



La muela del juicio

Año XI

Nº 6, postrimerías de 1996

Nº6: el limón

El limón destruye todas las excitaciones sexuales morbosas porque descongestiona las glándulas; por consiguiente, mata todo deseo o apetito sexual anormal. Es éste un mal tan generalizado, que si a ciertas personas se les normalizaran sus glándulas sexuales, logrando que éstas tuvieran deseos normales, creerían que habrían perdido la potencia sexual. Por lo tanto no hay por qué extrañarse cuando, al tomar zumo de limón, desaparecen los continuos e irrefrenables deseos sexuales, porque no hace otra cosa que volver a la normalidad. El que es adicto al limón tiene hijos sanos y hermosos. El limón no infecundiza; al contrario, prepara una masa de glóbulos rojos y, por lo tanto, un esperma puro, fecundo y viril.

(Profesor N. Capo, *Mis Observaciones Clínicas Sobre el Limón, el Ajo y la Cebolla*, Buenos Aires, Editorial Kier, 1955)



César
Aira:
Pobreza

Encuesta
sobre
literatura

Lecturas
&
panfletos

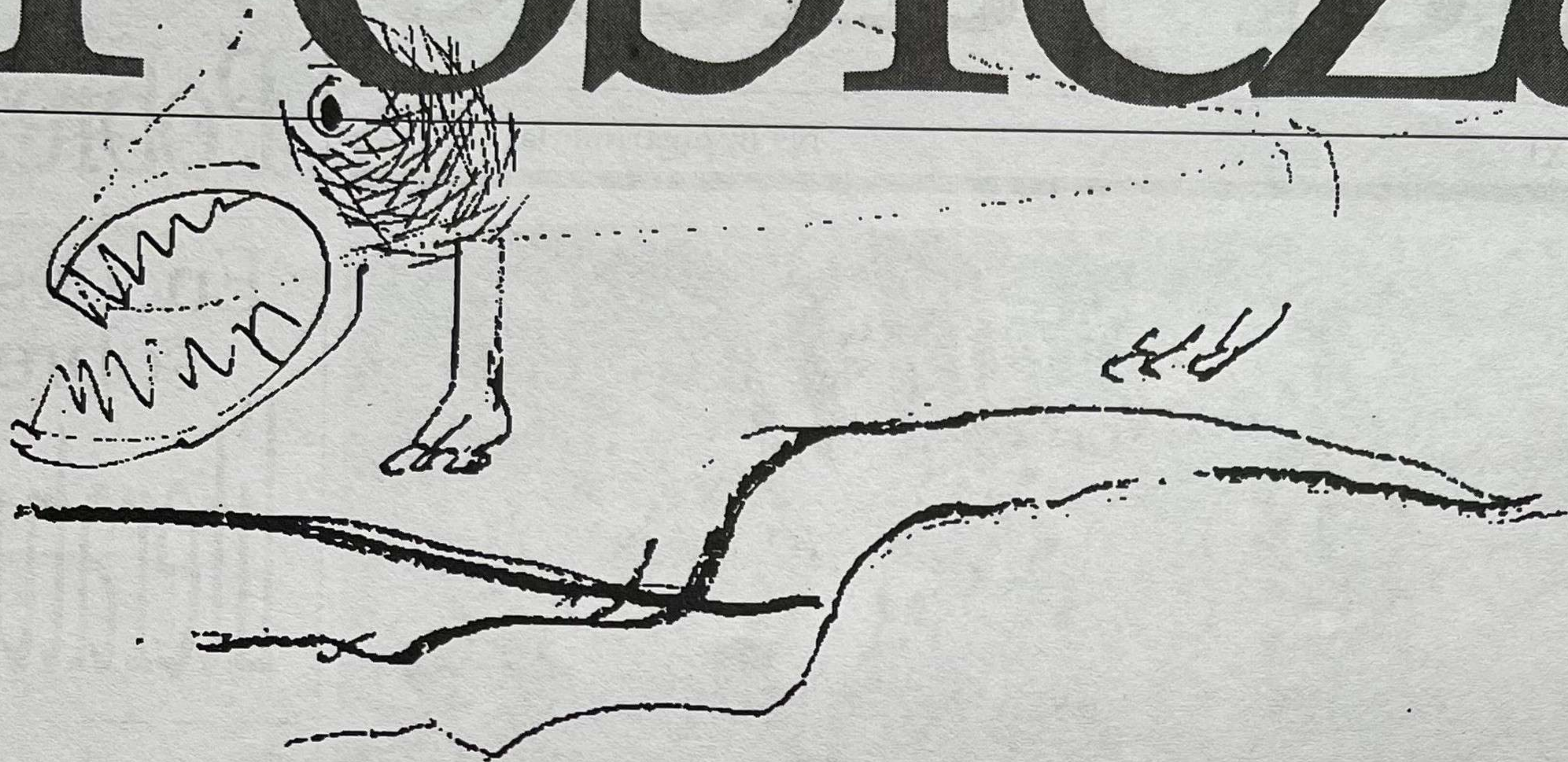
Cohen,
Celan,
genios,
Burgess,
Copi,
Simenon,
P. Levi



MANUEL VICENT

Pobreza

por César Aira



Soy más pobre que los pobres, y lo soy desde hace más tiempo; una eternidad de privaciones se despliega en mi fantasía resentida, que no se limita a medir la duración del mal. La magnitud de la catástrofe también la ocupa. ¡Es tanto lo que podría tener, si sólo tuviera los medios de procurármelo! ¡Tantas cosas, tantas experiencias, tantas comodidades! El trabajo casi obsesivo de enumerarlas, calcular su potencial de goce en mí, organizarlas, me deja exhausto y con la idea de que por

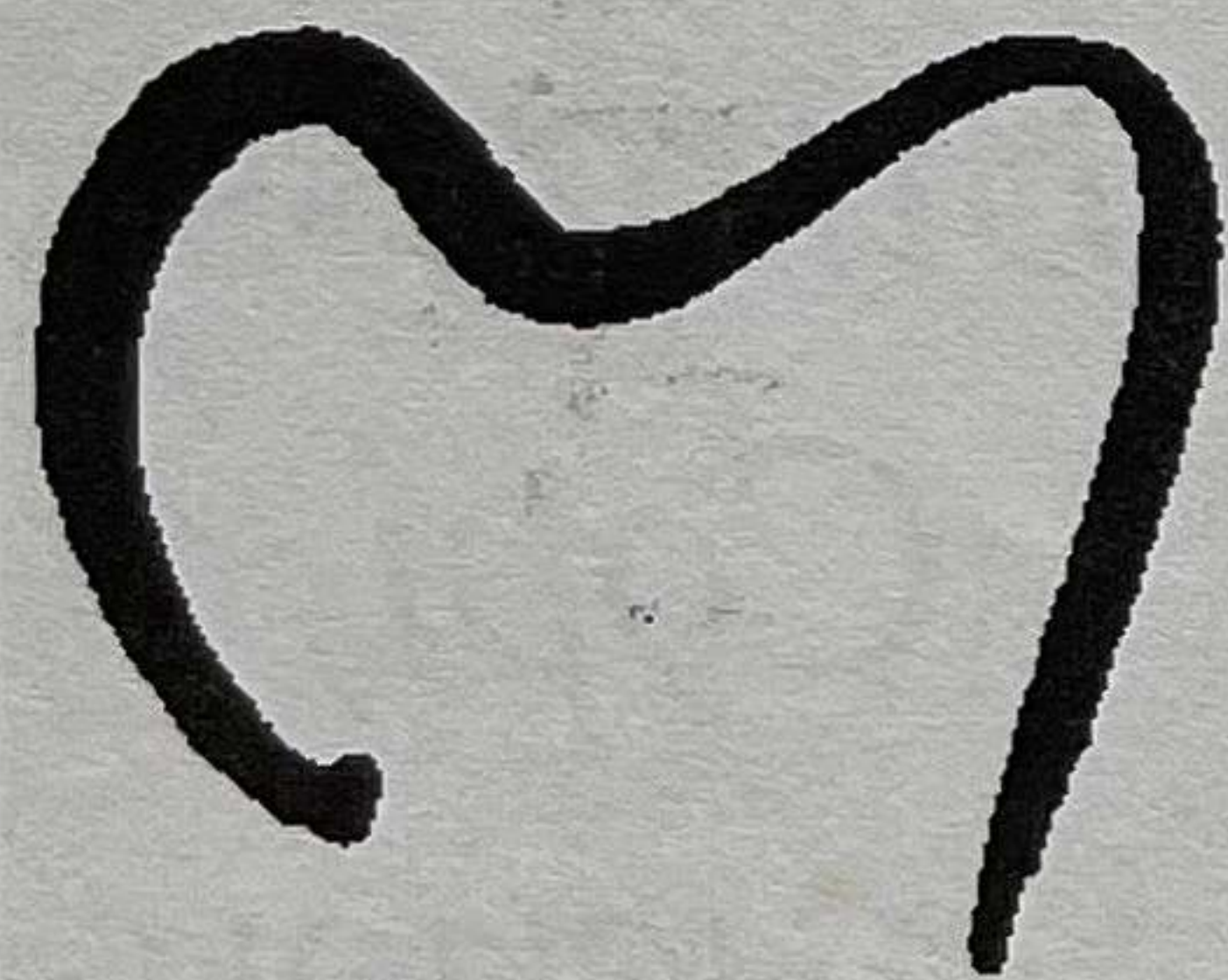
eso sólo me las merecería. Pero la experiencia real me va alejando cada vez más del bienestar que podría darme el dinero, a la vez que agudiza mi percepción de sus ventajas. Ahí la fantasía no es necesaria; me basta con mirar a mi alrededor. La gente entre la que vivo se hace cada año más rica. No he sabido conservar a mis amigos pobres; para ser sincero, no he querido hacerlo. Porque todo me aleja de ellos: mis gustos, mis hábitos, mis intereses. El fútbol me da asco. La gente refinada con la que puedo mantener una conversación tiene

plata de sobra, que por supuesto ni se le ocurre compartir conmigo. ¿Por qué iban a hacerlo? En su frívola inocencia, me creen un gran escritor, un testimonio viviente y anticipado de historia literaria. Y en realidad soy un menesteroso. Los veo circular en órbitas que se me hacen más y más inaccesibles, y mi resentimiento crece. Me amargo, me deprimó, me hago excéntrico por un comprensible reflejo de autodefensa, y también para disimular. Ya me dan vergüenza mis zapatos agujereados, mi eterno guardarropa inadecuado, mi des-

aliño y falta de higiene producto de una sorda desesperación. Vivo encerrado en mi departamentito, al que no puedo invitar a nadie tan desvencijados están los muebles, tantas manchas de humedad hay en las paredes, tan medidas son nuestras raciones de fideos baratos. Por las ventanas veo a mis vecinos del Barrio Rivadavia (una villa miseria), y compruebo que no son tan pobres como yo, porque siempre algo les sobra, mientras que a mí me falta todo. Veo sus comilonas, sus borracheras, sus domingos al sol, y hasta cuando salen arrastrando sus rickshaws a hurgar en la basura son más ricos que yo, porque algo encuentran. A mí en cambio un esfuerzo agotador en los más abyectos trabajos, en las más humillantes mendicidades de clase media, apenas si me alcanza para mantener con vida a mis hijos, que deben hacer esfuerzos heroicos para sobrellevar la comparación con sus amiguitos, y me consideran, con toda razón, un fracasado. ¿Cuánto hace que no me compro un libro, un disco, que no voy al cine? Mi computadora está obsoleta, funciona por milagro, pero no puedo soñar siquiera con cambiarla. Y a mi alrededor todos compran, gastan, se renuevan, se mudan, progresan. Con crisis o sin crisis, hay en mi patria periódicas

fases de consumismo a las que todos se prenden. Todos menos yo; ¿con qué iba a comprar nada, ni un lápiz, si tengo el bolsillo vacío? Ni siquiera tengo tarjeta de crédito. Me he visto obligado a ser un evasor impositivo, por falta de medios. Y cuando todos mis conocidos, cansados de acumular objetos nuevos y sensaciones enriquecedoras, se van de vacaciones a playas del trópico, o en viajes culturales por bellas ciudades, yo me quedo rumiando el rencor en mi pocilga. Sólo un milagro podría proveerme de algo superfluo que ilumine mi existencia sórdida, pero gasté el milagro en conseguir lo necesario para subsistir, y realmente no se pueden pedir dos milagros.

¿Por qué siempre tuvo que ser así? ¿Por qué no pudo pasar de otro modo, si al fin de cuentas, para el orden general del Universo, daba lo mismo una cosa que otra? ¿Por qué fui objeto de tu encarnizada persecución, Pobreza, diosa, o más bien bruja, exigente y molesta? ¿Por qué a mí? Cuando era chico, allá en Pringles, ya te fijaste en mí, quién sabe por qué, por mis lindos ojos y los hiciste miopes, sumando la miseria física a la económica, haciéndome acomplejado además de paria. Ya entonces empeza-



La muela del juicio

publicación ciclotímica

Año X, n° 6, postrimerías 1996

Se consigue en librerías y kioscos del centro.

Toda colaboración espontánea, voluntaria o voluntarista, deberá ser enviada a calle 60 n° 688, c.p. 1900, La Plata.

Registro de la propiedad intelectual en trámite.
Es una publicación de E. López Brusa - M. Dalmaroni
Sociedad de Hecho sin fines de lucro, y a pérdida.

Dirección: Esteban López Brusa y Miguel Dalmaroni.

Asesor fundacional: Raúl Moriajáver.

Hijo pródigo: Mario Arteca

En boca de urna: Verónica Delgado

Colaboran en este número: Miguel María de Ester, el Laurenciano Soto y doña Andina, Marcela Finocchi, N. Capo, Manuel Dalmaroni, Juana y Gregorio Martocci, y los que firman.

Diseño y diagramación: Sara Guitelman.

Ilustraciones: Jorge Battista (y anexos).



mos a vivir en estrecha comunidad, vos y yo. Mi casita resonante de escasez era la tuya. Allí aprendí a conocerte, en las eternas discusiones por plata que sostenían mis padres, en las que se me reveló la lengua y el modelo de vida. Y si salía de mi casa, ibas conmigo, mi mano en una de las tuyas, mientras con la otra me señalabas la caja de lápices de colores de mis compañeros de escuela, los blocs crujientes de papel de calcar, los helados que tomaban, las revistas mejicanas que compraban... ¿Dedónde sacaban la plata? ¿Por qué yo no la tenía? Nunca me lo dijiste.

Lo que realmente llama la atención es que cuando me fui, te fuiste conmigo, como si no pudieras soportar mi ausencia. Mi madre se resignaba a la separación, pero vos no. Viniste a Buenos Aires pegada a mí, te instalaste en mi rincón, y ninguna de mis maniobras sirvió para que cesaras en tu obstinada compañía. Si intentaba trabajar, ibas conmigo al trabajo en el colectivo; si perdía el empleo, te quedabas en casa mirándome leer unos volúmenes tristes. Cuando me casé, fuiste el único regalo de bodas que le pude hacer a mi esposa. Fuiste la única hada que se inclinó sobre la cuna de mis hijos. Fuiste el siniestro arbolito de Navidad, mi ruleta psíquica, la confidente de mis efusiones más obvias. Revolviéndome en la cama presa de atormentados insomnios, elucubré toda clase de fugas hasta secarme el cerebro. Siempre me diste gran latitud de acción, pero a último momento te embarcaste conmigo. Como en esos dibujos animados obsesivos, pude cruzar mares y continentes, y creer que, siquiera momentáneamente, me había librado de tu acoso... sólo para verte en mi cuarto como si tal cosa, afanada en pequeñas mezquindades. Era automático. Terminé haciéndome el más sedentario de los hombres. Y las huidas menos literales, los cambios de ocupación, las resoluciones, el autohipnotismo, funcionaron menos todavía, lo que era previsible: cuando lo literal nos sirve, las metáforas son peor que inútiles.

¡Basta! Ya fue suficiente. Cuarenta y seis años de condena no se le dan ni siquiera a un asesino, y yo nunca he violado la ley;

al contrario, soy tan bienintencionado e inofensivo que a veces me siento un santo. ¿No podrías dejarme en paz? ¿No me merezco aunque sea una tregua? Aun sabiendo que la culpa es mía, lo encuentro injusto. Quiero quedarme solo, librado a mis fuerzas, si es que todavía tengo alguna, quiero ser uno más entre los que se ejercitan las leyes del azar, y tener la probabilidad, así sea remota, de ser favorecido por la suerte. Tu asistencia inexorable me tiene harto. Estoy enfermo de tu homeopatía, Pobreza, querría fumigarte... Si hubiera una probabilidad de que me escucharas, te amenazaría con suicidarme, aunque no tendría ningún efecto, eso tampoco...

En ese punto de mi soliloquio vi aparecer ante mis ojos la figura escuálida, rígida, raída, majestuosa a su modo, de la Pobreza. Mis palabras debían haber producido algún efecto, porque su aspecto de falsa sumisión había sido reemplazado por uno de furia genuina, los ojos llameantes, los puños apretados, y los labios moviéndose a tizeretazos violentos:

"¡Necio! ¡Atolondrado! ¡Imbécil! Me he mantenido en silencio todos estos años, soportando tus quejas, tus lloriqueos de inmaduro, tu inadaptación, tu ingratitud a los dones que he venido derramando sobre vos desde que naciste, ¡pero ya no aguanto más! Ahora tendrás que oírme, aunque no creo que te sirva de nada, porque hay gente que no aprende nunca.

"¿Quién te dijo que mi compañía era un inconveniente! Que hayas creído que porque todo el mundo lo decía era cierto da la medida de tu frivolidad incurable. Fue para salvarte de ese defecto, precisamente, que me dediqué a vos, con una constancia que ahora veo desaprovechada. ¡Tener que hacerte, a esta altura, la lista de mis beneficios! No sé por dónde empezar, porque fui yo la que te lo dio todo. Más que eso, te di el marco en que recibirlo. Te di la energía que jamás habrías podido reunir por vos mismo. Sin mí habrías renunciado casi al comienzo del camino, desprovisto de ideas y del cerebro con el que tenerlas. Te di la variación y el color en lo que sin mi intervención habría sido una rutina amorfa. Te di la alegría de poder esperar siempre algo mejor: conociéndote, ¿qué habrías esperado, en caso de

haber tenido algo, sino perderlo? Como fueron las cosas, tus expectativas han sido siempre de mejorar. Miedoso y tímido como sos, y como habrías sido de todos modos, fuera cual fuera tu haber, habrías vivido temblando por ladrones y estafadores que siempre te habrían superado en astucia. Te di un motivo para seguir viviendo, el único que tuviste. ¿Acaso habrías escrito, si no hubiera estado yo velando a tu lado, espiando tus cuadernos por encima de tu hombro? ¿Por qué ibas a hacerlo? Y si lo hubieras hecho, habrías salido peor todavía de lo que salió. ¡Muchísimo peor! Pero eso también tengo que explicártelo.

"Vos mismo has notado, con tus escasas luces, que los ricos son diferentes. Lo son por el siguiente motivo: el rico reemplaza con la plata la factura de las cosas. En lugar de comprar la madera y hacer la mesa, compra la mesa hecha. Ahí una progresión: si es menos rico, compra la mesa y la pinta él; si lo es más, la compra ya pintada. Si es más pobre, no compra siquiera la madera, sino que va al bosque, tala un árbol, etcétera. La pobreza, o sea yo, da el quantum de proceso. El rico lo consigue todo hecho, y eso incluye bienes y servicios. Es decir que se pierde la realidad, porque la realidad es un proceso. Peor todavía: esa disponibilidad de cosas hechas y listas para ser usadas se le vuelve una segunda naturaleza, y empieza a aplicarla al ámbito mental. Es por eso que los ricos usan ideas ya hechas, opiniones ajenas, gustos producidos

por otros. Dejan el proceso en manos de los demás. Hasta con sus sentimientos pasa lo mismo, lo que los hace tan estereotipados y superficiales, mucho más que en esas caricaturas bienpensantes que suelen hacerse de ellos. ¿Te habría gustado ser así? ¿Ves que no sabés lo que decís? Sin mí, a tus libros les habría faltado la única modesta virtud que hay que reconocerles: el realismo. ¿Y tenés el descaro de reprochármelo?

"¡Vaya si lo tenés! Tu primer pensamiento al despertarte es una invectiva contra mí; el último al acostarte, también. Y en medio, todo se reduce a quejas, protestas, gimoteos. No ignoro que el mundo, en su avance tecnológico y en su consumismo, avanza en dirección del sistema de los ricos, que con el tiempo se generalizará; debe de ser eso lo que te hace sentirte marginal y pasado de moda, como si yo fuera un lastre que te arrastra a un pasado artesanal y esforzado. Eso podría ser una justificación de tu parte, pero toda tu originalidad está ahí, y dada tu inadecuación, sin la originalidad no sos nada.

"Sea como sea, yo ya no te justifico más. Estoy harta de ser tu bestia negra, de tus insultos, de tu mala educación. No te soporto más. ¡Me voy de tu casa! Si tanto lo querías, podrás darte por satisfecho: no me verás más. Me voy a lo de Arturito Carrera, donde estoy seguro de que seré apreciada como me lo merezco."

Y sin más se levantó y se dirigió hacia la puerta, ofendida,

tiesa de indignación. ¡Era cierto! ¡Se iba! Un paso más y estaría afuera. La angustia me llenó el pecho, intolerable como un infarto. A mí me convencen todos los discursos, y éste más que cualquier otro porque en cierto modo había nacido de mi propio corazón y mi mente (las figuras alegóricas operan de ese modo). Me levanté de un salto de mi sillón y grité:

¡No! ¡No te vayas, Pobreza! Hacé como si no hubiera dicho nada, te lo ruego. Ahora, y en lo sucesivo, porque me conozco y sé que no voy a dejar de quejarme. Pero en realidad no quiero que me dejes. Después de todo, ya estoy acostumbrado. Sería casi como si me dejara mi esposa. No podría soportar la humillación. No nací para huérfano. Quedate conmigo, y ya me arreglaré. No me hagas caso. Reconozco que soy un maleducado y que no me lo merezco, pero por favor, por favor, no te vayas.

Inmóvil, con la mano en el picaporte, ella dejó pasar un momento de insoportable suspenso, y después se volvió muy despacio. Tenía en la cara una sonrisa seria, y supe que me perdonaba. Vino hacia mí con pasos ceremoniosos, de novia avanzando hacia el altar.

Y desde entonces la Pobreza vivió conmigo, y ni un solo día abandonó mi casa.

Rosario, 29 de noviembre de 1995.



98



B. S. (que se ocupa ingeniosamente de estos asuntos) contó por aquí que según el Turco Asís, la campaña presidencial del otro Turco (la primera, la del 89) incluía una artimaña destinada a subsanar las limitadas posibilidades de la presencia, ese obsequio que el Príncipe concede a la turba-multa: largaban el menemóvil, parece, sin el cuerpo presente del califa pero con un sucedáneo de cartón pintado (mientras, el candidato se hallaba subido a otro carromato, en otro suburbio populoso, prodigando besos paternales a los niños y saludos a las madres, extenuadas por la espera y por cierto ardor animal que -es fama- excretan los vigores ya postreros del mahometano converso). Propiamente "Elsimulacro" de Jorge Luis, en una versión con menos truculencia, se dirá. Aunque el chisme evoca, me dice E.L.B., otro precedente menos exquisito y más mediático: Charlton Heston, no menos turquesco en el amoriscado rol del Mio Cid ya cadáver, encorsetado por sus estrategias en un esqueleto de alambre, montado con esa cosmética eréctil del disimulo, y echado así al campo, bien muerto pero atenta la mirada bravía y viril el torso convexo, para mantener el terror de sus enemigos y, precisamente, el *espíritu de cuerpo* de sus tropas y tropillas, ignorantes todos del artificio (Don Ramón - Menéndez Pidal, claro-figura en los créditos de la película como asesor erudito, y es seguro que fue él quien aportó o por lo menos controló el uso hollywoodense de la leyenda romancesca, precursora también de Morel, sobre el fiambre del Campeador hecho acaso ya hedionda máquina de guerra y vívido espectáculo). Oliver Stone copió el tópico en algún filme sobre guerrillas tropicales. Y para el que gus-

La puntada presencial

por Miguel Dalmaroni

(de Marcelo Cohen al dedo en la llaga)

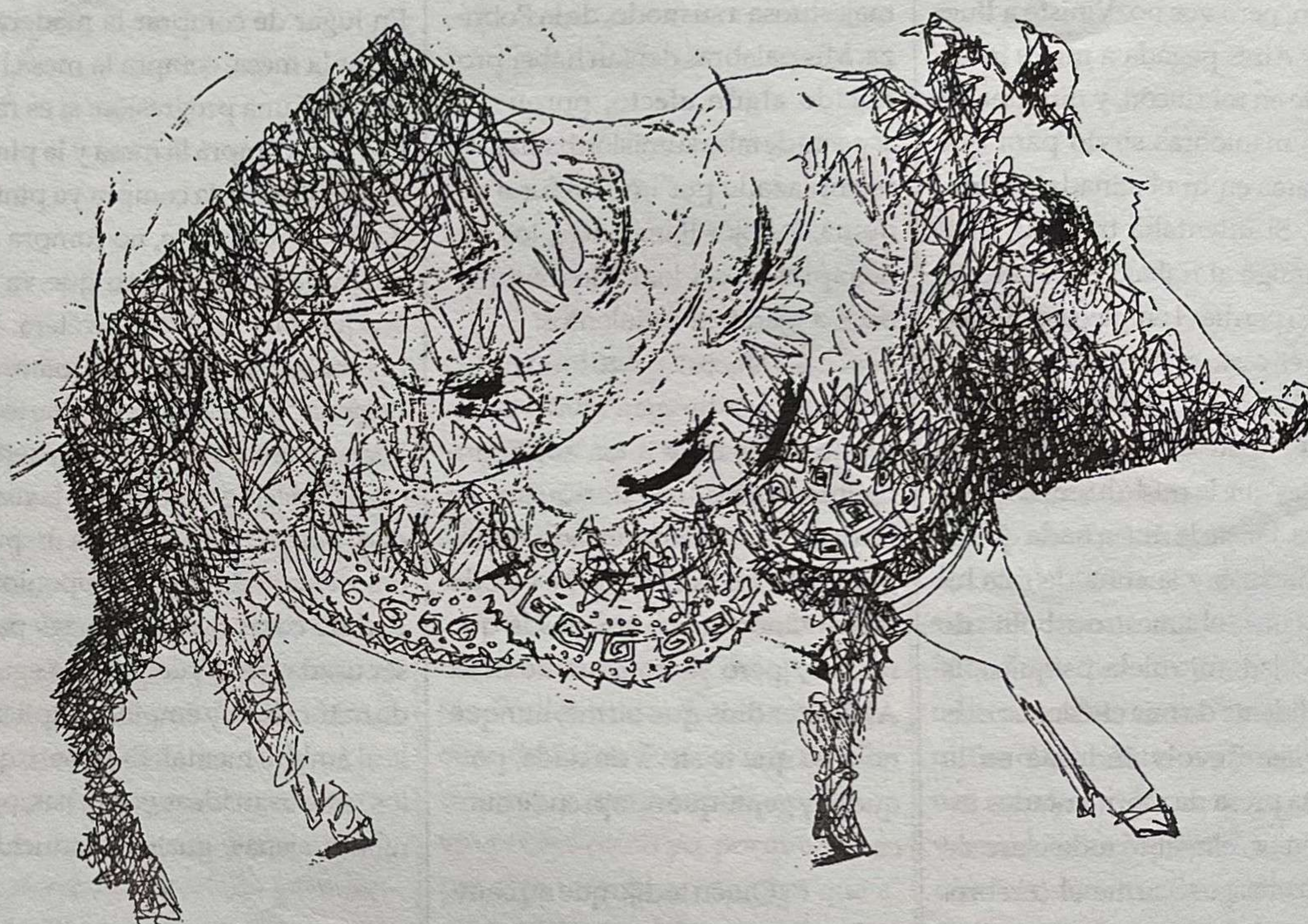
te, así siguiendo y yéndonos de tema, hacia los ingredientes que los cuerpos le proporcionan al repujado final de los mitos: incluso desde los costumbrismos de velorio ("parece dormidita, la pobre") y de ahí, claro, pasando argentinamente por la necrofilia taxidérmica o amputatoria del eterno retorno peronista que inhuma y exhuma reliquias trashumantes, hasta el lacayo servil de Stalin que se cagó encima -dicen- a la vista de los maléficos ojos fijos, ya para siempre fijos, del dictador del *proletariat* apenas finado (nada nuevo: por un lado Sade, Bataille; por el otro, el alarido de la fan ante la viva presencia del ídolo: "Me hago encima, acabo acá nomás, me muero").

Pero volvamos: rendimiento de lo *real* a lo virtual, de la presencia tangible a la promesa, paradójica pero verosímil, de un contacto anatómico tan como ahí nomás pero mediado, siempre interruptus en la crispación de un sueño azulado (es la verba que le va: azulado y líquido), agitado al cierre de la programación (que ahora ya no haya cierre exacerba las cosas). Se puede empezar en las narraciones de Marcelo Cohen, que son saturaciones. Mundos políglotas saturados de cosas -por acumulación-: "geométricas

colinas de electrodomésticos desechados" (*El testamento de O'Jaral*, que es además una autosaturación coheniana: Cohen se autotelevisa, es decir, se repite, como en una cadena de autosubordinación cuya estructura virtual -Cohen usaría sin duda símiles termodinámicos, algebraicos, macro físicos, telemáticos, genéticos, tecnológicos, biorrítmicos, farmacológicos, cibernéticos, epistemológicos, astrológicos, holográficos, ecológicos, telepá-

uticos, robóticos, babélicos y políticos- es infinita -Cohen diría: mejor, recursiva, indeterminada, incierta, insegura, imprevisible, azarosa, y caótica). Mundos seriales y saturados, sobre todo, de mediación electrónica. En el cuento "El fin de lo mismo", todos los contactos se establecen a través de la ubicuidad de la chatarra y los dispositivos de la cultura urbana posindustrial, particularmente de todas las aplicaciones imaginables de las tecnologías de la imagen, y

entonces lo que se narra es el fin de lo otro. En la ciudad de "El fin de lo mismo", "todas las noches a las nueve y cuarto, por el canal ocho de televisión, El Hijo de la Ira" desprivatiza la vida cotidiana (*nos metemos en su casa, somos uno más de la familia*), incita a los consumidores-votantes-televidentes a "abandonar el egoísmo íntimo", promueve a la vez que escenifica la sospecha doméstica y la paranoia vecinal, incita a los "cazado-



Miguel Dalmaroni

res indignados" y a los "padres de familia" a barrer la inseguridad de las calles, recuerda a todos que él mismo supervisa y despliega la actividad panóptica de "Catorce equipos móviles de video **hurgando** en los barrios; el asalto, el ultraje, el susto, la contienda, el tajo, la venganza del farmacéutico, el espasmo del abstinente, el ómnibus secuestrado, la colegiala karateka en el flash cortante de los reporteros": más o menos, los avances publicitarios que nos recomiendan no dejar de ver el noticiero de la noche, pasados de rosca. Pero hete ahí que ese ojo vigilante del Hijo se hace ver no sólo **en vivo y en directo**, a través de la pantalla, sino también en presencia: "los cazadores le construyeron una casamata en la nave central del shopping center".

Lorelei (en *El oído absoluto*) es una isla que no figura en los mapas, en la que el planetariamente exitoso Fulvio Silvio Campomanes, un cantante pop-latino que no sabe ya qué hacer con tanta plata, ha fundado un paraíso massmediático y tecnológico. Cualquier hijo de vecino tiene derecho a pasar unas vacaciones en Lorelei durante una quincena de su vida. En Lorelei, Campomanes brilla por ausencia en los innumerables simulacros que lo repiten a toda hora, en todas partes, pero ata de cuerpo presente: la isla satura los ojos y oídos de sus invitados con imágenes y canciones del ídolo, por todos los **medios** (altoparlantes, holografías, láser, robots, etc.), pero cada quince días Fulvio Silvio ofrece un recital público. Cohen organiza una línea de la trama a partir de un incidente: hace días que Campomanes no aparece, se posterga el recital de la quincena, cunden

los rumores. ¿Está enfermo, ha muerto? O tal vez, Campomanes nunca existió, no es más que un autómatas de plástico y microchips.

Para no dar lugar a la más mínima duda, para que la verdad de la ficción masmediática no se resuelva, por ese pacto de sangre que la ata al artificio, en su vecindad catastrófica con el engaño, retrocede vertiginosamente al escenario cultural y al rito donde los cuerpos se aproximan, se huelen, se tocan si un desaforado que logra burlar a los gorilas de seguridad (carguemos la mano: a quien se le hace creer que logra burlar) escala al escenario y llora y besa y soba de sudor, saliva y sangre a la estrella y se dice que es cierto, que en verdad lo es. Para cerciorarse de que no se trata de un holograma, Tomás quiere poner el dedo en la llaga. "Hombre de poca fe", sentencia satisfecho el Maestro, y la terrible venganza es una conversión definitiva. La mediación tecnológica garantiza su eficacia plenipotenciaria y su misma subsistencia mediante esa puntada presencial.

Esa puntada: el desquite que la industria se toma con los cuerpos presentes con los que debe, de tanto en tanto, conceder y pactar. Madonna se maquilla, se le corre una media, se olvida el libreto, hace pis: se concede, y parece de verdad y todo. "Me sorprenden trabajando", que se recicla como autoparodia facilonga: "Oh, me sorprenden trabajando", dicen los más tarados de la pantalla porque ni trabajan ni la cámara sorprende (cf. De Diego, "El nuevo verosímil", *La muela del juicio* n° 5). Tal vez ya sea innecesario que vengan los tiempos en que se cumpla en versión sofisticada aquella quimera de algún tecnómano pueril del cine clase B: que las imágenes, además, huelan. En fin, que te to-

quen literalmente (y entonces adiós desodorante de ambientes y agarrate catalina con semejante avatar del realismo: "Cacho, bajá el volumen y subí un poco el olor", o con los usos que cierta vanguardia cinematográfica haría del artificio, Jorge Polaco o Tarantino prodigando perfumes).

No es que haya que hacerse ilusiones retro (esas, mucho más retro, se las hace y las hace el temible Zabeca de Lo más: la montada te merca la merca, y se queda esperando en la puerta: salís a las tres y, hecho el negocio, te fusilan ahí nomás). Pero la paradoja -para mantener el poder de la distancia hay que acercarse de vez en cuando- tiene también su otro costado, siempre al borde pero siempre subrayable: el culto presencial se vuelve antimediativo cuando queda en manos de la hinchada. Lo que todavía puede resonar ahí (por un rato apenas pero puede, y cuando puede rompe alguna que otra cosa, la propiedad y los biejes ajenos, lo de siempre) es la vindicación gregaria de los cuerpos aglutinados en un espacio situado, sin antenas, donde suele entonarse una arcaica consigna de desafío que resiste a la paradoja desde su interior y por la otra punta: "Olé, olé, es para (digamos) Juan Pelotas que lo mira por tevé".



Volver a los limones



Los caprichos del habla son, a veces, desafortunados. Es el caso del irreparable reemplazo de "limones" por "gomas", para referir en la jerga doméstica, esquinera o muchachasca las muelles protuberancias pectorales de la hembra humana. El poder referencial de la cítrica metáfora perdida es, de lejos, superior al de su actual reemplazante: ésta traza un pobre analogon por la materia, aquella uno más acabado, por el objeto. ¿Y qué si en un afán casi alegórico se emprende la amplificación desorbitada del símil? Goma se agota a poco de andar, mientras que los limones, se sabe, pueden exprimirse, chuparse, lambetearse con gusto. Y si de un gusto acre o agrio se trata, no son otras las paradojas en las que va amarrado, fatalmente, el sabor del amor, que es siempre -macedonia o malleana o marechalescamente- gozodolor o dolorgozo (¡Cómo dolorgozo! ¡Cómo me gozoduele!).

Qué degradación poética se produce en lo que va de un ¡Qué limones, mamita! a un ¡Qué gomas tenés! El uno dibuja los contornos precisos de una turgencia fragante y acidulada, vegetal y digestiva, que invita a la siesta infantil y frutal, al asalto terapéutico a dos manos, al manoteo, a la manufactura, a la mansalva. El otro, no puede evitar la sordidez industrializada e insípida del caucho genérico, de la masticación inane, del chicle mercantilista, en un sueño fabril de muñeca tamaño natural vergonzosamente importada de Hong-Kong.

Ni qué decir de las resonancias bíblicas que la fruta invitadora e incitante provoca, pendiendo del árbol y tentando al arrebatado pecaminoso (y que para el caso nunca podría ser manzana, ya que se muere mas también se deglute, sino limón pues se succiona). O, más acá, los paisajes de baldío y materral o jardín trasero al reparo de miradas vigilantes o maternales, allí donde la iniciación y la primicia solían beberse con el afán vertiginoso y desafiante de una limonada amiga.

Decir que una teta es una goma es decir algo ha muerto. Mentarla limón, en cambio, es ya pedirla con la pulsión y el pulso acelerado de un cuerpo que se quiere pulpo, que apura hasta la pulpa plena del desborde, la demasía viciosa del pleonismo: "Bajate un poco el fiocorpi que te lambeteo los limones con la lengua".

Raúl Moriajáver

por Mario Arteca

El tar- ta- mudo

Sobre Paul Celan

1.

Sí: la poesía de Paul Celan es un intento desmesurado por recuperar la palabra, la lengua materna (luego de Auswichtz); eso ya fue dicho. Aunque sin embargo -y también es sabido- éste poeta rumano-alemán señalaba que sus textos tenían al enmudecimiento.

En un artículo escrito por el poeta francés Yves Bonnefoy sobre Paul Celan, se describe esta suerte de exilio de la lengua madre que sufrió el creador de *Todesfuge* como una forma de poner la presencia del Verbo "inacabable a los ojos, en todo caso, de su corazón" y agregaba que el sentimiento de la escritura que padecía Paul Celan era "una

efusión sin origen ni fin". Hay cierta verdad en las palabras de Bonnefoy, que convendría convalidar. "Sin origen ni fin..." es tal vez la frase que agrupa con más justeza la espiral interminable de la escritura de Celan.

Habría que decir que, como todo estilo personal y auténti-

co, los poemas de Celan se inscriben en un origen, aunque éste se nos muestre fragmentado, por momentos estático y con la presencia del desánimo en los versos. Pero es justamente esa presencia, la de la ausencia de la voluntad, la que hace que los poemas de Paul Celan, se *ajusten* (incluso en el sentido económico) sobre la dificultad de sus poemas. Son textos irrespirables, podría decirse. No porque exhale algún tipo particular de tóxico, sino porque la respiración, palabra que suplementa al *estilo* poético, no ha encontrado hasta ahora una forma más elocuente de describirlo. Esa respiración, además, es la de un resucitado. Un zombie, mitad vivo mitad muerto, que carga con el trazo de lo inacabado y raya en lo monstruoso. En Celan, lo monstruoso, es la mutilación física y ontológica que padece el escritor ante la única manera de gritar y transcurrir: el texto poético. Por eso, tal cual lo dice en "El Meridiano", Celan establece en los textos un diálogo entre el yo y el tú, o al menos se exhibe descarnadamente en ese intento.

Más allá de la respuesta al analogismo de Gottfried Benn, a esa concepción del yo poético que resucita en la posguerra como una profecía del renacimiento católico nacional socialista - germano (como lo detallara "El Origen", el primer libro de la autobiografía de Thomas Bernhard), "El Meridiano" sería su único extenso discurso sobre la creación, a partir de la figura de Georg Büchner, y en donde Celan describe la percepción de un poeta que roba su lengua (más claramente, un poeta que roba la lengua que habla, naturalmente ya hurtada); es decir, se trata del *habla* ("...escrita separado", como dice el intenso poema *Stretto*); se tensaría así la distancia oculta entre la voluntad creadora del

poeta y el abismo del habla. Y aquí, abismo, no tiene una connotación desesperada, sino que vincula el espacio existente, necesario, para que la voluntad creadora se soporte.

Es de destacar la impronta que un libro como *Amapola y Memoria* coloca sobre la poesía posterior de Celan. Es como un canal de riego, como el mediomundo del pescador que escruta el pez hasta la trampa, imagen que doblaría de placer al propio autor nacido en Chernowitz, Bucovina. ¿Qué es lo que fabrica "Amapola y memoria", para que docentemente la palabra se inunde en uno (yo-Celan)?

Paul Celan: _____

su literatura sigue una *traditio*, en este caso judeo cristiana: es decir, colocar en boca de los escritores la rebelión de Dios, de él a través de la lengua. Ése es su estatuto: ¿Dios *asume* en la palabra de Auswichtz el exilio de aquellos que la hablan, que la refieren?. Es decir, Dios se rev(b)ela-en-Celan, atravesado por la voz de Auswichtz, otorgando la palabra y de ese modo decide (al parecer) ser *hablado*. Decide ser narrado desde el exterminio. Él también baila y cava una tumba en el aire.

La diferencia entre el Dios, frío, monolítico, ése en el que presuntamente refleja la fe de los cristianos, y el del poeta Celan, es absolutamente diametral. El Dios de Paul Ansel es el reverso del modelo: es un Dios al que se le exige *hablar*, antes de escuchar un ruego, siempre inútil; lo de Celan es una operación bastante particular: el único efecto del ruego es su envío, no su concreción. Es decir que su li-



teratura se convierte en pura estimulación provocadora. Por eso su poesía no es desesperanzada, vacía, aunque se despliegue *tartamuda* por el dolor: sino simplemente quiere evitar hablar; hablar por Dios.

¿Qué sería entonces esa voz del judaísmo?: algo que "se vive como el redescubrimiento del carácter antinómico y paradójico de su propia tradición" (Massimo Cacciari. *Edmond Jabès en el judaísmo contemporáneo. Una huella*. En *Confines* 2).

2.

Decide ser hablado: el Dios. Dios se coloca en una posición oblicua, distinta: "otorga la palabra y de ese modo decide ser hablado" (Judaísmo/Massimo Cacciari).

Paul Celan retoma ese detalle elíptico del ruego; lo pone en palabras que no son suyas. No porque se trate de las palabras de Dios, ni mucho menos. Celan decide otorgar la palabra de Auswichtz y de ese modo *insertar* su voz. Su voz de horror.

El sistema de pólders.

El Judaísmo, ya está dicho: su tema es la palabra. Sin embargo Paul Celan dice que su poesía "tiene una clara tendencia al enmudecimiento", como si escribir implicara una borratura, como un sistema de pólders inverso. Al contrario de las *tierras ganadas al mar*, en Celan se debe hablar del *silencio ganado a las palabras*. Un silencio tramado por la lengua en permanente exilio. Recordemos el concepto de Massimo Cacciari: una lengua otorgada por un ser absoluto, para que se *constituya* definitivamente por intermedio del

habla. Al *pronunciar* la palabra (en el sentido de "el Verbo"), Celan rompe esa relación religada entre Dios-pueblo hebreo-palabra-exilio.

Paul Celan vive un exilio desconociendo el mandato de la lengua. Tal vez, después de 1945 y más de seis millones de judíos muertos (entre ellos los padres del poeta), Celan no se rebele contra el mandato de Dios de darle la palabra, sino que no puede cumplir esa demanda porque ya no se puede hablar ante la irrestricta presencia del horror y la cancelación física de seres humanos.

Pero además no puede cumplir con ese "mandato", ya que en Celan, como en otros tantos escritores, su lengua está nutrida de dos madres: en este caso, la alemana y la rumana. Dos raíces, dos lenguas. Entonces se trata en Celan de la posición ante el horror del uso de dos lenguas bastardas (no porque lo sean, sino porque en el propio poeta las lenguas se comportan como una íntima duda cromosómica).

3.

La voz tartamuda: el tartamudo tiene la imposibilidad de completar una palabra; una frase también. No la puede decir con el tono, el espacio y el silabeo adecuado, acostumbrado. En Celan, la tartamudez trasciende a partir de su inusual sistema de puntuación. La imposibilidad de *hablar* es la imposibilidad de poder conectar el poema como tal. Poema (por Celan): busca esos diálogos, esos puentes, ese "meridiano" específico para poder unir lo inasible: la depreciación de los cuerpos mutilados, dispersos sin duda después del Holocausto, y la salida estética que involucra al poema.

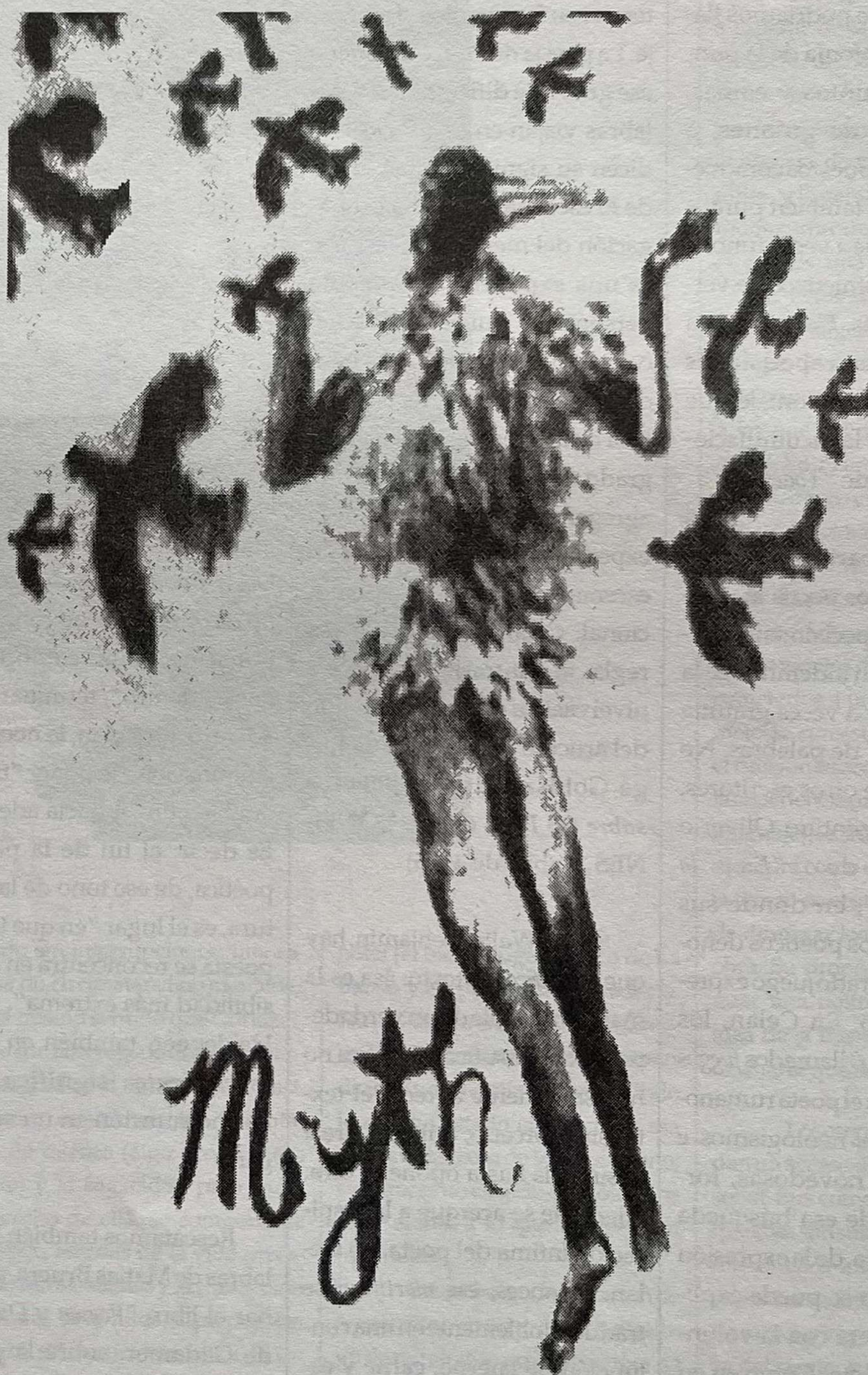
La puntuación: se puede hablar del "barroquismo" de la puntuación en Paul Celan. No es un concepto antojadizo. Se trata de que la exacerbación del sistema de Celan extrae aún más esa dificultad del habla, hasta hacerla impronunciable, hasta dejarla sin un lector en voz alta. Por lo tanto, lo barroco de su puntuación no es proliferación, o movilidad, sino que se traduce en "demora", demora para la lectura. La traducción más simple de esta demora, es el tempo de la fatiga, del cansancio, el quebranto solitario de la salud.

Existe, por otra parte, y a partir de "*De umbral en umbral*" (1955), un corte diametral con su poesía anterior: la de "*Amapola y memoria*" (1952) o "*La arena de las urnas*" (1948).

"*De umbral en umbral*" es un poemario en donde el reflejo del horror de Auswichtz comienza a adherirse, casi físicamente, a la lengua. No basta con la utilización de los yambos aliterados (al estilo anglosajón), es decir, no hace falta acentuar en *agudos* todas las palabras que no se pueden pronunciar (esto es garan-

tía -al contrario de Celan- de provocar "gravedad" en el poema). De alguna manera, la poesía de este Celan (y se profundizará en los libros siguientes) es el doloroso intento de crear una lengua, y también un diccionario, uno en el que se transmita la relación entre el dolor, la muerte y la tortura de vivir, después de haber sido rociado por el espanto.

Hace falta algo más: la construcción de la no-palabra, la no-historia, del sí-horror,



deber realizarse en un todo formal, funcional, a raíz de las posibilidades que brinda la poesía.

Otra vez ese barroquismo de la puntuación: en Paul Celan, la puntuación se desarrolla también desde un sistema móvil, que intenta *hablarnos*, decir, expresar (a pesar de la obviedad de que todo poema solivianta un sistema de expresión). Ese sistema móvil se muestra en Celan, principalmente, en "*Hebras de Sol*" (*Fadensonnen*, 1968). En ese poemario, el poeta promueve lo que podríamos llamar una "sinfonía de la puntuación". Puntos y comas, precedidos de guiones, ó guiones propuestos como cesuras (como también puntos y apartes, que a veces funcionan como comienzos de versos). Además, Celan realiza permanentes repeticiones que pactan un montaje que no repara en las acumulaciones eficaces de "*Todesfuge*".

Por otra parte, Celan debe ser uno de los pocos escritores (y más especialmente poetas) que salen indemnes de la recurrente y a veces gratuita "invención" de palabras. No es el caso de otros escritores, como el argentino Oliverio Girondo de "*En la masmédula*", en donde sus experimentos poéticos denotan un elaborado juego expresivo-sonoro. En Celan, los "torpemente" llamados *juegos* no son tal: en el poeta rumano-germano los neologismos e inflexiones novedosas, forman parte de esa búsqueda de-la-palabra, de la expresión de lo que no se puede explicar, ni siquiera con la voluntad del alfabeto. Como en en *Fadensonnen*, coexisten en mismo texto las palabras: *gelimerecidos, alarmaseñalantes, astromuronautas*,

lunagolondrinas, corostragabaturas, Ba-bajo, etc.

4.

"...räkeln sich die Sterbereien"

Hans-Georg Gadamer, *hermeneuta*: "Los poetas no están enmudeciendo, sino que necesariamente tuvieron que bajar el tono de la voz". Bajar y multiplicar en simultáneo. Como un susurro, una murmuración, un balbucir inconducente que nos obliga a escuchar con dificultad, a entender en fragmentos el mensaje. La poesía de Paul Celan tiene ese grado de dificultad: sus palabras viajan en *baja frecuencia*; dicen su significado tan al ras de lo escuchable, que la propagación del mensaje -la lectura- es una experiencia realmente personal de quien la escucha: cada lector transmite lo que puede apreciar. Al parecer, si la altura de la poesía se mide por su grado de dificultad, habría que agregar que la *traducción* de la experiencia humana puesta en escena, duplica el impacto emocional. Celan no escapa a esa regla, al contrario, la ejerce a nivel casi de estatuto (recogido del artículo sobre Celan de Jorge Goldszmidt: *Fragmentos sobre (a) Paul Celan*, CONFINES 1, abril de 1995)

Según Walter Benjamin, hay que *mortificar* el texto: ésa es la marca indeleble de un verdadero poeta. Mortificar significa no necesariamente agredir el texto, sino torcerlo, quitarle aire a la sintaxis hasta oponerle otra. Algo que se acerque a la respiración íntima del poeta. En Celan, entonces, ese *mortificar* se traduce doblemente en una conjunción de cuerpo, carne y escritura.

El fin de la poesía: Martin Heidegger toma el modelo de

Hölderlin, como del poeta que atomiza el sentido final de la lengua alemana, es decir, *aquel* que traduce mejor el Habla, el Decir poético. Heidegger y el fin de la filosofía: no como "culminación", sino como un "ir hacia adentro", terminar hacia adentro. En Celan, la noción de culminación, de poner "fin", es también un "ir hacia adentro". Es decir: el fin de la palabra poética, de ese tono de la escritura, es el lugar "en que toda la poesía se reconcentra en su posibilidad más extrema". Como Heidegger, también en Celan *acabamiento* significa esta reconcentración en un solo lugar.

Rescatamos también las palabras de Matías Bruera, al reseñar el libro "*Poema y Diálogo*", de Gadamer, sobre la poesía alemana del Siglo Veinte:

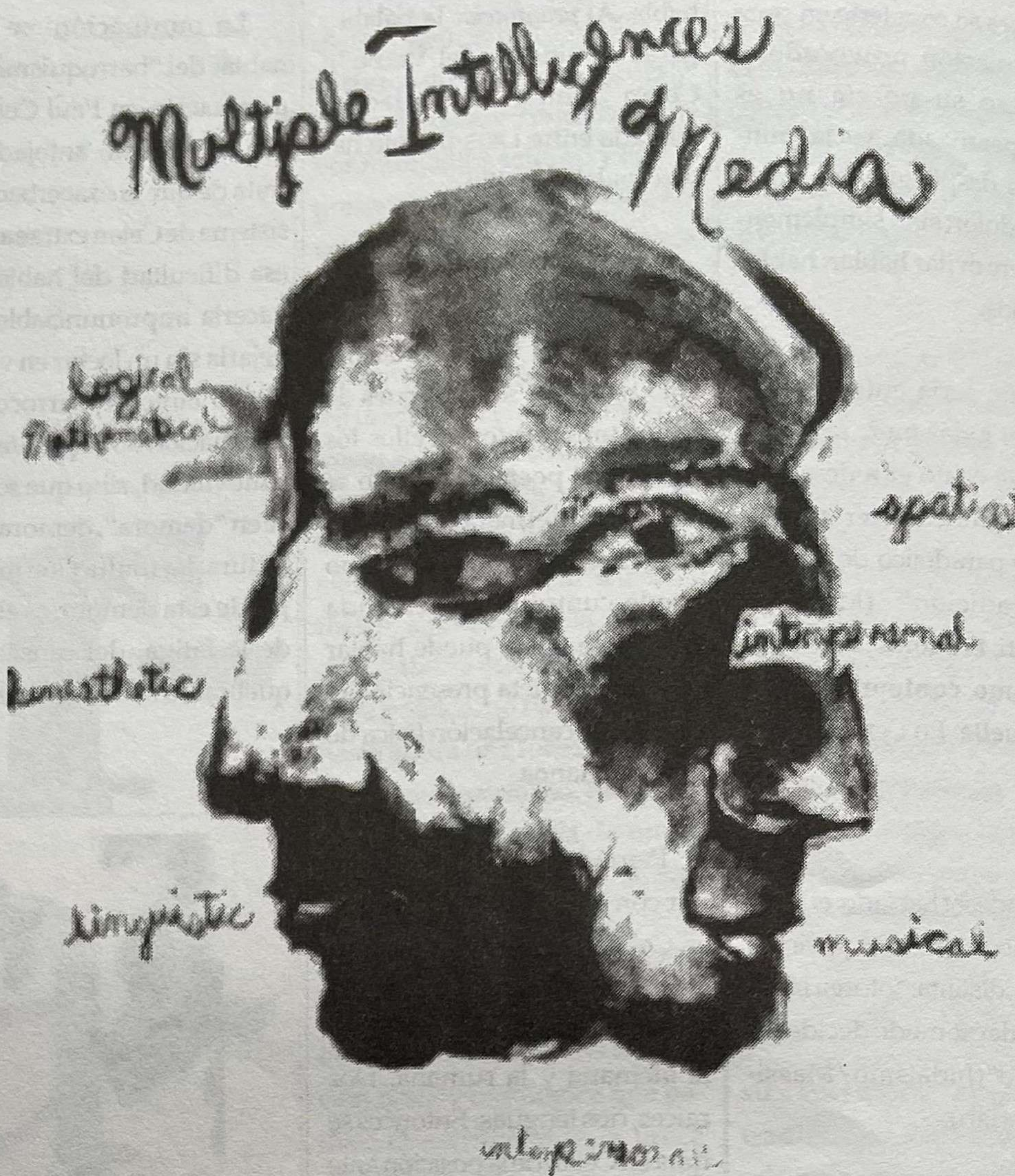
"El que realmente intenta hablar lo hace buscando la palabra, porque cree en lo incon-

mensurable de aquello que no consigue decir y que como no lo consigue *resuena en el otro* (la cursiva es nuestra). Es justamente esa sabiduría de 'balbucir y enmudecer' lo que sustenta la actualidad de Hölderlin redescubierto y expresado a través de toda la lírica contemporánea".

Balbucir y enmudecer: en Paul Celan, el balbuceo se traduce mejor como tartamudez, como ya hemos dicho, ya que el balbucear le corresponde al ser que se evoca como niño y duda como adulto. En Celan, la imposibilidad de alcanzar ese mandato de la lengua madre, de darle a Dios palabra, de corresponder a su decisión de conformarse como un sujeto parlante por posesión de otras lenguas, se manifiesta una vez más como *imposibilidad*. Y claro, *enmudecer*: Pero ya dijimos que todo esto se trata de un tono menor de la voz, no para que

deje de ser escuchada, sino por una necesidad ontológica de expresar el horror de la muerte. No siempre el grito de horror traduce el horror. La demolición del silencio de muerte, hecha escritura, casi criptogramática, produce intensidad. Otra forma de desesperanza.

Cumplir en este caso el **mandato**, es un *doble trabajo forzado*; y en este caso, como en el de Auschwitz, *trabajar no otorga libertad*. Como Dios *decide ser hablado* -y eso significa que hablará a través de los hombres-, en Celan eso no se cumplirá nunca, porque "intenta hablar" y por eso busca la palabra. Lo que rescata, lo que conforma finalmente (es decir un poema) "resuena en el otro": en Dios o en todos los demás hombres.



Hay un síndrome bastante difundido entre algunos escritores argentinos: es el síndrome del Doctor Sokolinsky. Su deseo consiste en una voluntad prospectiva que contribuya a que se entienda todo, pero menos un texto -ya que un texto es siempre cerrado- que las condiciones de su producción.

Borges inició estrategias de esta naturaleza al adaptar su ideología -su *pathos* irónico- a un público no letrado. Aún queda en el aire el éxito de su epigrama: un repertorio de tópicos que funciona como un sistema paralelo a su obra.

Les siguió Sabato, quien urdió su mito en base al sufrimiento personal. Aplastado por las Grandes Cosas, su vida (un largo deseo de muerte) transcurre en su retiro de Santos Lugares, donde le hace frente a las calamidades del mundo: el Tiempo, la Injusticia, la Ingratitud, Borges. Su paso por la función pública agregó pruebas: el sufrimiento era verdadero: el Mal existía y lo rondaba a él.

Por un lado, un gran escritor que decide inscribirse en el recuerdo social como un viejo ocurrente y algo excéntrico; y por el otro, un hombre que decide darle batalla al Mondo Mazcalzone tanto en las artes como en las ciencias. Pero falta Cortázar, el escritor inspirado, el primero en pronunciarse como objeto de fenómenos extraordinarios: apariciones, premoniciones y "paravisiones". Su cuerpo se "desdobla", se mira a sí mismo como otro y dice que la frase célebre de *El perseguidor* ("esto lo estoy tocando mañana") es producto de una sensación que tuvo en un ascensor de París, del mismo modo que la ciudad de **62-Modelo para armar** manifiesta su traza en un sueño.

Esta intervención de la vida sobre la obra no logra explicar el texto pero sí desplazar el relato fuera de él. En el lugar de la ficción -lo que el escritor produce- aparece la descripción de una experiencia -lo que el escritor es o le ha tocado ser en la vida. Una poética de la producción, que dice todo el tiempo: *escritor se nace*, comienza a funcionar como relato previo a una lectura que sólo tendrá lugar como efecto secunda-

Los escritores Genios

por Juan José Becerra



rio de una fascinación. El hecho literario no radica en la escritura sino en un pase mágico del Destino. No hay **work in progress** ni **background**; sólo un instante de inspiración en el que se revelan una historia sin igual, una arquitectura narrativa, una serie de personajes, el estilo del hombre y un mandato posterior de transcribir esa literatura sin materia que han dejado servida.

En esa línea aparece **Esperanto**, de Rodrigo Fresán, un libro que surgió acompañado de algunos comentarios de su autor: la enumeración de un circuito rea-

lizado sin interrupciones; una cadena de **circunstancias** orientadas en el mismo sentido que Cortázar, pero con el agregado de un elemento biográfico: el nombre de Proust. La serie, una exhalación instantánea de talento (algo propio pero ajeno) y la sagacidad para sacar provecho de ella, se compone de un viaje, escenas de la vida privada, lecturas, sueños y la traducción de todos esos hitos superpuestos en una estructura narrativa. El escritor lee **En busca del tiempo perdido**, viaja a Córdoba, sueña la trama de una novela, la transcribe en forma provisoria en el baño de un

hotel (el baño: origen mítico de **La balsa**) y en pocos días se redacta. No hay hiatos en la cadena productiva de **Esperanto**. No hay desperdicios; su economía aprovecha todo lo que ha estado en juego en esa noche milagrosa de Villa Giardino; su autor es un elegido que sólo debe estar atento a lo que le ofrece su naturaleza.

Sin embargo, la tentación de acompañar un texto con un catálogo de mitologías no es privativa de Fresán. Es difícil encontrar algún escritor argentino que no de vele el instante que inspiró algún momento de su obra. En un viaje a París, en

una resaca de cocaína, en el hallazgo de una serie de cartas en un placard -y en el desusadas respuestas en otro-, encontramos las razones de un destino de escritor. La praxis literaria -en la que verdaderamente se **descubre** el producto- es un ejercicio obligado que sólo sirve para alterar el paseo merecido por el limbo del literato. Lo que abunda no es la escritura como artesanado, sino como el resultado inmediato de un automatismo. El escritor-genio, amanuense de sus propias emergencias (digamos, surrealistas) experimenta la literatura en su cuerpo, como un Bien que lo diferencia. No hay deseo de escritura sino una misión que cumplir.

Por las mañanas se sienta a esperar de la literatura lo que Graciela Alfano espera de sus tostadas: un mensaje sobrenatural. Sus facultades de **médium** son la evidencia de que es uno entre miles, y la garantía de que de un momento a otro llegará, envuelta en moños, una obra **hecha**.

Lejos de la inspiración, Manuel Puig trabajó la forma de **Sangre de amor correspondido** en circunstancias muy diferentes a las que envuelven al escritor-genio. **Editó** una serie de conversaciones con un albañil que realizaba refacciones en su casa. La vida antecede la obra, pero no para explicarla con valores extraliterarios, sino para extraer los materiales de una literatura y someterlos a un **tratamiento**. Su método consiste en reestablecer el funcionamiento de las leyes de la experiencia (una experiencia de lenguaje), e introducirlas en la escritura como el resultado de un esfuerzo en el que el escritor trata de **dominar** los elementos de su obra. Su propósito es el de insinuar una política más que una idea de sí mismo como hombre de suerte que se deja llevar.

Los escritores-genios brindan un acceso directo al mito personal. Sus comentarios -no tanto qué cosa son sus libros como quiénes son ellos- intentan orientar sus textos hacia un lugar marginal de lectura. Lo importante es la lectura del sujeto, su **charme**, su don, su intimidad con lo extraordinario, aquellos fenómenos que indiquen que la literatura no es cosa de este mundo.



1.- Un par de meses atrás, fui invitado a participar de una mesa redonda cuyo tema unificador era "Los posicionamientos subjetivos en el fin del milenio". Este trabajo es el que presenté en aquella ocasión. En este sentido, me voy a limitar a señalar qué puede decirse de los posicionamientos subjetivos en estos tiempos y en el campo del arte, particularmente en el cine popular norteamericano. Como es sabido, hablar de la subjetividad en el arte es como referirse a la blancura de la nieve; lo interesante sería ver qué formas adopta la subjetividad, cómo se constituye en discurso estético, dónde va a buscar sus fuentes, en qué tradición cultural se inserta. Me referiré, en

especial, a películas de vasto alcance en cuanto a su repercusión pública.

Se habla por estos días con mucha insistencia de las estéticas posmodernas; con este adjetivo acontece algo similar a lo que ocurrió con el adjetivo 'realista': resultó tan discutido como categoría estética, que decir que un texto era realista era poco más que decir nada. Así, si afirmamos que una obra de arte es posmoderna, no se sabe muy bien qué estamos afirmando. En cualquier caso, suele ser aceptado que el posmodernismo en arte se asocia con el fin de la experimentación y la vuelta al relato más o menos clásico. Pues bien, si le damos a esta afirmación un carácter axiomático, la pregunta sería de

qué relato clásico estamos hablando y volvemos entonces a las preguntas iniciales: cómo se constituye la subjetividad en un discurso estético, etc.

2.- No hace mucho tiempo, en un encuentro similar al que hacía referencia, dije que veía en las estéticas contemporáneas una tendencia a la que -a falta de mejor nombre- califiqué de neorromántica. No parece necesario insistir en las características que modelaron al principal movimiento cultural del siglo pasado: énfasis ideológico en lo nacional y lo popular, maniqueísmo, exaltación de los héroes anónimos, multiplicación de las formas de religiosidad, re-

torno a las fuentes populares -particularmente leyendas y mitos de origen medieval-, destrucción de sistemas organizados, estéticas de formas abiertas, alcance metafísico de los sentimientos asociados con el amor y la libertad, etc. ¿Se puede hablar, entonces, de neorromanticismo en el cine popular de nuestros días?

2.1.- A primera vista, cualquiera podría afirmar que el maniqueísmo es una de las características sobresalientes del cine norteamericano, construido a menudo en la tajante oposición entre el bien y el mal. Sin embargo, muchas películas podrían demostrar que sobre una estructura en apariencia maniquea -dos héroes enfrentados bipolarmente- no se monta una bipolaridad ética, esto es, bien vs. mal. El recurso es muy antiguo y tiene origen en la recomendación aristotélica: es necesaria cierta dignidad del mal para que la peripecia resulte eficaz y verosímil. Aristóteles no hacía otra cosa que describir las grandes obras de entonces: en *La Ilíada* Aquiles es el héroe, pero ese heroísmo está construido sobre la grandeza de Héctor. Para decirlo de un modo banal, no se sabe para nada con certeza quién es el "bueno" en el poema homérico.

2.2.- En el romanticismo, existe cierta exaltación de la dignidad del mal, pero en un sentido diferente al de los clásicos: la bipolaridad es más metafísica que estructural. Si nos detenemos en los mejores textos del romanticismo argentino, -*Facundo* y "El matadero"- la ambigüedad resulta flagrante: el mal se quiere extirpar mediante procedimientos rituales; sin embargo, ejerce cierta fascinación que los escritores no pueden disimular. En el cine contemporáneo, se oscila entre diferentes variantes de la bipolaridad. Un ejemplo evidente es *Batman* (Tim Burton): la simpatía del Joker que modeló Nicholson y, en el otro extremo, el diseño de un héroe oscuro y neurótico generó cierta ambigüedad de la que, a la larga, los productores debieron deshacerse. Como es sabido, para la tercera versión de la serie ya no contrataron a Burton. Algo similar ocurrió con *Rambo*: en la primera película de la serie, Rambo se ponía casi escandalosamente fuera de la ley. El

personaje encarnaba un ideal heroico épico al margen de las debilidades y flaquezas del sistema democrático; la ideología fuertemente derechista de la película obligó a cambiar el rumbo y Rambo se mudó al Tercer Mundo, en donde nadie duda quiénes son los malos. Quizás el ejemplo más contundente de la dignidad del mal sean las películas de Eastwood *Unforgiven* (*Los imperdonables*) y *A perfect world* (*Un mundo perfecto*); estos filmes ponen de manifiesto una suerte de ley estructural: a medida que crece la ambigüedad ética decrece el maniqueísmo y la bipolaridad, y las películas suelen ganar en eficacia estética. La inversión de esta ley demuestra por qué las series *Batman* y *Rambo* fueron empeorando.

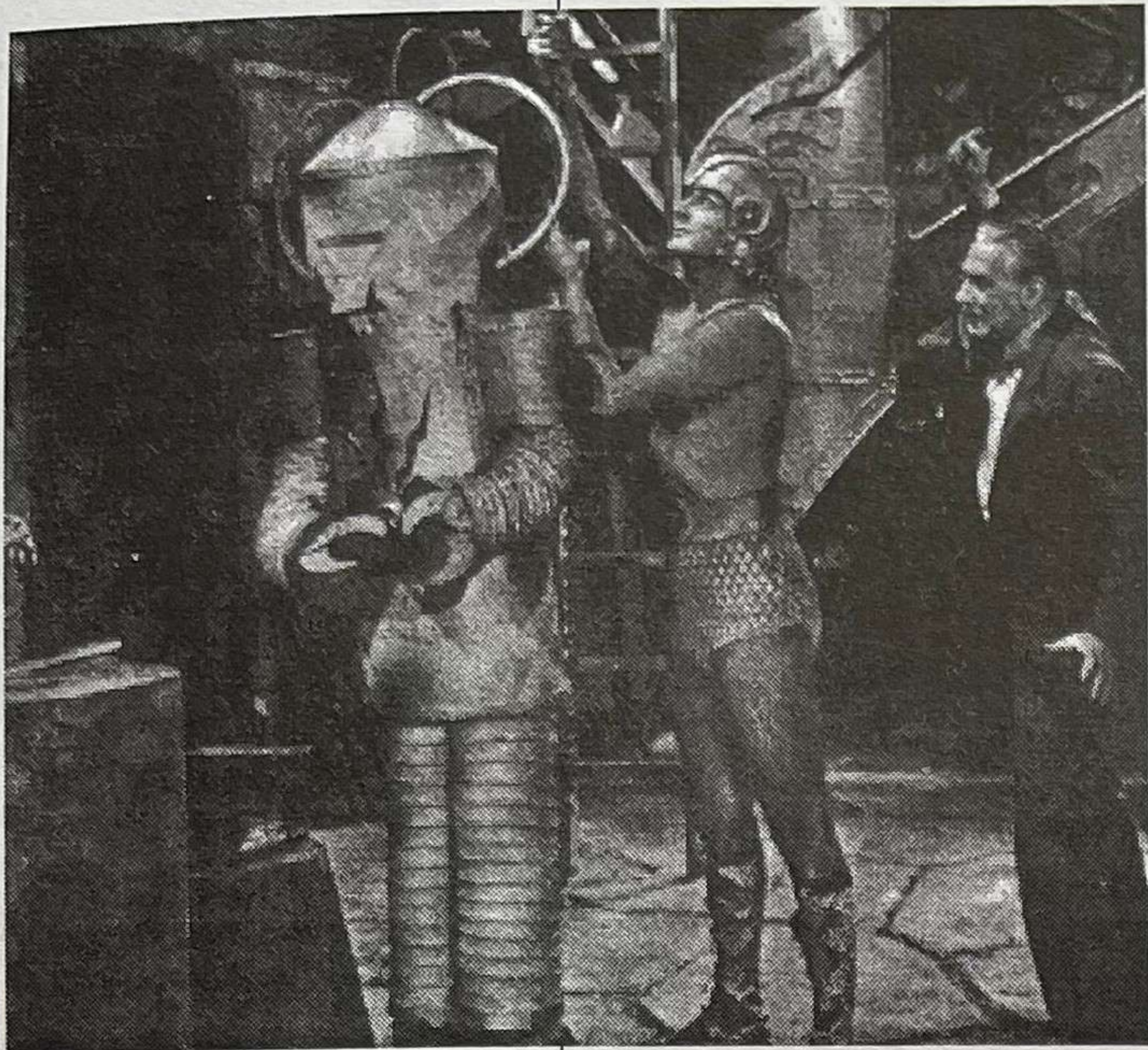
Otra característica del romanticismo es lo que algún crítico denominó la "estética de lo feo": de la ambigüedad ética deriva la ambigüedad estética; por lo tanto, en lo feo y degradado puede haber ternura y sentimientos nobles: Quasimodo, el jorobado de Notre Dame, sería el ejemplo arquetípico. Ahora bien, como es sabido, la exasperación de esta tendencia da origen a las estéticas kitsch, y después de los años '60 los críticos suelen hablar mucho de kitsch y poco de romanticismo. Sin embargo, películas como *Drácula* de Ford Coppola o *Frankenstein* de Branagh pueden ser calificadas de románticas en sentido estricto. Si bien son visibles en ambas derivaciones hacia una estética kitsch (la decoración de los salones en la primera; el laboratorio del doctor en la segunda), más evidente resulta el esfuerzo de los directores por situarse en las concepciones estéticas que dieron origen a los textos y no en dar una versión original, personalista o actualizada de los mismos. En ambas se respeta el principio romántico según el cual en la máxima expresión del sentimiento hay una dimensión metafísica que diluye los imperativos éticos; arribar a esa dimensión es el desafío del héroe romántico, desde el *Ofterdingen* de Novalis y el *Fausto* hasta variantes neorrománticas como ciertas novelas de Hermann Hesse. A esta caracterización de la "estética de lo feo", podríamos agregar dos películas que se insertan claramente



2001

Odisea del relato

por José Luis De Diego



en esta tradición: *El hombre elefante* de David Lynch y *El joven manos de tijera* de Tim Burton.

2.3.- Una tercera característica del neorromanticismo del cine reciente es la exaltación de los héroes anónimos. La condición del anonimato se funde a menudo con otro tópico de origen romántico: el de la doble personalidad, de la que el "William Wilson" de Edgar Poe es el ejemplo más citado. Los "casos" abundan: el millonario Bruce Wayne es Batman, el noble Robin de Locksley es el bandido Robin Hood, el eminente arqueólogo Doctor Jones es el aventurero Indiana Jones. La doble personalidad acentúa el carácter anónimo del heroísmo: si el héroe clásico es un rey, un noble, un guerrero; el héroe romántico es un hombre común que encarna un ideal popular: Juana de Arco, Guillermo Tell, Robin Hood. No obstante, los héroes anónimos de nuestro

cine adoptan diversas formas:

a) el aventurero **naif**: las tres películas de la saga *Indiana Jones* de Steven Spielberg; la dos películas que encabezó la pareja Michael Douglas y Kathleen Turner (*Tras la esmeralda perdida* de Robert Zemeckis y *La joya del Nilo* de Lewis Teague); las copias de las copias que protagonizó Richard Chamberlain.

b) los marginados **out of the law**: *Bonnie and Clyde* de Arthur Penn, *Thelma y Louise* de Ridley Scott, *Asesinos por naturaleza* de Oliver Stone.

c) los justicieros: Rambo, John McClane -el personaje que encarna Bruce Willis en *Duro de matar*-, el hombre "común" que protagoniza Michael Douglas en *Un día de furia* de Joel Schumacher.

Esta tipología de aventureros, marginados y justicieros podría seguramente discutirse o ampliarse; lo que difícilmente sería

objetable es la raíz romántica de estos "tipos" que multiplica el cine de Hollywood con prolífica insistencia.

3.- Quiero hacer mención ahora a un género en particular, la ciencia-ficción o, como prefieren algunos, la ficción científica; y referirme a dos aspectos: por un lado, lo que podríamos llamar su carácter propedéutico; por otro, su función de reescritura de relatos o **tópicos** muy arraigados en nuestra tradición. Parece obvio aclarar que en ambos casos se pone de manifiesto el carácter "conservador" del género más que su aparente faceta -efectos especiales mediante- de experimentación tecnológica.

3.1.- Charles Perrault se ha puesto de moda: era vastamente conocido como autor de cuentos que con el correr del tiempo se convirtieron en clásicos infantiles; ahora, se lo encuentra a menudo citado como el brillante detractor de los modelos de la antigüedad y el iniciador -hacia fines del siglo XVII- de lo que se ha dado en llamar la **modernidad**¹. Pues bien, a nosotros nos sigue interesando como autor de *Histoires ou Contes du temps passé* (más conocidos como *Contes de ma mère l'Oie*). Los cuentos publicados a partir de 1690 le darán mayor celebridad que su condición de político querellante: "La bella durmiente", "Piel de asno", "El gato con botas", "Caperucita roja", "Cenicienta", etc. Es arduo determinar en los relatos hasta dónde fue Perrault creador o simple recopilador de tradiciones orales. Lo que resulta indudable es que el relato oral tuvo desde su origen una función propedéutica: la madre decía al hijo que no saliera solo al bosque porque si no podría pasarle lo que le ocurrió a Caperucita Roja. Perrault, imbuido del espíritu del reinado de Luis XIV, reconoce una función educativa en el relato popular; su tarea será aceptada como un valioso antecedente para los hombres de la Enciclopedia y la Ilustración. No obstante, habrá que esperar a los románticos para que la tarea de los folkloristas sea sistemática y reconocida popularmente. De 1812 son los *Kinder und Hausmärchen* de los hermanos Grimm, algo posterior la obra de Hans Andersen en Dinamarca y de

Fernán Caballero en España. Sin embargo, y más allá del valor indiscutido de los relatos, el gran descubrimiento del comparatismo folklórico -y de los Grimm en particular- fue que la mayoría de los relatos tradicionales europeos se relacionaban con los mitos de los antiguos pueblos indogermánicos. Esta hipótesis fue largamente confirmada por autores posteriores como uno de los padres del formalismo ruso, Vladimir Propp.

Ahora bien, ¿en qué se justifica esta larga digresión para hablar de las películas de ciencia ficción? La hipótesis que sostengo es más o menos así: ha desaparecido el carácter propedéutico de los relatos orales y, en alguna medida, ese carácter ha sido asumido por el cine de ciencia ficción. En su ensayo "Los mundos de la ciencia ficción", Umberto Eco identifica al género con lo que caracteriza como **metatopías** o **metacronías**, y lo diferencia de las **alotopías**, las **utopías** y las **ucronías**. Así, las **metacronías**

implican que "el mundo posible representa una fase futura del mundo real presente; y, por distinto que sea estructuralmente del mundo real, el mundo posible es posible (y verosímil) precisamente porque las transformaciones que sufre no hacen sino completar tendencias del mundo real"². Esta definición de Eco resulta perfectamente asimilable a las mejores producciones del género: *Terminator* de James Cameron, *Brazil* de Terry Gilliam, *Blade Runner* y *Alien* de Ridley Scott, *El vengador del futuro* de Paul Verhoeven, *Mad Max* de George Miller, *Videodrome* de David Cronenberg. Hace ya muchos años, Michel Foucault elogió entusiastamente las **heterotopías** borgeanas: los mundos posibles de los relatos de Borges, decía, nos enfrentaban a lo Otro, a aquello que es inconcebible para nuestra racionalidad. Para referirse al género que nos ocupa, se ha hablado de **distopías** o **utopías** ne-

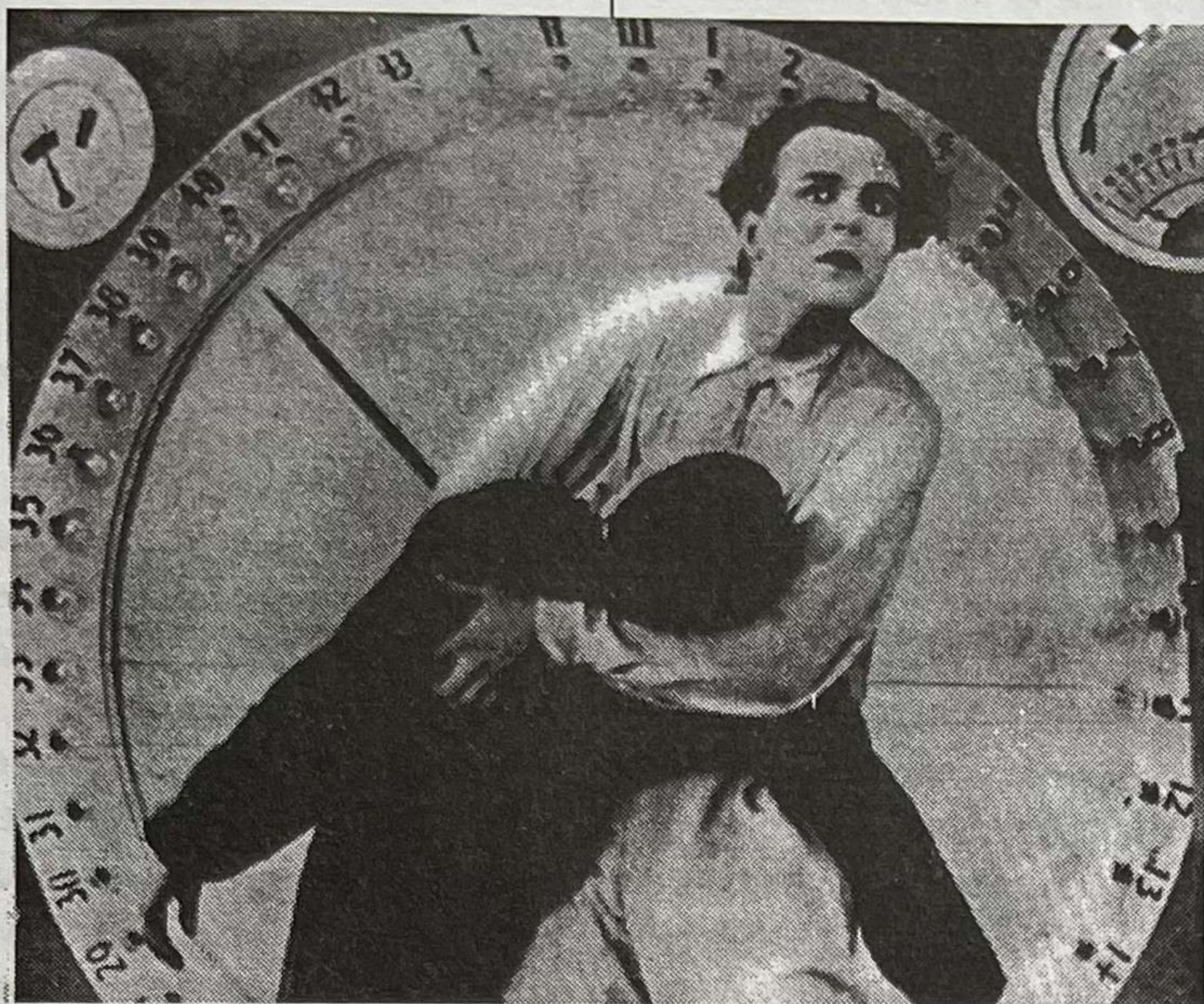
En los números de esta revista anteriores al 20 de febrero de 1996 este espacio lo ocupaba un auspicio cedido por las actuales autoridades de la Universidad Nacional de La Plata



gativas, en donde el carácter propedéutico se podría formular de este modo: esto es el horror que nos espera si todo sigue así; si no cambiamos algunas cosas, desembocaremos fatalmente en esto. El dominio de las máquinas sobre los hombres (*Terminator*), un mundo regido por la más feroz racionalidad burocrática (*Brazil*), o dominado por despóticas multinacionales (*Blade Runner*), un hombre alienado y perdido en las encrucijadas de la realidad virtual (*El vengador del futuro*, *Videodrome*). A primera vista, se puede pensar que esto siempre fue así, que el fin del milenio, como los fines de los siglos, se presta para conjeturas más o menos apocalípticas; sin embargo, no deja de ser llamativo que si en el Renacimiento proliferaron las utopías -propuestas de mundos posibles y mejores-, se produzca en estos días tal proliferación de utopías negativas, de fantasías paranoicas: el carácter propedéutico se manifiesta en los postulados subyacentes: "cómo no quedar atrapado", "cómo escapar a esto".

3.2.- La segunda cuestión que quería plantear en relación al género es su carácter de reescritura de viejos relatos. La idea, claro está, no es para nada original y está ya contenida en las hipótesis de los hermanos Grimm. Así, afirma Harold Schechter, que "en nuestra época, las películas han adquirido la función que antiguamente desempeñaba la literatura folclórica oral"; "comparar los cuentos folclóricos con las películas es más que una simple manera de identificar motivos recurrentes". Más adelante, agrega: "Para muchas personas, el indiscutible éxito de la película *Ghost*, la sombra de un amor podría parecer sorprendente. Pero a un folclorista consciente de la perenne popularidad del tema conocido como 'El regreso amistoso del amante muerto', el éxito de la película no le llama la atención: ya conocía la historia"³.

Por mi parte, voy a referirme a un caso en el que la crítica, creo, no se ha detenido lo suficiente: la lectura de *Terminator* como una reescritura del Evangelio. La historia es muy conoci-



da: las máquinas dominarán el mundo, pero alguien, en el futuro, acaudillará a los hombres y salvará al género humano, John Connors (iniciales coincidentes con Jesús Christ). Para evitar que Connors nazca, las máquinas envían al pasado al Terminator para que, matando a su madre, aborte el nacimiento del redentor. El propio Connors descubre el plan y también recurre al procedimiento de enviar al pasado a un hombre experimentado para que defienda a su madre. Este, nuevo Juan el Bautista, anuncia a Sarah Connors que será la madre del Redentor. Las máquinas, nuevas Herodes, no matan a los recién nacidos -los "santos inocentes"- sino que intentan matar a la madre. La curiosa vuelta de tuerca que contiene la historia es que el anunciador se enamora de la madre y quien era el amigo del hijo se transforma involuntariamente en su padre; este hecho produce una interesante proyección sobre la controversia de la paternidad planteada en el Evangelio. Como se sabe, *Terminator II* recorre un camino diferente y abandona su carácter de reescritura bíblica; ahora, el nuevo Herodes es una suerte de encarnación diabólica que sólo muere cuando regresa al fuego. El Terminator que protagoniza Schwarzeneger, ahora "bueno", opta por el mismo final, consciente de que el mal está dentro suyo. El corolario es, curiosamente, el mismo que cierra la serie *Alien*. A diferencia de *Terminator*, *Alien* pasó por la mano de tres directores diferentes y la serie, por lo tanto, presenta desigualdades en la

realización y en la eficacia narrativa. No obstante, el itinerario de la Teniente Ripley no podría terminar de otra manera que la que propone David Fincher en la tercera película de la serie. La estructura es trágica en sentido estricto; es edípica desde el punto de vista del modelo del relato. Ripley vive combatiendo al Alien (no hay que olvidar que "alien" quiere decir "otro", de donde "alienarse" significa "convertirse en otro") como si fuera un mal exterior, y en la tercera película se produce el *anagnórisis*: como Edipo, Ripley se da cuenta de que el mal está dentro suyo y que destruir el mal es, inevitablemente, un modo de condenarse. A pesar de los efectos especiales, la estructura del relato es absolutamente clásica. No obstante, no estoy afirmando que se trata de una reescritura del texto de Sófocles. En este sentido, sí podrían citarse algunos ejemplos que exceden el género de ciencia ficción: desde el punto de vista del contenido, *Corazón satánico* de Alan Parker es una reescritura de *Edipo Rey* de Sófocles; desde el punto de vista de la estructura, *Perros de la calle* de Quentin Tarantino es una tragedia griega clásica con la única diferencia de que no tiene coro (episodios de dos o tres personajes en escena, estructura de *ethos-anagnórisis-peripetia-pathos*, etc).

Una última referencia a propósito de *Blade Runner* de Ridley Scott. Como *El vengador del futuro*, está basada también en un texto de Philip Dick, uno de los grandes narradores del género. Si volvemos

por un momento a las consideraciones sobre el romanticismo, el final de la película plantea nuevamente la dignidad del mal y propone una vuelta de tuerca interesante: en un mundo sometido a los caprichos experimentales de empresarios multi-nacionales, los replicantes conservan un resto de poesía y humanidad que han perdido los hombres. Aquí, una vez más, se busca el mal afuera y la tragedia regresa con la fuerza de un boomerang.

4.- No quiero agotar al lector multiplicando los ejemplos. Reitero, a modo de conclusión, las ideas vertebradoras de esta exposición:

a) Percibo en el cine popular norteamericano reciente una tendencia que se puede definir como neorromántica a partir de tres características:

- maniqueísmo;
- dignidad del mal / estética de lo feo;
- héroes anónimos en sus tres variantes de aventureros, marginados y justicieros.

b) Con esta tradición se puede asociar al género de ciencia ficción que conserva el carácter propedéutico de los cuentos románticos y, en numerosos casos, esconde tras una fachada de sofisticación tecnológica el esquema narrativo o los tópicos argumentales de relatos muy arraigados en nuestra tradición cultural.

Esta es, creo, una de las maneras de diagnosticar qué rumbos toma nuestra subjetividad a pocos años del tercer milenio.

Notas

1- Entre la abundante bibliografía, cfr. Glusberg, Jorge. *Orígenes de la modernidad*. Bs. Aires, Emecé Editores, 1994; pp. 9 y ss.

2- Eco, Umberto. "Los mundos de la ciencia ficción" (En: *De los espejos y otros ensayos*. Bs. Aires, Ed. Lumen, 1992; p. 187).

3- Schechter, Harold. "Esta película ya la vi" (En: *Clarín*. Buenos Aires, 6 de noviembre de 1990).

Bañez

Esta memoria se constituyó según un doble movimiento: alimentada en primer lugar por las imágenes y representaciones que se elaboraron en torno a los personajes históricos que contribuyeron a dar forma al individuo, también lo fue por los elementos de la vida cotidiana, que generalmente no tuvieron menos importancia que los acontecimientos históricos capitales respecto a la formación del individuo, en particular cuando éste percibía el mundo con su visión de niño que no jerarquiza los hechos según los códigos, sino más bien en función de sus percepciones. Segundo movimiento, el de la escritura, vale decir el de la composición misma de la novela, el de la mirada retrospectiva de un narrador que no analiza una situación presente en función de la Historia, lo que lo remitiría a una lectura exterior e impersonal del pasado -mediante la consultación de archivos por ejemplo-, sino de la percepción de ese pasado en el momento de la escritura, y que trata de comprender en el presente esa oleada de sensaciones que el pasado pudo constituir, y en qué medida el presente puede ser comprendido o al menos mejor aceptado de esta manera. Esto equivale a tener una lectura interior y personal del pasado ya que se trata de indagar en sí mismo y de buscar las huellas de ese pasado en la memoria, pero también en comportamiento y en actitudes presentes. Así, más que por su importancia o por su valor *stricto sensu*, el narrador privilegia el hecho histórico en función del impacto sensorial que éste pudo producir en él. Esta perspectiva se refleja en la construcción de la novela en la cual las diferentes etapas históricas se vinculan estrechamente con un espacio cotidiano.

(Erich Fisbach. Université d'Angers. A propósito de *El cuarto oscuro* de Gabriel Bañez)

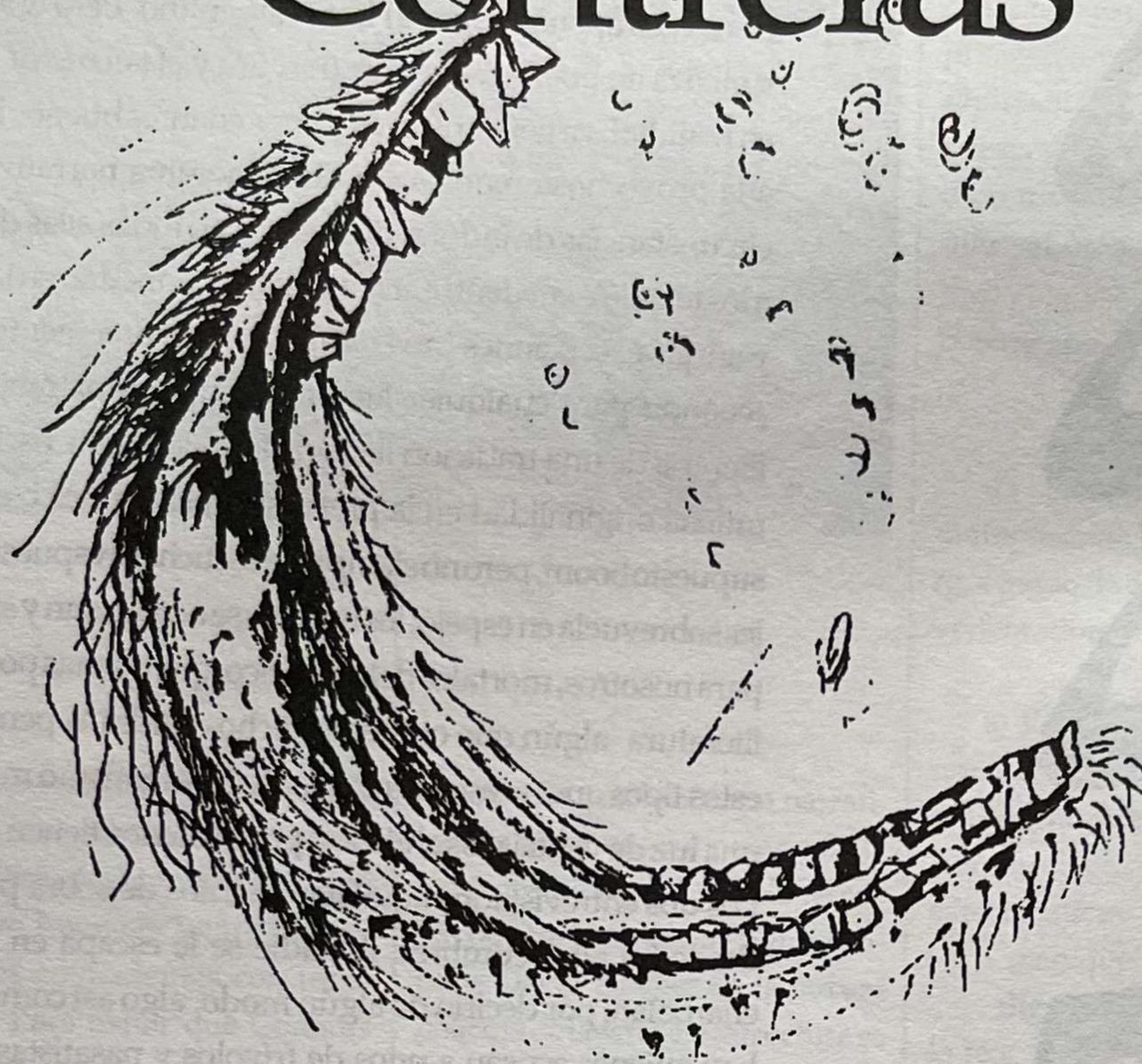
Hay una felicidad adicional en el turista que recorre las calles de Santiago rastreando qué cuernos llevarse para leer cuando vuelva a casa, porque curiosamente la variedad de autores de última generación colorea, además de los escaparates de las librerías, muchos de los mejores lugares en los puestitos ambulantes y kioscos de diarios y revistas, esos mismos que en nuestro país, por el contrario, destinan un rincón de sus más bajos anaqueles para que a los lomos seculares de unos pocos y archisabidos volúmenes clásicos, el sol, otro clásico, se tome su tiempo en desteñir. Los nombres de Alberto Fuguet y Gonzalo Contreras acaso devuelvan unos ecos apenas vagos al lector argentino. Pero el suceso editorial que despertaron en Chile sintetiza en buena manera la frescura y el talento de la nueva prosa trasandina (no tan nueva en realidad: ya tiene sus años y unos cuantos buenos libros -los de los kiosquitos). Seguramente a la provechosa renovación del panorama narrativo chileno se le han combinado causas y circunstancias de índoles diversas, y no todas ellas de carácter literario. Pero cuando uno llega a los textos se encuentra con un vigor casi inédito en la literatura de aquel país, a no ser contadas y añejas excepciones (nos refugiamos en una mentira irremediable por argentina, es verdad: ¿cuándo para cualquier literatura un libro extranjero no es una excepción?) en la historia literaria de una tradición llena de laureles poéticos. Hay algo de simplismo y -vale decirlo- no mucha originalidad en la pretensión académica o comercial de alinear a estos autores en un supuesto boom, pero no siempre se escuchan respuestas menores cuando la maltratada palabrita les sobrevuela en espejo: los autores se acomodan y sitúan como para una foto. De todos modos para nosotros, mortales del Atlántico, que apenas podemos espiar el diálogo interno de aquella literatura -algún que otro entredicho- valdrá la pena echarles una ojeadita a las opiniones de estos tipos que no escriben nada mal (eufemismo malsano y envidioso). Allí parecen sacarnos una luz de ventaja los chilenos: por lo menos tienen disputas entre escritores de buenos libros. Los dos entrevistados aquilatan méritos de sobra para observar la actual narrativa argentina desde las altas cumbres. A nadie se le escapa en la geografía santiaguina que uno y otro enarbolan, por decirlo de algún modo, algo así como dos actitudes estéticas bien diferentes: si hay quienes acusan a unos de frívolos y pasatistas, tampoco faltarán en sentido inverso las críticas a la pretensión -un poco soberbia, dicen- de escribir "la gran novela chilena de todos los tiempos". Así se gustan los vedettismos. Pero un poco por afuera de la anécdota tal vez estas dos saludables escrituras vislumbren momentos diferentes de una misma historia, dos generaciones (dos anatomías): la de aquellos que maduraron el exilio y el enfrentamiento con Pinochet, y los que supieron, más jóvenes, auspiciarse un rumbo sin sujeción a la omnipresencia de un tirano. Vayan entonces las dos puntas más prestigiosas de la franja chilena. Las biografías de los elegidos queda para otra oportunidad, o para los antropólogos. Unos cuantos comentarios (no todos críticos) le dan tono de dossier a estas páginas. Que se lea así o no, es un gusto más el que se ha dado **La muela del juicio** poniendo el ojo del otro lado de la cordillera, como un condorito que aletea por encima de la línea divisoria de aguas.

literatura en tiempo pacífico

texto y entrevistas por Esteban López Brusa



Gonzalo Contreras



"La escritura es un acto de averiguación"

-Bueno, ¿Has sido un protegido de la crítica chilena, no?

-Sí, sí, me han tratado muy bien. La danza ejecutada casi no tuvo críticas negativas al momento de su aparición, las negativas son contadas. Era un momento muy distintos al que vive hoy Chile. Plena dictadura, no había un "ambiente" para el registro literario que tiene el libro. Entonces se dio lo que se llama un éxito estímulo, un suceso estímulo. Pero no pasó de ahí. Enseguida tuve que dedicarme a otra cosa. El primer libro aparece con la revalorización de la cultura narrativa que estaba por ahí latente. Cae en otro contexto: había una buena disposición, o una disposición positiva hacia la nueva narrativa.

-El primer libro: recuerdo ese protagonista solitario, que se ve envuelto en situaciones donde la historia en algún punto amenaza con hacer crack. ¿Es posible pensar que el germen de *La ciudad anterior* está latente en *La danza ejecutada*?

-La respuesta es... desde luego que sí. Ahora, habría que ver de qué manera lo está. Todo libro de alguna forma es una respuesta al libro anterior. El libro anterior interpela al nuevo libro en muchos sentidos. Hay toda una cuestión, una postura estética frente al acto de la escritura, que está trabajando, digamos, que está en proceso de elaboración; y eso ocurre en los cuentos. En ese sentido los cuentos son indispensables para concebir *La ciudad anterior*. Del mismo modo que para concebir *El nadador* es indispensable la existencia de *La ciudad anterior*, aun cuando aparentemente no tenga mucho que ver. Porque yo creo que todo escritor no escribe libros; todo escritor escribe una obra en que se van años de su vida.

-Cuando publicaste *La danza...* ¿tenías dominio del libro o juntaste los cuentos al azar?

-Hay que tener en cuenta que yo venía escribiendo cuentos desde hacía un buen tiempo, y que de alguna forma, sin quererlo, tenía entre mis manos un libro, en el sentido de que había juntado una cantidad de cuentos cuya extensión y suma daba para un libro. Cuentos bastante largos, alcanzaba para un volumen donde había una cierta unidad de estilo.

Porque hubo muchos cuentos que escribí afuera, cuentos más bien experimentales, incluso que no son de mi primera juventud, donde intenté ciertas cosas, que seguramente no tenían demasiado valor; no sé, los dejé afuera. Pero fue como de repente encontrarme con que tenía frente a mí un eventual libro de cuentos. Eso ocurrió en el '85, y no había editoriales que estuvieran dispuestas a publicar un libro chileno. ¡Si nadie leía la literatura chilena, salvo Donoso! Y de un día para otro los publiqué, bueno, con la ayuda de una amiga que me pagó la edición.

-En *La danza...* se ve como un afán de ruptura de lo simbólico. Un cuento como "El colibrí", o "Aproximadamente el humo", e inclusive

en lo retórico de "Manual para escribir un poema" pareciera quebrarse deliberadamente la idea de la representación. ¿Hay una especie de presupuesto estético contra la metáfora y el símbolo?

-Claro, o sea: hay una cierta intención de ruptura de lo simbólico en el sentido de que el sujeto tratado no pretende ser más que el sujeto tratado, digamos. No busca tener traducciones. Ahora, yo creo que toda escritura tiene un instinto simbólico, que detrás de toda escritura hay un intento de simbolizar. Creo que en los cuentos está eso. Supone que en el fondo no quiero contar más que la historia contada, digamos. Pero a su vez supone que estoy contando algo más. La idea es que esa representación no sea evidente.

-Y en la novela... la historia de *La ciudad anterior*, ¿la tenías previamente pensada, o te fue saliendo a medida que la escribías?

-No, no. Para mí escribir no implica que tenga algo bueno que contar. O sea, no implica que yo tenga una gran historia entre las manos. No es mi postura respecto al fenómeno literario. Creo que la escritura es un acto de averiguación, más que cualquier otra cosa. Y por lo mismo, yo voy construyendo una historia a medida que el instante de la escritura lo determina. Cómo te podría decir, es el acto de la escritura el que culmina tanto la dirección como los reflejos que tenemos. En ese sentido yo no trabajo con ningún plan ni esquema predeterminado. Yo, al entrar el hombre en la ciudad, no sabía

qué iba a pasar después. Es como un acto de averiguación, más que contar la historia que tengo en la cabeza y que "pugna por salir del pecho".

-En tu escritura se hacen oír rastros muy fuertes de oralidad filtrados en la sintaxis, que construyen a un tiempo el sentido y el sonido de la oración. Esta oralidad la manejas porque te avecinan, te involucra...

-No, porque más bien resulta que para mí la cuestión del ritmo es lo central. Ahora, ese ritmo debe ser lo más soterrado, lo más interior posible. Y eso puede producir esa sensación de oralidad. Pero viene casi por una obsesión mía por el ritmo, un ritmo que jamás debe parecerse a una novela, sino que es un ritmo interno, que subyace al texto.

-Como una música propia del texto. Que no sería una melodía, digamos...

-Claro, exacto. Pero no debe sonar.

-Si sonara sería como literaturizar el oído...

-Claro, claro.

-¿Y es propia del texto o es tuya?

-Yo creo que es propio mío, que es un rasgo de mi escritura, digamos.

-Uno de los datos más presentes mientras se leen tus libros es la violencia, casi siempre en forma oblicua, soslayada. Como una literatura que atraviesa y se entronca de ese modo en la realidad...

-Yo creo que la violencia estaba en distintos niveles en *La ciudad anterior*. A mí el nivel de violencia que más me interesó, que yo veo -en una lectura que puedo hacer a través del tiempo- es el de una novela que refleja la textura anímica del país bajo la dictadura; donde todo está supeditado en cierta forma a la violencia. Todos estaban violentados por el uso del poder. La sociedad entera chilena estaba quebrada, por así decirlo, por la violencia, por un hecho violento. Pero al mismo tiempo había una gran indiferencia con esa violencia, no se la quería ver, o no se la quería ver como tal, lo cual

creo que está en el libro en el sentido de ofrecer la "normalidad" bajo un marco de violencia. Y todos los personajes de un modo u otro padecen esa violencia y se defienden de ella de un modo efectivo. Pero la idea es que nadie, ninguno de los personajes, está libre de esa especie de prisión violenta tan cerrada.

-Parece como si la ciudad convirtiera en mueca cualquier salida a la luz de los actores; un ámbito donde se haría muy difícil construir un sentido que no fuera el de las diversas expresiones menores de violencia como modo de vinculación.

-Claro, es un poco la misma respuesta anterior. La ciudad es una ciudad que está demarcada, pero después está el desierto, que tiene mucho que ver con lo que era Chile en ese momento, digamos. Sí, hay una metáfora.

-Eso te iba a preguntar, si es una metáfora...

-Es una metáfora sin dudas, del Chile de esa época. Un Chile totalmente aislado, un Chile donde apenas había aire para respirar para los que estaban ahí, para los que estuvimos ahí. Pero sin duda que esa ciudad apartada que se aleja de los centros, de las piriápolis, del mundo, o sea lejos de la actividad del mundo, metaforiza seguramente ese Chile en sí mismo de los años ochenta. Yo siempre he dicho: lo curioso es que haya habido dictadura en Chile; lo curioso es que la mitad no se haya enterado.

-Pesano mucho en la novela los gestos desesperados, fuertes, desquiciados diríamos, cuyo sentido no se recupera si no en función de ese clima...

-Claro, está todo dentro de un mismo contexto; el repertorio de actitudes se manifiesta en una forma marcada por las circunstancias, esa situación casi insular de esta ciudad, que los atrapa a todos, que los envuelve a todos en una dinámica de gestos desesperados.

-Ahora, ¿esa violencia se explica sólo en función de la dictadura?

-Yo te diría que básicamente sí. Esa, en particular.

-Se me ocurría... hay violencia en la chica que se embaraza, o embaraza al idiota; hay violencia en el hombre que no cuenta la verdad de su enfermedad a la mujer antes de casarse; como puntas que tal vez no se terminarían de explicar en la atmósfera hiperviolenta del Chile de los ochenta.

-Claro, yo creo que hay una especie de condena. Y por eso es que hablo del repertorio de actitudes de los personajes, sus posibilidades de actuar en la realidad, que he intentado minimizar, si se quiere -estoy racionalizando algo que no lo escribí así, pero bueno -justamente para que hubiera esa cosa como trágica, en el sentido más amplio del término, una especie de sino trágico.

-En algún lado, en una de las críticas, leí que te emparentaban con el legado de Faulkner, con Onetti. No sé si es tan así. ¿Qué lees? ¿Qué escritores te gustan?

-Leí Faulkner en su momento, digamos, a los 18, 20 años, en que todo escritor ha leído Faulkner. De la narrativa contemporánea norteamericana, salvo Richard Ford y Carver, no me interesa mucho...

-Había pensado en Auster y Carver...

-Algo de Auster podría haber. Richard Ford es un escritor que a mí me interesa mucho. Y mis escritores favoritos son Nabokov, desde luego, Joseph Roth, por supuesto; y Raymond Radiguet, un escritor francés que murió a los 20 años y ha escrito dos libros. Celine fue muy importante. Malcom Lowry, con *Bajo el volcán*. Por ahí se arman las filiaciones. Lo que más se ha dicho es que este libro tiene que ver con *El extranjero* de Camus. Puede ser, también.

-No lo leí así, no se me ocurrió. Sí pensé en algunos cuentos de Carver, en el sentido de la atmósfera que generan esas relaciones calladas entre los personajes. También en *La música del azar*, de Auster, por esos protagonistas implicados en una trama sin ver cómo se llegó hasta eso.

-Claro; ahora yo comencé a leer a Auster después de haber escrito *La ciudad anterior*, fue un descubrimiento posterior. *El palacio de la luna*, *La invención de la soledad*, son libros que leí bastante después. Auster no existía para mí, no había

entrado hasta ese momento por un problema de mercado cultural... En esa época ni me había enterado, Auster llegó a Chile bastante después. Y llegó para los intelectuales. Auster no ha salido de ahí.

-De los escritores argentinos quiénes te gustan...

-Creo que Juan Forn tiene una buena prosa, una vocación narrativa bastante clara. Y te diría que Daniel Guebel y Sergio Chejfec son de los que más me interesan.

-De otra generación ninguno...

-Piglia. Y Soriano. Bueno, Cortázar para mí, para mi formación, yo diría que fue excesivo. Un escritor sagrado a los 20 años; un ídolo máximo. No así Borges, por ejemplo, con toda la admiración que me merece su obra. Cortázar es un abuelo para mí. Y después claro viene Puig, que también me interesó muchísimo. Puig estaría con Soriano y Piglia. Y por razones muy distintas, Soriano y Piglia.

-¿Piglia por qué?

-Por una forma de... Piglia por cómo convierte la administración en un instrumento nuevo. Ese el aspecto de Piglia que me interesa.

-¿Y Soriano?

-A Soriano lo encuentro un gran narrador, un gran contador de historias. Pese a que algunos libros de él no me han gustado, no.

-Soriano es un gran narrador de historias, pero como escritor...

-Bueno, te lo digo justamente por eso. Soriano en *No habrá más penas ni olvido* está muy cercano a la perfección como estructura. Como construcción de una trama es un libro que yo disfruté muchísimo. Construye muy bien la historia. Ahora, ¿cómo se llama ese libro que transcurre en una gasolinera?

-Una sombra ya pronto serás.

-Una sombra ya pronto serás. Ese es un libro que también a mí me interesó. La ciudad ausente, de

Piglia, también, porque es un libro notable.

-Ah, te gustó.

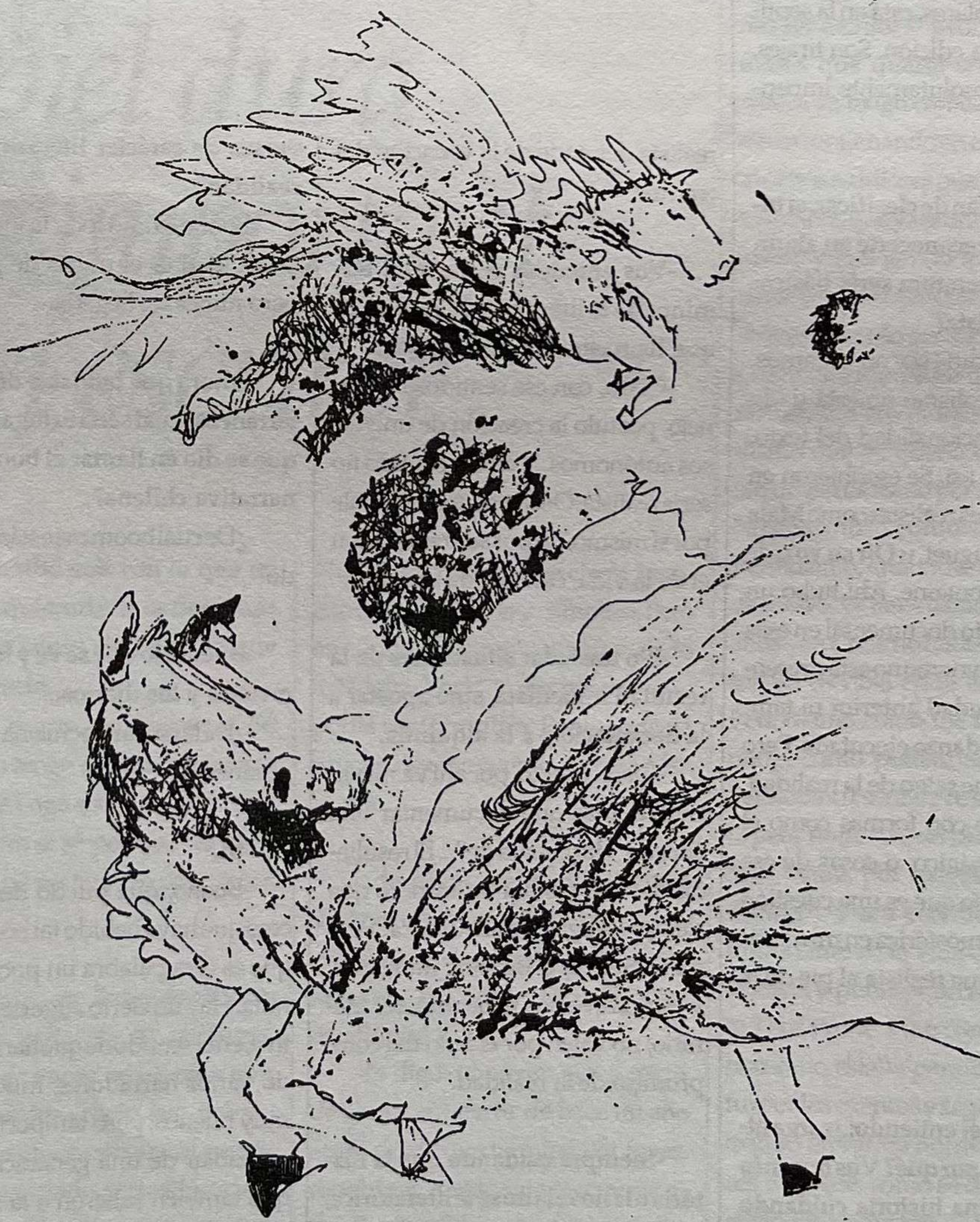
-Sí, claro, sí. Tiene una desbordada imaginación, pero con un control férreo, digamos, de la historia, que me parece notable.

-Y decime, ya que estamos con las estructuras ¿qué te parece la estructura de *La ciudad anterior*?

-Lo que pasa es que yo hago talleres literarios, doy clases para la gente aquí. Lo que digo siempre: cada historia tiene su estructura. Y no una estructura que sea traspasable y transmitible a otra historia, digamos. Lo importante es encontrar la estructura. Para mí la novela es una cuestión de estructura. El escritor es un hombre que maneja las proporciones, los tiempos, los valores.

-¿Hay datos autobiográficos?

¿Hay memoria en *La ciudad anterior*?



-Yo creo que de alguna manera sí. El tema de **La ciudad anterior** es el tema del desarraigo, del no sentir tu suelo como propio, digamos. Yo creo que la dictadura lo logró. El distanciamiento en tu sensación de estar... de estar en el mundo. Pero más allá de eso, yo tuve que hacer las maletas, y sentir ese olvido: la ciudad me remite a un estado en que había mil sensaciones posibles de dicha o desdicha. Pero esa soledad, ese personaje entrando a la ciudad, presenta una imagen que yo viví varias veces. Yo estuve en Europa unos años, y lo que más me marcó de eso fue el desarraigo, el extrañamiento de esa experiencia.

-¿Y tardaste mucho en escribirla?

-Bastante, porque no es una novela tan corta. Tardé como tres años.

-Y fue un éxito editorial...

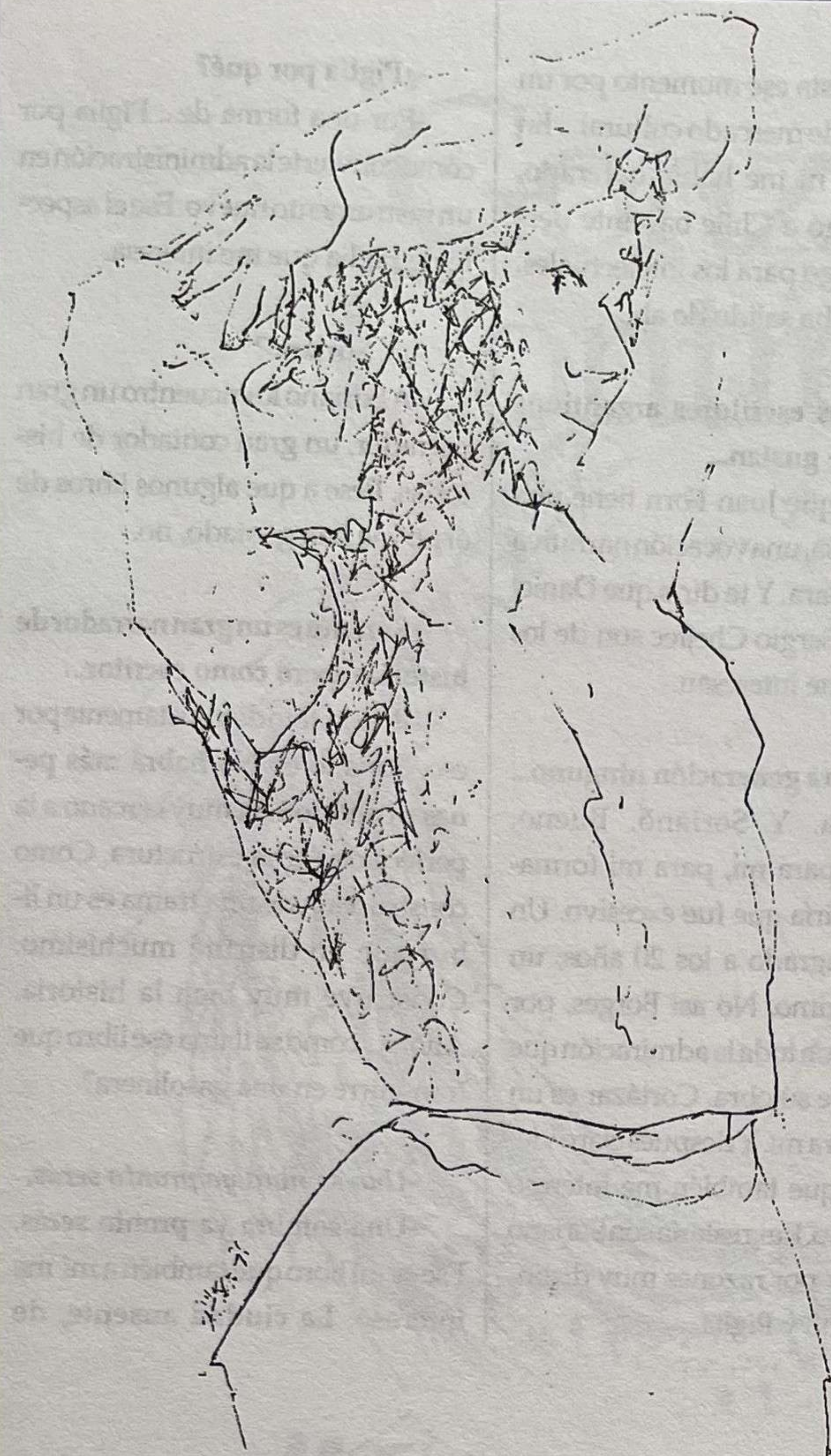
-Sí, claro. Se han vendido veinte mil ejemplares, está en la séptima u octava edición. Son tirajes, en Chile, absolutamente impresionables.

-En el afán de clasificar, si tuvieras que reconocerte en algún lado, ¿tu literatura sería básicamente realista?

-Eh, yo diría sí y no, digamos. A ver: el realismo no está dado por la intencionalidad del texto, por decirlo así. Se escribieron en Chile novelas realistas como **Mala onda**, de Fuguet, u **Oír su voz**, de Talavera Fontaine. Ahí hubo un gran instinto documental en esas obras. Que yo creo no está presente en **La ciudad anterior** ni tampoco en **La danza ejecutada**. Pero tampoco me salgo de la realidad, ni me caso con formas como el realismo mágico, o cosas de ese tipo. Yo creo que es una cuestión de carga atmosférica en mi narrativa, más que realista al pie de la letra.

-A ver si entiendo: ¿carga atmosférica por qué? Vos te ponés a contar una historia cuidando que sea verosímil, creíble, como si fuera un relato ficcional y a la vez poco ficticio. No entendí bien lo de la atmósfera, ¿en qué sentido no sería realista? ¿por qué decís sí y no?

-Porque como te decía, el ser



realista depende de la vocación del escritor.

-Vos entendés realista en términos de la literatura de Fuguet, lo que llamaste documentalista...

-Claro, con ese sentido. Yo manejo, postulo la creación de universos autónomos. Y en ese sentido no sería realista. O sea, ese universo vale por sí mismo, no por sus reflejos con el de la vida, con la vida concreta.

-No trasladar situaciones de la realidad inmediata, sino apostar a la decantación, a la alquimia.

-Claro, exacto, por ahí va mi narrativa, más que documentar una época o "dar cuenta de"... El resultado de "dar cuenta de" espero que siempre salga por añadidura. Pero mi instinto es el de crear universos, y esos universos tienen carácter literario; no valen por el lado del compromiso de la realidad.

-Siempre cuidando que la historia o la novela no se te literaturice, atendiendo a su verosimilitud...

-Desde luego. El exceso de literatura completa contra la literatura. Se trata de no cargar las tintas simplemente.

-¿Y cómo se vinculan esos uni-

versos de carácter literario con la realidad?

-Bueno, como toda la literatura: la realidad es el punto de partida, pero nunca de llegada.

-Ahora que hablaste de tus co-terráneos ¿cuál sería tu lugar en esto que se dio en llamar el boom de la narrativa chilena?

-¿De cuál boom me estás hablando?

-Bueno, lo que se ve y lee en las revistas y los diarios...

-¿De la narrativa chilena contemporánea?

-Sí.

-Bueno, qué puedo decirte, no creo que haya habido tal boom, creo que es otra palabra un poco exagerada. Hay un cierto auge de la narrativa, en el sentido de que han aparecido varios narradores, muchos son muy buenos, pero tampoco se puede hablar de una generación, porque también salieron a la luz muy buenos libros de escritores mayores que no habían publicado, como Carlos Cerda con **Morir en Berlín**, que sería de la generación del 70, de la de Antonio Skármeta. Participan de esta nueva narrativa en la medida de que su voz ha aparecido y ha sonado

ahora. Y en este sentido, yo soy una voz más, pero es muy difícil hacer hoy día un balance de cuál va a ser el destino de todas estas literaturas.

-Cuando hoy dijiste que tu literatura tenía la intención de decir "otra cosa", ¿esa "otra cosa" es siempre indefinible, indefinida? ¿Está en la alquimia, en la decantación?

-Claro, y te reitero: para mí la escritura es un acto de averiguación, creo que hay algo que quiere ser dicho. Por ahí pasa el mismo proceso de la escritura. Yo quiero descubrir aquello que no sé, yo quiero conocer aquello que no conozco, pero sé que está, que subyace; aquello que es la esencia de la realidad aparente. Y por eso no sería un escritor realista. No me conformo con los datos de la realidad.

-Procesás literariamente la realidad.

-Por decirlo así; la paso por la máquina literaria.

-Y cuando hablaste de la relación esquizofrénica de la realidad, de la literatura con la realidad, ¿a qué te referías?

-Claro, trabajar con la realidad, con los materiales que aporta esa realidad, pero no para desembocar en ella sino para hacer algo distinto con ella.

-¿Siempre desde el primer libro te sentiste un escritor; tuviste la confianza de un escritor?

-Digamos que desde muy joven tuve la obsesión de ser escritor. Cuando todavía no había escrito nada yo ya decía que iba a ser escritor. Alguien decía que si no tenía un destino creativo, sería un destino inferior.

-Nunca escribiste poesía, pero sos un buen lector de poesía chilena.

-Sí, claro. Soy un gran lector de poesía y me fascinan los franceses, los románticos ingleses, también los latinoamericanos, en fin. Conozco bastante poesía, tengo muchos amigos poetas en Chile. De los poetas jóvenes el que más me interesa es Diego Maquieira. A Enrique Lihn no lo encuentro tan interesante; Gonzalo Rojas, y Parra, sí, desde luego, soy muy amigo de él, así como de Diego Maquieira, que es mi mejor amigo. Sigo muy de cerca la poesía chilena. Ahora, creo que hoy día la poesía chilena no tiene la vitalidad

que tiene la narrativa. Lo interesante llega hasta Maquieira y Zurita. Siempre ha habido una gran continuidad en la poesía chilena, desde la Mistral hacia abajo. Y yo veo que hoy día eso no es tan evidente como lo era en las otras generaciones. Un Gonzalo Rojas, un Enrique Lihn, un Oscar Hahn, poetas que ponías en cualquier parte y se daban bien. Eso no ocurre con Maquieira y con Zurita, que creo que son grandes poetas ambos. Y lo que viene hacia abajo no es tan nítido como era antes.

-Vos con la poesía nunca...

-No, pero siempre he tenido una gran relación con la poesía y me gusta mucho la poesía. Pero nunca escribí un poema, ni siquiera un verso.

-Un lugar común: la respuesta sobre por qué escribís...

-Eh... Por una razón diría física; para ser más soportable la existencia, una forma de estar en el mundo, digamos. No sé, otra.

-El para quién, ¿para vos? ¿para el lector que vos tenés en la cabeza?

-No, yo no tengo un lector en la cabeza, nunca. Tampoco escribo para una franja de lectores determinados, o sea, los jóvenes entre 20 y 30, de tal medio social o cosas así. Hay escritores que sí. Yo no.

-¿Pensás, mientras escribís, en lo que tenés que evitar, en lo que no tenés que hacer?

-Sí, claro, eso es escribir.

Santiago, julio 1995



-Decime, ¿es verdad que aprendiste el castellano a los doce años?

-Sí, sí.

-Seme ocurría que eso de haber aprendido el idioma tardíamente tal vez marcaba la oralidad muy fuerte que tenés en tu literatura...

-Ah, estoy de acuerdo. Totalmente, porque yo me crié en Estados Unidos, no en un ghetto, o sea mis padres no eran exiliados económicos ni políticos, eran esa clase de gente que termina en otros países. Entonces yo me crié siempre con norteamericanos, ellos no pensaban volver a Chile; y así fue que aprendí el español recién cuando estuve acá. Y justamente tuve que aprenderlo muy rápido, porque sino yo estaba en una edad en que ya no había forma. Simplemente no me hablaban en la clase, me pegaban nomás.

-...es un estilo como muy urgente, muy vertiginoso, distinto a las prosas adjetivadas.

-Yo me fijaba mucho en cómo hablaban los otros para poder imitarlos. Y eso me ayudó mucho más después para ser periodista. Porque al principio yo reportaba bastante -ya no-, y ahí usaba grabadora, y entonces al transcribir me fijaba mucho cómo hablaba la gente.

-Te nutriste con esa sintaxis oral, digamos...

-Claro, exacto. Fue una cosa de sobrevivencia. Aprendí el idioma bien; antes lo hablaba con acento, que era otra cosa.

-Porque no tiene nada de pegajoso, de recargado, de aquello que se asocia comúnmente con la lengua materna.

-Si bien mi lengua materna es el inglés, el estilo de educación que yo tenía en Estados Unidos, en California, donde era más moderna que en otras partes, no era alfabeto, o sea era oral también. Yo leí muy poco hasta los doce años. Cuando llegué a Chile no podía creer la cantidad de información que tenían que leer los chicos. Leían libros, textos. Nosotros solamente era contestar preguntas, y de las cinco, marcar la correcta. Entonces yo nunca... En ese sentido todo lo literario fue en español, un poco después.

-Otro de los rasgos, además de la rapidez del estilo, es la frescura, la relación muy cercana con la experiencia inmediata, con lo corporal y el movimiento. Cuando escribís ¿te imaginás un lector joven?

-No, yo me imagino a mí mismo nomás. Yo creo que uno tiende a escribir con algo así como dos motivos, un lado negativo y uno positivo. Primero, escribiendo en contra de los libros que no te gustan; y por otro parte escribiendo como los libros que a uno le gustan. Como a mí no me gustaban muchos libros, pero sí me gustaban muchas películas, me gustaban las historias, sucedía que las historias yo nunca las veía en los libros que me daban en el colegio, pero sí las veía en las películas, en la televisión y en los discos, y de alguna manera uno escribía cosas que ha vivido o que le gustaría vivir. O entre medio.

-Se escribe más con lo que no se quiere, quiero decir, se tiene más en cuenta cómo no escribir que cómo hacerlo...

-Sí, sí, exacto, en mi caso sí. Sí, porque no tengo mucha conciencia de por qué hago esto, por qué hago lo otro. Pero sí sé por qué no hago eso, por qué no hago lo otro, tenés razón, sí.

-Decime, en *Sobredosis* hay como una variación de registros, de tonos, de voces, entre cada uno de los cuentos. ¿Esto fue voluntario? Un estilo entrecortado, un narrador distanciado, un testigo cómplice; luego una narradora que habla, monologa; y finalmente la primera persona en "No hay nadie allá afuera", que me parece un cuento fenomenal.

-Gracias, muchas gracias. Ahora he ido varios meses y he visto a

Nueva York como una ciudad mucho más agradable y cómplice. Pero en esa época yo nunca había viajado a Nueva York, y me parecía que podía ser terrorífica. Por eso me da mucha risa ese cuento. Lo que pasa es que...

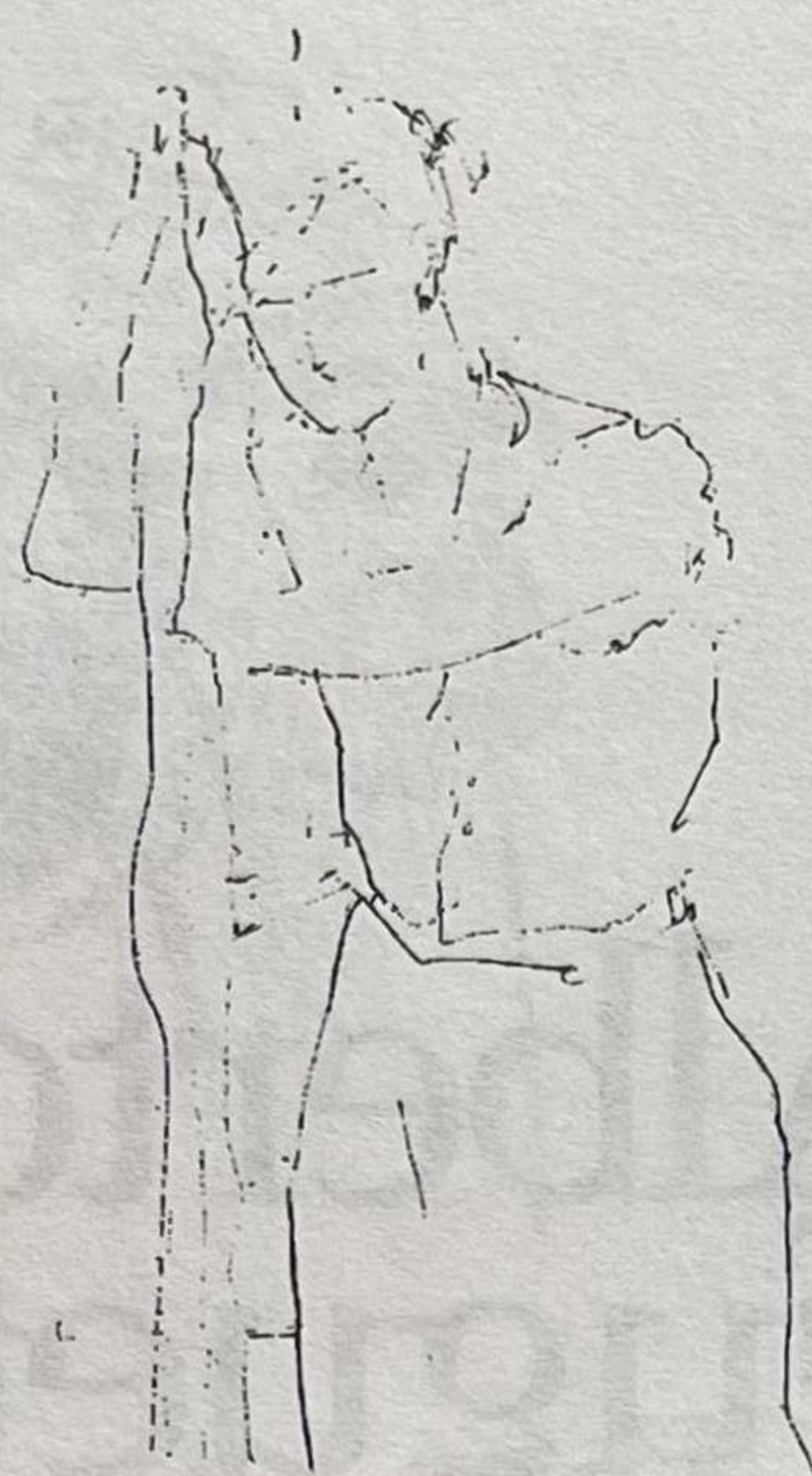
-...te preguntaba si lo habías diseñado con esa variedad de voces al libro de cuentos; cuando lo armaste, no mientras lo estabas escribiendo...

-Te digo: yo siento que a partir de ahora, o a partir de hace un año atrás, desde que terminé *Por favor, rebobinar*, siento que soy un escritor. Recién ahora. Antes realmente me interesaba ser periodista. O sea, la idea mía era ser periodista porque nunca podía llegar a ser director de cine: yo me crié en un barrio de gente como parásitos del cine, como gente de segunda, un barrio en

California donde no vivían directores sino técnicos; los padres de mis compañeros eran iluminadores, electricistas, maquilladores, pero todo el mundo estaba ligado a la industria. Me crié en un antiguo sitio de la Warner Brothers, que se utilizó para películas del oeste. Nosotros, cuando chicos, encontrábamos cosas de indios, pensábamos que habíamos descubierto cosas de los indios; no, eran restos de películas. Entonces casi siempre lo que yo quise ser fue director de cine. Y aquí en Chile eso era absolutamente imposible. Y de alguna manera para mí la literatura fue la compensación. *Sobredosis* es un libro que no quiero demasiado, porque es el primero, y es un libro sobre el que no tengo mucho control. Ahora, los cinco cuentos los escribí... Pero lo que jamás pensé es que se iban a transformar en un libro. Si bien ya no soy tan joven, cuando partí era muy joven, tenía como veinticinco, y una típica pregunta era "¿Hace mucho tiempo que querías ser escritor?" ¡No!, hacía seis meses que quería ser escritor. Ahora ya tengo como cinco años de carrera, cuando en cambio hay muchos escritores que publican a los treinta, que ya es una edad muy joven, y han tenido quince años de carrera, porque desde los quince han querido ser escritores. Lo que realmente quería hacer es periodismo. Pero el tipo de periodismo que yo quería hacer, que era un periodismo por así decirlo "argentino", como el Nuevo Periodismo, que ya no tiene nada de nuevo, ya tiene como cuarenta años-, en Chile no había forma. O sea yo escribía en la Escuela de Periodismo como me nacía, con onda, como podían escribir en Pelo, como escribe Fresán. Y uno, la peor nota. Ahí un profesor me dijo: "mira, por qué no escribes ficción". Y ahí escribí. Lo más importante en la vida era ser periodista y publicar un reportaje a lo Tom Wolfe. Pero como aquí el horno no estaba para bollos, me fui por los cuentos y seguía reportando en forma normal. Entonces todo fue, cómo se dice, vertiginoso y tremendo de rápido. Y de repente gané unos concursos y me invitaron a unos talleres con gente muy importante. Fui al de Donoso y al de Skármeta. Y después de mostrar un capítulo de lo que iría a ser *Mala Onda*, recibí

Alberto Fuguet

"La piel dura es lo más importante para un escritor"



un contrato: muy norteamericano todo. Entonces: "Queremos comprarte *El coyote se comió el correcaminos*, que después sería *Mala onda*. Y digo: "Gracias, pero no lo tengo escrito. Si llevo sólo dos capítulos". Y a los dos meses: "¿Lo tienes aún?" "No, tengo otro libro" "¿Y cuentos tienes?" "Sí, tengo cuentos" "A ver, tráelos". Y ahí los juntaron, sacaron uno y dejaron los otros cinco, y ya. "¿Y se te ocurre un título?" Seme ocurrió el nombre del primer cuento. "No, no, pongámosle *Sobredosis*". E hicieron un libro chiquitito, distinto a la edición que conoces tú, que era bastante feo pero trataron de hacerlo lo más moderno posible, muy barato, y eso fue lo que se lanzó al mercado. Si yo pensaba que un día tendría alguna crítica, iba a ser sobre la novela. Y además como en Chile es muy difícil vender cuentos, nadie sabe por qué se publicó esto. En la editorial pensaban que si recuperábamos diez mil ejemplares, que en este país no es una mala venta, estábamos bien. Bueno, sale la crítica, que nadie esperaba, incluso me veo santificado por el cura Valente. La nota dice que es lo peor, rezaba por mi alma. El tipo pensaba que él realmente podía atacar ciertos libros y ganar, que la gente no los leería, y que cumpliría la misión, como sacerdote del Opus Dei, que Dios le puso en la tierra. De hecho la crítica que aparece en la contratapa de *Mala onda* es justamente sobre *Sobredosis*. "Estos jóvenes que no merecen siquiera ser tildados de jóvenes", "asesinos en potencia". Y ese libro estalló. Porque se agotó en una semana, qué sé yo... Y ahora llevamos 20 mil ejemplares y sigue, y sigue. Y entonces es un libro que nunca dominé. O sea que pienso que no es mío. Yo le puse título, yo lo escribí también, pero tengo poca opinión sobre él.

-No te atreverías a decir si ves a todos los cuentos con la misma calidad, hoy...

-Una cosa que a mí me relaja y me deja extremadamente contento es que un extranjero... A mí siempre me pareció que *Sobredosis* era un libro muy local. Y por eso no me gustaba. Me parecía demasiado chileno. Pero, se ha leído afuera, y Alfaguara lo quiere comprar también para el

exterior, y algo me ha sorprendido. Yo me siento mucho más a cargo, y responsable y agusto con *Mala onda* y con *Por favor, rebobinar*.

-No, te lo pregunto porque yo veía como una especie de veta, de carril para seguir, en el cuento "No hay nadie allá afuera", como desafío para hacer una literatura fresca, vivaz, como es tu estilo, sin ser necesariamente juvenil.

-De acuerdo, sí, sí. Tienes toda la razón, de hecho es la génesis de un libro que yo pienso escribir mucho más adelante. Quiero escribir una novela sobre inmigrantes en Estados Unidos, como una gran novela sobre chilenos inmigrantes allá. En ese sentido sigo la génesis y veo que voy por ahí, sí. En el futuro creo que voy a tener muchas más cosas del último cuento de *Sobredosis* que del primero, que se disparaba para todas partes -algo de eso estaba buscando-; pero lo que estoy trabajando ahora es otra cosa.

-Porque se podría suponer que tu literatura corre el riesgo de anquilosarse en los códigos fuertes que manejas, que son códigos muy juveniles en los dos libros.

-Bueno, ahí es donde yo digo ojalá que no. Y si ocurre, no sé, yo igual escribo para mí, para una satisfacción personal, y en segundo grado para algunos lectores que son gente que se parece a mí, o mis amigos. O sea, yo creo que uno no puede andar muy preocupado por el resto; si no no escribiría, porque es tal la vergüenza que te daría, que no podrías hacerlo. Y realmente me encantaría que me leyeran cien años más, y que hubiera miles de estudios. Pero si no... Yo sé que hay escritores que lo que más les interesa es que los lean dentro de cien años. Ojalá, pero como no voy a poder disfrutar eso... Si cae, bien. Ahora, yo sé que no soy tan desechable como la gente cree. Pero a mí no me corresponde decirlo.

-Decime, ¿con tu literatura buscás una provocación estética?

-En mis artículos periodísticos puede estar. O en la radio. O lo que queremos hacer ahora en televisión. Pero en literatura, cada vez que alguien me entrevista o aparece algo de mí me sorprende, porque considero a la literatura algo tan... tan "marginal". O sea, provocar en la literatura a mí me parecería perder el tiempo, porque aunque te lean

muchos, igual no es nadie. No es algo masivo. Que yo haya sido algo masivo fue, realmente, una casualidad, quizás yo lo provoqué, porque a lo mejor toqué algún tema que estaba en el aire y lo capté sin darme cuenta. Sé que *Mala onda* gusta mucho en los colegios, y los chicos lo tapan con otro papel -en muchos colegios está prohibido porque hay sexo, hay garabatos (puteadas)- y se identifican. Creo que tratar de provocar en literatura realmente es un poco cómico, porque lo general es que nadie te lea, o sea hay muy pocos autores que llegan a mucha gente. Entonces cuando yo quiero provocar, escribo en los medios de comunicación. Antes era más provocador, y era crítico de cine y decía que tal o cual era la mejor película del año y se enojaban los otros. Pero ya se me quitó. A medida que uno está más viejo le interesa menos pelear, peleo por lo mío.

-¿Quisieron traducir al "argentino" *Mala onda* antes de publicarla?

-Ja, ja. Algo así. No quiero entrar mucho en detalles. Pero más o menos sí, pensaban que Argentina era el país grande y que Chile era un poco la colonia, que nadie iba a entender "huevón" y ese tipo de cosas. Pero yo decía que dependía de la postura del escritor. En realidad no estoy tan a favor de la jerga como pareciera. Pero hay ciertos libros que tienen que tenerla, *Mala onda* por ejemplo. Y lo que más me planteaban era que si un chico en un colegio la leía, tendría que identificarse, y él no podía decir "boludo" o cosas así. Pero yo creo que tal como nosotros leemos libros de Puig o de Cortázar y no nos escandaliza, bueno, depende de que el autor se atreva, y que el

lector quiera entrar a ese mundo. Y si el libro le parece atractivo lo va a aceptar. Y resultó, digamos.

-¿Tardaste mucho en escribir *Mala onda*? ¿Tuvo cambios?

-Más o menos, sí, sí, un par de años.

-¿Y fue cambiando la voz del narrador?

-No, no, la voz no tanto. O sea, se parece mucho al tipo que yo era en ese instante. Tenía como veinticuatro años el protagonista, y entonces ocurría todo durante el fin de Pinochet, por así decirlo. Y después me pareció que a un tipo de veinticuatro años no podía recién caerle la inocencia respecto de lo que estaba pasando en el país. Y que el personaje no iba a ser aceptado, iba a parecer más bien un boludo. Entonces de repente me acordé del primer Plebiscito y de la edad que yo tenía, del viaje a Río, y ahí también tenía la misma edad, dieciocho en el '80, y me di cuenta que ésa fue la génesis, y que era mucho más interesante además escribir un libro desde adentro: si yo quería escribir un libro político, era lo que estaba en el aire. Yo ahora para nada soy político, pero en esa época me sentía más político. Y quería hacer un libro político pero no desde la izquierda, porque encontraba que la izquierda siempre decía "Pinochet es malo". ¡Y cuál es la sorpresa! En cambio yo quería ser como un hijo de Pinochet, y escribir desde adentro de la gente que la pasaba bien, tal como mi familia. Mi familia no era mala pero estaba a favor de Pinochet, digamos, y yo nunca supe nada en contra de Pinochet hasta que entré a la Universidad. Y se me ocurrió que era más interesante eso. Yo encontraba que mucha gente en el taller literario decía "Pinochet es malo", "los fascistas son malos" y era como decir "quieranme"; entonces fue como normal que Matías Vicuña no cayera bien al principio. Porque él habla en contra de cosas que aquí son muy importantes, no le gusta Violeta Parra. Y en el taller literario fue odiado. Casi ni la termino. Si Antonio Skármeta no me sale a defender... No podía yo creer el odio que provocaron esos primeros capítulos.

-¿No creés que te pudo haber ayudado el destape posterior a la dictadura? Lo pienso en función de la Argentina también. En realidad fue muy corto el dominio de la

gente que decía, por ejemplo, "Pinochet es malo". Se consolidó enseguida otra cosa, más como de Matías Vicuña, en el sentido de poner la atención en otros temas, el rock, las anfetaminas, en lo inmediato. ¿No creés que te ayudó esa distensión, esa temperatura social?

-Bueno, yo siento que sí, sin duda. Siento que, más que nada, por ser un americano trasplantado, un chico de California, yo siempre he sido básicamente el mismo, con las evoluciones que tiene la edad. Y al principio era un marginado absoluto. Y si hubiera querido ser escritor antes, jamás me hubiera ido bien, porque ahí me hubieran comido vivo. Y si bien el taller en donde estaba era un poco desfasado, porque era un taller como de izquierda, de hijos de exiliados, y yo era el único "moderno", eso me sirvió para aprender a tener la piel dura, que es lo más importante que puede tener un escritor; lo único que tiene que aprender en la vida. Pero al salir a la calle ya me di cuenta que el mundo estaba cambiando, de hecho el Registro Electoral estaba frente a nosotros y el país cambiaba. Y yo sin moverme de mi asiento, sin ser conocido incluso (en el colegio, en la Universidad, era el raro), el país se acercó a mí, sin que yo me acercara al país. Me hubiera costado mucho cambiar el país, tendría que haber sido un mesías. Pero sin hacer nada, mis gustos empezaron a ser los gustos populares. Yo siempre miraba para California, porque eran mis orígenes; aquí todo el mundo miraba a Chile, por la dictadura, después el país miró para allá, el país se fue transformando en California, por así decirlo. Entonces yo, mis cuentos, de ser extranjeros pasaron a ser muy muy locales. Y ése fue... eso fue como suerte. Ahí estuve yo en el lugar adecuado en el momento adecuado. Y ahora me van a publicar en los Estados Unidos, y es lo mismo, siempre he tenido la suerte de la ubicuidad: o sea, me consideran que yo soy el nuevo realismo mágico, que soy NAFTA.

-¿Realismo mágico?

-Bueno, lo que yo llamé Mc Condo, en vez del Macondo de García Márquez. Incluso estaba preparando un libro: Mc Condo,

un país latinoamericano de Mc Donalds y condominios. Que puede ser realismo mágico alucinantemente igual de contradicciones, como es Chile y Argentina.

-¿Eso a propósito de qué, lo de "Mc Condo"?

-Eso aparece un poquito en **Por favor, rebobinar**. Básicamente es como me ha bautizado mi editorial de Estados Unidos. **Mala onda** sale el próximo año en inglés. Y ellos se han dado cuenta de que el realismo mágico, aparte de que está copiado hasta en la vereda de enfrente, ya no da para más. Y si son sinceros, América Latina ya está cambiando muchísimo. Entonces justamente ellos tomaron **Mala onda** porque consideraron que es NAFTA, o sea la verdadera América Latina. Así y todo es contradictorio igual. ¡Hay cosas mucho más alucinante que gente de la MTV en favelas! Pero América Latina es esa suma de contradicciones, como incluso México: México es Verónica Castro, es "Siempre en Domingo", es Mecano, no es mariachi. El otro día hablaba con una mujer y me decía: "Ay, no dimos en el canal cosas latinoamericanas". ¿Estás segura? le dije yo. Entonces compremos Verónica Castro, compremos Diego Torres. "Ah no, eso no es América Latina". Pero cómo no es América Latina, le digo yo. ¿Hay algo más latinoamericano que Pimpinela? Ningún otro continente podría producir algo así. ¿Nosotros deberíamos dar cosas como qué? ¿Doña Bárbara? ¿Mercedes Sosa? Ese afán de creer que América Latina es algo sagrado, pobre pero bonito, pero elegante a la vez.

Eso le gustó a mi editor en Estados Unidos. El había venido a América Latina y no eran las cosas que él había leído.

-¿Vos serías de la generación Mc Condo, o tu literatura es Mc Condo?

-O sea, a partir de esa frase que empecé a jugar con Rodrigo Fresán, le gustó mucho a mi editor en Estados Unidos, que es el mismo editor de Generación X. En el fondo más que realismo mágico es realismo virtual.

-¿Qué es eso de tener "la piel dura"?

-No tanto para enfrentar la crítica. Una es la vergüenza de mostrar tus cosas, y dos, la opinión. O sea todo el mundo es crítico. Entonces eso, si a uno le importa lo que opinan los demás... No te pude importar tanto. Porque si no te paralizaría, te deprimiría. Y para mí, si hay placer con los lectores, cuando te paran en la calle, o cuando te entrevistan, si ganás un premio, si ganás una traducción, o si ganás guita -como yo, por suerte, gano con los libros- el verdadero placer es privado, o sea, es escribirlo. La piel dura, porque si no yo tendría mucho menos placer haciendo libros sabiendo que a cierto público le gustarían. Ya sé que no conquisté aún a los mayores. Pero tampoco hay por qué. ¡Ya los chicos crecerán, y serán mayores ellos! Pero poco a poco... antes era mucho más marginado, estoy hasta preocupado, he sido mucho más aceptado últimamente de lo que yo esperaba.

-Aparte de la relación personal autobiográfica con **Mala onda**, todos esos episodios intercalados como el de Ximena Santander, la tía Loreto, ¿son reales?

-Hay mucho real, hay mucho real. Hay cosas que yo viví un día en el colegio, cosas que uno ha escuchado.

-¿Y **Mala onda** es autobiográfico?

-Es bastante autobiográfico, sí. Es por eso que no me gustó mucho **Sobredosis**: es muy poco autobiográfico, extremadamente.

-Como que se literaturiza un poco más...

-Claro. En ese sentido yo pienso que **Sobredosis** no es un libro mío, porque es mucho más literario de lo que soy yo. Tienen que ser personales los libros, si no autobiográficos, porque la biografía se va anulando poco a poco.

-¿Funcionó algún modelo, Salinger por ejemplo, que es el obligado para una novela de aprendizaje?

-Sí, sí. Novela de aprendizaje, diría yo. Pero más que nada, como yo no era tan lector, sería más como película de aprendizaje. Pero sin duda Salinger, sí. Y especialmente ese primer libro que yo leí en español, que se llamaba **Papelucho**, que acá tiene como un millón de copias, un especie de pre-The Catcher in the Rye, publicado dos o tres años antes que el libro de Salinger, un libro chileno al que al final le dieron el Premio Nacional. Y es un libro que ya lleva más de un millón de copias vendido. Y hay como diez

Papeluchos: Papelucho, Papelucho historiador, Papelucho mi hermano hippie; y es un libro increíble, porque de repente uno lo lee y percibe que tiene la edad de uno. O sea, cuando yo lo leí pensaba que estaba ambientado a fines de los 70, porque yo lo leí a fines de los 70. Y está a fines de los 40.

Entonces yo siempre pensaba que **Papelucho** iba a crecer. Y el origen de **Mala onda** fue ¿qué pasaría si **Papelucho** jalara? Básicamente el título original era "Papelucho jalaba". Y de hecho aparece el personaje de **Papelucho**, que ahora es un personaje mucho más secundario, pero antes era Lerner -el mejor amigo de Matías- quien se llamaba **Papelucho**. Cuando en alguna oportunidad conté esto, mucha gente quedó escandalizada, claro, porque **Papelucho** es como virgen. Por eso yo jugaba a que **Papelucho** iba creciendo conmigo. Que cuando yo tuve diez años, tuvo diez años, pero que ahora tenía dieciocho. Aunque en realidad **Papelucho** tenía como setenta, porque fue escrito en los años 40.

-Por favor, rebobinar ¿también está en primera persona?

-Es mucho más complicado. Lo curioso es que es todo primera persona. Pero son nueve voces distintas.

-¿Se te ocurre que podés escribir en tercera persona sin que se te literaturice?

-No sé, no sé. Yo creo que lo he hecho, digamos. Pero no tengo ganas por ahora. En el libro que estoy haciendo ahora, que es sobre el mundo de la prensa amarilla, a lo mejor hago algo en tercera persona. A mí me gusta mucho más la primera persona que habla de otro, como **El gran Gatsby**. Pero lo literario por lo literario, no. Quizás porque lo que más me interesa es contar historias, pero antes que nada me gusta crear personajes. De ahí vuelvo de nuevo al cine, o sea si bien me gustan mucho las historias, para mí las historias no funcionan si no hay un personaje que la está viviendo. Entonces como yo no tengo actores para usar, ni tengo luces, trato de reemplazar el star quality, el que tiene Mat Dillon, o Tom Cruise, con la voz, para que alguno lo lea y crea que está hablando con una estrella, no sé si me explico. Yo voy poco al cine, y lo que más me gusta es seguir a alguien en una película, que uno se identifique con ese personaje y se vaya con él. Yo siento que en tercera persona es un poco más distante.

-Sería como ponerle luz propia...

-Luz propia. Como no tengo otro elemento que la palabra, para que Matías fuera estrella tenía que darle su voz, por lo menos tener algo, si no van a ser puras palabras. Es un poco eso. En ese sentido siempre funciono yo con el cine. Soy un cineasta frustrado. Como no tengo dinero, me sale más barato escribir.

-Bueno, no hay cuidado, está bien tu literatura...

-Yo estoy contento en el sentido de que **Por favor...** ya a esta altura me interesa mucho más que los otros libros. Sí, me gustaría de vez en cuando poder hacer una película, ahora estoy haciendo teatro, y cosas así. **Mala onda** de hecho se llevó al teatro, y fue muy entretenido.

-Seme ocurre que **Mala onda**, como propuesta y por tiempo de aparición, fue un libro "democrático", porque obligó a hablar de otras cosas. Como que dispersó el asentado "realismo", por lo menos.



-Siempre los escritores son muy democráticos, son todos de posiciones de izquierda. Precisamente en el mundo en que yo me crié literariamente, todo era muy "buena onda" digamos, todos escuchaban a Mercedes Sosa. Y sus personajes tenían que ser proletarios y de izquierda. Y de alguna manera víctimas. Nadie podía pasarla bien. Entonces me parecía que era muy poco democrática la literatura: nadie podía vivir en un barrio alto, nadie podía no llevar una vida heroica, nadie podía tener cierta edad, porque todos los personajes eran gente de una edad mediana, para poder tener una crisis. Y de allí llega la epifanía. En **Por favor, rebobinar** la idea es que cada uno tenga su espacio, es una novela que yo llamo interactiva, que cada uno elige. Creo que probablemente no vuelva a hacer algo así, pero yo me había dado cuenta que en **Mala onda**, si te caía mal Matías o no te identificabas con él, el libro se te iba a la mierda. Entonces opté por una película, por un libro digo, donde uno podía elegir su protagonista. Ahora, no es que uno elija y se vaya con él, no algo tan loco. Pero es que hay ocho personajes, unos que son mucho más interesantes que otros. Yo sé que hay uno o dos que son heroicos, que son interesantes. Pero a uno de ellos le he dado tanto espacio como a uno que no era interesante. Porque yo pienso que en la vida real cada uno cree que es un héroe. Pero cuando uno va a una reunión de curso se encuentra con que hay unos a los que nadie saluda y otros que se llevan los aplausos. Entonces yo al tipo más tonto le daba más espacio que a aquel de quien todo el país hablaría.

-¿Te gustó la adaptación de **Mala onda** al teatro?

-Sí, lo que pasa es que yo no soy demasiado objetivo. Sí, muchísimo, fue alucinante, los espectadores llegaban y antes de entrar había que sacarles los tragos. Y había música entretenida, música como en toda Sudamérica sin pagar los derechos, música disco. Y fue una especie de comedia musical, una especie de *Grise*. Y hubo mucha mucha música, entre una escena y otra bailaban y pasaban a la siguiente. Yo participé de la adaptación. Si no hubiera

sido así, me hubiera cargado, hubiera dicho "esto qué es". Pero como yo la vi de a poco, nunca tuve objetividad. De hecho, ya es historia. En su momento fue muy importante. Eso es lo divertido de la literatura, que sigue en cambio. El cine también. Pero el teatro da lo mismo, porque ya nunca vas a poder volver a verla en tu vida. Lo que tiene el teatro es eso: fue un instante nomás... Y el libro sigue, y el libro no va a ser dañado porque no todo el mundo llegó a ver la obra. Pero es entretenido.

-Con **Por favor... ¿estás un poco más consolidado como escritor, tenés más confianza o es la misma con la que escribiste *Sobredosis*?**

-No, es mi primer libro de escritor. Es donde yo supe lo que quería poner. No sé si me resultó. Acaso ya no soy tan espontáneo, quizás soy mejor, pero yo creo que nunca voy a tener aquello. Es un libro que me tiene preocupado, y por algo quiero insertarle lo que le faltó.

-Sos uno de las figuras más representativas de lo que algunos llaman "nuevo boom chileno" ¿Qué otros escritores de tu camada te interesan?

-Bueno, a ver. Supongo que ocupo un lugar y no porque yo lo busqué. Más bien siento como que no pertenezco. Ahora sí, lo que tengo en común es que pertenezco a Planeta, y excepto la Marcela Serrano, todo era en Planeta. Y segundo, estoy entre los tres más vendidos. O

sea yo he vendido muchísimo. Y como he hecho más libros que el resto, soy el más vendido: como 50.000 sumados los dos libros. Entonces supongo que formo parte del boom. Pero yo siento que no pertenezco a eso, sino a un mundo que viene. No soy el más chico de los que existen sino el mayor de los que vienen, muchos de los cuales son aún inéditos. El grupo del suplemento "Zona de contacto". Es una generación, porque era tal lo que no nos tomaban en cuenta, ya sea los comunistas o escritores como Cerda, Collyer, gente más seria, intelectuales, que nosotros hicimos nuestro lugar. Y como nadie nos daba nada, creamos nuestro propio espacio, nuestra propia cultura. Muchos se ríen de nosotros y dicen que yo soy el gurú ahí, que somos todos light, roqueros, somos todos imbéciles. Es su opinión. Y ahí estaría Sergio Gómez, que es amigo mío, que es del sur, autor de dos libros, **Adiós Carlos Marx nos vemos en el cielo**, y otro que se llama **Vidas ejemplares**. Y con él sacamos un libro que se llama **Cuentos con walkman**, que es el libro de la "Zona de contacto", el libro de todo un montón de escritores. Y a cargo de la "Zona..." está Alfredo Sepúlveda, que fue alumno mío, quien con sólo 25 años acaba de sacar un libro con bastante buena crítica y éxito que se llama **Sangre azul**, en Grijalbo, unos cuentos sobre hinchas del equipo de la Universidad de Chile. Y ellos son como el grupo al que yo siento que perte-

nezco, algunos le dicen Generación X, el de "Zona de contacto", lo que quieras.

Y ahí con Gómez estamos armando una antología de McCondo, así se va a llamar, con escritores de toda América Latina, que tengan la onda nuestra. De la Argentina va a participar Martín Rejtman, que a mí me encanta, yo siento que es más famoso en Chile que en Argentina, y Rodrigo Fresán; de España, Ray Loriga, en Perú Jaime Bayly, de Ecuador y México no sé quién. Gente como menor de 30 que estén en la onda nuestra y que no escriban sobre una Sudamérica con poncho y cosas así.

-¿Y qué escritores te gustan? O antes que eso ¿leés algunos escritores argentinos?

-Bueno sí, a mí el escritor argentino que más me gusta es Manuel Puig. Especialmente porque yo lo leí por el cine. A él le gustaba mucho el glamour, que yo no tengo, y cosas así. A mí me dio mucha libertad, ¡como él era tan respetado! Yo me preguntaba ¿por qué respetan tanto a Puig, y nada a mí, si de pronto es lo mismo? Guardando las comparaciones, claro. Es buenísimo. El usaba muchos elementos no literarios, como el radioteatro. Yo uso la tele, o el rock, él usaba el tango, qué sé yo. Pero todavía el tango tiene mucho más prestigio en el mundo académico que el rock.

-¿Y algún otro argentino?

-Mi escritor favorito argentino es Fresán, que me parece un demente, digamos. Y me parece re-audaz, que hace libros casi autistas, que son sólo casi para él. Yo siento que a mí me gusta porque se atreve a escribir libros en desorden, hace su recopilación cuarenta años antes de lo que corresponde. Me parece superjugado, y tiene un mundo re-personal.

-¿Y en la literatura chilena? ¿Padres?

-No, ninguno. Más bien padrinos, o sea, pero a nivel moral no tanto. Papelucho, yo te diría. Me ha tratado muy bien y me ha ayudado Donoso, y creo que aprendí de él la profesionalidad. Pero no creo que mi mundo tenga que ver con él. Skármeta ha sido muy amable conmigo también, fue profesor mío, él me llevó a la editorial, y me inspiraron mucho sus primeros cuentos. De hecho **Mala onda** termina en San Cristóbal por él, es un guiño litera-

rio. Bueno, Vargas Llosa a mí me encanta. Aparece escribiendo libros como de surfista, creo yo.

-¿Leés en otras lenguas?

-Sí, leo casi todo en inglés, me cuesta mucho leer en español. Mi escritor favorito es I. Cunnig, que ha sido muy poco traducido; los jóvenes norteamericanos en general, B. Chabon, me gusta bastante Coupland, no es mi preferido, pero me parece mucho más interesante de lo que la gente cree. Me encanta Richard Ford; y Scott Fitzgerald.

-¿Cuándo escribís? ¿todos los días?

-No, no, son como rodajes. Me preparo para el rodaje: cuando estoy trabajando sólo ruedo, y trato de mantener casi todo el día. Si tengo que trabajar, dedico todas las mañanas, yo escribo más de mañana. O me voy a la playa a escribir, como ocurrió con **Por favor, rebobinar**.

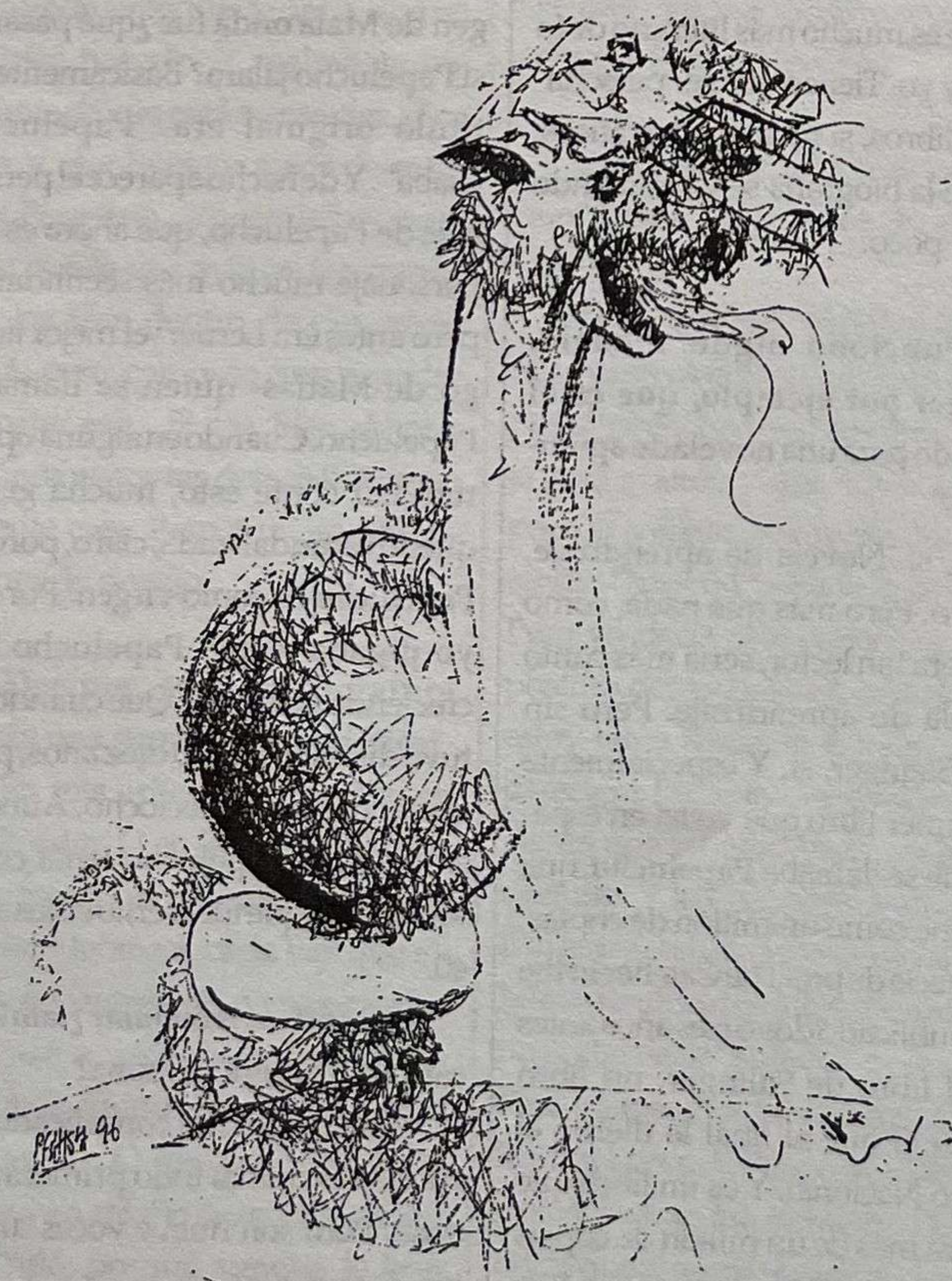
-Realismo sucio, light, autobiográfico: ¿cómo te gusta pensar tu literatura?

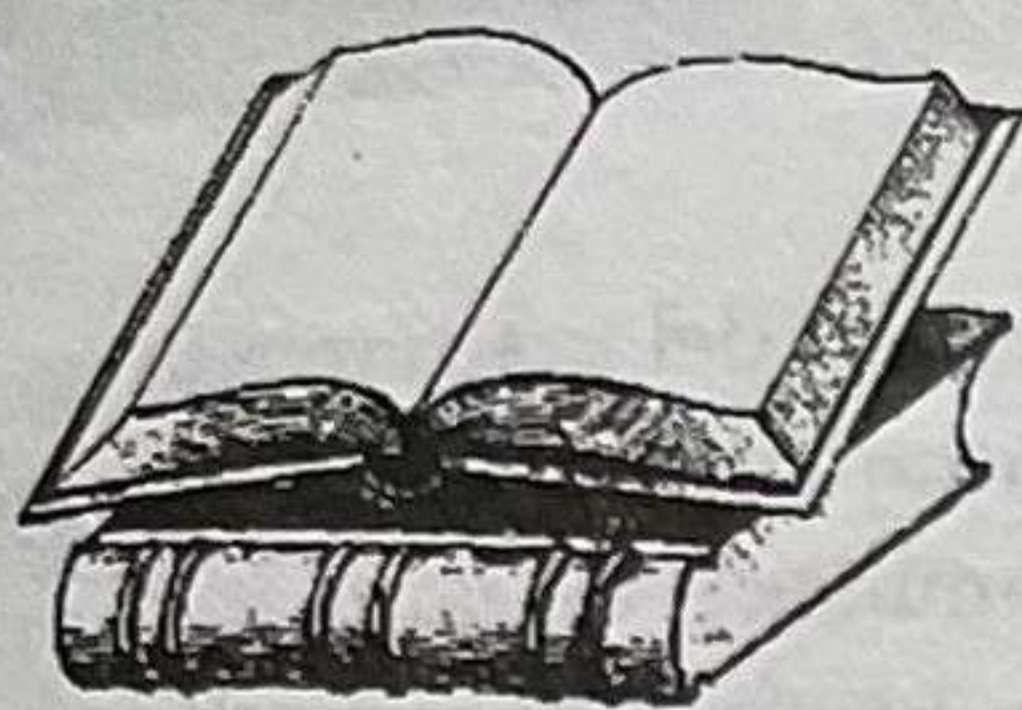
-El mote al uso es el de realismo virtual, pero realmente no sé bien qué significa. Un tipo de literatura de Latinoamérica. Pero a pesar de que me siento muy cercano a Estados Unidos, y que ahora me van a traducir y todo, siento, y eso me encantó especialmente de los norteamericanos, que yo les parecí tremendamente latinoamericano, algo que nunca me habían dicho en Chile, aquí me han llamado extranjerizante. Y en Estados Unidos les gustó porque pocas veces habían leído un libro tan latinoamericano, especialmente por el hecho de que lo ven como un libro muy político, donde muestra cómo a ti los cambios de la sociedad te pueden afectar la personalidad. En cambio en Estados Unidos no sentís que eso ocurra.

-Y en una de esas pasás a ser el nuevo Isabel Allende y Banderas filma como Matías Vicuña...

-Me encantaría. Sería algo bien entretenido.

Santiago, julio 1995





Reseñas

El nadador de Gonzalo Contreras

por Mario Arteca



Como en el film "El nadador" de Frank Perry, esta novela de Contreras es también un concentrado de desesperación

entre los tiempos de la realidad (exterior, siempre exterior) y la presencia indisoluble del tiempo psicológico. No por esto "El nadador" (Alfaguara, 1995) se convierte en un texto *psicologista*, y por eso mismo previsible, de mera construcción de una materialidad individual; en este caso, como en el film donde trabaja Burt Lancaster, el personaje de Contreras, Max Borda, sufre el choque, imprevisible, sin anticipos, de la organización personal de la realidad frente el azar.

La historia es breve, pero se va disseminando a través del texto como la masa blanda, caliente, de un panqueque antes de convertirse en ese reconocido bocado gomoso. Un triángulo de amores: Max, su mujer Alejandra, un ser enfermo, depresivo, ligada al sueño de reparación del cuerpo, de evasión del dolor y del tedio, y Virginia, hermana de Alejandra y amante de Borda, íntimamente mezclada en la vida de la pareja. Virginia es una persona cuyo sentido en la novela aparece como doble: es la dueña de la instigación y de la pregunta. En la novela de Contreras se encuentra además un detective, un psiquiatra confesor, un hermano religioso, un instructor de ovejeros alemanes, presuntamente terrorista, y un ambiente general dominado por el lastre de la sospecha, a veces orillando en la delación y también, no podía faltar, en la paranoia: ingredientes posibles bajo un Chile sostenido por la impronta pinochetista.

El nadador es una novela cuyos mayores logros se expresan en la velocidad de la narración, en la aparición del azar como un símbolo móvil que determina los comportamientos, y en la temperatura agobiante, envolvente, paranoide que pulveriza la voluntad de los personajes. Decimos *paranoide*, y este rasgo, a diferencia de otros escritores, alimenta los diálogos y sus réplicas, desmintiéndose, provocando los cambios de rumbo (siempre breves) de esta novela. Contreras no se detiene a detallar, como en un monólogo, los cruces de pensamiento que conviven en sus personajes, directamente los enfrenta. Ante la aparición de un suceso se enciende una respuesta, enseguida una sospecha, la hilación de una historia paralela -tal vez apócrifa- que va tomando cuerpo hasta desembocar en la acción, es decir, la narración misma.

A partir de la desaparición inesperada de Alejandra, Max, al igual que en el film de Perry, comienza a bucear ya no sobre los motivos de la desintegración espacio-temporal de su esposa, sino sobre su presente, sobre su actualidad. Borda, quien se autodefine como un espíritu desesperado, intenta alcanzar a partir de hipótesis que se cuestionan desde su formulación -a un tiempo firmes y endebles- el supuesto paradero de su esposa, cuya desaparición nuclea y provoca el acercamiento de su cuñada Virginia, amante en una época del propio Borda. Esta especie de punto común en la desesperación parece un escenario privilegiado para una de esas historias que tanto gustan de realizar los directores de *psycho-movies*, donde la ausencia de una persona en el marco de un triángulo amoroso implica un estorbo para dos de las partes; lejos de ser un alivio y condensar un efecto de liberación, deja caer su vacío con el abrumador peso de la culpa, la sospecha, y sobre todo de la impotencia, en todos los sentidos. La novela, entonces, luego de la imprevista disolución de Alejandra, se lanza hacia una pesquisa alocada por conectar el pasado con el presente, por restaurar las voces para acercar vestigios, respuestas, como si la historia se tratara de una pieza antiquísima, que luego de lavada y cepillada va descubriendo de a poco los indicios de un verdadero rostro.

La ausencia de un cuerpo dispara a los otros hacia la superficie. Pero Max Borda bracea a menudo ajeno a sí mismo en el cruce de corrientes: hechizado por Bibi,

una nueva historia superpone el vértigo propio y veloz de la seducción a las sensaciones que agolpa ahora la legitimación posible del vínculo con Virginia en ausencia de Alejandra. El suceso del azar no experimenta pasos previos, sí su consecuencia. Esa es la metodología de la novela de Contreras, su definitivo estatuto. Eliminada Alejandra de la escena, surgen otros actores, otro parlamento. Ocurrido el azar, hay cambios de posiciones. El amor oculto, prohibido, silenciado, y ahora sin su mayor obstáculo, se descompone en un juego de incriminaciones recíprocas.

Borda intenta recabar información sobre el posible paradero de su esposa, pero sobre todo la dirección de su conducta. Habla con el psiquiatra de su mujer, con el decano de la facultad donde dicta cátedra en Física, y todas las respuestas van tejiendo la tensión de su realidad, y sobre todo la hipótesis de estar envuelto en una maniobra tramada por su esposa, quien supuestamente habría desaparecido al interiorizarse de la relación entre él y su hermana. No faltan las sospechas de suicidio, u otras derivaciones puestas en juego por la enfermedad de Alejandra. Por otra parte, ¿deseaba la ausencia de su mujer? La marcha que desliza al nadador por el agua cambia los estilos: deseó la ausencia tanto como desea ahora a la mujer ausente (a su ausencia).

El relato, escrito en forma lírica, y también aséptica, crea un clima de inestabilidad donde los personajes principales son absorbidos por una intriga que no llega a conformar un género (en este caso policial), aunque hábilmente el escritor chileno trabaja los costados particulares de un modelo de *suspense*: la espera, la presencia de lo ausente, el silencio y la sospecha sobre una verdad cada vez menos secreta, y sobre todo un final inesperado, por lo perverso, que nos hace recordar a un film de Hightcock (*La ventana indiscreta*), con un plus de intriga política donde se conjugan los parapoliciales y el terrorismo. Allí, como en todo *El nadador*, a Max Borda tal vez el azar le juegue la última ficha cuando ya no pueda hacer nada.



Por favor, rebobinar

de Alberto Fuguet

por José Martocci



PLAY BACK

Es verano, el día se apaga y ahora luce relajado, demorándose en un verde eléctrico que no en-

candila. La ruta se suma a esta armonía que se extiende suavemente hasta perderse. Huimos por tres días de una ciudad desierta. Me insistís y no encuentro excusas para negarme. Y aquí estamos, en un coche hacia la costa, íntimos y callados, porque hay un clima que convoca cierta memoria feliz y clava los ojos sobre el asfalto *apenas iluminado*. La noche engaña y nos quiere de nuevo leves y veloces, sin plan ni costo.

No vamos a hablar hasta que la ruta se despeje.

La realidad se desborda y ves que el lenguaje la corre boqueando. Fascina cuando la roza y aterra seguirla de lejos, como aterran ciertos sueños que explican todo. Pienso en la inocencia, Max, y en esta angustia que muere.

Eras muy chico y el regalo prematuro lucía en tu muñeca. No lo habías pedido ni sabías leer las agujas, pero te agradaba que algo nuevo compensa tu figura. Y en tu cabeza repetiste el movimiento levantando el antebrazo, pero en el colegio intentaste naturalidad con las manos en los bolsillos del pantalón gris, sin suponer que entre risas todos preguntarían la hora en vez de admirar el modesto brillo de las agujas. Y que el profesor admitiría esta vergüenza como una anticipación del mundo.

Aspiraba profundo, sostenía el aire en los pulmones y me esforzaba por llegar al fondo de la pileta. Allí, mirando el piso y aferrado a la parte final de la escalera, repasaba cada sensación, pendiente de la presión del agua en mis sienes. En una seca distorsión llegaban ciertos sonidos y girando apenas la cabeza podía verse una superficie elástica y homogénea sólo alterada por el movimiento frenético de muchas piernas. El aire en mis pulmones regula la atracción que (el exterior) ella ejerce sobre el cuerpo, así como su salida

dominará la velocidad del ascenso. Es entonces cuando libero en parte los pulmones en una caravana eléctrica de burbujas. Lo que queda de oxígeno está circulando y puedo sentir su tránsito en cada célula. Ahora las fuerzas se equilibran y me recuesto sobre el fondo, en paz como una piedra.

Lo supe años más tarde cuando ya no nos veíamos. Algo contenido rebalsó y era común verte pasar al frente desaliñado y sucio, enfrentando cada pregunta con un silencio amenazante, como parte de un juego diabólico que ensayabas. Te despedías.

Iguales, como hermanitos. Aún recuerdo, Max, los números digitales, las columnas del ecualizador en la oscuridad de tu cuarto, tu foto en la muralla china. Había un brillo de reserva en tus ojos, una herencia latente acechando, el sexo prometedor que adivinaba tu origen. Más tarde quizás un plan inconfesable, desesperado, como si fueras a incendiar tu casa de tres plantas. Una carta sin firma en la carpeta, una letra impersonal que confirma la sospecha, tu padre que busca auxilio, la gente que habla, tu madre rezando.

La última vez que te vi perseguías indios en el sur y apagabas cigarrillos en las nalgas de las chicas.

Ordenás el pedido y me parece un gesto de aceptación. No dejo de pensar en esto sino cuando de costado adivino tus formas y me entusiasma la felicidad que se insinúa. El vino apenas tiembla en las cosas y la penumbra no deja ver las otras mesas. Se te ocurre brindar por nosotros y me siento cómodo al verte reír por algo que dije. Noto que la conversación es espontánea y vamos a estar ebrios cuando nos levantemos. Ahora tu risa es una carcajada y pienso que así deberíamos vivir. No pierdo la elegancia para dejar que te adelantes y seguirte de cerca. La gente parece desdichada a nuestro paso. (Ahora tu risa es...).

El ángel de este torbellino, que aturde el sexo de las enfermeras, que sopla en el hocico de los camellos, te elige Andoni. Te llama a su lado para callar tanto cacareo y avergonzar a los sumisos. La sensualidad que arrebató y consume tiene un tiro preciso, Andoni?. Tu hermanito enfermo, tu madre que pisa lo prohibido, el azar vengador de tu belleza. Este país angosto.



Puedo figurar la paciencia en esta hilera recta de azulejos, admirar las juntas y el tacto suave, puedo bajar la vista y verte en el agua tibia de la bañera, desnuda y balbuceante en un temblor contenido, con la entrepierna depilada y una sonrisa de muñeco. Puedo todavía darme cuenta que eras un encanto cuando ya empezabas a abrir el botiquín más que la heladera. Puedo demorar en llamar a una ambulancia o apurar los pasos por la escalera. Mirar por la ventana, jugar con tus pulseras, hasta compadecer los flecos del vértigo, la química secreta de esta pendiente.

Allá en la orilla una pareja esconde los pies en la espuma y acaso la joven vuelve a preguntar sobre su hombro si la quiere, en esa ilusión que el mar esconde en el capricho de las mareas; acá el cinco grita y recibe y busca por derecha al tres que se adelanta, como resuelto a cumplir una ley del instinto. Ya el sol rueda sobre el horizonte y aquí enciende el borde de unos pocos hielos, que agonizan en mi copa. Ahora me asalta el misterio del mar, el trajinar ciego de los peces.

Sangre azul de Alfredo Sepúlveda

por Carlos Ríos



Hablar del primer libro de Alfredo Sepúlveda (Santiago, 1969) es reconocer un principio de lectura mediado

por la pasión futbolera, y que significa ser -o no- partidario de un aliento que sustenta, por debajo, la narración de sus doce cuentos. Suceso editorial -el libro descansa al menos en dos mil mesas de luz de aquellos partidarios de la "casaquilla" azul- los cuentos de Sepúlveda se construyen respondiendo a un impulso vital, sanguíneo, que nace del vínculo entre un simpatizante y Universidad de Chile -la "U"-, su club. Homenaje no a sus jugadores o al fútbol, sino a los hinchas que llenan los estadios y dan su sangre por ellos. De este primer lector -y anónimo personaje- da cuenta el título y la tapa del li-

bro: la foto del equipo en el sitio de las pasiones.

Los cuentos pueden agruparse en aquellos cuya materia narrativa se dispone a partir de un resultado futbolístico -el final de un partido, la copa intercontinental, el descenso- y los que incluyen la referencia a la "U" como un dato marginal en la constitución del relato. Los primeros transcurren en un estadio, en la sede del club, a la salida. Los protagonistas -que en su mayoría coinciden con las voces que narran- son los hinchas del club. Venganzas, traiciones, reportaje a un dirigente cuestionado por su pasado militar, peleas conyugales -represión de por medio-, donde se va conformando una definición por exclusión del territorio azul. Son textos para leer con la "casaquilla" puesta. En los cuentos restantes la referencia hacia la Universidad de Chile aparece como una marca o un detalle, sin incidencia directa en los hechos que se narran: extranjeros que frotan una lámpara, el regreso de Baldi a Santiago, la espera en una clínica.

"Sangre azul", primer cuento de la serie, está protagonizado por un hinchista que pone al descubierto desde su discurso, de entrada, el significado de esa pertenencia: "una pasión que se lleva adentro". Tratándose de fútbol, pasión y sangre es la ligera variante para aludir al sentimiento que genera la "U". El azul fluido da la definición de los que diferencian entre una pasión y un equipo. De ahí en más, el azul será el vehículo -y vínculo narrativo por excelencia. Como procedimiento no es novedoso, pero la recurrencia -mediatizada por la variación formal de los relatos- no molesta.

La sangre azul representa la construcción de un linaje: ser de la "U" es ser otro, diferente. Todo lleva a reforzar la síntesis de una pasión colorida: una ciudad azul, el "Ballet Azul" para nombrar los jugadores, el océano pacífico "azul, grande y magnífico" como la "U". Ojos azules, niño azul, ciudad azul. La pasión puede estar en un gorro con la insignia de la "U" en medio de un cementerio o en una columna de la sección deportiva de un diario canadiense. El fútbol que arranca estas pasiones, por el contrario, está ausente como tema central de los relatos. Un gol es un recuerdo, el logro de un campeonato o el final de un partido dan apenas el marco.

Azul que puede transcribir también un Chile posdictadura, donde la violencia política se encuadra en la manipulación de los

clubes, la difícil convivencia del equipo azul con el albo Colo Colo de Pinochet. Azul en el Chile de los 90, donde Santiago es una ciudad moderna, convulsionada, violenta. Cuentos donde el fútbol está nombrado antes que narrado. El Chile actual desde un partido donde hombres y mujeres comunes viven una situación límite basada en una confrontación que se da en una cancha pero también en otros terrenos (los jugadores, allá lejos, como si fuesen espectadores de lo que en las tribunas sucede), puede ser el principio por el cual se organiza el libro de Sepúlveda.

Uno de los cuentos que despegan del colorido dominante es "El otro posible Baldi", reescritura del cuento casi homónimo de Onetti. De las historias que el Baldi onettiano miente con desencantada obscenidad, Sepúlveda construye la identidad de su personaje. Buenos Aires es Santiago en la modernidad, ciudad violenta y movidiza, la mujer rubia ya no quiere escucharlo, quiere robarle su dinero.

Los hinchas "azules" tienen ya su letra impresa; otros clubes, mientras tanto, esperan con sus anécdotas ganarse un lugar en las gradas de la literatura.

Antigua vida mía de Marcela Serrano

por Luciana Vázquez

SÓLO PARA CHICAS

Antigua Vida Mía tiene la estructura de una moneda: anverso y reverso de lo mismo, cara y cruz de las mujeres. "Violeta, casi la otra mitad de mí misma" (195), dice Josefa Ferrer. Josefa es testigo de la historia de Violeta, su amiga; protagonista de su propia historia y narradora de las dos vidas.

"Violeta mató y se salvó. Entonces, exactamente ahí, comenzó mi descenso" (195). La novela comienza en el momento preciso en que Josefa Ferrer da un patadón al tablero y las fichas distribuidas ruedan pendiente abajo. Pero el tablero del que se deshace la narradora es módico: a Josefa le basta un confortable vuelo desde Santiago de Chile a la ciudad de Antigua -en

Guatemala-, una infidelidad de luz tenue, al principio culposa, y el aire puro de unas vacaciones entre amigos para revisar y reconstruir su propio itinerario. El fin de la revisión marca el inicio de la trama.

Dividida en dos partes, la primera mitad de *Antigua...* narra las peripecias de Violeta Dasinski. La segunda se concentra en Josefa. Cada parte se enfrenta a la otra en un juego demasiado prolijo de simetrías complementarias. Para contar a Violeta, Josefa deberá retomar el recorrido de su genealogía: primero Carlota, la abuela de Violeta; luego Cayetana, su madre, y Marcelina Cabezas, la india que la cuidaba; a continuación Jacinta, la hija. Para contarse a sí misma, Josefa empieza con Adriana, su abuela; pasa por Marta, su madre, y termina con Celeste, su hija.

Las genealogías de Josefa y Violeta se vuelven ejemplares: la vida de las protagonistas es también la de "nosotras". En la primera persona del plural, el texto pone en evidencia su ejemplaridad: narrar la vida de una mujer es narrarlas a todas.

El entramado de las dos vidas funciona como un calvario. Las mujeres son mártires y los hombres, su martirio. Ellas -"nosotras"- son débiles, la opresión es su condición histórica, son recipientes pasivos de las actividades masculinas. El instrumento que define el derrotero de su sufrimiento es la lógica falocéntrica que desde siempre, parece sostener el texto, ha distribuido los roles.

Antigua... es la representación de una tragedia de mujeres clasemedieras, atravesada por los presupuestos de las teorías feministas y acerca de lo femenino. Pero quizás el problema no sea la acumulación de esos tópicos sino su obviedad.

A la dominación masculina, las chicas oponen las ostensibles tretas del débil: a hurtadillas, Violeta escribe un diario íntimo; el diario se escribe primero al ritmo de una prosa poética que tematiza la rebeldía contenida del cuerpo femenino ante la potencia seminal; a medida que el conflicto de Violeta crece, el lirismo sustituye a la prosa: la crisis del sujeto femenino se codifica en poemas de un solo verso hasta llegar al silencio de la página en blanco. Y, entonces, el ruido de la bala con que Violeta asesina a su hombre ocupa el vacío dejado por la escritura.

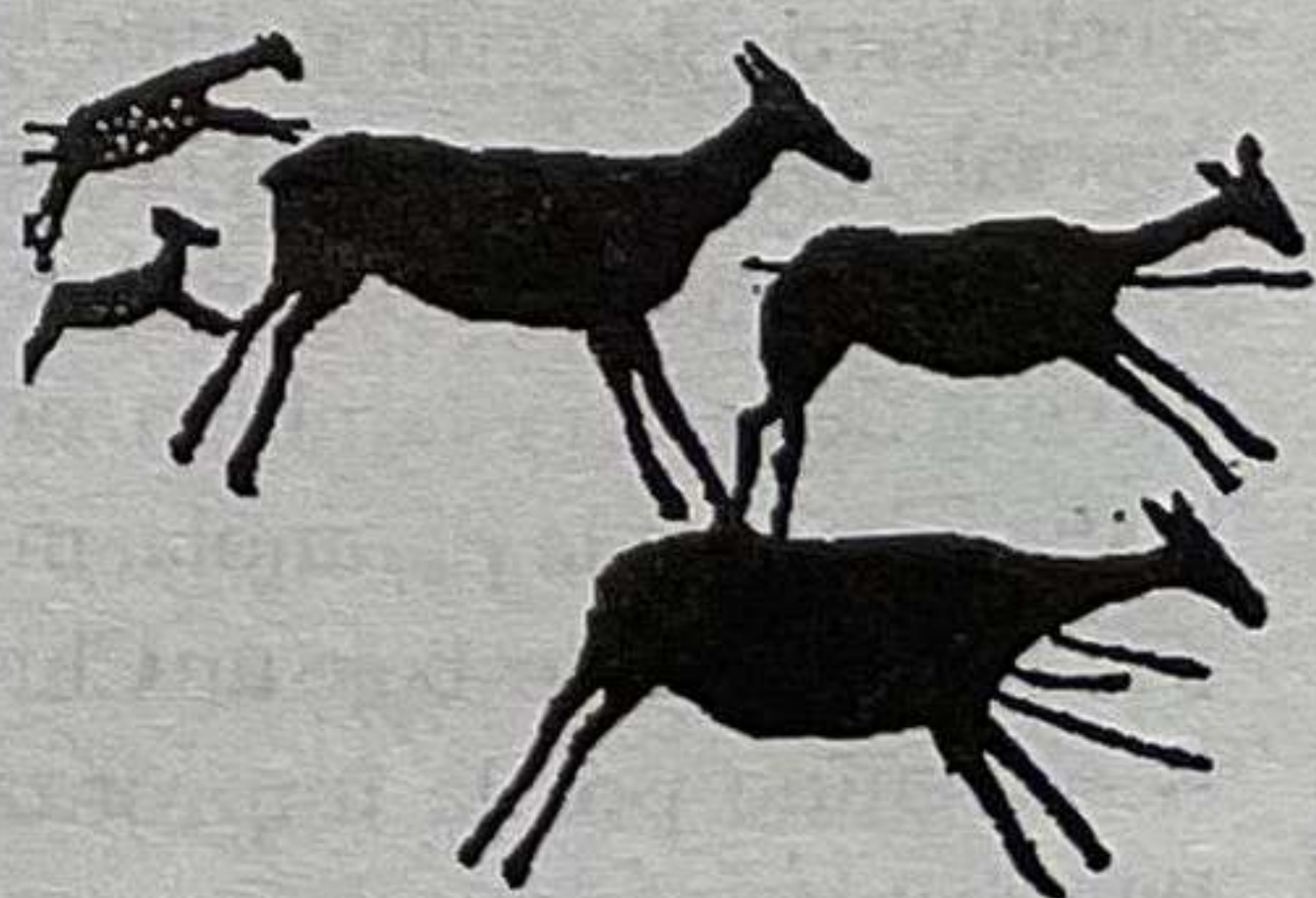
Josefa, por su lado, se propone como la víctima de los mandatos de su madre. Es la hora de la

cuestión del matriarcado como contrapartida del patriarcado. A la ambición de fama de su madre, Josefa responde con la popularidad ganada como cantante. La aceptación acrítica de un destino prefijado le acarrea casi todas las variantes de la neurosis: fobias varias, crisis de pánico e, inclusive, bulimia.

Historia de mujeres, por mujeres, para mujeres. Escrita por Marcela Serrano, otra mujer; asentada sobre la enunciación femenina. La hiperconciencia de esa voz puede enunciarlo todo: el cansancio producido por siglos de mandatos cumplidos con obediencia; los sinsabores de los nuevos tiempos; la nostalgia de compromiso y, al mismo tiempo, el horror al compromiso; lo femenino como padecimiento y el reinado de la esfera del sentimiento como su recompensa; la suma de otra carga a las ya soportadas: la frivolidad de una sociedad chilena modelo fin de siglo.

Al borde del folletín sentimental, orquestada sobre un asesinato, un intento de violación, un incesto, dos o tres infidelidades y odios y amores más propios de Falcon Crest que de un Chile desencantado, la novela logra mantenerse en el límite justo más allá del cual los sentimientos se transformarían en sentimentalismo, el amor en cursilería, la pasión en beatería. La ausencia de algún material venido del realismo mágico es su único amuleto de la suerte: aquel que la mantendrá lejos de las versiones cinematográficas de algún Subiela latinoamericano.

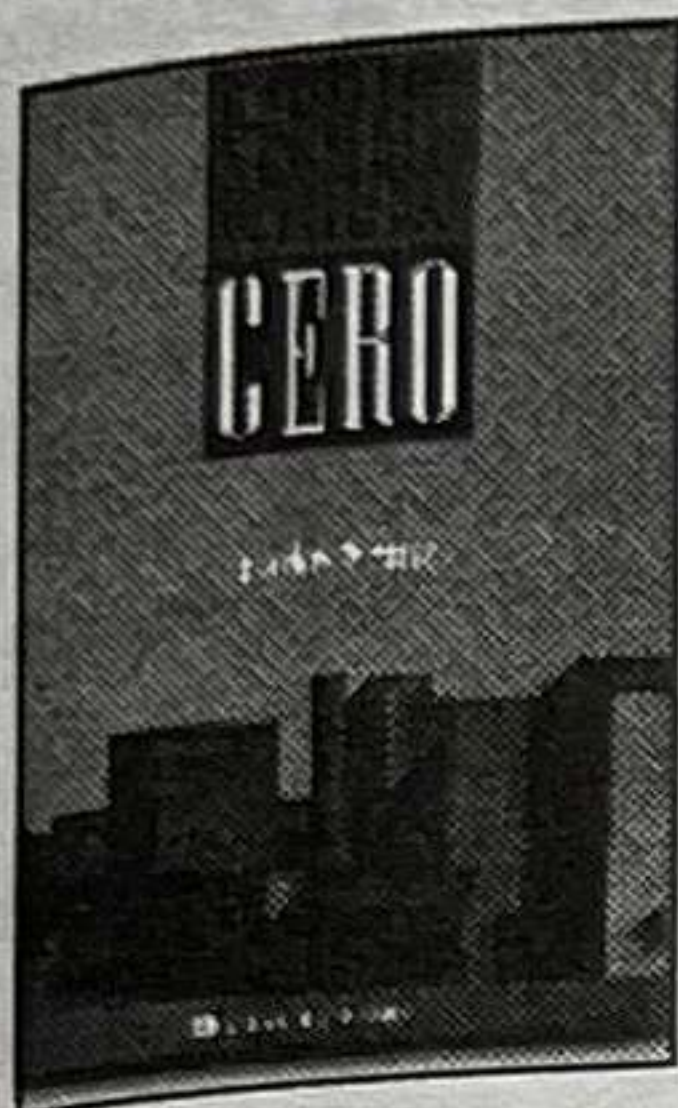
Antigua Vida Mía se asienta en una exclusión: la de los hombres. Se postula como una novela sentimental donde las mujeres se encuentran en el espejo de las otras. Busca volverse superficie brillante donde el rostro femenino se reconstruye. Para los hombres, la novela es como el espejo en el que Drácula se mira: nunca logran reflejarse.



Santiago Cero

Carlos Franz

por Juan José Becerra

AUTOBIOGRAFÍA
DE UN DELATOR

Santiago Cero es la autobiografía para sí de un delator que pretende evaluar su afición a los males antirepublicanos, admitir ciertas imputaciones de culpa social y mostrar su prehistoria de hombre común. Ese ámbito adverso e imaginario que se conoce como las circunstancias -y que en el fondo no es otra cosa que el deseo de los otros-, lo arrastran y lo inician en la práctica de la traición.

Carlos Franz introduce en su relato elementos del diario íntimo (una autobiografía para nadie), coto narrativo que funciona como espacio de contricción y salvedad. El delator tiene la palabra -no hay nadie que se la dispute-, y la emplea como un idioma privado y vergonzante; ya no una correspondencia sino una memoria que desea recordar.

El recuerdo es un ejercicio infinitivo, constante; se manifiesta en secuencias obtusas y arrebatos de lucidez. Pero no actúa instado por la sed de información que revele un secreto, sino por la intervención torturante de una pulsión moral. Un núcleo de tragedia, una atmósfera de muerte -que no se pronuncia nunca-, regula la ansiedad del narrador de Santiago Cero: un flojo que no ha sabido decir que no y ahora no sabe qué decir.

En Santiago Cero, narrado en segunda persona, uno es siempre el otro. Una voz propia pero externa, se vuelve contra el cuerpo que la produce, se rebela: es la voz disciplinaria de la conciencia. Viene a poner las cosas en su lugar, a darle un status moral al asunto. Para la conciencia no hay inocentes, ni argumentos, ni explicaciones: palo y a la bolsa.

La escritura de Franz es candorosa -tal vez tributaria del falso candor de un culpable que se hace el inocente-; y se establece en el relato con el código entre histérico y mequetrefe del adolescente. Es, en realidad, una lengua en formación. Esa lengua móvil, ese código de guetto escolar que desea una introducción social, es el ruido con el que se construye el recuerdo del delator.

Lo frío se calienta, y lo caliente se enfría. En Santiago Cero, la referencia heracliteana a una naturaleza que se modifica porque sí parece encajar, no en el devenir de una vocación sino en el de un error. Así suceden las cosas.

Oír su voz

de Antonio
Fontaine Talavera

por Margarita Merbilhaa



¿Quién dijo que la Gran novela, la decimonónica, había muerto? El pensamiento crítico de nuestro siglo surgió con dicho precepto. Flaubert, Stendhal, Zola, nos siguen conmoviendo, y nos recuerdan que la confianza en la mimesis daba seguridad, porque ésta era posible: se creía en la "gran utopía de un lenguaje perfectamente transparente, en el que las cosas mismas serían nombradas sin opacidad" (Foucault). Quizás sea esa la razón por la que, desde el comienzo, desconfié del libro de Fontaine Talavera... ¿No será ingenuo reinsertarse en la tradición tolstoiana? Y encima, agregando elementos que nos llevan a reconocer cierta versión posmoderna del género, más por los materiales usados (los mass media, algo de la "liberación sexual"...), que por el juego de las formas. Oír su voz es la historia de un dandy contemporáneo y sudamericano que peca, transgrediendo así la ley de la rígida formación católica y conservadora propia de la élite chilena, y atenta contra el sagrado sentido de la familia, separándose de su mujer. ¿La culpable? Una "Afrodita" bien carnal, misteriosa y pasional. El protagonista, Pelayo Fernández, se reencuentra con Adelaida luego de varios años, y se mezclan los

recuerdos del primer amor entre ambos, ocurrido en la adolescencia, cuando frecuentaban las mismas reuniones, en las casas de la alta sociedad chilena. Todos los personajes de la novela se mueven en los mismos ámbitos, y a través de sus vidas irrumpen el mundo actual (la novela transcurre en los últimos años de la dictadura de Pinochet). El único ámbito íntimo es el que construyen los protagonistas en sus conversaciones ocultas o en el hotel de lujo en el que se evaden y sostienen que se aman con un amor mágico: "Esa risa que tiene (Adelaida)... que me abre de par en par el mundo de un solo empujón; que me parte de cuajo..." (p.163). Lo demás forma parte del torbellino de la vida contemporánea, del mundo de los negocios y los grupos económicos, de la televisión, de los cafés chics, de los viajes súbitos al hemisferio Norte.

El narrador (omnisciente, si los hay) realiza la tarea del cronista de costumbres lúcido y capaz de ubicarse fuera de las determinaciones de clase: abundan las observaciones sacadas de significaciones implícitas, reveladoras de rígidos códigos de conducta social. Así, Pelayo posee un *savoir faire*, y hasta un "*savoir être*" que comparte con pocos y que le permite dividir aguas entre la clase dominante. "Hace doler los ojos de puro brillante y nueva" se dice Pelayo al observar la nueva decoración de su amigo Mempo, el "nuevo rico". En las descripciones reconozco el viejo estilo indirecto libre, que permanece intacto en la novela.

La prolijidad del estilo. Esa palabra es la más atinada para calificar la escritura de Fontaine, y para explicar mi perplejidad. Hay una tendencia a buscar la frase perfecta, a disponer cronológicamente los hechos del presente de la historia narrada, simulando de este modo el ordenamiento exterior, convencional de la temporalidad de nuestras vidas. Lo insólito reside no tanto en la apuesta a la representación sino en las técnicas (cristalizadas) y en la presencia hegemónica y transparente por lo explícita, de lo actual, del horizonte político, social, cultural de los noventa. La realidad empírica está, como el decorado de un escenario, a la vista de todos, sin mediaciones, sin presencia en el lenguaje y por él. La representación de las his-

torias de la ficción se encuentra prácticamente subordinada al poder del mundo exterior, y lleva a la oposición tan vacía entre el mundo interior de los personajes y lo empírico. Los títulos de los capítulos son propios del folletín pues retoman frases presentes en cada uno de ellos, buscando un efecto de intriga ("Su pelo dándole vida al aire", "Amárrate los pantalones con rieles, Mempo"...).

Como en televisión, la innovación formal que presenta la novela es medida y respeta los límites. Se restringe a la incorporación de ciertos temas que revelan una visión contemporánea y de actualidad. En este sentido, es una novela mass-mediática por la linealidad de la disposición narrativa, y por la exacerbación de lo visual y lo auditivo. En la primera parte, Pelayo y Adelaida no se ven: hablan por teléfono y se evocan en sus recuerdos y ensoñaciones. Recordemos que él es periodista, y trabaja en el primer proyecto de televisión privada de Chile, y ella, locutora. En realidad, el texto podría servir de base para el guión de una buena miniserie en la pantalla chica. Si lo particular de cada texto genera, impone, organiza la perspectiva de todo discurso crítico, en este caso la novela me lleva a decir que encierra un contenido *progre*, de esos que los ingenuos prefieren encontrar por TV, como contrapeso de todo el "poder sobre la mente" que ésta tiene. El empresario que apuesta al proyecto de canal privado comenta: "La gente no ve televisión porque se aburra sino porque la están viendo los demás" (p.42) y "Si el canal lo manejaba él, podría sutilmente, a través de dos o tres programas de análisis de la situación económica, provocar la caída definitiva de Barraza [Vicepresidente del Banco Central de Chile] (...). La televisión era el arma mortal, no cabía duda" (p.309).

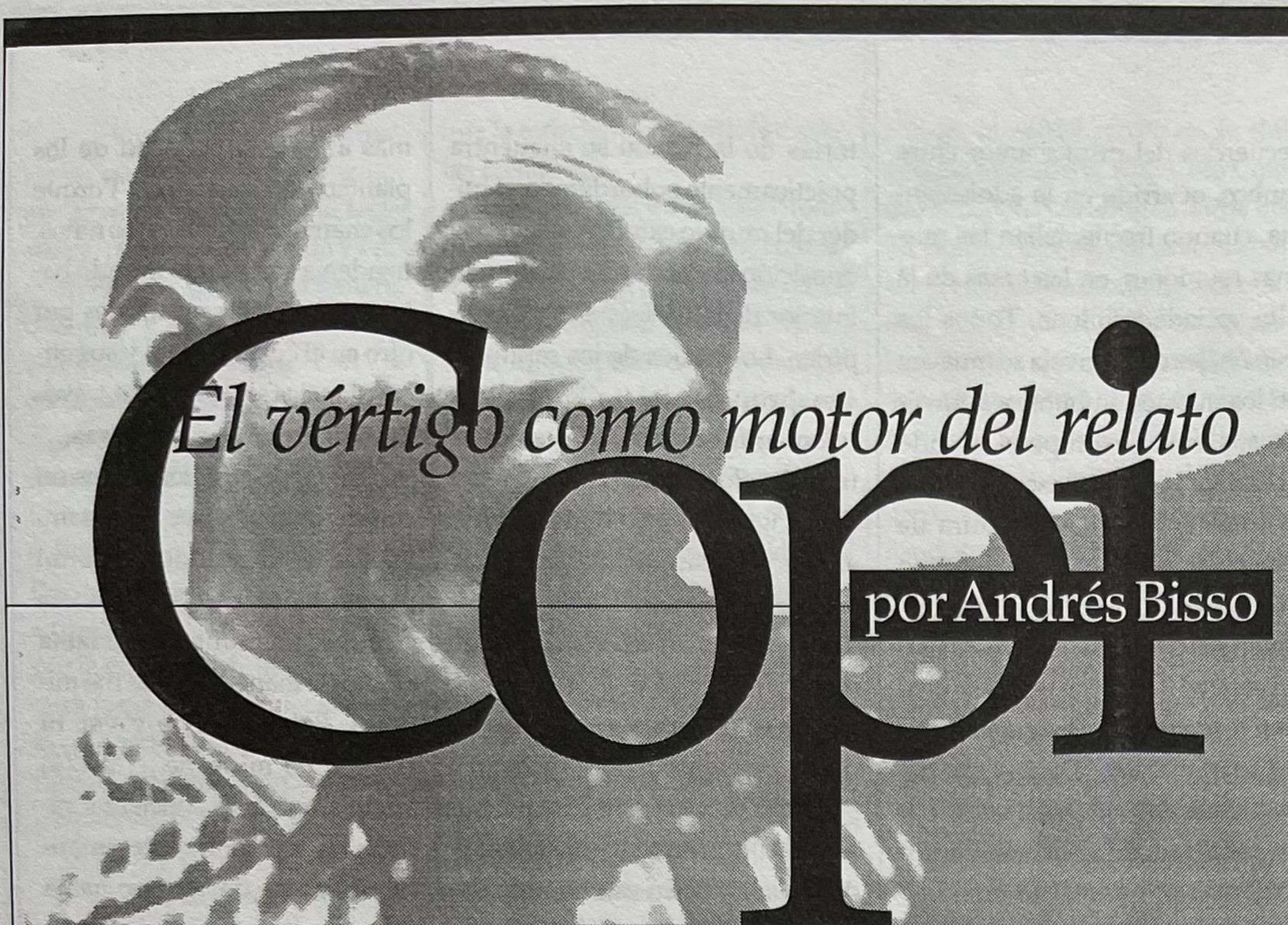
El anacronismo del género en esta novela se ve compensado por la calidad de la escritura de Fontaine, lo cual no es decir poco si tenemos en cuenta, entre otros aspectos, la extensión del libro, las 444 páginas en las que se superponen hablas heterogéneas, y se siguen las vidas-plenitud y decadencia, como debe ser!-de tantos personajes. La lectura agrada, por el prolijo fluir de las imágenes y por la perspicacia de ciertas voces, y el manejo sutil de los registros orales,

más allá de la seriedad de los planteos del narrador ("Porque los enamorados, como los niños, tienden a sustituir el mundo habitual de las leyes causales por otro en el cual los seres y sus circunstancias se vinculan a través de coincidencias azarosas..." p.174). La disposición de los recuerdos es interesante, como también lo es el mundo sensorial proveniente de la memoria afectiva, involuntaria ("Había algo en la manera en que me mirabas, Pelayo. Verte y ver tu manera de mirarme..." p.176) frente a otra más conciente, racional, la memoria representativa ("El padre de Mempo había muerto a causa de una leucemia..." p.21; "Provenía Toro de cierta familia Santiaguina de cierto abolengo ..." p.42). En el ámbito íntimo, las voces se liberan, y lo más novedoso y osado es que no se omitan las escenas de sexo entre los protagonistas, ni los diálogos que mantienen en esos momentos.

La textualidad de Oír su voz no encierra polémicas acerca del arte de narrar novelas; aquí simplemente se cuenta de un modo conservador. Por eso es que noto cierta incongruencia en la alevoza guiñada a los lectores especializados, en el capítulo (¡Cuánta explicitación!) titulado "Qué Es Ficción", como si de este modo se acentuara la contemporaneidad de la novela. Asistimos a la presentación de un libro con el mismo título del capítulo, a través de un "Happening".

Confirmo que la tan remanida frase de que ya no somos lectores ingenuos. Ahora bien, Oír su voz no deja de atrapar, tal vez a semejanza de las novelas del siglo XIX. Y nos permite enterarnos de las idas y venidas de la clase dominante en su acomodación a nuevas realidades económicas en el Chile actual (Pourquoi pas?), aunque la literatura no sirva para eso. Sin duda, la historia está bien escrita, entonces, demos otra oportunidad a Arturo Fontaine Talavera, esperemos oír su voz en un nuevo texto, ya que no desentonaría.





El vértigo como motor del relato

por Andrés Bisso

Hay en el sur de Argentina una tribu nómada que cada año se mueve a lo largo de tres mil seiscientos cincuenta kilómetros, siguiendo siempre la misma ruta, como si sus componentes, que suman de tres a cuatrocientos individuos, obedecieran al movimiento de las agujas de un reloj. Esta tribu fue denominada por los conquistadores "los boludos".

Así comienza, siguiendo la línea del descriptivismo antropológico de Mansilla, el cuento de Copi: "La deificación de Jean-Rémy de La Salle", donde esta tribu de boludos toman por dios a un turista francés que anda en moto en la víspera de la Guerra de las Malvinas. Esta es una de las atribuladas narraciones en las que Copi convierte a la ficción en realidad indubitable, gracias al efecto de verosimilitud de los acontecimientos enlazados y de la taxonomía omnipresente que nos impide como lectores jerarquizar ontológicamente entre los boludos, y los pehuenches o los onas. En todo caso, qué es para Copi en el momento de narración un pehuenche, sino un boludo.

Copi logra hacer correr al discurso simultáneamente con la vertiginosidad de nuestras vidas, y quien quiera mostrar que esta simultaneidad se logra a partir de sus escabrosidades sexópatas y adorables o a través de la línea del absurdo como disruptor de la temporalidad, creo que no da en el clavo. La velocidad del relato copiano se basa, sospecho, en el amontonamiento del sinsentido, base de la dinámica narrativa, verdadera *engine of*

growth de la turbulencia de los relatos.

Conocemos relatos absurdos que están como abotagados; pesadas construcciones narrativas que se van a pique por la fuerza gravitatoria de la lectura, que exige que los relatos se desprendan de significaciones y de la necesidad de crear sentido todo el tiempo, como los globos que tiran peso para no caer. La solemnidad es una característica no literaria por excelencia, que como el SIDA y los derechos del niño de la UNESCO, no discrimina por ninguna razón de ideología, sintaxis o estilo. Donde encuentra un sentido, la impiadosa solemnidad se apropia de él y lo retrasa, lo hace ir a un ritmo de manifiesta lentitud, que no es más que manifiesta irrealidad. ¿O ustedes no se han dado cuenta de lo irreal que son las "marchas" militares (tanto musicales como topográficas)? Tampoco esta velocidad desfictionalizadora es cuestión de épocas; nos resulta muy fácil pensar que la *Historia de la vida del buscón llamado Don Pablos* de Quevedo podría ser entendida como un obra de Copi *avant la lettre*.

Como decíamos, pensar en el absurdo como mecanismo garante de la anti-solemnidad, es una posición literaria tan optimista como reconfortante. El Cortázar más "fofo", más pesado, más irreal, más lento, es precisamente ese que enmascara en *Ultimo Round* una apología "ingenua", infatuada de absurdo, del Mayo Francés. Un relato que transita el libro lentamente, sobretodo frente a otras partes tan reales (que ya es sinónimo de rápidas) como las del Pinchajetas. Parecería paradójico, pero no lo es: la visión de Copi del Mayo Francés

descripto como carnaval en *La vida es un tango* (en la cual el protagonista Silvano termina matando involuntariamente vía coito a su mujer Arlette, que había acabado de caer de un telón del teatro en el cual actuaba semidesnuda en medio de una batalla campal entre la policía y los jóvenes y que luego sería canonizada como la primera víctima de la Revolución), resulta mucho más fiel a una historiografía literaria, a una dinámica del acontecimiento, a la lectura "revolucionaria" que puede dar la literatura sobre un hecho histórico, que esa versión de literalidad falsa y embarrada que proponen ciertos alegatos cortazarianos.

Ciertamente después de señalar esto me veo obligado a desacelerar mi relato, que ya venía teniendo un quinto o sexto puesto en el TC 2000, obligado un poco a esa "lenta" necesidad de matizar mis consideraciones (que yo no vería necesaria, pero que ustedes lectores me obligan para no tenerme en "uno de esos reaccionarios del relato pasatista"). El matiz es una especie de insobornable palo en la rueda, oxígeno indispensable para los historiadores pero molesto protocolo del escritor. Yo que creo estar habitando entre esas áreas grises, me veo obligado a tomarlo, como quien se pone un supositorio. Nietzsche, Copi y Quevedo, ya me habrán sacado varios cuerpos de ventaja, pero no se olviden que es por culpa exclusiva de ustedes (que es lo mismo que decir de mi conciencia moral y mi afán de lo absoluto). Aquello, por otra parte, que hace de Copi un extremista, es el evitar en todo momento las aclaraciones y las relativizaciones. La vertiginosidad

es una huida y esa huida sólo puede hacerse hacia los extremos.

Seguramente es concebible la creación de un relato "significativo" (y ya ven lo pomposo de la palabra) y evitar esa pérdida de realidad. Arlt lo consigue, pero a través de permeabilizar los significados con una gran dosis de ambigüedad, lo que hace dificultoso señalarlo mediante sus obras como apólogo de principios inquebrantables (a pesar de ciertas interpretaciones leídas en clave de "Arlt pequeño-burgués antifascista" que se han hecho en la Argentina). La significación pura, la literalidad directa, la metáfora y los símbolos omniinterpretadores embarran la vertiginosidad del relato y lo vuelven lento como los "realistas relatos reales" de las noticias de Clarín o La Nación.

Para extender las matizaciones quisiera dejar de lado en estas consideraciones a la poesía, porque dudo que alguna vez pueda llegar a haber poesía realista, vertiginosa. La poesía es la tortuga y quiere llegar básicamente a lugares distintos que el relato-conejo. Esto no significa ni que la poesía sea una disciplina arcaica ni que sea "esencial", precisamente porque en este caso la carrera nunca se completa y la fábula de la tortuga y el conejo no se clausura mediante la moraleja, sino que queda en una incógnita. Creo que ya todos estamos cansados de las jerarquizaciones pedorras entre poesía, cuento, ensayo y novela.

Luego de este patinazo, intentaré retomar la autopista copiana. Quien haya querido hacer unos pequeños apuntes sobre la obra de Copi habrá comprobado enseguida esa vertiginosidad de su relato que se intuye en la primera lectura. Y esto sucede cuando uno intenta rememorar los argumentos y peripecias de cada novela o cuento, para poner de ejemplo algunos párrafos. Acostumbrados a pasar las hojas una tras otra, rápidamente, para sacar "la idea central de un autor", nos damos cuenta de que esa tarea es imposible en Copi, y que no podemos despegarnos de ni una de esas palabras que se suceden casi necesariamente.

Copi escribe para ser entendido mediante esa lógica de lector fagocitador de palabras. Uno no puede leer más rápido que lo que Copi escribe, pero tampoco más lento; debe atarse al relato copiano sin siquiera preguntar adonde va, porque uno sabe de antemano que no va hacia ningún lugar prefijado. Los finales de Copi podrían ser

cualquier parte de su libro, sólo son discernibles por la cantidad de pirotecnia utilizada. Es un final de "grado", no de "clase". No hay ningún acceso a una etapa superior. Esto no quiere decir que los acontecimientos sean un suceder azaroso ni caprichoso, sino que echada la máquina del relato a andar, se van a ir sucediendo los acontecimientos en dirección a un "método" llevado hasta sus últimas consecuencias: el de llegar a las situaciones que la materialidad del mundo en que vivimos nos tiene vedadas, y mostrar su existencia real a través de la narración.

Si Copi soporta con estoicismo que lo traduzcan en Anagrama y así todo no cae en lo que para nosotros es el homogeneizador verso chusco de "coños", "follan" y demás hispanismos que le caben tanto a Bukowski como a nuestro autor, es prueba de que en Copi las palabras están superadas por una dinámica ágrafa de sucederes. Con esto no quiero decir, válgame la luz del cielo, que Copi escribía "mal" (y bien sabemos lo que esa "mala escritura" implica desde Piglia) y que por eso había encontrado una técnica narrativa que borraba la necesidad de eso que algunos llaman pomposamente "el don de la escritura". Todo lo contrario; es precisamente esa capacidad de estructurar la narración con las palabras justas lo que resalta esa dinámica demoledora del acontecimiento toda vez que la encausa como si fuese un río correntoso.

Vertiginosidad y eficacia, en eso se basa el relato copiano, y con ese patrón se eligen los temas que se desparrraman por sus libros (y se desparrraman porque el recipiente va más rápido que las historias que nunca terminan de volcarse del todo y que se van acumulando en un cocktail cuidadosamente elegido). Sexo, absurdo, ecología, antropología (de un boludo o de un uruguayo), asesinatos, intelectualidad frívola (esa que confunde a Khomeini con Fassbinder); todos esos ingredientes conforman una reacción química: la del relato. Pero toda reacción química necesita algo más que la simple imbricación de elementos; se precisa un catalizador que haga de esa yuxtaposición, un todo cualitativamente diferente pero que no genere la oxidación que produce el significado. Ese catalizador es la vertiginosidad del acontecimiento.

Anthony Burgess Literatura y malas costumbres



por Sergio Pastormerlo

ESCRIBIR O MORIR

Hacia fines de 1902, después de comparar ansiosamente sus propios poemas con los de un poeta admirado, el joven Franz Xavier Kappus se atrevió a dirigirle una carta en la que exponía con franqueza sus dudas vocacionales. La carta incluía algunos de sus intentos poéticos y solicitaba una opinión. Unas semanas más tarde llegó la respuesta. El poeta admirado se negaba a juzgar las poesías de su admirador: "Nadie puede aconsejarlo ni ayudarlo", le decía. "Solamente hay una manera de averiguar si usted es un verdadero poeta: investigue la razón que lo impulsa a escribir; examine si ella extiende sus raíces en lo más profundo de su corazón. Confíese si no le sería preciso morir en el caso de que escribir le estuviera vedado. Pregúntese, en la hora más íntima y serena de la noche: ¿Debo escribir?"

Las cartas a un joven poeta de Rilke, de donde he tomado este episodio, constituyen un documento interesante porque exponen, de un modo cursi y por lo tanto sumamente visible, una serie de creencias sobre el juego de la literatura. En este caso, la creencia de que la práctica del escritor es el resultado de una vocación ineludible, un destino: el verdadero poeta, dice Rilke, no puede no escribir.

QUE FRASE TAN IDIOTA

En *Life Lessons*, de Scorsese, figura una escena que es casi una réplica del episodio Rilke-Kappus. Lionel Dobie (Nick Nolte) es un prestigioso pintor de Nueva York. Paulette (Rosanna Arquette) es su "ayudante", una joven aprendiz de 22 años que vive con él. Los une un pacto más o menos explícito: él le ofrece cuarto, comida, un pequeño salario y la inestimable experiencia que supone vivir junto a un gran pintor. A cambio, ella se ofrece como una especie de musa o inspiradora sexual. Pero última-

mente ella ha comenzado a dudar de su vocación y de su talento. Ultimamente se niega a tener sexo con él.

Para tomar una decisión, Rosanna Arquette le muestra sus últimas telas y le exige un veredicto. Nick Nolte las observa y tartamudea algunos elogios ambiguos. Ella insiste: "Simplemente decime si sirvo para esto. Simplemente quiero saber si tengo talento o si estoy perdiendo el tiempo". Nick vacila: no quiere mentirle, pero tampoco quiere perder ese culo. Así que le dice: "No importa lo que yo piense. Hacés arte porque tenés que hacerlo. No se trata de talento, se trata de que no tenés alternativa. Si podés dejar de pintar, no sos una verdadera artista". Con estas palabras da por terminada la conversación y se aleja. La cámara lo sigue y lo oímos murmurar: "Si podés dejar de pintar no sos una verdadera artista. ¡Qué frase tan idiota!".

SIEMPRE SUPE QUE MI DESTINO ERA LITERARIO

Para comprender qué lugar ocupa un escritor en la literatura conviene empezar considerando su posición con respecto a este tipo de creencias. Su estilo, su poética, todo eso viene después. Borges, por ejemplo, no usaba expresiones como "profesión literaria" o "carrera literaria". Borges siempre decía "destino literario", y la elección de esa palabra es más reveladora sobre la figura de escritor que él representaba que cualquiera de las elecciones que constituyen la poética borgiana. Esa elección dice más: pertenece al orden de las elecciones primarias que definen el tipo de relación de un escritor con la literatura (en el caso de Borges, la consagración ascética, sacerdotal). "Siempre supe, antes de escribir una sola línea, que mi destino era literario": esta repetida declaración lo define de una manera más elemental que su rechazo de la motivación psicológica, su apropiación de Carriego, su culto de Stevenson o sus relecturas de la gauchesca.

NO ME QUEDO MAS REMEDIO

En *Ya viviste lo tuyo*, segunda parte de su autobiografía, Anthony Burgess parece hablar todo el tiempo de eso: un tipo de relación con la literatura. "Lo que aquí presento", escribe en el prólogo, "es la vida de un escritor profesional. El término profesional explicuémoslo una vez más no supone la posesión de un talento ni de grandes méritos, como ocurre con los tenistas. Significa supeditación a un modo de ganarse la vida".

A los 43 años, después de que un médico despistado le descubriera un tumor cerebral inexistente y le pronosticara un año de vida, Burgess decidió dedicarse enteramente a la literatura. "Como no había ninguna posibilidad de conseguir trabajo con menos de un año de vida por delante, no tuve más remedio que meterme a escritor profesional". Burgess saca cuentas: 5 o 6 folios diarios suman 10 novelas de 250 páginas en un año. Escribe furiosamente durante todo el día y a la tarde sale a recorrer pubs. Durante ese año produce un poco más de la mitad de lo que se había propuesto. Pero no se muere.

ESCRITOR PROFESIONAL SE OFRECE

Ser un escritor profesional significa escribir lo que venga siempre que venga con un cheque. Con la misma dedicación, Burgess redacta folletos sobre la situación actual de la novela inglesa, habla ante una cámara de televisión sobre el sexo en James Joyce, escribe el libreto de un musical sobre el mago Houdini, un manual de lingüística "de carácter más o menos vulgarizador", una novela excesivamente erudita sobre la vida amorosa de Shakespeare o un guión para una película de James Bond. Y la literatura de Burgess sale de esa mezcla, literalmente. Hacia 1975 trabaja afiebradamente para cumplir tres encargos simultáneos: una serie sobre la vida de Freud para la televisión canadiense, un musical off-

Broadway sobre la visita de Trotsky a Nueva York en 1917 y el guión de una "película catástrofe" para la Universal sobre el fin del mundo (es decir, de los Estados Unidos). Los tres proyectos, como suele ocurrir, terminan frustrándose por deserción de inversores, pero Burgess no se deprime: ensambla los tres textos y publica la novela que conocemos con el título de *Fin de las noticias del mundo*. "Menos mal que pude rescatar para la infraliteratura lo rechazado por los medios más vivos y actuales", comenta. "Odio el despilfarro". La vida de Burgess está tan atestada por este tipo de actividades que en la segunda parte de su autobiografía, un volumen que supera las 500 páginas, es posible hallar una frase suelta como ésta: "Hice una versión televisiva de *La tierra baldía* y a continuación la extrauí". A otra cosa.

MALAS COSTUMBRES

A Burgess le parece igualmente interesante decimos cómo inventó el *nadsat* de *La naranja mecánica* y contar cómo se las arreglaba para pagar menos impuestos. En alguna página se disculpa por estar escribiendo una *biographia fiscalis* en lugar de una *biographia litteraria*. Pero no se trata solamente de que Burgess mezcle la literatura y el dinero: se trata de que lleva esta mezcla hasta sus últimas consecuencias. Como crítico y periodista, por ejemplo, Burgess abarca todas las especialidades: escribe sobre literatura, teatro, cine, música y televisión, pero también puede escribir artículos sobre desfiles de Yves Saint Laurent o cubrir a pedido del *Time* la final del mundial de fútbol del 74. Pero eso no es nada. ¿Qué hacer con las pilas de libros a reseñar que le llegan a su casa? Cada fin de mes, Burgess los coloca en una valija y sale a venderlos a mitad de precio en las librerías de viejo.

Durante la década del 60, la televisión británica emitía algunos programas lúdico-culturales domingueros al estilo *Tiempo de siembra*, con la novedad de que los participantes eran escritores. En uno de estos programas, un actor leía fragmentos de textos más o menos clásicos y cuatro escritores se enfrentaban al desafío de identificar su origen. En otro se les daba una palabra desconocida y debían elegir la definición correcta entre tres alternativas. Burgess, por supuesto, siempre estaba allí, cortando manzanas y embolsando 100 libras esterlinas por programa.

Otro ejemplo de la voluntad burgessiana de agotar los modos de mercantilizar la literatura es su "respuesta" a los lectores y coleccionistas de autógrafos que le envían sus libros con la esperanza de que se los devuelva firmados: "Si, como a veces ocurre, el envío viene con cupones internaciona-

les de respuesta, me los quedo para mi propio uso. Los libros los tiro o, si se trata de primeras ediciones, los vendo". Burgess reconoce que su comportamiento es (como mínimo) delictivo, pero se disculpa alegando que desde siempre lo indujeron a pensar que la práctica de la literatura formaba parte de las malas costumbres.

A SHORTER FINNEGANS WAKE

Todo lo anterior carecería de interés si Burgess fuera simplemente un mercenario más de la literatura. Hay muchos escritores tan decididamente empeñados en ganar dinero con su literatura como Burgess, hay pocos que escriban tan bien como él, pero no sé de ninguno que se haya propuesto ser simultáneamente Agatha Christie y Henry James, y que lo haya logrado. Burgess resultaría menos increíble si su obra pudiera dividirse en dos partes: las basuras lucrativas y los grandes textos desinteresados. Pero tampoco hay dos Burgess: el Burgess que comienza a escribir *Poderes terrenales*, considerada (también por él) su mejor novela, es el mismo que la termina a las apuradas en un mes para que pueda publicarse, por razones no precisamente religiosas, en vísperas de la Navidad de 1980.

Desde la biografía de Burgess, las concepciones religiosas de la literatura y los mitos que sacralizan la figura del escritor parecen ideologías delirantes. Burgess hace lo que hace sin cinismo, sin inocencia y casi sin culpa. Al fin y al cabo soy como Shakespeare, piensa, tengo las manos sucias como Samuel Johnson. Su nacionalidad lo ayuda: el culto francés de la literatura no sostiene en Inglaterra a ningún escritor. "En Inglaterra", escribe Burgess con el acento vulgar de Manchester, "lo único que cuenta es el modo de hablar".

Burgess es posiblemente el escritor menos prejuicioso que un lector pueda encontrar. Reverenciaba a Joyce y conocía sus textos página por página, pero suponía que si se aplicaban a cualquier novela de John le Carré las técnicas de lectura aplicadas al *Ulises*, el resultado era un texto casi tan complejo. En 1965 escribió una versión resumida y simplificada del *Finnegans Wake* (sí, entendieron bien: una versión abreviada del *Finnegans Wake* para principiantes). En ese *Shorter Finnegans Wake*, ejemplo máximo de aquello que un escritor que se respeta no debe hacer, se descubre, me parece, un símbolo preciso de Anthony Burgess.

VIAJE

Las almas de los muertos
viajan en tren a velocidades supersónicas
pero vos no te apurás
el tiempo es tuyo
la vida también
te recostás y ves pasar los montes
que son el costado de estas vías
vas a descansar para volar
vas a mirar por tu ventanilla de felpa
el pasto alto
pasará el tren de los muñecos escarlata
y cada tanto la belleza de una flor innatural:
un cable de metal, una estación blanca
y más allá, en el descampado,
monitores vacíos enredándose en el viento
de La Pampa...

Y este tren que sólo va...
que no sabe regresar
pues su destino ya es el sol
y con él se va su extraña carga

míralo, riel tras riel:

azafatas de vestidos lila y bandeja digital
atienden a las almas;
la cabina presurizada más pequeña de Alabama
está ahí, sin decir nada;
un maquinista junkie nos habla del placer
de ya no estar;
y pasajeros espaciales sin retorno
revelando su notable intimidad.

No lo sé, pero algo en esto
se sucede a gran velocidad.

LISTO

Siento q' No soy comunista. Ni lo
fui, ni lo seré. Nunca seré
un estúpido comunista.
Listo, ya me he sacado
otro buen N° de lectores de encima.
Hasta q' sólo me lea yo.
No tengo huevos.

LOBO ESTÁ

Y el resto que se calle de una vez,
pálidos como van de sangre estéril,
de cuerpo inútil, de Verbo falso.

Un hocico desnudo vendrá por ustedes

cierta noche,
y los hará temblar como jamás temblaron,
será extraño, será revelador,
todos de pie y todos temblando
mientras él hace su pérfido trabajo
por abajo, bien abajo entre las piernas,
con paciencia y sin motivo para el asco.

por Pablo Sévoli
(del libro *Sonido Mogólico*, La Plata 1995)

LA PLAYA ESTA MAÑANA

No porque lo quiera Rinaldi
la marea siempre vuelve a la playa esta mañana.

No parecen faltar granos de arena
y las olas rompen como el lunes.

Pasa la tonina.
Sale el sol contra Rinaldi.

LA CAIDA

Apunta para abajo
el dedo de Dios Padre:
dos ángeles caídos, invisibles, contra el suelo.

Roberto el encargado,
limpiando la vereda,
un domingo, sin saberlo, los baldea.

DE NUEVO ARTURO

Arturo sólo habla con la gente
de los bravos granaderos a caballo.

Es posible
que piense en otras cosas que no dice.

En el '94
nadie lo ha besado.

Ahí viene:
mirar para otro lado.

por Fernando Molle
(del libro *El despertador y el sordo*,
Ediciones del Dock)

Y NO PEDIR PERDÓN

Desechar: la cáscara por el fruto, el guante por la mano
la cosecha ajena por un surco abierto con mis pies
el dedo que señala la señal obligatoria, por la señal de paso
y no mirar atrás después de abandonar

la casa en que crecimos.
Y no detenernos cuando el gendarme grita alto
y no llamarte cuando advierto
que la tristeza anuncia su visita

y no pedir perdón
cuando me dejan en un lugar a oscuras
hasta que el frío:

detiene su guante por mis manos
abre un surco en donde están mis pies
señala mis dedos y el paso de paso lento
con que abandono para siempre

la casa en que crecimos.

FRAGMENTOS DEL PAISAJE INTERNO

Mira las sillas en la playa.
Ejército en silencio.
Simulacro de tormenta.
Quizás cuelguen del viento
y de a dos se miren como ahorcados.

Aunque no se huelan señales de lucha
o sangre alrededor
heridas fueron:
por el murallón de piedra que no cede
por el pájaro que fascina
por la luna al brillar en el pantano.

-Ya no intentes cambiarlas de lugar-
Banderas que se admiran en el campo de batalla.
Fragmentos del paisaje destemplado.
Pero aquí como nosotros
sobre la arena: gallos.

¿DÓNDE GUARDAMOS LOS PECES HERIDOS?

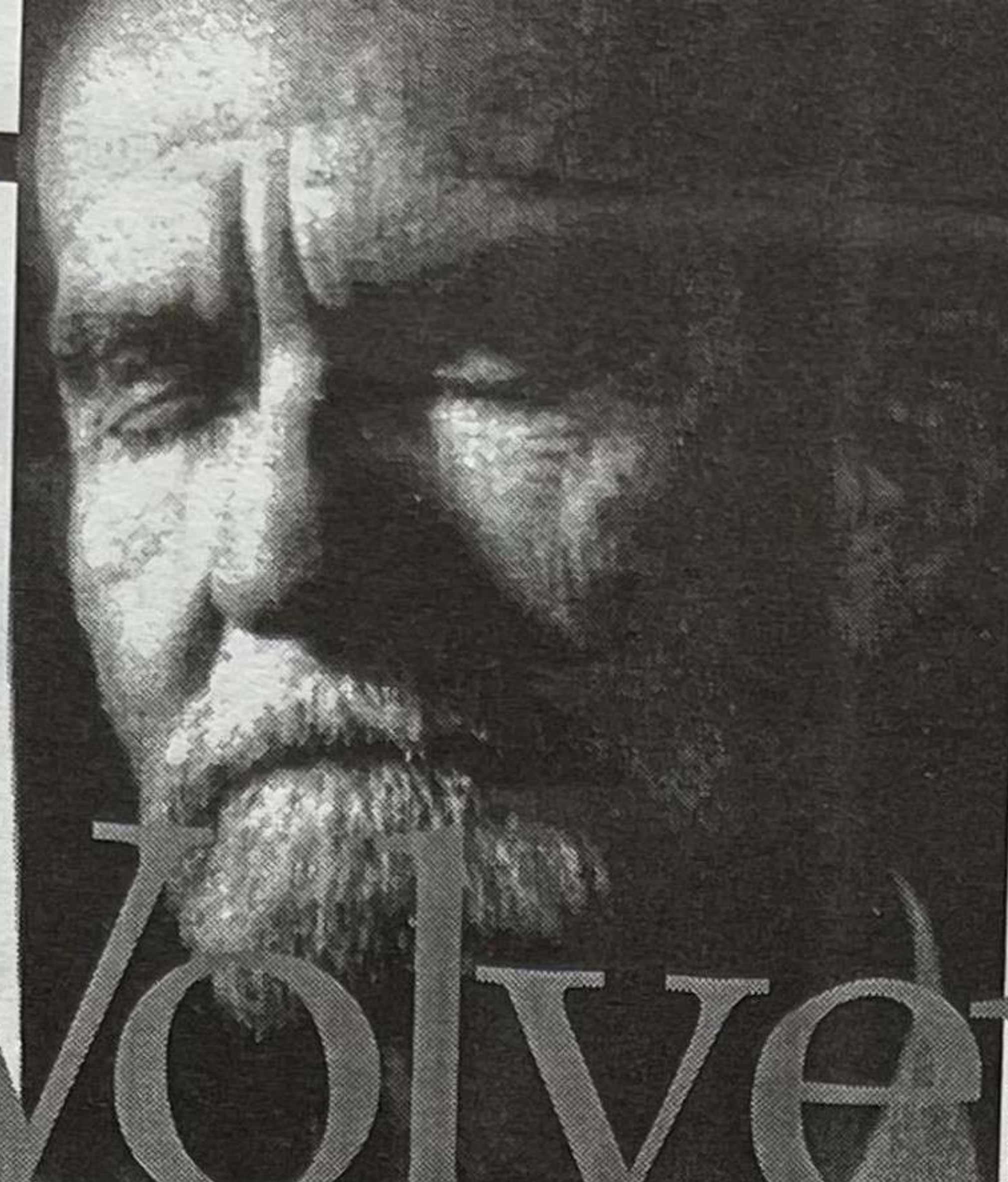
Hora de peces
en una red
sujetos con engaños
al cordaje de la vida.

¿A dónde escapan los peces
de carnes espinosas
que el pescador devuelve
despreocupado al río?

¿Cuánta sangre ofrecieron sin pelea
quedó algún grito para ser recuperado
en las bocas abiertas del espacio?

Aparecerán
nadando en la memoria
(límite de los minutos abandonados)
cansados de buscar
náufragos sorprendidos
en un reloj inmóvil.

María del Rosario Tabárez



Volver, Comer, Contar lo sucedido

por Ana Lenci

Primo Levi nació en Turín en 1919; era la suya una familia asentada en el Piamonte luego de que los judíos fueran expulsados de España en 1492. Graduado en química, se unió a un grupo de la resistencia antifascista; tomado prisionero en 1944 y deportado a Auschwitz, trabajó como esclavo en una fábrica de goma sintética. Cuando el ejército rojo libera el campo, Primo Levi vuelve a Turín. En 1947 publica *Si esto es un hombre*, una implacable-una piadosa-crónica de la vida cotidiana en el campo de concentración; el segundo tomo, *La tregua* (1963), cuenta las peripecias de la vuelta a casa (si es que eso fuera posible); el tercero, *Los hundidos y los salvados* (1986), es un libro que desnuda ambos colaboracionismos: el de adentro y el de afuera del alambrado aquel que hiciera famoso el cine. Lo peor acababa de pasar.

En la trilogía de Auschwitz Primo Levi muestra todo el tiempo; y lo que muestra son estrategias de supervivencia no tan distintas -si nos ponemos radicales, si nos ponemos fundamentalistas que es lo que cuadra- de las estrategias de supervivencia que jalonan la mayoría de los días de la mayoría de nosotros. Excepto por la contundencia de la forma: en Auschwitz la moneda de cambio es un pan, gris como el humo burocrático de los crematorios que Levi no describe, sencillamente porque no los vio; o una cuchara, que vale literalmente la vida (cuando los nazis abandonaron el campo los sobrevivientes descubrieron miles de cucharas arrumbadas en un galpón).

Todos los sobrevivientes colaboraron de una manera o de otra, y yo también -viene a decirnos. Primo Levi no pide

simpatía, pide comprensión: del mismo modo que un carcelero solícito no deviene por eso en víctima, un prisionero que colabora no puede ser homologado con su victimario.

Hasta aquí los datos.

¿De dónde viene la vergüenza -la propia, la ajena- de hablar de ciertas cosas?

Según una cronología privada, de una memoria antigua en la que la palabra *kapó* (así, acentuada en la o) era portadora de todo lo abyecto que en el mundo ha sido; de la certeza de no estar a la altura de las circunstancias; del miedo a ofender alguien (vivo o muerto); de Karl Kraus diciendo algo parecido a que el único espejo posible del horror -quizá decía nazismo, no horror- es el silencio; de la sospecha de no poder desterrar el tonito banana; de la necesidad de usar la poética para tomarse

ciertas licencias políticas. Y de una nota de Serge Daney en la revista *El Amante* de julio de este año.

Daney recuerda como fundante una frase de Jacques Rivette sobre *Kapo*, una película de Pontecorvo que Daney nunca vio y yo tampoco. El fragmento iluminador decía: "Observen en *Kapo* el plano en que Riva se suicida tirándose sobre los alambres de púa electrificados: el hombre que en ese momento decide hacer un travelling hacia adelante para reencuadrar el cadáver en contrapicado, teniendo el cuidado de inscribir exactamente la mano levantada en un ángulo del encuadre final, ese hombre merece el más profundo desprecio". Daney habla de una manera contrabandista -una práctica mosquita muerta, dice- de sobrecargar de belleza o información una esce-

na que no necesitaba más: había encontrado su axioma, su amuleto.

(La premisa *un travelling es una cuestión moral* -y cualquiera de sus analogías posibles- ¿es justa o meramente seductora?)

¿Es su calidad de sobreviviente del campo lo que salva a Primo Levi de caer en la práctica mosquita muerta?

Sí y no. Para oponernos a aquello de "desde dónde se dice" (por antipático, por deshonesto) citamos hasta el hartazgo un proverbio que se quiere chino -no mirar la luna sino el dedo que la señala. Y sin embargo Primo Levi no señala con el dedo sino con la mirada: la mirada de un entomólogo que preferiría no haber visto.

Cuenta que a los moribundos, a los que habían perdido la voluntad, los otros prisioneros

los llamaban musulmanes (Auschwitz como sedimento pedagógico).

Cuenta una pesadilla recurrente: vuelve a casa; come; empieza a hablar del campo y nadie lo escucha (la familia se distrae en fervores domésticos); ni siquiera es que no le creen: lo han dejado solo con su razón; está loco. A otra cosa.

Cuenta la llegada de los rusos al final de la guerra: él mugriento y enfermo se arrastra entre cadáveres para buscar comida. Habla de la vergüenza ajena de los rusos por el espectáculo y de la vergüenza propia por haber sido objeto de tamaña humillación. Cualquier humillación modifica para siempre la faz de la tierra, dice Levi; y no hay más remedio que creerle.

Cuenta una noche en la enfermería improvisada por los sobrevivientes luego de la huida de los nazis: todos duermen excepto él y Thylle, un temible *kapo* que llora su llanto de viejo en un rincón. Cuando se descubren mutuamente despiertos, el viejo Thylle se le acerca todavía llorando y le canta despacito *La Internacional*.

Cuenta un día particular: por algún bastardo sistema de intercambio, Levi y un compañero francés han logrado llenar sus panzas por un rato y hablan de literatura. Levi cuenta el entusiasmo, la crispación, el trueque con los dioses: su ración diaria de pan por acordarse de *ese* verso de *La Divina Comedia*. Un gesto que alude a lo imposible en un campo de concentración: la tertulia, esa manera que tiene el tiempo de pasar a veces.

Como gesto de autonomía -uno más-, Primo Levi se suicidó hace nueve años. Podemos suponer que estaba muy cansado.



las tablas santas

I- Amarás más al Barba: nada más alabarás.

II- Apartarás patrañas paganas (Satanás: ¡atrás! ¡atrás!).

III- Jamás avasallarás al Mandamás: jamás hablarás macanas.

IV- Harás santas las farras.

V- Amarás a papá, a mamá.

VI- Al matar, nada ganas. Nada harás para mandar almas al más allá.

VII- Harás casta la cama. ¡Pará la chanchada!.

VIII- Afanar, para nada.

IX- Callarás palabras falsas.

X- Jamás garcharás a damas casadas.

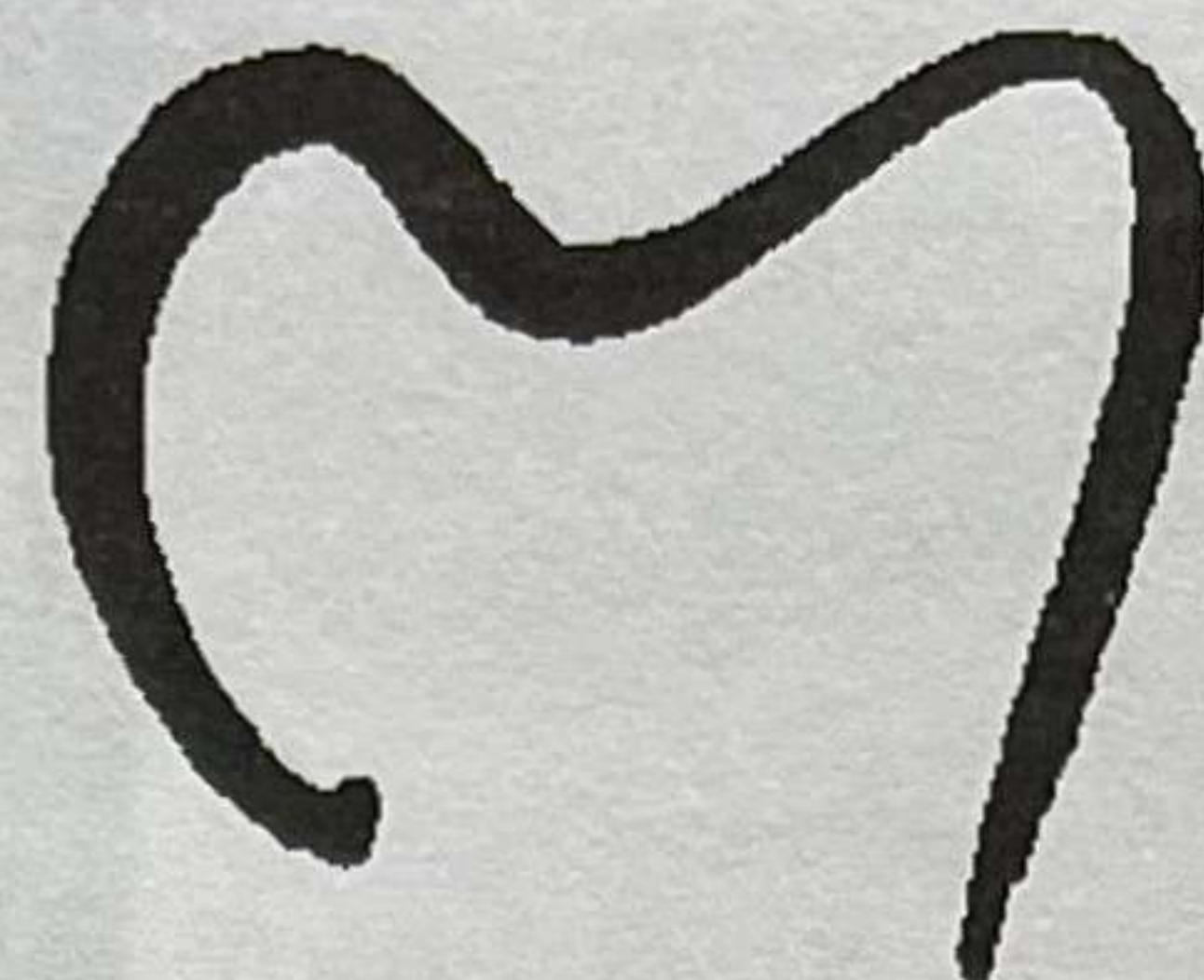


PEQUEÑA TEORIA JUSTIFICATIVA

No se nace músico, o doctor, o escribano, etc. Se nace pelotudo, sin saber hablar ni escribir, carente de conocimiento y sin otra habilidad que la de cagarse y mearse encima. El resto es azar.

Con esta teoría quiero justificar no tener otra habilidad que no sea cagar y mear, ya no encima, pero costó.

Chicho Catanzaro



Números anteriores de *La muela del juicio*

Se consiguen enviando cheque, giro postal o BOCONES a nombre de Esteban López Brusa, 60 n° 688, 1900 La Plata (\$ 5 por número).

- N° 1: agotado (solicitar reedición).

- N° 2, 1991: Escrituras argentinas: una excursión por lo bajo. TV sin falo: el destierro del jefe. Soda Stereo: apuntes para después del temblor. Poesía de Oterño, Tabárez, Muschietti, Moriajáver. Reportaje a Guillermo Saavedra. El pianista que le dijo no a la Columbia. Lenin y la sierra podadora. Sobre las contratapas.

- N° 3, 1992: Reportaje a César Aira. Literatura popular: sangre, sudor y lágrimas. En familia. Los escritores y las gordas. Poesía de Villalba, María Moreno, etc.. Exabruptos contra la crítica literaria. Convocatoria pública al pedo I. La ciudad de Pedro (grande y santo).

- N° 4, 1993: Reportajes a Matilde Sánchez y Leónidas Lamborghini. Lectores de *El Dock*. Lecturas sobre Eduardo Mendoza, John Berger, Daniel Guebel, Gonzalo Contreras, Vázquez Montalbán. Reses del pensamiento (Báñez). Metal andorrano. Convocatoria al pedo II. Poesía de Arturo Carrera, Páez, Bisso, Chacón, Porrúa, Battilana. Tipología del bufón literario. Un relato grecolatino de Moriajáver. Manifiesto del fumador pasivo.

Respuesta maricona y blandísima. Ridley Scott y Philip Dick

- N° 5, 1994-95: "El home-ro", por César Aira. Reportaje a Alberto Laiseca. Bruce Chatwin: el viajero mentiroso. Esa antigua costumbre de escuchar. Poesía de Paul Celan, López Brusa, R. Páez, J. F. García, A. Bisso. Ecología del Werther. El nuevo verosímil: kitsch y tecnología. Soriano. Goytisolo. La supersticiosa ética del lector. Apuntes sobre Nietzsche. Itamar Franco sobre sexo. Báñez, "En el encuadre..."



Mesa de entradas

Revistas recibidas:

- *El indio del jarama*, n° 19-20, enero-abril 1995

- *La Hoja del Huerto*, Buenos Aires, Invierno 1995 y Verano 1996

- Poetas del aire, Río Cuarto (Plaqueta)

- *Intercambios*

- *La grieta*

Libros recibidos:

- Enrique Puccia, *El caballo en el agua*, Libros de Alejandría

- Hebe Solves, *El fiel de la memoria*, idem

- Máximo Simpson, *La casa y otras visiones*, idem

- Serena Merello, *Atrápala cuando esté caliente*, Libros del lagar.

- Guillermo Gastón Rivas, *Eternales*, Rosario, 1994 (inédito)

- Zulma Liliana Sosa, *Escenas de fin de guerra*, Libros de Alejandría

- Sandro Cartapacio, *Intermedios abstenerse*, Ediciones Anacoreta's.



Kees Poppinga es lo que se dice "un hombre común". Honorable padre de familia, encargado de la empresa en la que trabaja desde hace tantos años, reside en una de las mejores casas de una de las más tranquilas y castas ciudades de Holanda.

Desde niño a Kees Poppinga le gusta mirar pasar los trenes. De ellos no le atrae -como a tantos niños- "el prestigio de la mecánica". Lo que verdaderamente llama su atención y lo hace preferir los trenes nocturnos es el misterio que sabe adivinar detrás del vidrio de las ventanillas, algo "extraño", "casi vicioso" y por sobre todas las cosas *definitivo*. "Tenía la impresión -se nos confiesa en las primeras páginas de la novela- de que las gentes que viajan en ellos se van para siempre a otros lugares".

No es arriesgado suponer que en esta preferencia se cifra el destino de Kees Poppinga. Hay algo en él que lo predispone, desde siempre, hacia un porvenir impredecible. Eso que le provoca una emoción casi vergonzosa, una angustia extraña que se parece a la nostalgia por lo desconocido. Porque un día cualquiera, animado por una seguridad imperturbable, Kees abandonará su casa y su familia, pagando con su *propia vida* -pero ¿es ésta la vida que en verdad le pertenece?- la fidelidad hacia su *verdadero carácter*. Desde ese momento en el que *algo* ha cambiado, todo es y será absolutamente diferente.

Lo imposible que salta de repente los diques de la vida cotidiana: tal el tema magistralmente tratado en esta novela de George Simenon. O también: de cómo Kees Poppinga llega a ser lo que es.

Porque la serie de sucesos extraordinarios que a partir de ese momento lo tendrán como protagonista importa menos que las revelaciones a las que esos sucesos dan lugar. Así, asistimos perplejos a las insólitas reacciones de Kees Poppinga -tal el efecto buscado por el narrador inconfundible de Simenon, que adopta la perspectiva del personaje para luego distanciarse de él, estableciendo con el lector una rara "complicidad" en la que no faltan a veces la ironía y el sar-

casmo. Presenciamos con qué "siesgo sobrenatural" escucha Kees las confesiones de su jefe Julius de Coster, confesiones que, entre otras cosas, le anuncian a él un porvenir inmediato de pobreza y vergüenza; la "tranquilidad irreal", sólo en apariencia exagerada, casi beatífica con que se aleja de Groninga, su ciudad natal, en el tren de las cuatro de la tarde. Y luego, un poco más asombrados, la inverosímil serenidad con que rumbo a París, esta vez en un auténtico tren nocturno de los que tanto lo obsesionan, abandona Amsterdam luego de haber estrangulado en la habitación de un hotel a Pamela, antigua amante de Julius de Coster. Nada, ni su fugaz asociación con la banda de ladrones comandada por Louis, ni al ataque a la prostituta Jeanne Rozier hacia la que se siente extrañamente atraído, lograrán perturbar su pesada calma. Sólo lo que sobre él se cuenta en los periódicos - "la historia del sátiro de Amsterdam", "el caso del loco de Holanda" - conmoverá su desinteresada indiferencia. A partir de entonces, Kees Poppinga emprenderá contra el mundo una lucha denodada para conservar esa libertad que creyó haber recobrado en el momento en que cambió radicalmente su vida. La cuestión será en todo momento "ser capaz de pensar las cosas con sangre fría, con un absoluto desprendimiento, como si no tuvieran nada que ver con él".

Para Kees Poppinga es ésta la manera de *estar a la altura de las circunstancias* -"Ciertamente, él no hubiera sido capaz de provocar lo que acababa de suceder... Pero, ya que había ocurrido, había que aprovechar la situación..."- y estar a la altura de las circunstancias es ponerse a merced del azar: "no estar atado a nada, a nadie, a ninguna idea, a nada en absoluto". Aunque nunca reflexiona sobre lo que va a hacer a continuación, Kees Poppinga siempre sabe que un suceso, cualquiera sea, se está fraguando en algún lugar.

En este sentido, la novela de Simenon es una extraña novela de aprendizaje. En ella no se narra el lento proceso por el que el héroe accede gradualmente a la revelación de una verdad acerca de los más íntimo de su vida. Y sin embargo encontramos en juego una moral; o más precisamente: de la historia que se nos relata se des-

prende una ética que decidimos llamar *ética de la aventura*.

Tal como alguna vez lo definió George Simmel, la aventura es ese acontecimiento que, considerado en su *forma* y no en su contenido, sucede fuera de la continuidad de la vida, extraño al sentimiento o a la sensación de que lo que nos pasa forma parte del transcurso de nuestra existencia. Acontecimiento siempre repentino que no se presenta en absoluto como un acontecimiento casual. Lo que ocurre no podría ocurrir de otro modo, y ocurre con la intensidad propia de lo necesario.

Independientemente de un antes y de un después, la aventura niega cualquier relación de persistencia o de conservación; es "lo incoercible", "lo irreductible" que se desprende del curso natural de un destino. De allí que el aventurero sea alguien que no puede vivir más que en presente, dominado por ese sentimiento al que se suele llamar "la embriaguez del momento". Desentendido por completo del pasado, despreocupado del futuro, el aventurero se abandona a las fuerzas del mundo sin defensas ni reservas pero para mejor apoderar-

se de él: es ésta su conquista. "El entrelazamiento de actividad y posibilidad en el que corre nuestra vida -afirma Simmel- ordena en la aventura sus elementos en un *vis à vis*: por una parte la conquista, que lo debe todo a su propia energía y a su presencia de espíritu, por la otra el abandono total a las fuerzas y a las oportunidades del mundo que nos pueden hacer felices pero también, al mismo tiempo, destruir."

Tal vez por eso, Kees Poppinga ganará su partida contra el mundo final de la novela, cuando *una vez más*, "por culpa del destino", los acontecimientos vuelvan a sobrepasar la imaginación y sus actitudes y sus gestos se ubiquen más allá del entendimiento del común de los hombres. Enterado por los diarios de lo que trama la policía contra él, Kees Poppinga siente desprecio hacia la humanidad entera, un inmenso rencor y asco profundo invaden su alma. Se encuentra en el límite de su resistencia. No debe desanimarse. "Un hombre siempre es más fuerte que una multitud si conserva su sangre fría. Y Poppinga conservaría la suya." Pero la suerte le muestra su rostro

adverso: en un encuentro casual, un carterista que se hace pasar por un turista americano le roba todo su dinero. Ahora está verdaderamente perdido. Es necesario llegar hasta el final, que para Kees Poppinga no será la muerte sino lo que está un paso más allá de la decisión de terminar con la propia vida. Cuando todo ha terminado, luego de su fallido intento de suicidio, sólo entonces, Kees alcanza la paz definitiva. Ese estado al que Nietzsche llamó en *Ecce Homo* el *fatalismo ruso*: "ese fatalismo sin rebelión de que está animado el soldado ruso que encuentra la campaña demasiado ruda, y termina por echarse en la nieve. No tomar nada ya, renunciar a absorber lo que sea; en general, no reaccionar... La gran razón de este fatalismo, que no siempre es sólo el valor de la muerte, como conservador de la vida en la situación más peligrosa de la vida, es la disminución de las funciones de recambio, su retardo, una especie de deseo del sueño invernal". "¡Dormir!... Y comer, y volver a dormir y soñar unas cosas no muy claras que a menudo son agradables..."



"El instante [que es siempre el instante más increíble] significa que uno ha estado equivocado toda la vida."
César Aira

La verdad acerca del caso Kees Poppinga

(Sobre *El hombre que miraba pasar los trenes* de George Simenon)

por Analía Capdevila



Encuesta sobre literatura

Producción
Verónica Delgado

En otoño de 1995 *La muela del juicio* realizó en La Plata una encuesta sobre literatura a lectores de la más variada estirpe. Al comienzo la convocatoria se pensó para quienes son decididamente devotos consumados, pero después se extendió a un público más amplio. Sobre un total de 115 encuestas, 65 correspondieron a mujeres y las 50 restantes a varones.

Muchos de quienes contestaron son estudiantes universitarios y docentes no universitarios y universitarios. Hubo editores, libreros, canillitas y algunos escritores, a juzgar por los nombres y apellidos con que nos encontramos.

Las diez preguntas del cuestionario que aquí transcribimos no implicaban distinguos entre narrativa, poesía, teatro y ensayo:

Como premio a la voluntad por responder preguntas que pusieron en aprietos a más de uno, la revista realizó un sorteo gracias al cual E. Rezsés, C. Cuesta y K. Roberts se llevaron un libro.

I. ¿Cuáles son los tres mejores libros que ha leído?

Cien años de soledad ----- 15

Rayuela ----- 15
Don Quijote de la mancha - 13
Crimen y castigo ----- 12
La insoportable levedad del ser ----- 8
Los siete locos -
Los Lanzallamas ----- 8
Ficciones ----- 7

Con menos de 7 votos:

El nombre de la rosa ----- 6
En busca del tiempo perdido 6
El corazón de las tinieblas - 5
Demian ----- 4
Cumbres borrascosas ----- 3
El mundo según Garp ----- 3
El proceso ----- 3
El túnel ----- 3
Fahrenheit 451 ----- 3
La Ilíada ----- 3
La metamorfosis ----- 3

II. ¿Cuál/es son los tres escritores que más le gustan? (hasta tres)

Borges ----- 31
Cortázar ----- 27
García Márquez ----- 21

Con menos de 10 votos:

Conrad ----- 9
Kafka ----- 9
Aira ----- 7
Galeano ----- 7
Puig ----- 7
Arlt ----- 6
Poe ----- 6
A. Christie ----- 5
Saer ----- 5

Barthes ----- 4
Copi ----- 4
Irving ----- 4
Shakespeare ----- 4
Vian ----- 4

III. ¿Cuál/es es el peor libro que ha leído? (máximo de tres)

Flores robadas en los jardines de Quilmes ----- 4
La casa ----- 4
El túnel ----- 3
Desde el jardín ----- 2
El coronel no tiene quien le escriba ----- 2
El río sin orillas ----- 2
La ciudad ausente ----- 2
La revolución en bicicleta -- 2
*Respiración artificial** ----- 2
NS/NC ----- 12

El resto tiene un voto

* Aparece en la pregunta 1, también con 2 votos

IV. ¿Quiénes son a su juicio los mejores escritores argentinos? (máximo de tres)

Borges ----- 77
Cortázar ----- 55
Arlt ----- 28
Sábato ----- 22
Saer ----- 20
Puig ----- 19

Con menos de 10 votos:

Bioy Casares ----- 9
Sarmiento ----- 7
Aira ----- 5
Piglia ----- 4

Soriano ----- 4
Lamborghini, O. ----- 3
Marechal ----- 3
Oesterheld ----- 3
Walsh, R. ----- 3

V. ¿Cuáles son los mejores libros de la literatura argentina? (hasta tres)

Ficciones ----- 34
Los siete locos. Los lanzallamas 30
Rayuela ----- 28
Martín Fierro ----- 20

Con menos de 10 votos:

Facundo ----- 8
El aleph ----- 6
Bestiario ----- 5
Respiración artificial ----- 5
El matadero ----- 4
La invención de Morel ----- 3
Nadie nada nunca ----- 3
NS/NC ----- 4
El resto tienen 1/2 votos

VI. ¿Cuál/es de los libros que todavía no leyó le gustaría leer?

Ulises ----- 8
Las mil y una noches ----- 5
Respiración artificial ----- 5
Cien años de soledad ----- 4
Crimen y castigo ----- 4
Don Quijote de la Mancha 4
La montaña mágica ----- 4
Sobre héroes y tumbas ----- 4
El beso de la mujer araña -- 3
Ficciones ----- 3
La divina comedia ----- 3

La vida de León Trotsky ---- 3
Rayuela ----- 3
Tristram Shandy ----- 3
Así habló Zaratustra ----- 2
El aleph ----- 2
Hamlet ----- 2
Historia de la sexualidad -- 2
La liebre ----- 2
La peste ----- 2
Los hermanos Karamazov -- 2
Sangre de amor correspondido ----- 2

VII. ¿Cuál/es de los libros que todavía no leyó, no leería nunca?

Las respuestas apuntaron tanto a nombres como a tipos de libros que en algunos casos no son estrictamente literarios.

Los de Isabel Allende ----- 11
Los de V. Sueiro ----- 5
Los de J. Lanata ----- 4
Los de Sábato ----- 4
Los de J. Asís ----- 2
Los de Borges ----- 2

De autoayuda ----- 6
Biografías de artistas ----- 2

Facundo ----- 3
Mi lucha ----- 3
Sobre héroes y tumbas ----- 3
Ulises ----- 3
Adán Buenosayres ----- 2
Horóscopos de L. Squirru - 2
El amor en los tiempos del cólera ----- 2



La biblia ----- 2
 Recuerdos de provincia ----- 2
 Sex ----- 2
 NS/NC -----
 14
 El resto tiene un voto.

VIII. ¿Qué libro de la literatura argentina le recomendaría a un extranjero?

Ficciones ----- 14
 Martín Fierro ----- 14
 Rayuela ----- 9

Con menos de 9 votos:

Facundo ----- 4
 Misteriosa Buenos Aires ----- 4
 Los siete locos ----- 4
 El beso de la mujer araña ----- 3
 Historia de una pasión argentina ----- 3
 La traición de Rita Hayworth ----- 3
 NS/NC ----- 4
 El resto tiene un voto.
 Macedonio, Saer y Aira son votados varias veces pero con distintas obras.

IX. ¿Qué revista, suplemento de diario o publicación periódica vinculada a la literatura lee habitualmente?

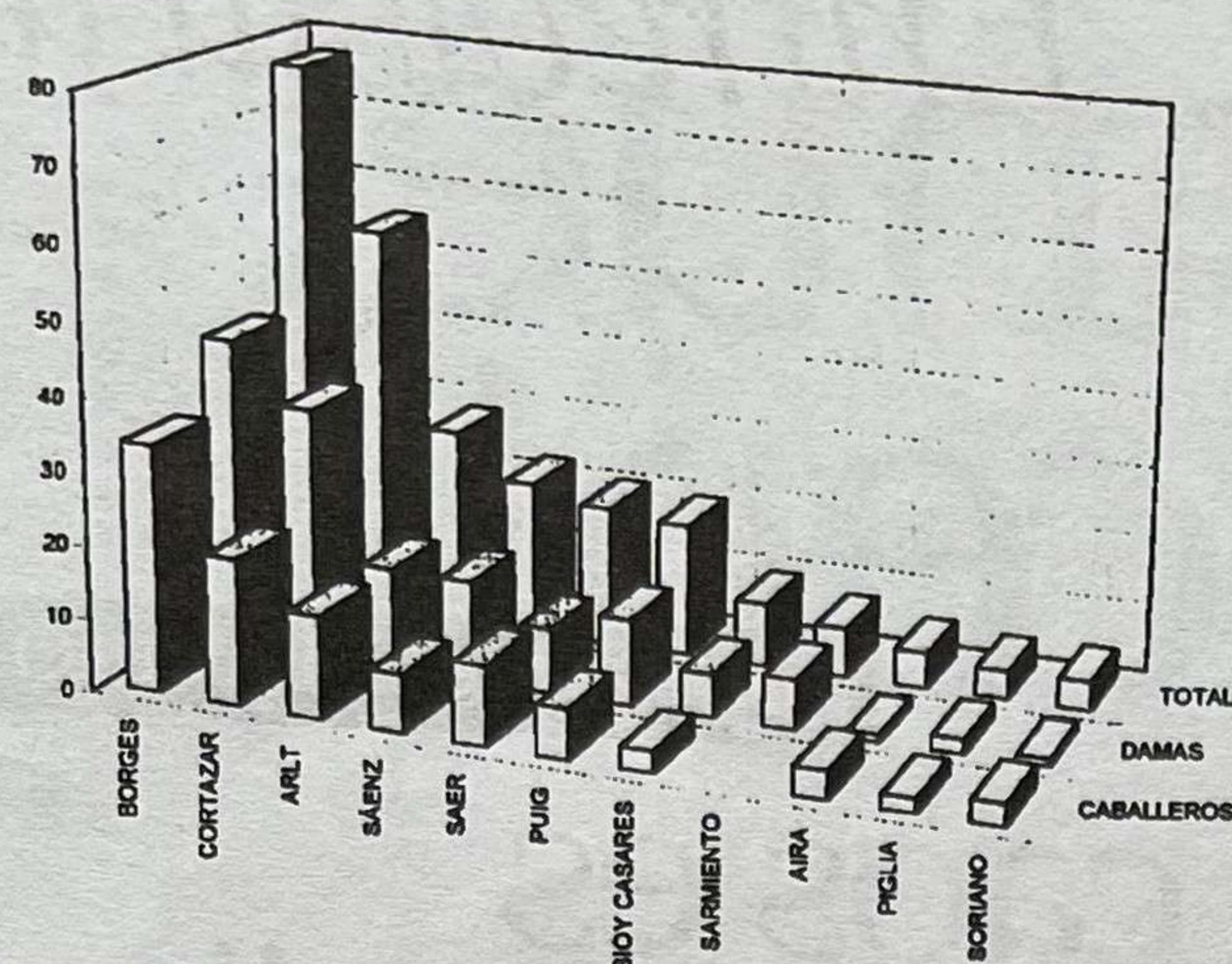
Primer plano ----- 39
 Cultura y nación ----- 25
 El cronista cultural ----- 12
 La maga ----- 12
 La Muela del juicio ----- 12
 La nación ----- 12
 Punto de vista ----- 11
 Diario de Poesía ----- 7
 El mogolejito ----- 4
 Paradoxa ----- 6
 El hueso ----- 4
 Ninguno ----- 27
 NS/NC ----- 11

El resto tiene menos de 3 votos: Ajo Blanco, Página 30, The hermetic garage, Quimera, El ojo mocho, Espacios, La caja, Zonaerógena, Revista Iberoamericana, Ideomanía, Magazine littéraire.

X. ¿Qué personajes de la literatura son sus preferidos? (máximo de cuatro).

Don Quijote ----- 20

Autores



La maga ----- 13
 Hamlet ----- 10
 Erdosain ----- 8
 Mafalda ----- 8
 Raskolnikov ----- 8
 El Principito ----- 7
 Oliveira ----- 7
 Emma Bovary ----- 6
 Martín Fierro ----- 5
 Poirot ----- 5
 Joseph K ----- 4
 Tomatis ----- 3
 Ulises ----- 3
 Sabrina ----- 3

El resto tiene 1 y 2 votos.



Una encuesta literaria ¿Para qué? Para nada

Sin embargo, a la hora de espiar los resultados, de mirar una por una las respuestas, es posible sumergirse en los secretos amores de los otros. Descubrir las misteriosas afinidades o incompatibilidades que son capaces de crear entre los lectores las palabras. Asombrarse una vez más de su enorme poder.

Cuando el encuestado caminante es sorprendido por la encuesta se le agolpan antiguas clases de castellano, traspases de café, "el mate compartido en horas vanas".

Personajes, personas, palabras, feroces entusiasmos -algunos casi olvidados, otros inconfesables. Siente la memoria de su pequeña propia historia y es un Tupac Amaru tironeado por mil caballos puesto a resolver, ahora y para siempre, alguna cosa que jamás será posible.

Seguramente se arrepiente en el mismo momento de firmar su voto, porque el encuestado caminante cree a pie juntillas y contra todas las evidencias que su voto de lector decide algo en este mundo.

En eso se parecen las encuestas literarias a las pre-electorales: ilusionan por poco tiempo acerca de la omnipotencia de un particular. Lo bueno es que no es necesario elegir el mal menor.

Entonces, las respuestas no sirven para nada. Sólo para quienes creen que en las palabras escritas y leídas con pasión se puede encontrar la historia de las gentes (la de las que leen y la de las que no saben leer). Para quienes padecen las palabras como un persistente y loco esfuerzo, un confuso nexo, una transparencia constante.

Perla Zagalsky

Finalísimo

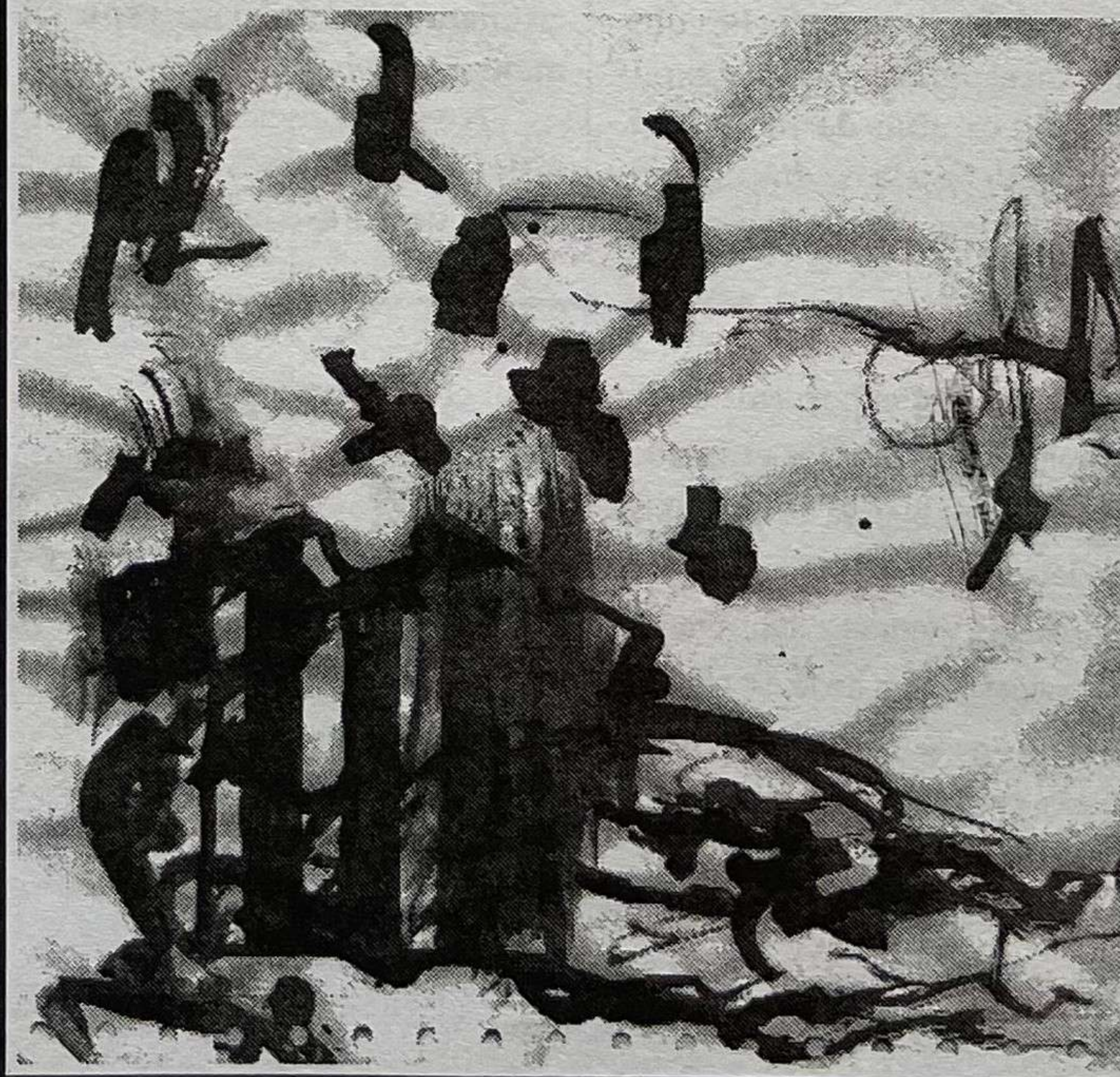
Nadie sospeche que el título refiere, remoto, a aquél show leonardesco cuyo éxito en nada hacía prever este más reciente desbarrancarse, en paños atónitos, contra la rigidez imperturbable de una explanada trasera (justicia poética esa, acaso, la de mezquinarse elevación de tono al final de un patetismo que profirió siempre lo trivial).

Se trata aquí, en cambio de una fanalismo o final feliz, que también dichosamente viene a coincidir -y el resto, oh, es literatura- con la decena de giros planetarios que este órgano "magnífico e intermitente" (así calificó generosa, la prensa regional) lleva de vida. Cuándo sino al cumplir los diez -flor de temporada- habrías de contarte, egregio, entre esos diez. Selecto hasta en ese refinamiento decimal, habrán desfilado en el día del galardón las rúbricas nunca olvidadas, que desde el anaqueil privilegiado de tu febril gabinete de imaginerías mercosureñas te vigilan, paternas, hace más de una década: así el cotur, ladrón de perfumes barriales faciloncos, que te designara su lector antonomástico, tras aquella ambigüedad de sombrillas ocultadoras y carpas de playa hospitalarias a los placeres interdictos (en la Feliz, comentóte sugerente, no hay dónde albergarse de ese modo tan usualmente transitorio), erosionadas por arenas indiscretas (ah, ese antiguo y eficaz recurso del uranismo como forma de penetrar el recinto de las letras); o ese inventario de hallazgos orientales (que juró haberte leído); o la contrucción de castillos plenos de ritos y panteras que ingresaron a tu templo abelardesco; o también las salas dónde dabas mate pastor a tus remilgos poéticos; o tus lecturas sobre la suerte del Tata Dios en un cuarto dos por dos del Hotel Alfa de Tandil; o, más próximo, esa amorosa de males y más tretas del oficio; o aquel Tomy a quien calificaras, ligero e incauto, de "gerente de ventas" (pero que desde hoy, ya nunca, tu escritura santa evitará).

La dama pintó y general fue, como siempre, el sordo repudio y, a la vez, la ya habitual inversión de la prueba.

Parado quedó al borde de la gloria.

Oh musas: vuestro fuego ya no emigre,
 y agrande los portones de la historia,
 que entramos con Tatá, con Dios y con el tigre.



Manuel Vicent -se sabe- no es un periodista ortodoxo ni un escritor clásico. Su arte para burlar con éxito tanto las convenciones de la prensa como las de la literatura, le permite también desplazar una entrevista, desde la rutina del género hacia la concentración e intensidad líricas que identifican su prosa. Y así como sus columnas sobreviven al papel fechado de la prensa diaria, un reportaje al autor valenciano puede desafiar el indecible tempo editorial de *La muela del juicio*.

. Los escritores que como Ud. son reconocidos por una práctica realizada fundamentalmente a través del artículo de periódico, a partir de un cuidado registro literario, no son muy numerosos. ¿Cómo llegó a inclinarse por este género?

. Empecé a escribir a los 25 años. Lo hice por reducción a la nada, es decir, porque llegué al convencimiento de que no servía para otra cosa mejor. Primero hice novela, pero el articulismo se fue apoderando de mi actividad literaria; en cierta manera siempre he hecho literatura e incluso poesía en el periódico y con ello me he sentido realizado como escritor.

. Desde el comienzo de su actividad como escritor ha cultivado la novela, varias de ellas premiadas. ¿Cómo se llevan el autor de columnas y el novelista? En los últimos años parece crecer el número de novelas. ¿Marca este ritmo alguna preferencia?

. El articulista y el novelista se llevan bien. Depende de rachas. En estos momentos siento la necesidad de volver al libro, aunque la ficción siempre la he cultivado en el periódico. No sé explicar este cambio de tendencia. Todo se debe a la coyuntura editorial, tal vez. No le doy dema-

Entrevista a Manuel Vicent

por Raquel Macciuci

"El caos es lo más creativo"

siada importancia. Al final un escritor se salva por lo que escribe, no por el soporte de su escritura. Y tampoco sé si hay que salvarse.

. ¿Cómo influyen las circunstancias externas en la composición de sus columnas? ¿Qué determina que unas veces sea más narrador o poeta y otras más periodista?

. Creo que el artículo nace como un impulso alrededor de una idea, un hecho, una noticia. Debe tener un equilibrio de extensión y tonalidad entre el hecho relatado y la emoción. El artículo está muy pegado a la vida y esta a veces se concreta en una noticia o en una necesidad lírica.

. Su práctica literaria en un medio de prensa ha marcado sin duda los últimos 20 años de la historia de España. ¿Se siente un cronista de una época especialmente cambiante?

. No soy consciente de ser cronista de esta época. Escribo solo de cosas que me excitan. Trato de ser

sincero. Quiero escribir de cosas necesarias para mí.

. ¿Cree que el registro literario da cuenta mejor de la actualidad que el periodístico? ¿Qué tiene la literatura que no tenga el periodismo?

. El fin de siglo se caracteriza por la confusión general. También por la confusión estética, literaria, espiritual. El caos es lo más creativo. Nadie sabe qué relato, novela, crónica, reportaje, frase, adjetivo, gemido, rugido, gruñido va a caracterizar esta época en que vivimos, para que la entiendan nuestros sucesores dentro de cien años. Sin duda será algo que hoy nos parece muy banal.

. De sus escritos se desprende un descreimiento total de algunos mitos, como vanguardias políticas, ideologías conductoras, progreso; al mismo tiempo critica duramente los modos llamados "light" de la existencia. Ante este panorama cerrado Ud. propone la búsqueda de placeres efímeros y

sencillos, un retorno a una especie de Arcadia perdida. ¿No representa, de alguna manera, una forma de utopía?

. Toda mi filosofía se reduce al escepticismo. Y también a la creencia de que el placer se deriva de pequeñas experiencias cotidianas y se encuentra siempre en el momento exacto antes de traspasar el límite. La conciencia del límite es fundamental para la sabiduría vital. Ya está en los presocráticos.

. En su relato "Del café Gijón a Itaca" se aprecia un doble movimiento, quizás recurrente en sus textos: la búsqueda de mundos no degradados y el retorno a bucear en las miserias, imperfecciones y fracasos de la sociedad postindustrial. Su nihilismo, ¿es consecuencia de un mundo en crisis? ¿Qué papel desempeña la literatura en esta posición?

. Pregunta demasiado profunda para mí. Mi nihilismo es una liberación. Mi Arcadia es una ensalada. Un vino compartido de noche bajo las constelaciones. La mi-

seria del mundo, sus catástrofes, los fracasos, son un pretexto para ejercitar el ansia de belleza.

. Su desconfianza del intelectual clásico y de la cultura entendida como fruto selecto de la ilustración parece ser absoluta. ¿Cuál es la diferencia con la derecha más retrógrada, que ve en la cultura y en el intelectual la máxima amenaza?

. Creo en el intelectual clásico siempre que no sea un impostor, como sucede a menudo. Lo que sucede es que la cultura también la ejecutan los agricultores, ebanistas, cocineros, los que limpian los urinarios públicos.

. En sus escritos se puede descubrir un diálogo, a veces crítico, con la tradición literaria. ¿Cómo fue su formación?

. He leído a los clásicos griegos y latinos. Ese es el humus de mi memoria. Leer a Horacio y después mirar por la ventana: esa ha sido mi formación.

. La columna o el artículo, igual o más que la autobiografía-género que también conoce-se presta a crear la ilusión de la identidad entre Ud., Manuel Vicent, hombre de carne y hueso, y el ente de ficción del mismo nombre que construye en sus textos. ¿Cómo es el Manuel Vicent que construye en sus textos?

. Solo es una aspiración. Me gustaría que fuera una persona sencilla, natural, sensible, con la virginidad en los ojos, buen vecino, un ser honesto, veraz, gozador de placeres efímeros y capaz de arriesgar la vida por una idea, contra una injusticia, o por un amigo.

Buenos Aires, 15 de mayo de 1995

Las últimas obras publicadas: *Por la ruta de la memoria* (crónicas de viajes, 1992), *La muerte bebe en vaso largo* (novela, 1992), *A favor del placer* (artículos, 1993), *Contra Paraíso* (memorias, 1993), *Del café Gijón a Itaca* (relatos, 1994), *Tranvía a la Malvarrosa* (memorias, 1994), *Borja Borgia* (teatro, 1995), *Jardín de Villa Valeria* (memorias, 1996).

No siendo ya el portavoz de la nación ni el defensor del pueblo, el Estado ya no nos habla, o más bien ya no nos habla de la nación y del pueblo, su razón de ser, sino de sí mismo. El medio ha suplantado al fin.

Entonces, a falta de fe, se oye este murmullo debajo de la gritería: "Gestión Económica busca proyecto de sociedad. Enarcas buscan leyenda. Presente busca Historia. Horizontales exigen vertical. ¡Menos física, por favor, y un poco más de metafísica! ¡Nos asfixiamos! ¡Derribad los muros de imágenes, reabrid con palabras las ventanas en toda su amplitud!".

Capítulo II

CALLE 6 ENTRE 47 Y 48 - LA PLATA