. Crespo, como el portugués Prado Coelho, apoya un armado a partir de "manchas temáticas". Zenith, en cambio, brega por "una edición de piezas sueltas, ordenables según el criterio y gusto de cada lector". Como tal edición es materialmente imposible y como "el ordenamiento posible no existe", Zenith inventa uno, pero sugiere "leer fuera de todo orden: he ahí el orden correcto para leer esto que se parece a un libro".

El criterio de Prado Coelho, adoptado por Crespo, da el efecto de una agobiante novela autobiográfica; el de Zenith parece ubicar mejor al libro en lo que el libro es, esto es, un no libro, o uno que no puede ser leído desde las convenciones de la narratividad: no hay acción, no hay evolución, no hay movimiento, no hay modificación.

Como al Rubén Dario del prólogo a *Pratas Profanas*, a Pessoa no parece haberle gustado ni la vida ni el tiempo en el que le tocó vivir. Como para el Roberto Arlt de *Los lanzallamas*, escribir, para Pessoa, constituye un lujo. Pero por afuera del radicalismo de Dario, que llenó sus poemas de "princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de países lejanos o imposibles", Pessoa encontró un sueño en la Rua dos Douradores: "Pero en fin, también hay universo en la Rua dos Douradores. También aquí Dios concede que no falte el enigma de vivir. Y por eso, si son pobres, como el paisaje de carros y cajones, los sueños que logro

extraer de entre las ruedas y las tablas, aún así son para mí lo que tengo y lo que puedo tener". Y por afuera del resentimiento de Arlt quien, desafiante, escribía: "No dispongo, como otros escritores, de rentas, tiempo o sedantes empleos nacionales", Pessoa prefiere anotar: "Sin duda, los puentes siempre están en otra parte. Pero aún desde este cuarto piso sobre la ciudad, se puede pensar en el infinito. Un infinito con depósitos en la planta baja, es cierto, pero con estrellas al fondo... Es lo que me sucede, en este final de tarde, ante la ventana alta, en esta insatisfacción propia del burgués que no soy y en esta tristeza propia del poeta que nunca podré ser".

Ni imperial ni anarquista: democrático. Así es el sueño de Pessoa: "Lo que hay de más vulgar en los sueños es su difusión: todos los tienen. Hay algo en lo que, en lo oscuro de sí, también pienso al cadete perezoso que se demora de día contra el farol de la calle, en el intervalo de sus mandados. Sé en qué semipienso: es en eso en lo que yo también me abismo entre asiento y asiento, en el hastío estival de la oficina quietísima".

Ni parnasiano ni populista "lo vulgar" no ocupa en Pessoa un lugar peyorativo ni exaltatorio: "La vulgaridad es un hogar. Lo cotidiano es materno. Después de una larga incursión en la gran poesía, a las cumbres de la aspiración sublime, a los peñascos de lo trascendente y de lo oculto, sabe mejor que bien, sabe a todo cuanto es caliente en la vida, el regreso a la posada donde ríen los tontos felices, beber con ellos, tonto también, como Dios nos hizo, contento con el Universo que nos fue dado y dejando el resto a los que trepan montañas para no hacer nada allá en lo alto". Entre esa anotación y esa otra que dice "No toquemos la vida ni con la punta de los dedos. No amemos ni con el pensamiento. Que ningún beso de mujer, ni siquiera en sueños, sea una sensación nuestra" se juega toda la tensión de este cuaderno imprescindible en el que Pessoa nos concede, durante 500 páginas, la gracia de ser como él. ●

ensayo

En esta sección Raúl Zolezzi "diseciona" una historia de la censura argentina de reciente aparición. Dos biografías (una de Sade, otra de Joyce Maynard, la que fuera joven amante de Salinger), textos de Rosellini y Hobsbawm, una historia del mítico circo Sarrazani, los últimos libros de Tomás Eloy Martínez y Héctor Libertella, y, para terminar, una crítica del último trabajo de Renato Ortiz y del libro que varios autores propiciaron a la memoria de Oscar Masotta.

HISTORIA

UNA HISTORIA DE LA CENSURA, FERNANDO FERREIRA (NORMA)

Censura y complicidad

POR RAÚL ZOLEZZI

Una tarea tan enorme como historiografiar la censura argentina del siglo, requiere como condición primaria definir el objeto de estudio, ponerlo en claro para después diseccionarlo, como a las ranas en la escuela primaria, con la intención de analizar parte por parte sus características y propósitos y establecer las diferentes funciones y alcances.

Jean-Luc Godard dijo alguna vez: "No estoy en contra de la censura. Estoy a favor. Yo estoy en contra de ciertas decisiones de la censura." Tadeusz Kantor, cuando visitó Argentina para presentar su obra en el TGSM, definió la censura stalinista como "un muro a derribar que cuanto más ancho más estimulante se vuelve para el artista", de la misma forma que Luis Buñuel le agradeció el brillante final de *Viridiana*. Roland Barthes la ve más como la que nos obliga a decir que como la que prohíbe decir.

Ferreira introduce su libro esbozando una caracterización de la censura. Parte de su aspecto más común (prohibir el decir o el mostrar lo que molesta al poder de turno) y desde ahí desarrolla sus manifestaciones e implicancias políticas y económicas.

Pero la cuestión se nos hace más compleja. No alcanza analizar la censura en la Argentina desde su aspecto supresor del discurso sino que, por su propia característica y sus alcances en la vida cotidiana, es necesario ver su lado constructor de la realidad, su táctica invitación a una "complicidad". En este sentido la investigación deja librado al "sentido común" las diferentes aristas del problema. Y el libro se muere de la cola. Porque si hay algo que fomenta, apoya y promueve la censura, eso es el sentido común expresado en la "opinión pública".

De más está decir que no hay mala intención en la propuesta. Pero, lamentablemente, Ferreira cae en la trampa y queda "obligado" a decir lo que "debe decirse", la verdad de superficie, y por ende a "callar" lo que subyace, su contradicción y complemento. Paradójico entonces que un libro sobre la censura omita, aunque más no sea por falta de profundidad crítica, sus aspectos subyacentes que son los que en verdad articulan su funcionamiento.

La propia estructura del libro delata esta carencia. Por un lado hay un camino cronológico, capítulos que dan cuenta de precisos períodos históricos, por el que se avanza, relatan-

do momentos claves de la historia argentina en los que se expresó la censura bajo su forma de prohibición lisa y llana, de violencia física, de represión legal o ilegal o de proscripciones personales, políticas y sociales. Todo con esa cuota de aparente absurdo que tanto nos identifica. Pero, si bien se aportan datos y ejemplos, la investigación es pobre porque no trasciende lo anecdótico y no realiza un análisis crítico que supere el esquema establecido, quedándose sólo con la verdad del "establishment progre".

Dicha cronología es alterada, desde un comienzo, por una abrumadora cantidad de testimonios de figuras de renombre en las diferentes áreas del arte, la cultura y los derechos humanos, que en su mayoría relatan hechos acaecidos bajo la última dictadura militar, y si bien denuncian las aberraciones del poder de turno, en casi todos los casos operan, por un lado, como descargo tardío de culpas y por otro revelan la cintura política que se usó para sobrevivir dentro del sistema. Salvo honrosas excepciones, como Tato Pavlovsky, Norman Briski, Miguel Ángel Estrella, Osvaldo Bayer y, por distintas y obvias razones, Estela Barnes de Carlotto y Adolfo Pérez Esquivel, en el conjunto de los casos los testimoniantes se preocupan por dar lástima, denunciar lo absurdo de su proscripción o silenciamiento, contar las vicisitudes de su exilio o los intentos que realizaron para ser perdonados por los genocidas que detentaban el poder y así volver a desempeñar sus funciones dentro de los marcos legales vigentes. En mayor o menor grado lo que se observa a través de estas voces es la contradicción existente entre la firmeza y la determinación de una dictadura abocada a eliminar y destruir física, moral y económicamente, no sólo un proyecto de país sino también una generación, y la debilidad de los sectores intelectuales y de la cultura para tomar una posición contundente contra ella. Esto no implica el suicidio. No se habla aquí de actitudes heroicas. Tampoco es condenable el silencio de la automarginación. Lo que subyace en los relatos, y sobre lo que no se investiga en el libro, son los diferentes modos de "colaboración". La imposibilidad de muchos de hacerse cargo con orgullo de las acusaciones de las que eran objeto habla del grado de "complicidad" que tuvo la dictadura para llevar a cabo su proce-

so. Uno no siempre puede decir lo que quiere, pero puede buscar la manera de no decir lo que no quiere, una forma rudimentaria, sin duda, pero efectiva para defenderse del monstruo.

La ausencia de todo comentario crítico, de todo análisis, o como mínimo, algún seguimiento histórico de los personajes que hablan en el libro, ubica al lector en el mismo lugar de siempre. Le ordena las cosas a partir de buenos y malos conocidos por todos. Si bien es cierto que militares y represores no admiten comparación con nadie, no es menos cierto que el propio tema impone pasarlos por encima para desentrañar de qué manera pudieron llegar hasta donde llegaron y qué ocultos resortes de nuestra sociedad son tocados en determinados momentos para permitir que ciertas cosas pasen.

Es llamativo, en este sentido, que un hecho histórico importante, como lo fue en su momento la visita de la periodista italiana Oriana Fallaci, su demoleedor reportaje a Galtieri ("El general que nunca combatió en una guerra") y sus provocativas declaraciones acerca de la información en la Argentina sea omitido en la cronología. Recordemos que la periodista declaró, en 1982 -plena guerra de Malvinas- que la actitud del conjunto de la prensa y de los periodistas de nuestro país (los que se quedaron aquí durante la dictadura y ocupando sus cargos en los respectivos medios) había sido de absoluta y total complicidad para con la dictadura militar y su política. Esto los transformaba en "fascistas" o, como mínimo, en colaboradores a sueldo del régimen. De más está decir que dichas declaraciones provocaron gran revuelo no sólo en el medio sino en el conjunto de la sociedad. La respuesta no se hizo esperar y como siempre primó el sentir nacional contra la agresión extranjera, y de la mano de Bernardo Neustadt y Jorge Asís, desde el programa del primero, el conjunto rechazó las manifestaciones de la italiana, catalogándola desde portavoz de los ingleses a extranjera que no entiende la lucha y resistencia que desde los medios se articuló en la Argentina. Pero el debate siguió y las aguas se dividieron entre los que se "quedaron" y los que se "fueron" y no pocos periodistas compararon su actividad en los medios con la de los obreros de la Ford que, por supuesto, no son "imperialistas" por trabajar para la

multinacional símbolo del poder norteamericano al igual que ellos que no son "militaristas" por escribir en *Convicción*, el diario de Massera y la Armada. "Todos somos trabajadores, asalariados y es exactamente lo mismo fabricar un Falcon que escribir una nota sobre la situación nacional o el canal de Beagle."

La caída de la dictadura y el advenimiento de la democracia apaciguó las cosas y la sangre una vez más no llegó al río.

Es en el análisis de este período en donde las falencias estructurales del relato que planteamos se manifiestan con mayor énfasis. Lo que sucedió en nuestro país en los años de plomo, la sistemática aplicación de un plan que extendió la censura incluso mas allá de la muerte, determinó una forma de expresión propia en el período democrático. Los censurados de ayer son los funcionarios de hoy. Por otro lado los cómplices confesos del régimen militar, salvo contadísimas excepciones, siguen en sus puestos, en el mejor de los casos haciéndose una autocrítica pública o sorprendiéndose, también públicamente, al enterarse de todo lo que pasó sin que ellos se dieran cuenta. Una vez más estas dos realidades del tema son soslayadas por Ferreira. No se hace un seguimiento de los primeros para develar como administran el poder y por ende la censura, omite la denuncia de los segundos en tanto gimnastas del oportunismo y, lo que es peor, no investiga cómo se construye todo el andamiaje institucio-

nal que integran codo a codo santos y pecadores, independientes y oficiales.

Finalmente, la contundente realidad que vivimos, la forma económica de la censura expresada en la impresionante concentración de la información que Ferreira denuncia nos hace coincidir con él en que el futuro no es muy alentador. Pero por lo expuesto en estas líneas estamos obligados a hacernos cargo de nuestra propia actitud. A no esquivar el bulto y decir lo que pensamos desde donde se pueda. La falta de profundidad en los análisis, lejos de apaciguar las cosas y permitirnos avanzar, nos hace cometer una y otra vez los mismos errores. Mientras esto se escribe los trabajadores del diario Clarín están en lucha por la reincorporación de 120 computadores cesanteados. El silencio que impera en el conjunto de los medios de todo tipo, habla a las claras de la situación de censura en la que estamos inmersos. Los multimedios abroquelan filas y amordazan con una forma distinta pero no menos efectiva del miedo. Del otro lado del mostrador gana el silencio. Las voces de tantos "propagandistas de la independencia periodística" no se escuchan. Nada se aprendió. ■



Artista: Renato Ortiz. Fuente: *El libro de Jean-Luc Godard*

MARQUÉS DE SADE,
FRANCINE DU PLESSIX GRAY (VERGARA)

La bestia lúcida

POR SANDRA CHAHER

Del Marqués de Sade no sabemos más de lo que la prensa de fines del 1700 dijo de él: que era un libertino, un perverso, un marginal. Estamos como entonces. ¿Por qué esta operación discursiva cuando estamos hablando de su personalidad, de un personaje y escritor que influyó en Flaubert, Apollinaire, los surrealistas; del que escribieron Camus, Brecht, Barthes, Blanchot, Bataille, además de tantos cuantos psiquiatras? Probablemente porque en nuestra mojigatería, recato y cuidado por el "virtuosismo" seguimos siendo modernos burgueses. Porque no pudimos trascender la faceta sexual desahogada y animal de este hombre, con sus novelas, escritos revolucionarios y otras personales y eróticas que lo reducen a un personaje sumario, simplificado y contradictorio. En *La partouille*, Georges Bataille diferencia a la burguesía que surge a partir del siglo XVII, de la nobleza. La primera esconde sus moderados lujos, cultiva la austeridad económica y emocional. La nobleza, en cambio, ostenta sin pudor sus desenfrenos y a veces los comparte con un pueblo que aparece como voyeur del exceso. Sade es comparado, por la prensa de su época, con los romanos por las "licenciosas orgías" que organizaba.

De la vida del Marqués de Sade surge su obra. El y sus textos podrían ser un mismo ser bicéfalo. Como Flaubert, el Marqués podría haber dicho que era varios de los personajes de sus novelas. El hombre escribía lo que su imaginación desbocada ya había consumado. No es casual que Sade realizara casi toda su obra en 15 años, después de los 40. Es verdad que influyeron seguramente los 14 años que pasó en prisión—desde los 36 hasta los 50—, pero también que cuando entró ya era famoso por sus orgías, algunas de las cuales eran las causantes de su reclusión. Muchas de las mujeres—en su mayor parte prostitutas—con las que tuvo vínculos sexuales lo denunciaron por sus exigencias extravagantes y dolorosas: desde golpizas mutuas, sodomizaciones, y penetraciones múltiples, hasta la ingesta de una droga, la "mosca de España", que generaba flatulencias que al marqués le encantaba aspirar poniendo la nariz en los culos de sus compañeras. Si bien hasta su muerte seguiría interesándole el sexo, el resto de sus años sus intereses se concentraron en su carrera literaria y dramática y en conseguir dinero para los múltiples gustos que se daba. En una carta que escribe a su esposa desde la cárcel—en la que hace referencia a uno de los temas que más evidencian las contradicciones y desesperación de su vida: su dificultad para alcanzar el orgasmo—, le dice: "Ante la falta de un objeto (sexual), la imaginación marca la trayectoria, lo que no arregla la situación. Y por eso te digo que la vida en prisión es tan mala: puesto que la soledad confiere mayor fuerza a las ideas de uno, las alteraciones que ello conlleva son peores". Por Sade la imaginación era realidad, sus deseos ilimitados no aceptaban restricciones: estaba dispuesto a

cualquier alteración del orden social, y no actuaba temiendo las consecuencias de sus actos. Pero la realidad exige normas de convivencia. Una de ellas, nacida como uno de los ejes de la modernidad, y avalada años después por los escritos freudianos, era la contención de los deseos, la sublimación de ellos, su reducción a la fantasía pura para no subvertir el orden de las cosas. Sade no era hijo biológico ni social de semejante "absurdo". La respuesta de la sociedad fue, además de la cárcel, la persecución continua de la justicia y la reclusión, durante los últimos 13 años de su vida, en el mejor manicomio de París. Para vivir en sociedad había que pactar, Sade era un buen lector de Rousseau, lo que no quiere decir que le fuera fiel. En verdad le fue fiel en su vida a muy pocas cosas, podríamos decir que básicamente a su filosofía: una mezcla de anarquismo, reverencia ante los valores de la nobleza de cuya cuna venía, y respeto por las libertades sexuales y sociales (básicamente las propias). En cuanto a la gente, sus vínculos eran pasionales y amargos, y si bien encontró algunos hombres y mujeres dispuestos a tolerarle iras, insultos y desplantes, la mayoría de estas relaciones terminaron abruptamente o se disiparon.

Hay dos aspectos de la vida de Sade cruciales para un biógrafo: la moralidad de sus actos, y la interpretación psicológica de los mismos. Sade fue y es visto desde el canon social de la Modernidad como un inmoral, una bestia a la que en sus últimos años muchos temían, a pesar de que sus coleras y sus infurias estaban aplacadas. Sorprende enterarse que, según señala Francine du Plessix Gray, "muy pocos psicoanalistas han estudiado a fondo la patología completa de la personalidad del marqués". Ella se limita a mencionar algunas de estas sesgadas interpretaciones: una infancia transcurrida "a la sombra" de un príncipe, lo que puede haberlo marcado con algún sentimiento de inferioridad; su rechazo hacia la vida en la corte y el contacto con los nobles (lo que hizo que se quedara solo y sin relaciones políticas cuando más lo necesitaba); la sobreprotección de una abuela que lo adoraba, lo cual pudo haber fomentado su megalomanía; la ausencia de sus padres durante la infancia, y el frío trato que su madre tenía con él; un "complejo de Edipo negativo" surgido en su juventud que habría generado en él un profundo resentimiento hacia la madre, a la vez que un amor igual de intenso por el padre.

Plessix Gray se abstrae de hacer ella misma interpretaciones, excepto en dos o tres ocasiones en que califica la conducta de Sade como "psicótica". Su biografía tiene el enorme mérito de restringir—con una fidelidad casi devota (como las que tuvieron las mujeres más cercanas a Sade: su esposa Pelagie, y el amor de la segunda etapa de su vida, Constance)—a los manuscritos del marqués, las cartas que este envió y recibió, y la documentación de la época.

Que exista poca literatura psicoanalítica sorprende, más cuando Sade fue en muchos aspectos precursor de ideas que años más tarde desarrollaría el psicoanálisis. Y más aun cuando su personalidad dio origen al término que describe una de las "perversiones" sexuales, e anche psicológicas, más habituales: el sadismo, y su complemento, el masoquismo. Michel Foucault describe en *Historia de la sexualidad* cómo la sexualidad se hizo "verbo" en el pasaje de la Edad Media a la Modernidad; lo que antes se hacía, entonces comenzó a hablarse, examinarse, analizarse. Es paradigmático en este sentido que recién cuando el término "sadismo" fue incorporado al Diccionario Universal francés, en 1834, para calificar a los escritos del marqués—definiendo el concepto como "sistema monstruoso y antisocial contrario a la naturaleza"—pudo empezar a hablarse de Donatien (primer nombre del marqués) sin el estigma de los años previos. La similitud entre la vida y la obra de este autor había hecho que los personajes delictivos, macabros, depravados y desprovistos de cualquier clase de cordura de sus novelas fueran vistos como facetas de su propia personalidad.

Plessix du Gray tampoco descuida el racconto de la evolución artística del Marqués. Poseedor de un histrionismo natural, Sade se abocó desde joven a la dramaturgia montando obras suyas y de otros autores en las cercanías de su castillo de Provenza. El círculo se cerró al hacerse cargo, 30 años después, de dirigir el teatro del manicomio de Charenton, donde murió. En medio escribió varios libros, la mayoría de los cuales eran secuencias entrelazadas de orgías en cadena, con reflexiones en las que el marqués exponía sus ideas: oposición a la pena de muerte, la sexualidad como motor de la existencia, agnosticismo, desprecio por las mujeres y particularmente aversión a la maternidad. Las obras de teatro, en cambio, firmadas con su nombre y muchas veces dirigidas y actuadas por el mismo, eran pruebas de castidad, muestras de sumisión ante el poder de turno en la turbulenta Francia de fines del siglo XVIII.

Ocho años antes de su muerte, desde Charenton, donde se le había permitido vivir con Constance, el marqués escribió a un viejo amigo. Tenía 66 años; habían muerto su primera mujer y su hijo mayor, Louis Marie, a quien más amaba; sabía que el régimen napoleónico había ordenado su reclusión de por vida; estaba económicamente a merced de la familia de su ex esposa y de su otro hijo varón, con quien nunca había tenido una buena relación; y, sobre todo, se sentía viejo. Le decía al abogado Gauridy, que había administrado durante años sus propiedades: "Tal vez desearía saber algo sobre mí. Bueno pues, no soy feliz, pero estoy bien." Una de las bestias más lúcidas y feroces que había dado la historia, ya no bramaba, sólo emitía gemidos. ■



Roberto Rossini: *Historia de la sexualidad*
Henry Carter: *Historia de la sexualidad*

EL CINE REVELADO,
ROBERTO ROSSELLINI (PAIDÓS)

Rossellini, uomo di Dio

POR ANA AMADO



La mezcla de las clasificaciones está en el origen de algunos malentendidos en la historia del cine. Tales malentendidos no se perciben solo ahora, cuando ese libro que denso de elementos que encierra la palabra "cine" ya fue organizado como "historia", sino que a menudo fueron contemporáneos con la realización de su producto central, los films, que nacían y circulaban con la marca de ciertos apriorismos destinados a enlazar nombres y significados. Como ejemplo, la ecuación que liga a Roberto Rossellini con el neorrealismo italiano de posguerra y que unificaba bajo ese rótulo la trilogía *Roma ciudad abierta* (1943), *Paisà* (1945) y *Alemania año cero* (1947).

Rossellini incluye una larga y variada carrera con experimentos artísticos y cambios de dirección en distintas etapas: de la propaganda de guerra a la fundación del neorrealismo, del ciclo Ingrid Bergman a los ensayos de género inclassificable para cine y televisión de los últimos años.

En 1904-1909, y finalmente una entusiasta dedicación a los biográficos pedagógicos en un periodo final de los '70. A pesar de esa heterogeneidad, la tendencia historiográfica persiste en ubicar sus films de los decedidos del '40, y sobre todo aquellos dedicados concretamente a la posguerra, bajo los parámetros clásicos del neorrealismo, aunque en mas de un sentido resulten ajena con la excepción de *Roma ciudad abierta* un modelo anómalo dentro de esa corriente.

Esta reunión forzada, unida a la diferencia estética radical que las películas de Rossellini manifiestan en relación con las del cine clásico con su visión abstrahida del mundo, está en la base de la paradoja inaudita que se levanta entre la obra rosselliniana y las expectativas de la crítica y el público de su país, en principio, donde sus películas fueron aceptadas con cierta displicencia y solo para no quedar tan a contramano del entusiasmo internacional que suscitaban, notablemente entre los críticos franceses. Una resistencia

que no despertaron, por ejemplo, los imitativos títulos neorrealistas de Visconti. De Sica y Zavattini, sus compañeros en la aventura pionera de filmar las grandezas o las desventuras humanas como parte implícita de una totalidad en escombros.

Para Rossellini, las ruinas fueron un embargo de entrada otra cosa. El panorama de las ciudades devastadas, los paisajes desolados del país entero, como marco en el que se mueven los personajes de sus films de posguerra, exceden la función documental y sus imágenes de las ruinas condensan la idea benjaminiana que relaciona la historia con la mortificación de todas las cosas. En la exposición directa, descriptiva de ese mundo muerto, la historia no aparece alegóricamente como fuerza desintegración o decadencia, sino en sus efectos concretos, con el poder de convertir el presente de los seres humanos en algo frágil y transitorio. Para filmar esta realidad "ni un solo plano debe resultar bonito", sino elástico, ísoeto de ese movimiento interno y subterráneo que une a los personajes "y a los espectadores abiertos a percibirlos" con ese mundo.

En *Roma ciudad abierta* todavía prevalece la estética documental y una narrativa melodramática. Pero a diferencia del esfuerzo consciente de reconstrucción de otras películas contemporáneas del neorrealismo, la fusión de escenarios y personajes —desde las variaciones del rostro de la Magna-

mi, a la evolución de los cuerpos que parecen una prolongación de los escombros— es de una intensidad desconocida. Esta intensidad no desaparece en *Paisà*, donde el sentido profundo de lo que sucede parece revelarse en esos paisajes y decorados desolados, que adquieren dimensiones fantásticas dentro del más estricto realismo. Ya no hay recursos formales que sostengan esa adhesión sentimental, porque todo sucede sin lógica a partir de la marcada desconexión de espacios, de lugares. La forma "vagabundo", como la llama Deleuze, desprovista de la lógica con que "el sentido común" cinematográfico domesticó la percepción de los espectadores, apela a su atención con otra exigencia desprovista de sentimentalismo. No siempre fue comprendido de esa manera por el público internacional, seducido mas bien por el registro documental de esas postales, por el estilo —inédito también— de *work in progress* que añadía un plus determinante para el

atractivo de un cine que salía a competir con el que se manufacturaba prolijamente en estudios. Y en medio de la semidestruida Berlín del '47, *Alemania año cero*: el horror. Su protagonista es un niño de 12 años que abre el film cavando tumbas en un cementerio, deambula por la ciudad nocturna junto a una niña prostituta y otros pequeños delincuentes, se deja manosear a cambio de monedas por un maestro libidinoso y ex nazi que con su teoría de la supervivencia de los mas fuertes lo llevan a matar a su padre enfermo, y por eso mismo una carga para la familia que vive en condiciones extremas de necesidad. Como recuerda Godard en una clase a sus alumnos, "no hubiera resultado raro que en algun plano se cruzara Bela Lugosi". No existe en el cine filmado una exposición del acto paricida tan cruda, directa, sin el menor énfasis y a la vez extrema en su simplicidad sin mediaciones, como la de *Alemania año cero*.

La frontera de estos desvíos geográficos, formales y simbólicos de estas películas de Rossellini resulta muy imprecisa. Porque en ese exceso de la realidad, en los personajes moviéndose entre cosas y relaciones concretas pero desde la latencia de algo que no se comprende del todo pero cuya espera abarca todo el relato, están las claves de un cine que todavía no había nacido y del que es verdaderamente un iniciador: el que se llamaría cine moderno.

Jacques Rivette y otros críticos que protagonizarían la nueva ola francesa, también Alain Bergala en su ensayo incluido en este libro, fechan ese nacimiento en sus cuatro películas Bergman (*Strömholm*, *Europa 51*, *Viaggio in Italia*, *La paura*). Todos coinciden en que *Viaggio in Italia* (1953) anticipa a Antonioni y adelanta en diez años temas y estilo de la modernidad filmica de los años '60. Es posible que esta unanimidad de juicio obedezca a que este film resultó una cantera de inspiración, en su tema y estilo, para lo que sería luego la cuestión más reiterada en las películas de los jóvenes franceses: el conflicto conyugal, a través del trámite de encerrar juntas a dos personas en el mismo plano con idas y vueltas que no desembocan en un reencuentro. Pero la radicalidad del cine de Rossellini está desde su origen, en aquellos films de posguerra donde toda la realidad ya aparece como pura confrontación, con personajes en espacios inasimilables y expuestos a toda clase de diferencias. Puestos a rever la historia entonces,

Serge Daney parece más acertado: "El cine moderno nace con la escena de la tortura delante de una tercera persona en *Roma, ciudad abierta*".

La definición aproximada para ese cine en el credo rosselliniano incluye una cámara dispuesta a describir el mundo y el lugar del hombre en él, antes que la construcción artificial de un trayecto narrativo. "Se trata del conocimiento del hombre", dice de varias maneras en las distintas entrevistas recopiladas en este libro. Entre ellas, la que recoge el diálogo imperdible que sostiene con el teórico André Bazin y Jean Renoir. Ambos autores tienen la misma idea sobre como registrar el mundo, "cuya variedad, belleza o brutalidad solo puede tener en los films una cifra humana". El universo es tejido por la ficción de un espacio ocupado, transitado por la presencia o ausencia de personajes, por figuras humanas. Por estas razones tal vez Rossellini fue mejor apreciado por los franceses, que con Lumière descubrieron el espacio colectivo y que en las películas de Renoir vieron evolucionar siempre grupos de personas.

Algunos de los títulos de su última etapa: *La toma del poder por Luis XIV* (1966), *Escenas de los Apóstoles* (1969), *Sócrates* (1970), *Entrevista con Salvador Allende* (1971) *Paisà*, *Los Medici*, (1972), *Descartes* (1974), figuran entre sus últimos films. El cine de ficción no le resultaba suficiente y emprendía así su "gran operación didáctica" con la intención de poner a disposición de la mayor cantidad de espectadores posibles "una reconstrucción total del pasado humano". Hay algo del ideal soocrático, entendido como ideal de saber y transmisión, en este tipo de cruzada. Ingrid Bergman describió en sus memorias a Rossellini como... "un buen escritor". Sin indagar en lo que ese juicio deja en suspenso, o lejos de desmentirlo, las entrevistas y mesas redondas que se transcriben en *El cine revelado* lo muestran como un conversador y polemista brillante, un formidable narrador oral de historias. Basta leer, además, el guión que le dictó a Truffaut incluido en el apéndice. Tiene una vitalidad a toda prueba en "la forma dialogo", justamente el formato elegido por Platon para transcribir en *El banquete* las enseñanzas de su maestro. Podría incluirse este tipo de talento entre los motivos de Godard cuando escribió que Rossellini es Sócrates. ■

MI VERDAD, JOYCE MAYNARD (CIRCE)

¿Y a quién podría importarle?

POR SOLEDAD VALLEJOS

La tentación de entregarse, toda una tarde a lo que una de las tantas chicas despreciables no (léase J.D. Salinger) pueda decir sobre el matrimonio. Leer eso termina convirtiéndose en un deber en cuanto se recuerda que, hace poco más de un año, esa misma (ex) chica puso a remate las cartas que él le había escrito, y que semejante decisión generó un revuelo tal que el mismísimo Norton, el señor autoritarista, terminó adquiriéndolas y enviándolas a su hijo de la adolescencia para que hiciera de ellas lo que quisiera. Pues bien, antes de adentrarse de cabecera sobre *My mind* es necesario tomar ciertas precauciones. En primer lugar, la traducción (impudica) a que la editorial ha decidido someter el texto. No se trata de una de las acostumbradas lecturas pilladas de géneros españoles, ni de sermoneos con palabras que podrían tener mucho sentido en Barcelona pero que aquí suenan incomprensibles. No, no, es algo mucho peor: la traducción estuvo en manos de alguien que, a divas pocas, puede hacerse entender cuando vea la pandereta. Pero hay algo todavía más insidioso, algo que, aunque pueda superarse la traducción, desvirtúa, hace dudar sobre la conveniencia de seguir leyendo la escritura de Maynard. Poco tiene que ver en esto la poca o mucha simpatía que pueda tenerse hacia Salinger (opinión parcial: habrá sabido escribir muy bien, pero es mejor para el mundo que siga recluso en Cornish), la poca o mucha simpatía que pueda despertar la autora (opinión parcialísima: alguna vez debería permanecer al amparo del analéptico); se trata, en verdad, de un hecho irrevers-

ble: Maynard no tiene la más mínima idea de cómo hacer llevarlo el libro. Ni siquiera contando con el material de que disponía, y de primera mano, pudo convertir el relato en una autobiografía mínimamente atrapante. Por el contrario, con cada frase, con cada párrafo, confirma el fracaso del más famoso método de educación literaria que le inspiraron sus padres. Y es que era una tradición familiar, informa a sus lectores, que papá y mamá Maynard se reunieran con sus niñas para escuchar sus redacciones y sugerir mejoras, que guiaran cuidadosamente sus lecturas, que las alentarán a participar de certámenes para jóvenes autores. De allí al monstruo que en 1972 saltó a la tapa de la revista dominical de *The New York Times* con su artículo "Una chica de dieciocho años contempla la vida" hubo sólo un par de pasos.

Pero el asunto, en realidad, son los pasos que siguieron a esa publicación: Maynard no sólo comenzó a recibir estímulos de jóvenes de su edad que decían haberse sentido identificados con ese texto (lo cual no debería ser motivo de orgullo para nadie, basta con ubicarlo en Internet y fijarse), sino que también gracias a él inició una relación epistolar con Salinger. A juzgar por el relato de Maynard, no es de ella toda la culpa: fue Salinger quien se encargó de convencerla de su valía como escritora: "El autor de la carta me dice que habla desde la infausta riqueza de su experiencia personal al ponerme en guardia sobre las personas que van a proponerme que haga tal y cual cosa sin demostrar el más mínimo interés por mi persona ni por el don que, según sus palabras, poseo. [...] Quiere que sepa que tengo ma-

dera de escritora siempre que procure cuidarme como no es probable que me cuide nadie". La, por entonces, ingenua muchacha que jamás había hojeado *The catcher in the rye*, que se enorgullecía de su cultura televisiva y de cómo la había alimentado en desmedro de la lectura, le respondió. Entablaron una extensa correspondencia que se continuó en conversaciones telefónicas (diarias); cuando las charlas fueron insuficientes, comenzaron las visitas, y así hasta que ella, enamorada del señor mayor que todavía la trataba como a una reina, se mudó a su granja de Cornish.

Si alguien aborda este volumen en procura de chismes sobre Salinger, pues los encontrará y de sobra (es un manifiesto de la comida natural; hace yoga; se dedica a la homeopatía; acompañaba a sus hijos a partidos de béisbol; escribe en un cuarto inmenso y acondicionado como caja de caudales; le encanta ver televisión; adora relacionarse con jovencitas para psicopatearlas a gusto); pero ha de saber que ello, además, implicará soportar las infinitas crisis de anorexia o bulimia de Maynard, sus múltiples declaraciones como "escritora", los primeros berreos de sus hijos, las muertes de sus padres, los perros que sucedieron a las mudanzas... Y ha de saber, también, que semejante lectura requiere de sangre fría. De otra manera, ¿cómo entender que alguien que reconoce jamás haber participado de los movimientos juveniles de la década del '70 (mientras sus compañeros de universidad festejaban la retirada norteamericana de Vietnam ella preparaba un libro sobre cómo construir casas de muñecas), a pesar de haberse erigido, en

algún momento, en portavoz de su generación, afirme sin más que "fui madre cuando estaba en la vanguardia de una revolución"? Es que también se hace difícil aceptar su particular concepción de "el arte de escribir". Si en una página afirma que la literatura podía rescatarla de su vida horrible, en otra parece entender a la escritura como una sesión de psicoanálisis público con el que, de paso, ganarse la vida. Que no se entienda mal: no tiene nada de malo ganarse la vida con la literatura, pero cuando se la identifica únicamente con cierto género de autoayuda entonces todo se distorsiona peligrosamente. Espacio cedido al texto de Maynard: "Como Steve me ha dicho que no disponemos de bastante dinero para tener otro hijo, intento ganar más. Sin saber a ciencia cierta qué camino he emprendido, escribo la primera frase de una novela que he decidido titular *Baby love* (Amor de madre). Es una novela sobre hechos imaginarios, pero el personaje central es una muchacha con los mismos sentimientos que yo en aquellos meses de desolación que viví". Otro: "Se me ocurre que quizá podría crear un personaje imaginario, una mujer que fuera como yo, que hubiera vivido unas circunstancias similares a las mías y que acabara de salir de un divorcio, una mujer que sintiera una amargura parecida a la que yo siento". A esto, además, cabe añadir que Maynard se ha mantenido como "escritora" a lo largo de su vida publicando casi exclusivamente columnas autobiográficas en diversos diarios, lo cual, intrínsecamente, no es malo, pero difícilmente merezca ser mezclado con la literatura.

HISTORIA

SARRASANI, ENTRE LA FÁBULA Y LA EPOPEYA, GUSTAVO BERNSTEIN (BIBLOS)

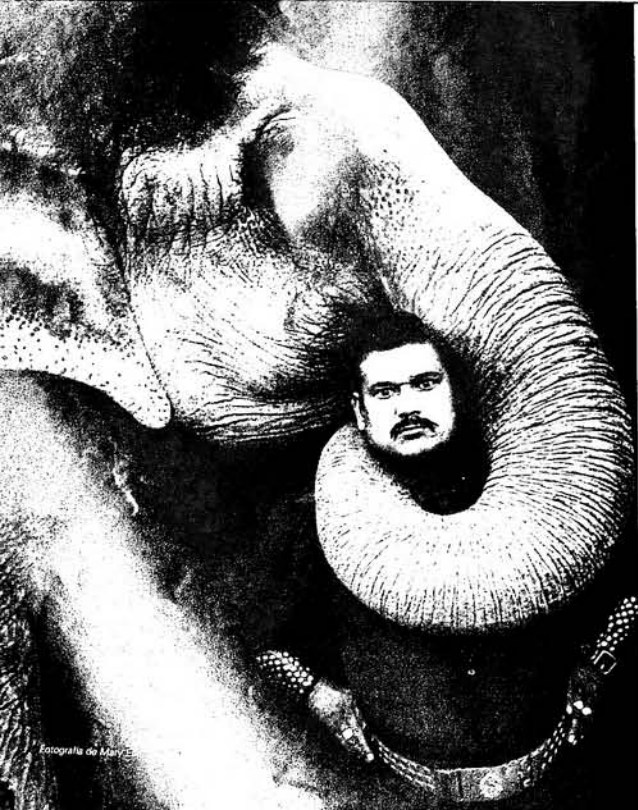
El camino de Buenos Aires

POR HÉCTOR ÁNGEL BENEDETTI

Además de las décadas de diversión que aportó, del impacto que significó su obra en la idiosincrasia del pueblo norteamericano y de su propia figura, entre el legado de Pines Taylor Barnum se atribuyen por lo menos tres frases célebres. La primera, "Cada minuto nace un candidato", pasa por apócrifa, quizá porque "candidato" (que en su equivalente del slang designa a quien se deja engañar con facilidad) comenzó a usarse cuando Barnum hacía ya un lustro que descansaba en paz. La segunda frase, "A los americanos les gusta que los engañen", en cierto modo revela su secreto profesional, su enorme éxito, perpetuado (y agrandado) por el recuerdo y el cinematógrafo. La tercera y última frase es un resumen de su modo de ver las cosas. En ocho palabras, Barnum dejó a la historia del espectáculo una regla de oro, un principio de ingeniosa perversión: "Toda multitud tiene un revestimiento interior de dinero".

Centrémonos un instante en su poderoso atractivo. Es una frase difícil de olvidar. Más aún: al escuchar tal enseñanza, todos soñamos con sacarle algún provecho. El medio de Barnum fue al principio un circo; más tarde, fue una conjunción de circos: el Barnum & Bailey, el American Museum. Todo logrado con aparatosa y picardía. Como recomendaban sus frases anteriores, en los carteles se reducía la medida del enano y se aumentaba la del gigante. (La Sirena de Fidji había sido fabricada con el torso de un mono y la cola de un pez; Joice Heth, anunciado como el hombre más viejo del mundo, no pasaba los ochenta años).

El más "estadounidense" de los empresarios de circo murió el mismo año en que a gran distancia, por los caminos de la vieja Europa, ascendía de pueblo en pueblo el prestigio de un saltimbanqui alemán llamado Hans Stosch. Y el mismo año en que este Herr Stosch tuvo una vi-



Fotografía de Maynard



Joyce Maynard

Hay más: esta buena señora, que ha tenido, si, una vida difícil (tanto como cualquiera), que ha tenido la mala suerte de cruzarse con un monstruo literario siendo apenas una niña, que ha aprendido a llevar su vida privada al terreno público (y vivir de y para eso), que habló pestes del feminismo, tiene la ocurrencia de pregonarse casi un bahuarte feminista. Y, victimizándose hasta el hartazgo, aprovecha su supuesto feminismo para tildar de machistas a los críticos que no elogian su obra: "...el retrato que trazaron tanto de mí como de mi vida revelaba muy a las claras qué pensaban de las mujeres en general. Tengo la esperanza de que un día algún estudioso del feminismo analice la tendencia a poner en ridículo a la mujer que cuenta su vida, a considerarla envidiosa y, en definitiva, carente de importancia [...] En mi opinión, la hostilidad contra la mujer está tan profundamente entrelazada en la trama de nuestra cultura que cuando una escritora alinea las luchas que son la esencia de la vida de las mujeres, la gente la estigmatiza y le cuelga la etiqueta de ególatra, de exaltada o de trivial [...] Mientras pongamos en entredicho el derecho de una mujer a disponer como quiera de su vida, perpetuaremos ese deleznable y peligroso estado de cosas que han venido sufriendo muchas generaciones anteriores a la nuestra. El arma más poderosa de la mayoría es su voz. Si nos la quitas, ¿qué nos queda?"

Querida Joyce, si estás leyendo esto: el problema es tu vida, ni tampoco que la cuentes, mucho menos que vivas de eso. Pero hay algo que se llama escribir, y tal parece que no lo logras. ●

HISTORIA

GENTE POCO CORRIENTE, ERIC HOBSBAWM (CRÍTICA)

La historia vista desde abajo

POR DANIEL SCHIACI

Para nosotros, entusiasmados por la felicidad de los ricos, anhelantes de su genoma (antes raza), postrados frente a sus viviendas, transportes y clubes (ser pisado por una Pathfinder como modo de poseerla), la existencia de Hobsbawm nos perjudica. Un hombre feo, desgarrado, viejo, inglés, judío, y para colmo... historiador. ¿Quién quiere recordar lo que pasó? Si lo que pasó está sembrado de bosta, ruinas y pozos negros. (Hacia atrás había más de nosotros, y acaso también, no queremos huir de nosotros, usar anteojos negros y mentir el nombre?) El que recuerda está herido y tiene miedo de morir. La vida es un asunto propulsivo, hacia delante. El pasado es muerte y depresión. Y Hobsbawm no sólo nos importa con la memoria, sino con su parte más fea, la historia de los pobres, los sojuzgados, los trabajadores. Es un marxista, o, para el pensamiento icónico, un rojo.

La historia de la derecha está llena de héroes, de hombres parados en un banquillo que luchan por el oro o el poder, de solos contra todos, que miran al de al lado como un número o un estorbo. La historia que nos cuenta Hobsbawm está poblada de multitudes y anonimato. O el Hombre Solo o el Hombre Colectivo. Hobsbawm está de ese lado y quiere que sea el nuestro. Y es tan bueno que a veces lo logra.

Se sabe: el marxismo dice que la estructura prima sobre el individuo, que la existencia social y material modela la conciencia y todo ese rollo algo desesperante de las sobre-determinaciones.

En el libro que nos ocupa, *Gente poco corriente* (*Uncommon People*), Hobsbawm se sale un poco

del libreto y nos propone viajes donde las masas sudan y bailan, y el hombre colectivo nos habla como un tío boxeador y aventurero. Puestos a informar, el libro pesa 560 gramos, tiene 329 páginas y 23 temas distintos agrupados en 3 apartados temáticos: La Tradición Radical, Historia Contemporánea, y Jazz (nuestro hombre fue comentarista de jazz —con seudónimo— durante 10 largos años) más un último artículo llamado "El viejo mundo y el nuevo: a 500 años de Colón". Tiene prefacio, notas e índice alfabético. Arranca con Thomas Paine, el hombre de los tres libros y dos revoluciones (todos/todas importantes: *El sentido común*, 1776; *Los derechos del hombre*, 1791; *La ciudad de la razón*, 1794; y la vivencia de la independencia norteamericana y la revolución francesa), y cierra con un artículo sobre el descubrimiento de América donde dice que el Viejo Mundo conquistó al Nuevo a base de armas y "cultura" y América transformó a Europa a base de papa, maíz y tabaco, o sea, a golpes de "naturaleza". En el centro del libro, tres deliciosos trabajos sobre la imagen del hombre y la mujer en la iconografía de la izquierda; el nacimiento de una fiesta: el primero de mayo y la relación del socialismo con las primeras vanguardias artísticas (una historia de sospecha e incompreensión, además de otros trabajos "estrella" como el de los zapateros políticos y los destructores de máquinas).

Hobsbawm fue pionero de la llamada "nueva historia social", una historia no limitada a los trabajadores organizados y sus instituciones e líderes, sino dirigida a las experiencias de las clases trabajadoras (o la clase obrera como experiencia). Inventor de la "rebelión primitiva" o movimien-

tos apolíticos de protesta (así los luditas, los destructores de máquinas) construye la historia de abajo-arriba, una historia vista desde abajo. Va de la economía a la cultura, de la cultura alta a la cultura popular, y vuelta a empezar. El suyo es un marxismo cultural y romántico. O caliente (que en la izquierda hace frío y no viene mal).

Su lectura contribuye a regenerar nuestro sentido de realidad, contra las fuerzas de la irrealidad. Porque vamos, ¿hay una realidad allí afuera? ¿Hay algo hoy que podamos "leer", descifrar o estabilizar aunque sea un par de horas?

Hobsbawm dice: "Cuando los ciudadanos de fin de siglo emprendieron su camino hacia el tercer milenio a través de la niebla que les rodeaba, lo único que sabían con certeza era que una era de la historia llegaba a su fin. No sabían mucho más".

Caido el Muro, desaparecidos los ideales de la Revolución de Octubre, el mundo se derrumbó hacia el futuro y, parece, solo nos queda reconstruir el pasado. ●



sión: en su sueño se le aparecieron unas llamas y entre ellas un nombre, que sería a partir de ahí su apodo y su marca. Era en 1891. Moria Barnum, nacía Sarrasani.

Barnum fue aquello de lo cual derivaron todas las demás cosas en el espectáculo circense. En el libro de Gustavo Bernstein *Sarrasani, entre la fábula y la epopeya*, no hay referencias a Barnum, salvo la escueta noticia de una presentación de 1898 del circo Barnum & Bailey en Inglaterra, con toda su "enorme maquinaria". Esta ausencia es llamativa, pero no deja de ser lógica. Los objetivos de Hans Stosch-Sarrasani eran tan distintos de los de Barnum, que de haber sido contemporáneos difícilmente hubieran competido.

Eran ideas cobijadas bajo un mismo género, pero Sarrasani (con sus conceptos del espectáculo heredados del romanticismo alemán) tenía criterios opuestos a los de Barnum. Es cierto que Sarrasani también tenía otro público, ya que no necesitaba transformar una sociedad de mojigatos en una sociedad risueña. En el Connecticut de Barnum, donde el juego de naipes se penaba con unos días de calabozo, había una necesidad urgente de liberación moral; en el Dresden de Stosch, lo que se precisaba era dejar volar la imaginación por sobre las marciales conductas del II Reich.

Barnum exhibía (y, naturalmente, cobraba por ello) a Chang y Eng, los mellizos siameses; Sarrasani, en cambio, prefería presentar un número artístico con aguas danzantes y música clásica. La fantasía, los viajes imaginarios abriendo paso por tierras exóticas y, por sobre todas las cosas, la alta calidad del espectáculo: he aquí las claves de este visionario.

En el Circus Sarrasani estaban ausentes los engaños y los freaks. Si había una pantomina sobre el Wild West, obligadamente debía estar interpretada por auténticos indios americanos; los acróbatas chinos eran sumisos devotos del

Buddah; la troupe senegalesa de Epi Vidane había sido reclutada en Dakar; los diez elefantes de la India prometidos en los carteles aparecían en escena conducidos por el propio Hans Stosch.

El hombre sabía, asimismo, que lo que se ve con frecuencia no provoca admiración, por más que se ignoren sus artificios. Por ello, dosificaba convenientemente las giras y renovaba los cuadros con asiduidad razonable.

En todo esto no había ni un paralelismo ni una continuidad con Barnum; al menos, no de manera exacta. Mejor remisión es la que propicia Bernstein al personaje parónimo de Balzac: aquel joven Sarrasani, artista que inicia la ilusión de su vida tras el encuentro con una misteriosa fortuna.

Sarrasani no solo fue testigo de la historia de Alemania, sino que fue víctima de la historia del mundo. Basta una módica cronología para afirmar esta observación.

Hans Stosch-Sarrasani nació en 1873 y murió en 1934; desde su función inaugural en 1902 le tocó vivir los coquetos con la familia real, el auge de su circo (que llegó a ser el más avanzado en toda la historia), luego la Gran Guerra, la requisita de tractores y vagones, así como de elefantes y camellos, la racionalización de alimentos, el desahastamiento, los refugiados rusos entre su personal, el resurgimiento de la grande, la primera gira por Sudamérica, el compromiso que le impuso el presidente del Reich de "representar culturalmente a Alemania", el crack del 29, el ascenso del nazismo y la emigración a Rotterdam.

Le sucedió Hans Stosch-Sarrasani (h.), mejor conocido como Junior. Su muerte accedió en 1941, después de haber concretado la segunda gira americana, los contactos con Goebbels, las Olimpiadas de Berlín, la sugerencia del Führer de incluir temas "para mantener en alto la moral alemana", los certificados de pureza racial y la censura más rígida que recuerda circo alguno.

Asumió después Trude, su joven esposa, quien conoció los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial, las prisiones de Schiessgasse, la emigración, la reapertura en Buenos Aires ante Perón y Evita, la declaración del Sarrasani como "Circo Nacional Argentino", un incendio intencional, el retiro a una granja de Quilino (Córdoba), la proliferación de Sarrasani falsificados y disminuidos, los homenajes tardíos en Alemania y la inauguración de una calle Sarrasani en Dresden.

Siempre —perdurando a pesar de todo—, en los programas de mano, en los afiches y en las calcomanías prevalecía una constante: Sudamérica. Sarrasani era tan buen embajador como el Graf Zeppelin o los acorazados de bolsillo.

Dentro del exotismo con que Sarrasani deslumbraba al público europeo estaba, por supuesto, el ambiente de Sudamérica. Varios letrados de la época gloriosa del circo promocaban un paisaje humboldtiano, con la consabida vegetación exuberante, los animales salvajes y los rostros de las Amazonas.

Sarrasani presentaba todo lo que esperaban ver los jóvenes alemanes, consumidores de novelas de aventuras de Karl May como *Am Río de la Plata*, en la que se fabulaban peligros selváticos inverosímiles para estas latitudes.

Hubo incluso legítimos gauchos argentinos como atracción principal, con su inevitable demostración de amansamiento, lazo y boleadoras. Y es en Argentina donde Sarrasani conseguirá uno de sus más grandes éxitos, al punto de repetir su gira en plena Década Infante e instalarse definitivamente en los difíciles tiempos que siguieron en 1945.

"Aquí se aprende a reír", decía el cartel sobre la entrada de la carpa instalada en 1948 en el terreno que hoy ocupa el diario La Nación. Con variantes, podía ser la promoción para cualquier circo; la diferencia era que bajo el nombre de Sa-

rrasani constituía una afirmación irrefutable. Y como *veritas simplex creatio est*, el pueblo no necesitaba más para acudir. Le bastaba la memoria de las presentaciones de 1923 y de 1935.

Además, formaba parte ya de la mitología del tango, desde que el oriental Alberto Vila grabara, de Enrique Santos Discépolo y Ray Rada, *Justo el 31*: "La aguanté de pena casi cuatro meses/ entre la cachada de todo el café/ Le tiraban nubes mientras me gritaban/ ¡Ahí va Sarrasani con el chimpancé!". Los versos son de 1930; siete años hacía que Sarrasani no pisaba suelo argentino, pero su reputación permanecía intacta. Andar también unas líneas de González Tuñón y unos dibujos de Cale, y no en vano Tania dejara otra versión del tango en aquel exitoso 1948.

El 28 de abril los portenos acuden al reestreno más esperado en toda la historia circense. Las bombas inglesas habían incendiado Dresden sin dejar construcción en pie, y ahora el Sarrasani, a muchos kilómetros y cumpliendo el viejo anhelo de ser "un espectáculo entre dos mundos", empezaba una nueva vida en Buenos Aires.

Podemos entrever un blanco y negro que le da un cariz como de noticiario a este evento. Nada cuesta la imagen del General saludando a Trude, mientras ésta sostiene las riendas de sus caballos lipizanos.

Sarrasani, entre la fábula y la epopeya no es la biografía copiosa de melodramas que presupone la vida de circo. Su autor ha tenido la buena prudencia de evitarnos el payaso triste y la *vaquería* enamorada, el trapecista suicida y el actor fracasado, el mesmerista, la intimidad del carno y los enanos. Todos los sucesos posibles para un circo y (sobre todo) muchos otros que escapan a cualquier intuición, atraviesan el libro de Bernstein con ritmo ágil, incluso de charanga, como el de aquella *Marcha Sarrasani* que compusiera, claro está... un argentino. ●

Algunos tratan, desde muy joven, de escapar de la comunidad y convertirse por toda la vida en ciudadanos de otro país. Pero en esta generación, que vive en un mundo globalizado, se abre la posibilidad de que los jóvenes de la comunidad puedan convertirse en ciudadanos de su país. Este es el desafío que se plantea a la comunidad y a la sociedad en general.

Roberto Rossellini es uno de los nombres fundamentales de la cultura del siglo XX.

Como autor sobre todo es conocido como director de cine, también revolucionó el lenguaje de la televisión y es en esta imagen lo debemos estudiar en la medida que hoy en día el cine se manifiesta en el mismo espacio en el mismo centro de la cultura intelectual.

En películas como *El extranjero*, *La nupcia eterna*, *Gladius*, *Invictus* y *Decepción*, y el testimonio de los sobrevivientes. Es así que surgen las voces de Juan Carlos Gómez, Estela Baines de Cardelino, Miguel Ángel Estrella, José Carlos Chiaromonte, Manuel Aní, César Luis Mancetti y Tora Parody, entre muchas otras que van urdiendo el tejido de un relato que la cono-

ACCIONES VERDADERAS

UNA HISTORIA
DE LA CENSURA
FERNANDO FERREIRA
(Norma)

[illegible]

terencia de las funciones del poder de tener suplicaciones, amparados en argumentos morales poco claros y mucho menos compartidos.

Una historia de la cultura logra de esta forma «recabar las palabras que completan nuestra identidad y es por ello un documento imprescindible para iniciar el camino de la libertad de pensamiento y deliberación».

OSCAR MASOTTA
LECTURAS CRÍTICAS, AA.VV.
[Ariel]

El Centro Descartes, con carácter de campamento de investigación universitaria de la muerte de Oscar Alacocha (1973-1998), organizó su XVI Coloquio Descartes, (Lecturas Críticas, llevado a cabo en dos días de conferencias). Este libro reúne los trabajos de dicho coloquio. Oscar Alacocha y su personalidad, el sábado 11 de setiembre, en el que en una plenaria se llegó a la lectura de su última adquisición en los trabajos científicos personalistas. Y Oscar Alacocha y la modernidad, el sábado 12 de setiembre, para el que fueron invitados Alacocha, escritores, artistas, filósofos, sociólogos, científicos literarios. En esta oportunidad se presentaron el libro, cuyo contenido y propósito realizó Marcelo Laguarda, Oscar Alacocha, el autor de la trama, y el libro en esta edición.

TRANSFORMER 500000

EL ÁRBOL DE SAUSSURE
HÉCTOR LIBERTELLA
(Adriana Iribarren)

centrado como si fuera un objeto científico, está libre mentalmente o, mejor, en gheite más grande que el mundo. En ese momento las cosas funcionan automáticamente. Por alguna autorizada razón, el ego se ha puesto bajo control. Un árbol no es ahora un árbol, es un tronco con ramas y hojas a veces. El tiempo se resaca en un frase intermedia. EL FUTURO YA LÉ. La interpretación desliza, y entonces Freud se destaca a escribir un texto irreducible. la pintura no acepta las conexiones entre la cultura como sistema lógico de un cuadro y un dibujo. Los árboles son pura geometría, como los árboles puros que hacen una masa a los ojos. Y hasta la lectura más fiel deja la evidencia las ambigüedades.

En el interior de este sistema de leyes perfectamente ampliables, liberada de la más estruendosa de las preguntas: ¿qué son de nosotros cuando hay desajuste el signo? ¿cómo estamos en la sociedad, ante la explotación, el arte, la vida misma y la muerte?

El *Árbol de Soledad* no es un relato de anticipación (no podría serlo, porque "el futuro ya fue"). Es simplemente una novela que promete la felicidad y el terror. Y es un libro eucarístico: la visita a un mundo extraño y ordinario en el que quizás estamos viviendo sin darnos cuenta.

GENTE POCO CORRIENTE.
ERIC HOBBSBAYM
(Enrico)

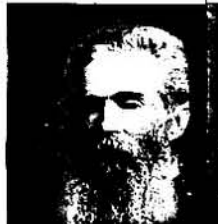
Eric Hobsbawm ha decidido este libro a unos personajes que no suelen aparecer en las obras de historia. Junto a ellos hay dejado un lugar más importante para nosotros que al de muchos reyes, ministros y generales, objeto de celebraciones habituales. Como poco errante, como los héroes de una tradición radical que no va de los destructores de máquinas de la primera industrialización hasta nuestros días, pasando por los "apóstoles políticos" o por quienes establecieron la fiesta universal del Primero de Mayo. Como los guerrilleros de Vietnam, los estudiantes de mayo de 1968 o los protagonistas de la "revolución sexual". O finalmente, y estas deben ser las nuevas coronas de todos, como los héroes del arte, como

Hobbsman quiere a situar en el lugar que les corresponde por justicia en la historia de la cultura del siglo XX. Esto es un libro "poco corriente", pero tan original y apasionante como todos los de Eric Hobbsman.

**MODERNIDAD Y ESPACIO
BENJAMIN EN PARÍS.
RENATO ORTIZ**
[Neuma]

biografía por sus extensas investigaciones en Sociología y Etnología Cultural. Serán diez los países en este libro de exploraciones claves en los procesos de construcción de la modernidad la primera centrada en los cambios producidos en París del siglo XIX, capta ciertos elementos contemporáneos, "incluso la luz globalizada del mundo en que vivimos", y el resto de la obra se van





En estas páginas, siguiendo el sentido de las aguas del río, aquí están los Tor: Moravia, Gustavo Frumet, Joseph Conrad, Mario Vargas Llosa y, al fin, Meville.

DR ALEJANDRA LAERA

verdades verdaderas, el libro compilado por Rafael Elvira Martínez, parte del oxímoron de expresar la certeza de un descubrimiento. Como lo indica el subtítulo, se trata de los "hechos reales que inspiraron grandes obras literarias", y como lo señala el compilador, el prólogo "podría ser incluida en este libro la ficción que, aun de manera no deliberada, incorpora datos de la realidad y se apropia de ellos haciendo que las fuentes sean reconocidas por el lector." De ahí que "la posibilidad de añadir otros textos es infinita, porque no hay casi texto que no derive de alguna fuente que la paciente terminará por desentrañar." Efectivamente, el libro es un conjunto, a veces previsible, a veces sorprendente, de las "fuentes" y sus respectivas ficciones, cuya relación se documenta —con una seriedad que pone en evidencia la prolija investigación— en la que se sostiene el volumen—en las introducciones que abren cada pareja de textos. Si la lectura los discursos originarios quedan recordados, casi en todos los casos, a un papel menor e injusto cotejo con el texto literario, éste, por su parte, parece destinado a ser siempre —no importa cuán fascinante, cuán inventivo sea— una ficción derivativa. Ahí radica el mayor riesgo del volumen: concentrar el valor literario o estético de los textos en los modos en que éstos transforman la historia para reinterpretarlos; considerar meramente el efecto de la literatura sobre "lo real", que la dependencia originaria

La misma amplitud del concepto de ficción verdadera hace que toda clasificación de

las relaciones entre las fuentes y los textos sea suficiente: correcciones, ampliaciones, reestructuras no llegan a dar cuenta de casos que, por momentos, se convierten en ejemplos de la infinita variedad. Lo que sí resulta posible, en cambio, es hacer una historia de la literatura a partir de los tipos de textos que los escritores eligieron para su ficcionalización. Si entre el Macbeth de 1606 y Madame Bovary de 1856, último texto del siglo XIX incluido en la selección, las fuentes elegidas van de las crónicas a los relatos de viajes y las memorias, en el siglo XX son predominantes las noticias periodísticas o, sobre todo en las novelas históricas, las descripciones geográficas-sociales.

Así, Shakespeare usa toda la información de las Crónicas de Inglaterra, Escocia e Irlanda para escribir sus dramas históricos, en este caso Macbeth, mientras Alejo Carpentier se basa en una descripción topográfica y política de Santo Domingo como fuente documental para su novela histórica *El reino de este mundo* y Mario Varas Llosa despliega la reescritura de *Os sertões* de Euclides da Cunha en *La guerra del fin del mundo*. Con el nacimiento de la novela moderna, la elección de las fuentes se altera notoriamente. Si Madame de Lafayette todavía usaba las relaciones históricas de la corte, como las de Bourdieuville de Brantôme, para escribir su novela *La princesa de Cleves* en 1670, los novelistas decimonónicos prefieren las narraciones en primera persona, ya sean memorias o relatos de viajes, a los que transforman, por la vía del cambio del aus-

o de vista en novelas: de la recreación folletinesca que hace Dumas en *Los tres mosqueteros* de las *Memorias del señor D'Artagnan*, a la extracción de datos y episodios que recopila Flaubert de las anónimas y anodinas Memorias de Mme. Ludovica para inventar Madame Bovary; o la extraordinaria manipulación que hace Melville al ampliar una anécdota del relato de viaje del capitán Delano para escribir, casi en el mismo género, su *nouvelle Benito Cereno*, en la que precisamente cuestiona la verdad de las apariencias. Pero el siglo XX introduce un nuevo cambio, ya que se trata sobre todo de impugnar a través de la versión ficcional la interpretación de la realidad que realizan otros discursos, privilegiadamente el periodístico. De ahí en parte la elección de noticias extraídas de los diarios que son expandidas y vuelta a contar en las novelas, como Conrad lo hace en *El agente secreto* con el episodio del atentado fallido, o Tony Morrison en *Beloved* a partir de la noticia sobre la esclava negra que asesinó a sus propios hijos para protegerlos de la esclavitud. O, también, como lo hace en *Bodas de sangre* García Lorca, donde las estrategias de apropiación de una noticia periodística exhiben cómo puede dramatizarse, en clave alegórica, un crimen pasional, incorporando pur encima de la historia de amor y de la recreación de los géneros tradicionales un nivel hermenéutico en el que se da una interpretación de la realidad política española.

El libro no propone, sin embargo, una tipología de las corrientes. Se analizan de la siguiente

idad y los géneros referenciales, ni yo pretendo hacerla; simplemente destaco una tendencia que desde algún modo está llamando la atención sobre los criterios usados para definir lo que es y lo que no es literatura en diversas épocas: como fueron leídas las crónicas, las memorias o los ensayos en el momento en que fueron escritos y cómo después, por lo mismo, además, en ese juego de relaciones entre lo ficcional y lo referencial, es posible encontrar tanto las distintas concepciones de la literatura que se desprenden de los textos compilados como la concepción de la misma que orienta la propuesta del libro organizado por Tomás Eloy Martínez y que aparece esbozada en el prólogo: "si bien toda ficción es una reelaboración de algo real, en el caso de las ficciones verdaderas el gesto de apropiación de la realidad es más evidente".

Es seguramente la inclusión en *Ficciones verdaderas* de "El impostor inverosímil Tom Castro", la biografía escrita por Borges para la *Historia universal de la infancia* sobre la base de un artículo de la Enciclopedia Británica de 1911, la que pone en suspenso la filiación de las ficciones a sus fuentes. Borges vuelve a contar allí, con un tenso discreto, la vida de Tom Castro, el hombre que se hizo pasar por Roger Tichborne, el joven heredero a quien su madre consideraba desaparecido en tierras americanas. Borges casi no imagina situaciones nuevas a las consignadas en la entrada enciclopédica, no altera nombres ni fechas, tampoco amplía lo ya verificado ni da una versión exagerada de los hechos: no se trata de

Los lectores elogiaron, sobre todo, los diarios de Charles Bukowski, editados recientemente por Anagrama (*El capitán salió a comer* y los marineros tomaron el barco). Contra todas las previsiones, Juan José Saer conquistó el tercer puesto. Detrás, Elton y McBain.

¿Alguien dijo Saer?



Pocos votos para el único argentino en competencia



En este primer match de Gargantúa pusimos a competir a seis escritores: Ed McBain (*La escena final*, Atlántida), Juan José Saer (*Lugar*, Seix Barral), John Berger (*King*, Alfaguara), Charles Bukowski (*El capitán salió a comer* y los marineros tomaron el barco, Anagrama), Ben Elton (*Insaneable*, Emecé) y Thomas Pynchon (*Mason y Dixon*, Tusquets). Todos contra todos en una competencia que, por ahora, tuvo especialmente participación porteña (llegaron 71 participaciones, una de ellas de Mar del Plata y otra de Córdoba).

El ganador fue Charles Bukowski, que apenas superó a Thomas Pynchon (20 votos contra 19). Quizás la verdadera noticia, el resultado aparentemente más clamoroso de este desafío, fue el tercer puesto de Juan José Saer. Uno de los "monstruos sagrados" de la literatura argentina sólo pudo llevarse una medalla de bronce, para peor, con seis votos menos que el segundo clasificado.

Agotada esta información, digamos así, deportiva, pasemos al análisis de los veredictos emitidos por los lectores. Comencemos por el resultado de sorpresa de Saer.

¿Por qué salió tercero? Oigamos algunos juicios: "Saer es pesado, aburrido, monótono. Las cosas que narra las sentí como si estuvieran sucediendo muy lejos (Rafaela Grandinetti, estudiante)". "Es un Saer distinto al que estamos habituados a leer. Pero su escritura es siempre válida, corre, posee al mismo tiempo un tono romántico y crudo, pero sin ser violento. Revela la existencia de un escritor de gran talento, aunque el libro abre y no cierra mu-

chos signos de interrogación (Susana Mariani, estudiante).

A juzgar por lo que escribe Laura Meneghini, empleada, el escritor ha "pagado el precio de su pasado". "Leyendo el libro de Saer no es posible evitar, incluso por la similitud que presentan los temas, confrontarlo con *Gloa*, libro con el que *Lugar* tiene muchos puntos en común. Pero Saer no sale airoso de esa confrontación consigo mismo".

Y ahora rindamos honores al vencedor. Dice Luisa Carbone, empleada: "Elegí a Bukowski porque es un escritor que nunca me ha gustado, y la posibilidad de enfrentarme con sus diarios personales me inquietaba, hizo que se despertara mi curiosidad. No me decepcionó en absoluto. Amo la simplicidad, y Bukowski aquí se muestra simple, sobre todo cuando, como en este caso, consigue expresarse a través de pocas cosas simples: su esposa, su computadora, las carreras de caballos, los libros que ha amado. Pero hay en todo el libro una ironía sutil, una ironía que hacia el final se transforma en amargura cuando se constata la proximidad de la muerte".

En el libro de Bukowski parece determinante el tema de la muerte: "Mi preferencia se inclinó decididamente por Bukowski porque siempre disfruté mucho sus libros. El título no dice mucho sobre su contenido (es simplemente un pasaje con el que se abre la narración, el sumario de lo vivido uno de los tantos días de escritura y carreras de caballos, las dos más grandes pasiones de Bukowski). Este libro me permitió conocer a un Bukowski que sus otros libros no me habían dejado imaginar: un hombre cansado de la

fama, que odiaba al público (sus "lectores") y que escribía porque era la única manera que conocía de rendir tributo a la existencia. Un título más banal pero muy preciso hubiese sido *El escritor que quería vivir*". (Ernesto Ghettino, luthier)

"Casi podría leerse como el guión de una película acerca de la vida de un escritor, una película que narra la vida ordinaria de un escritor famoso que siente que se le acaban los días y que comprende que no puede hacer nada al respecto. Un libro compacto, bien dosificado (el mismo Bukowski hace mención en un momento a esa "dosificación" que tanto le preocupa, al punto que, al comprender que esa noche no está capacitado para dosificar nada, deja de escribir). Partiendo de un núcleo central (la vida diaria de un escritor) de tanto en tanto agrega elementos narrativos necesarios para mantener despierta la atención del lector. Con rápidas pinceladas hace un retrato, o describe un ambiente (una y otra vez insiste maravillosamente dibujando un ámbito muy frecuentado por él, las carreras de caballos), con sus personajes típicos: el Bueno, el Malo, el Loco, el Hombre de Póster. El libro en su conjunto es conmovedor y muy agradable de leer. (Carlos Mattei, estudiante).

Una voz que se alza sobre el coro: "Leí el libro de Bukowski en un par de horas, pero me bastaron pocas páginas para entender que no se trataba de una obra maestra. Incluso, por momentos, se intuía el cansancio de un hombre enfermo que está obligado a escribir por contrato. Lamento denigrarlo porque es el último libro de un gran escritor, mejor dicho, de alguien considera-

do un gran escritor, porque a mí nunca me gustó. Me gustaron mucho, en cambio, las ilustraciones de Crumb que acompañan el volumen. (Enrique Onnis, estudiante universitario).

Pasemos ahora a Thomas Pynchon. Dice Mariana Améndola, profesora de literatura: "Aunque en este extenso libro pueden llegar a fastidiar algunas asperezas en el estilo (¿o debería decir la traducción?), la psicología de los personajes está muy bien profundizada. Preferí leer a Pynchon porque conozco casi todos sus libros (el único que no he leído es *El arco iris de gravedad*) y nunca me ha decepcionado. *Mason y Dixon* se deja leer de manera lineal; el libro tiene claro su objetivo y lo cumple: entretener".

"De Thomas Pynchon aprecio su modernidad -dice Jorge Lucignano, joven-, su estilo seco, nervioso, el esencialismo al que reduce a personas, sentimientos y situaciones, el trato amistoso de este *Ulysses* moderno. Creo que muchos de nosotros podemos encontrar en esta novela formidable muchas de nuestras esperanzas y conquistas... Voto por Pynchon por su capacidad de hablar de un pasado que no ha pasado del todo.

Esencial, el libro de Pynchon consigue describir los sentimientos y las

sensaciones que experimentan sus personas respecto a los acontecimientos importantes que los involucran, los atraen y los repelen continuamente". (Gabriela Ghimlari, quien se declara *dilettante* de profesión).

"Las figuras de Mason y Dixon, aunque probablemente hayan sido llevadas al extremo y resulten totalmente irreales, representan con eficacia un recorrido de vida en el que podríamos reconocernos muchos de nosotros, especialmente aquellos que, como yo, en los '60 y '70 creímos, esperamos y soñamos con algo que pudiese cambiar, aunque sólo fuera un poco, nuestras relaciones con las personas." (Armando López, gastrónomo)

Para cerrar, dos palabras para los otros tres concursantes, netamente lejos de los vencedores. *Insaneable* fue definido como un libro "banal" y

