

nsomna



Separata Cultural de Posdata. N° 47. Viernes 13 de noviembre de 1998



El otro Rulfo

Nota: Las fotos de Juan Rulfo (p 1 a 5) / **Anima Mundi:** (p 7) / **Libros:** Amor perdurable de Ian McEwan (p 8), Beatriz y los cuerpos celestes de Lucía Extebarría (p 9), El agua y el aceite de Enrique Ruiz Corbo (p 9) / **Tinta fresca** (p 10) / **Darno** (p 10) / **Discos:** Lorquiana de Ana Belén (p 12), No substance de Bad Religion (p 12) / **Nota:** Adelanto de Retroescritura, nuevo libro de Amir Hamed (p 13, 14) / Reherrmann (p 15) / Marosa (p 15) / **Golpe de ojo:** Edouard Boubat (p 16)

E1

otro

Rulfo



Hay un Rulfo. El hombre que escribió dos libros –*Pedro Páramo* y *El llano en llamas*. Y se negó a escribir más; “porque no quiero. Por eso”. O “porque prefiero andar vago”. O “porque un escritor es un hombre como cualquier otro. Cuando cree que tiene algo para decir, lo dice. Si puede, lo escribe. Yo tenía algo que decir y lo dije. Ahora no creo tener más que decir, entonces, sencillamente, no escribo”. Pero hay también otro Rulfo; el hombre que tomaba fotografías; más de tres mil, las cuales muy pocas se conocen.

Hay también, claro, otros Rulfos; hay el hombre que trabajó muchos años en la burocracia mexicana; hay también el hombre que quiso hacer cine y después descubrió que el resultado fue “desastroso”; hay el hombre llamado Juan Pérez, que tuvo un padre y tres hijos llamados Juan, y murió un día de 1988. Pero básicamente o por esta vez, o porque la burocracia era corregir pruebas de imprenta, las películas no eran buenas y la vida de Juan Pérez acabó hace años. Hay dos Rulfos: el escritor y el fotógrafo; el mismo y el otro.

Insomnia es la separata cultural de la revista

Posdata

Director Responsable: Manuel Flores Silva;
SubDirector: Eduardo Alonso Bentos; **Editor General:** Gerardo Bleier; **Director de Arte:** Fidel Sclavo;
SubEditor General: Aldo Mazzucchelli; **Política, Sociedad e Investigaciones:** Pedro Cribari.

insomnia

Editor: Aldo Mazzucchelli; **Cronistas:** Sofi Richero y María José Santacreu; **Columnistas:** Marosa Di Giorgio, Carlos Rehmann, Carlos Pellegrini, Mario Silva García; **Colaboradores:** Gerardo Ciancio, Gonzalo Curbelo, Aldo Defilippo, Feliciano Dublé, María Echenique, Amir Hameiri, Christian Kupchik, Andrea Latorre, Sandra López, David Martino, Jorge Olivera, Alvaro Pemper, Gabriel Peveroni, Soledad Platero, Eduardo Roland, Gustavo San Román (Escocia), Fernando Santullo Barrio, Fidel Sclavo, Julio Varela. **Diseño:** Fidel Sclavo; **Fotografía:** Federico Rubi.
e-mail: posdata@adinet.com.uy
Insomnia en Web: <http://intercanal.com/posdata/edicion/separata/separata.html>



Antes, durante y después de escribir, Rulfo tomó fotografías. Sus fotos permanecen en gran parte desconocidas; las que se conocen fueron mostradas en un par de exposiciones que se hicieron en México y en España. "Debo clasificar mis fotos, ya quizás ni recuerdo dónde tomé algunas; son como tres mil, desordenadas, aunque los negativos están cuidados, están, al menos, limpios", decía Rulfo unos años antes de morir.

Esas tomas no sufrieron el proceso de transformación que sufrió por ejemplo *Pedro Páramo*, cuya versión original tuvo trescientas páginas y fue reescrita cuatro veces. Por eso, hay que aclararlo: en estas páginas se habla de algunas fotos de Rulfo, las que se consideran mejores dentro de las que se conocen.

Al verlas, la tentación inevitable es compararlas con su literatura; hay desde luego elementos en común, y no sería difícil desmenuzar las imágenes en blanco y negro y las pocas palabras que describen Comala y forzarlas a juntarse, a superponerse, a armar un puzzle difícil. Se podría decir, claro, que la soledad y la muerte, que el vacío, la casi completa desesperanza, la desesperación; se podrían apilar palabras encima de las palabras y las imágenes, hasta casi ahogarlas.

Pero no; las fotos de Rulfo no ilustran su escritura ni la describen; no fueron pensadas o no deben ser interpretadas como una forma de continuar o completar su breve obra; tampoco se

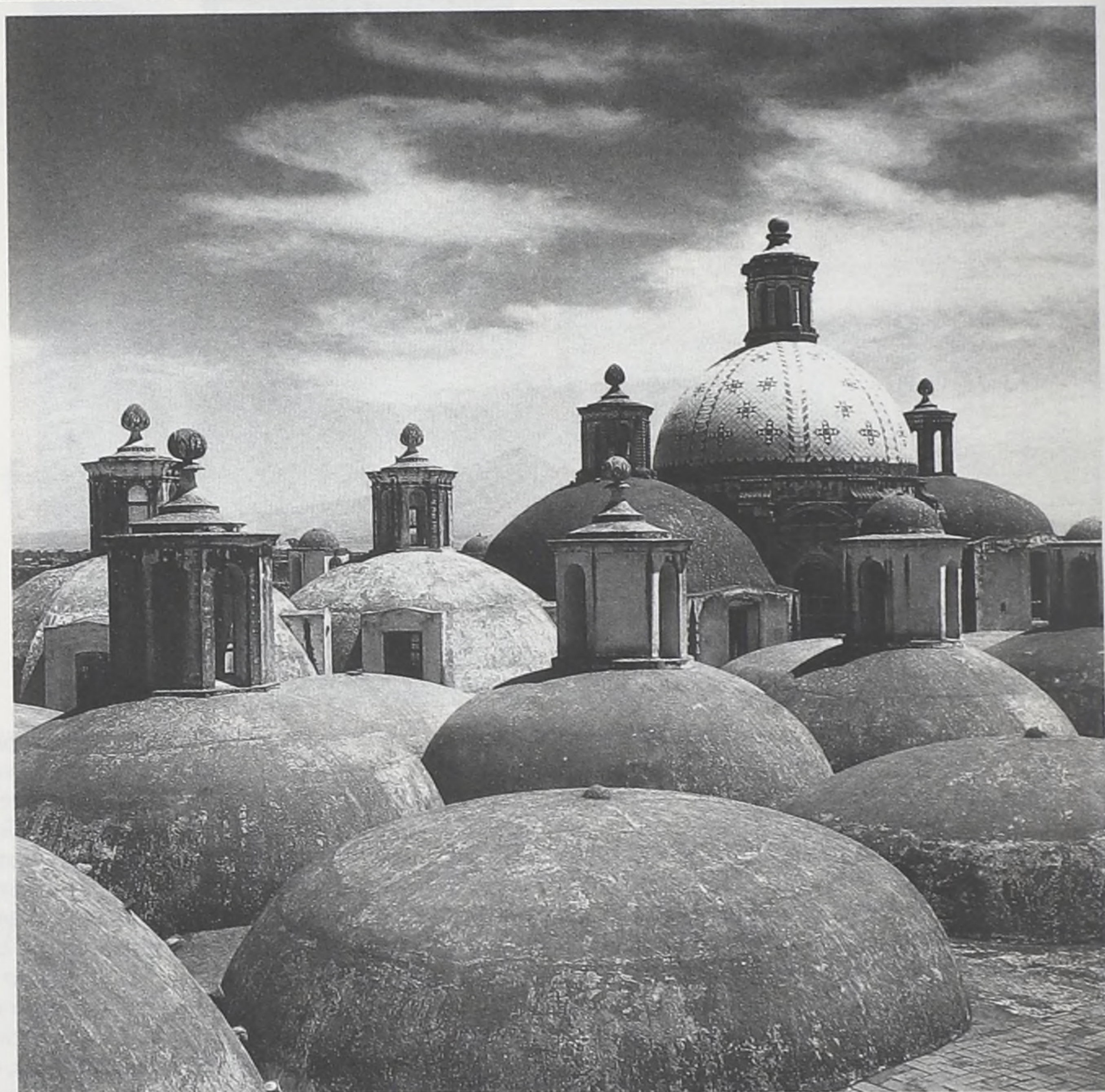
deberían entender como salida expresiva a una supuesta sequía narrativa; no es posible o es vano aventurar tales hipótesis.

Porque, primero que nada, lo que Rulfo hace con sus imágenes no es un registro lineal, directo, de los objetos que trata; sus fotos también atentan contra la firme distribución que reserva ciertos lugares para ciertos objetos supuestamente importantes. Sin querer ser experimental, Rulfo acierta en algo que muy pocos imaginaban entonces y pocos imaginan ahora: la foto muestra nada; no hay un protagonista, no hay un hecho clave a reflejar, no hay un incidente, no hay una emoción retratada; no hay, en suma, nada que mostrar; no se trata de reproducir la realidad, ni de multiplicar la realidad sobre un papel; las fotos, en Rulfo y en algunos pocos más, descubren o apuntan a un espacio incierto que resulta estar más allá de los objetos. Es decir: si alguien mirara lo mismo no vería eso otro que está por detrás o por encima o entre medio; si otro apuntara con la cámara hacia ese mismo lugar quizás eso otro no aparecería; incluso alguien podría mirar esa misma foto y no ver eso que rezuma, que irrumpe desde atrás del papel encerado; hay algo a lo que ninguna palabra se acerca; hay algo que no puede ser dicho de ninguna otra forma que a través de esa imagen. Ese algo es esquivo; por un momento está y luego desaparece.

Por eso, no son las fotos de Rulfo el tipo de imagen que produce un impacto instantáneo, casi obvio, de horror o gracia;



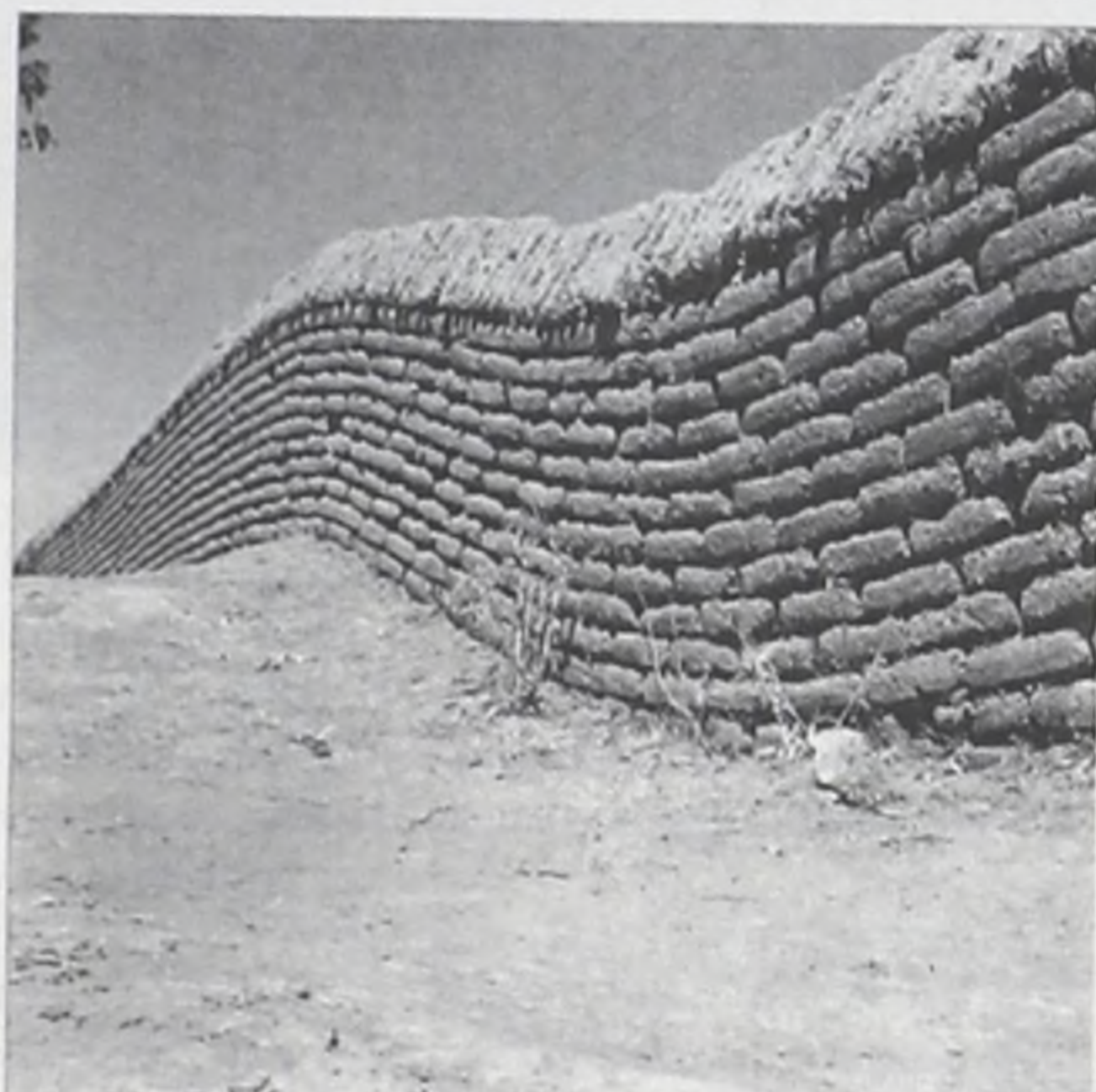
*Mi último
refugio,
ca. 1960.*



Órganos en
Suyala, Estado de
Durango, ca. 1950.



Barda de adobe,
ca. 1950



...as bien producen una reacción difícil de describir: se depositan en los ojos lentamente, como en capas que van cayendo sobre quien las mira, y provocan algo que, así como no aparece de improviso, tampoco se retira fácilmente; si se les da lugar, esas imágenes se reproducen y pueden pasar a formar parte de quien las vio, desencadenando cambios o procesos más o menos sutiles y complejos.

En definitiva, hacen lo mismo que los textos de Rulfo; aunque para el caso, hacen lo mismo que podría hacer cualquier obra que aporte. Quiere decir que da igual que quien estaba tras la cámara se llame Juan Rulfo o de cualquier otra forma; las imágenes se están y valen por sí mismas.

Lo que sí prueba que estas fotos fueron sacadas por el mismo hombre, es que producen, con variaciones, algo que es sorpresivamente igual a lo que provocan los textos de Rulfo. No sólo porque haya una similitud de recursos; no sólo porque se repitan la coloración gris opaca, la sofocante temperatura, los gestos desesperanzados, el espacio siempre demasiado extenso o plano o vacío, siempre demasiado; lo que tienen en común esos textos y fotos va más allá de un cierto estilo general; hubiera sido lo mismo si Rulfo hubiera sacado polaroids en brillantes colores.

Lo que se adivina, lo que subyace ambas expresiones es eso que dejan en quien está del otro lado, mirando; es inútil que alguien intente acercarse diciendo desamparo o absurdo o muerte; eso otro es como un color que tuviera el aire, invisible; eso otro está y permanece allí, detrás de los textos o las fotos; detrás del mismo Juan Rulfo; detrás, también, de uno.

Andrea Carriquiry

Juan Rulfo



Hay algunas cosas que se saben. Se sabe, por ejemplo, que Juan Rulfo nació en mayo, un dieciséis. Que el lugar fue Suyala, o San Gabriel; las actas dicen que nació en Suyala; Rulfo ha dicho que en San Gabriel, un nombre que de todas formas ya no existe: el pueblo ahora se llama Venustiano Carranza.

Se sabe también que Juan Rulfo se llamaba Juan Pérez: Juan Nepomuceno Pérez Vizcaíno, según las actas. Rulfo era el apellido de su abuela materna, quien pidió a sus nietos que lo conservaran.

Se sabe también que la familia tenía haciendas y que sufrió la revolución. Que cuando Rulfo tenía seis años, su padre fue asesinado. El relato es de Sevariano Pérez, hermano mayor de Juan: "Fue el hijo del presidente municipal de Tolimán, Guadalupe Nava. Según me platicaron a mí, era un muchacho de esos muy machos, borracho y pendenciero. Mi papá había hablado con él sobre un asunto de unas reses de ellos que se habían metido en la labor de mi padre. [...] Iban para San Pedro mi papá, el peón que lo acompañaba y Nava, que platicaba con mi padre tranquilamente. Al llegar adonde tenía que abrir la puerta, el peón se adelantó a hacerlo, mientras el otro se retrasaba y disparaba por la espalda a mi padre. La bala entró por la nuca y salió por la punta de la nariz. Eso ocurrió el 23 de junio de 1923 y al asesino jamás lo detuvieron, pues gozaba de protección en su pueblo".

La madre murió cuatro años después, a causa de un paro cardíaco. Para ese entonces Rulfo ya estaba estudiando en un orfanatorio en Guadalajara; luego vivió con abuelos y tíos. Uno de ellos, David, le consiguió un puesto en Migración; trabajó allí hasta cerca de los treinta años. Tuvo después otros trabajos; el último fue en el Instituto Nacional Indigenista. "Aquí corrijo pruebas de imprenta, sólo ése es mi trabajo", decía Rulfo sobre su actividad como editor de materias etnográficas.

Publicó sus primeros cuentos cerca de los treinta años; el primero fue 'La vida no es muy seria en sus cosas', y aunque es cierto que no alcanza el nivel de su obra posterior, el juicio de Rulfo es lapidario: "...Dios nos libre; el olvido que ha caído sobre él nunca será suficiente; nunca debí publicarlo".

Pedro Páramo y *El llano en llamas* fueron publicados diez años después, en la misma época en que Rulfo empezó a participar en diferentes películas. En total fueron once títulos los que lo tuvieron como guionista, argumentista, dialoguista y hasta ocasional actor —en *En este pueblo no hay ladrones* de Alberto Isaac. De todas maneras, en general estas incursiones no han sido felices; el propio Rulfo ha dicho que "las cintas que se han hecho con mis narraciones, incluidas las que yo mismo adapté, son desastrosas, y es feo que yo lo diga".

Sus obras han sido traducidas al alemán, inglés, francés, sueco, noruego, italiano, polaco, portugués, ruso, náhuatl, maya y purépecha. Recibió, entre otros, los premios Xavier Villaurrutia, el Premio Nacional de Letras y el Príncipe de Asturias.

Juan Rulfo murió en 1986.

MAXIMA VELOCIDAD



***Deje atrás el tránsito pesado,
peajes y congestionamientos
y entre a Internet por una vía
más rápida: UruguayNet,
la Red Uruguaya de Información
que está a su disposición pagando
solamente una llamada local.***

-  Más líneas de entrada y modems de mayor velocidad, para conectarse rápidamente y lograr una comunicación más fluida.
-  Mayor seguridad en las transmisiones, gracias al empleo de la más moderna tecnología en comunicaciones.
-  Posibilidad de utilizar el servicio desde cualquier lugar, simplemente con su nombre y contraseña.

LLAME AL 0800-1111 Y UNA PERSONA ESPECIALIZADA LO REGISTRARÁ AUTOMÁTICAMENTE EN URUGUAYNET, SIN TRÁMITES NI DEMORAS.

 **UruguayNet**
La industria del tercer milenio.



Murió Ted Hughes

Poeta laureado y aclamado, su biografía siempre estuvo marcada por su trágico matrimonio con la escritora estadounidense Sylvia Plath. Hughes, enfermo de cáncer, murió la noche del miércoles 28 de octubre, a los 68 años, en la intimidad de su hogar.

El poemario *Birthday letters*, publicado hace casi un año, fue calificado como su definitiva obra maestra. Publicada en enero pasado, *Birthday letters* estalló en las manos de público y crítica como un texto incontenible. Su recuento de una relación que acabó con el suicidio de su esposa era también una lúcida confesión de un tiempo de amor y dolor que empañó incluso su reputación.

Ted Hughes tardó 35 años en enderezar la historia tras ser convertido en el culpable mudo de la destrucción de uno de los modelos más clásicos de la causa feminista. El libro vendió 90 000 copias en pocas semanas y frases como "eras un nuevo mundo/ mi nuevo mundo/ así que ésta es América, me maravillé/ hermosa, hermosa América", le presentaron por un marido doliente y atrapado, tan víctima como ella, en una de las relaciones literarias más trágicas de este siglo.

Más de tres décadas después, Hughes la recordaría en una obra que ha sido comparada con Keats y Blake, otros gigantes de la poesía inglesa. El poeta había hecho algo más que publicar un libro extraordinario. Su prolongado silencio le permitió contemplar por fin con lucidez una de las mayores luchas íntimas de su vida.

Birthday letters será tal vez presentado ahora como el epitafio simbólico de su carrera. Sin embargo, su traducción en verso de *La metamorfosis* de Ovidio, aparecida casi a la vez, refleja con igual precisión el esfuerzo de una vida dedicada a la palabra.

Sólo la familia de Hughes y algunos amigos íntimos sabían lo grave de su enfermedad. Incluso la reina Isabel II, que le había otorgado hace dos semanas la Orden del Mérito, reconoció su sorpresa. "La soberana está muy apenada por la pérdida y agradece más que nunca haberle podido honrar en vida", señaló el palacio de Buckingham en cuanto se supo la noticia.

Desde su primera obra, *Hawk in the rain*, aparecida en 1957, fue considerado un poeta "de la naturaleza", su verdadera fuente de inspiración.

Hughes era el hijo menor de un carpintero que sobrevivió a la matanza de la península turca de Gallipoli, durante la 1ª Guerra Mundial. Los recuerdos de su padre, uno de los 17 supervivientes de su regimiento, fueron absorbidos por una obra poética tocada desde muy temprano por la lucha entre la vida y la muerte.

La pasión de su lenguaje contrastaba con su carácter, siempre ascético y reticente. Los críticos habían llegado a describirle como un poeta de los "no ingleses" por su lenguaje encendido y arrollador.

Siguiendo el rastro a Saint-Exupéry

Un pescador de la costa marsellesa ha encontrado en su red, entre los salmonetes y otros peces capturados durante la faena, la pulsera plateada de Antoine de Saint-Exupéry, el autor de *El Principito*, el héroe aventurero y romántico que desapareció en el mar hace 44 años sin dejar rastro mientras sobrevolaba la costa francesa. La pulsera lleva grabado el nombre "Antoine de Saint-Exupéry" y el de su mujer argentina, "Consuelo", así como la inscripción "Reynal and Hitchcock inc. 3864thave. NY City USA", que se corresponde con la dirección en Nueva York de los editores norteamericanos del escritor. Por increíble que parezca, la pulsera parece ser, efectivamente, la misma que Saint-Exupéry llevaba el 31 de julio de 1944 cuando su avión fue abatido por las baterías antiaéreas alemanas. Mientras esperan un análisis en profundidad, los descendientes del escritor dan por bueno el sorprendente hallazgo. Un avión ha supervisado la zona y en cuanto el tiempo lo permita varios barcos del buscador de tesoros submarinos Henri-Germain Delauze explorarán esa área.

La fantástica noticia refuerza la leyenda creada en torno al autor de *Vuelo nocturno* y *Tierra de hombres*, aunque abre, quizá, la vía de la evaporación del enigma sobre el paradero de los restos. Ayer mismo, un miembro de la familia apuntó que preferiría que la incógnita continuara sin ser despejada y que Antoine Saint-Exupéry siguiera enterrado en la inmensidad del mar.

El pescador Jean Claude Bianco, de 54 años, ha explicado que al vaciar la red de regreso a puerto encontró un bulto brillante formado por un tejido "calcinado y petrificado" que envolvía la pulsera del escritor. Según los especialistas, el tejido parece estar compuesto por fragmentos de un buzo de aviador de la época.

Apasionado por los aviones, Antoine Saint-Exupéry en 1939 se hizo piloto de guerra y cosechó un buen muestrario de condecoraciones, además de algunas heridas. Aunque fue apartado del servicio a causa de su edad, el escritor consiguió volver a pilotar gracias a sus influencias. El 31 de julio de 1944 salió del aeropuerto de Bastia, en Córcega, en una misión de reconocimiento fotográfico de las defensas alemanas, como paso previo al desembarco aliado en la región de La Provenza. Su avión, un Lightning P38, desapareció de los radares norteamericanos a las 13:30 cuando contaba todavía con una hora de autonomía de vuelo. Todos los intentos por localizar el aparato llevados a cabo a lo largo de este medio siglo, preferentemente a lo largo de la costa de Niza, han resultado infructuosos. Sus familiares siempre se negaron a reconocer los cadáveres perdidos que devolvía el mar. El descubrimiento de la pulsera permitirá orientar la búsqueda hacia el área situada entre Marsella y Toulon.



M I C R O

Premio Herralde de Novela

Podrán intervenir en este concurso todos los escritores, cualquiera sea su nacionalidad, que presenten una novela inédita en lengua castellana. Es requisito indispensable que la novela no esté presentada a ningún otro premio. No hay requisitos de extensión y el autor galardonado percibirá en el momento de la firma del contrato, cuya duración será de 15 años, la cantidad de dos millones de pesetas en concepto de anticipos de derechos de autor. Para las sucesivas reimpresiones de la obra el autor percibirá el 10% sobre el precio de venta de los ejemplares vendidos. En caso de una edición de

bolsillo el porcentaje será del 6%. Los originales deben remitirse por triplicado, con el nombre, apellidos y domicilio del autor a Editorial Anagrama, calle Pedró de la Creu, 58, 08034, Barcelona, antes del 15 de julio de 1999. El premio se concederá el 2 de noviembre de 1999.

XII Festival Internacional de órgano del Uruguay

En el marco de dicho festival, bajo la dirección artística de Cristina García Banegas y por la restauración de la Iglesia de Punta Carretas, se vienen desarrollando los sábados y domingos a las 17 hs conciertos de órgano a cargo de destacados ejecutantes nacionales e internacionales.

Mas polvo enamorado

Tal vez el amor más temprano por la literatura se manifieste como el deseo de encontrar la lectura correcta para los textos, las ganas de 'entender' de qué va la cosa, el deseo irreprimible de saber lo que un relato o una poesía 'significa', de desentrañar qué quiso exactamente decirnos el autor. Esta pasión ingenua por el significado es más corriente y perdurable de lo que muchos imaginan y todavía quedan individuos que fervorosamente se anotan en los cursos de literatura con la esperanza de hallar la llave que abra los misterios del *Ulysses* y desentrañe los secretos de la poesía de Eliot. La complejidad de algunos textos literarios acicatean la curiosidad, al tiempo que oprimen el corazón de estos amantes del eureka de la comprensión lectora. *Amor perdurable* de Ian

McEwan sería, para ellos, una especie de pesadilla: todo está tan claro que parece imposible estar seguro de nada.

Joe Rose es un escritor científico cuya vida está minuciosamente ordenada: su pareja con Clarissa, joven profesora de literatura especializada en Keats, es sólida, la carrera de ambos, exitosa. Una tarde, luego de una separación de seis semanas por razones de trabajo, Joe y Clarissa van a celebrar su reencuentro con un almuerzo en el campo: "El principio es fácil de señalar: estábamos al sol junto a un roble, parcialmente protegidos de un viento fuerte, racheado. Yo estaba arrodillado en la hierba con un sacacorchos en la mano y Clarissa me pasaba el vino, un Daumas Gassac de 1987. Aquél fue el momento, la marca en el mapa del tiempo: yo tenía el brazo extendido y, en cuanto sentí en la mano el cuello frío de la botella y su negra cápsula, oímos el grito de un hombre. Nos volvimos a mirar al campo y vimos el peligro. Fue una transformación absoluta: no recuerdo el momento de soltar el sacacorchos, ni de ponerme en pie, ni de tomar una decisión ni oír la advertencia que Clarissa gritó a mis espaldas. Qué idiotez, entrar corriendo en esta historia y sus laberintos, alejarse a toda prisa de nuestra felicidad entre la fresca hierba de primavera junto al roble. Volvió a oírse el mismo gri-

to, y el de un niño, debilitados por el viento que rugía en los altos árboles a lo largo de los setos. Aceleré el ritmo. Y entonces, de pronto, desde diferentes puntos del campo, otros cuatro hombres convergieron en la escena, corriendo como yo." Un globo aerostático arrastrado por el viento con un niño en la barquilla y su abuelo colgando fuera de ella es el motivo de la alarma. Contar lo que sucede a continuación sería arruinar una historia que fue diseñada según su autor para que fuera "el equivalente a una droga altamente adictiva". Nada será igual desde ese momento en que las vidas de estos desconocidos chocan, en gran parte porque uno de estos hombres que corren, un joven llamado Jed Parry, fanático religioso, encontrará en Joe el objeto de su obsesión amorosa. Pero, como decíamos al principio, de nada sirve contar nada: privilegiar la anécdota —una parte de la anécdota— es en vano. Inmediatamente creemos que la parte que no contamos es la más importante, porque lo que hace a *Amor perdurable* un libro sorprendente es que nunca se sabe dónde está la 'verdadera historia'.

Nos encantaría poder decir que *Amor perdurable* es una novela de amor, porque lo es, pero fundamentalmente en tanto que intenta mostrar lo cerca que está el amor normal del amor patológico. Y es inquietante constatar que cuando las conductas erráticas están dominadas es cuando las implicaciones más profundas de la novela de McEwan tienen lugar. Nadie en la novela ama con un amor tan perdurable como Parry, las cartas que escribe son verdaderas cartas de amor, de esas que cualquiera que haya estado involucrado en una historia de amor romántico guarda con celo o vergüenza. McEwan construye un laberinto de paralelismos y relaciones especulares: entre el amor de Clarissa y el de Parry, las cartas de Keats y el convencimiento de Clarissa de que "el amor que no encuentra expresión epistolar no es perfecto", entre la obsesión de Parry con Joe pero también la de Joe con Parry. Porque lo que sucede con más frecuencia es que cada cosa que se dice o cada hecho relatado tiende a transmutarse imprevisiblemente. Lo dicho sobre Keats va a resultar cierto respecto de Parry, lo que parece un final es sólo el comienzo y todo lo que parece volver a su lugar, a poco de mirarlo bien, luce desenfocado.

Quizá esto suceda porque *Amor perdura-*



ble es también una novela sobre la fragilidad. La fragilidad de la existencia del hombre, de la felicidad, de las convicciones, de la confianza en el otro, la certeza de dónde se encuentra la ve-

dad. El subjuntivo quizá sea el modo verbal más usado, "si tan sólo hubiera...". destino, las casualidades, el azar, las contingencias, la fatalidad, son invocadas por la prosa de McEwan quien parece ser maestro en el arte de invocar pesadillas provocadas por el azar. Y justamente por ello, la novela, como el amor del título, perdura en la memoria del lector y difícilmente podrá quien lee 'sacársela de encima' como si el polvo en el saco se tratara: a nadie le gusta que le recuerden de lo poco que depende la felicidad humana.

Pero así como el tema del amor es central también lo es el egoísmo —¿amor propio? (todos esos hombres que corren, colgados del globo, podrán traerlo a tierra, pero basta que uno se suelte para que se desencadene la tragedia. Sobrevivir es siempre un delicado equilibrio entre cooperación y egoísmo), y no convendría olvidar que así como puede afirmarse que es una novela de la fragilidad también lo es de la subjetividad (todos quienes presencian un hecho tienen su propia versión y entonces ya nadie puede estar seguro de nada —como tampoco puede estar seguro el lector por el amor de Dios ¿cuál es la verdadera historia?, venimos repitiendo tontamente— Podríamos agregar, sobre el final, que, pensándolo bien, el tema central de *Amor perdurable* quizá no sea el amor, sino el conflicto (Joe) - religión (Parry), y no podemos pasar por alto la importancia de la reflexión sobre cuán similares (no sobre cuán diferentes como es común afirmar) son los seres humanos, a la vez que destacar el papel primordial que adquiere en el desarrollo de la misma el estudio sobre el síndrome de Clérambault pero ¿cuál es la verdadera...? Demonios.

Maria José Santacreu

AMOR PERDURABLE - Ian McEwan - Anagrama - Barcelona, 1998 - 300 págs - Distribuye Gussi.

Cuerpos terrestres, emotividad raída

Un premio Nadal no es poca cosa. Uno pone, imagina o quiere suponer o imaginar que aluvión de obras y el nivel de calidad debe ser necesariamente alto. De ahí el desconcierto cuando se encuentra con este tipo de productos. Lucía Etxebarria, de 32 años, había publicado anteriormente *Aguanta esto, Amor*; *curiosidad*, *Prozac* *ludus* y una biografía de Courtney Love. *Beatriz los cuerpos celestes*, ganadora del Nadal 1998, parece promovida como una novela "sobre la supervivencia sentimental". Ahora bien, 266 páginas (en cuerpo de letra más pequeño que el habitual) sobre la "supervivencia sentimental" al final del siglo deberían significar (odio tanto 'deber', pero para el caso no hay más remedio) un levamiento exploratorio de la sensibilidad, un intento de diagnóstico con un bisturí bastante más quirúrgico. Aquí la protagonista, niña rica, vuelta en una relación de típico amor/odio con su madre, se fuga de Madrid a Edimburgo, se enamora de una lesbiana convencida (ella no está muy segura de serlo), se mezcla en un asunto de

drogas, dispara sus rabietas en las digresiones tanto como las digiere en su pasividad, tiene mucho de generación X (sin referencia explícita) y... nada más. Ni la construcción de personajes (que amaga ser al menos lustrosa, pero se queda en una unidimensionalidad exasperante); ni la visión supuestamente contrastante de Edimburgo y Madrid; ni el lenguaje (supuesta "carga poética y erótica", según la contratapa, pero, en los hechos, trilladísima la una y lavadísima la otra). Nada puede salvar al lector del aburrimiento, la pesadez y la sensación de haber transitado ya, en múltiples voces, por estos triviales caminos estéticos.

No se trata de que a Etxebarria le falten pretensiones. La estructura novelística está armada para convocar sentidos. El título alude a la pasión de uno de los personajes por los objetos estelares y la trama cosmológica, en



una operación que pretende compaginar las aspiraciones espirituales contraponiéndolas al pedestal deambular terráqueo al que las circunstancias la obligan. Igualmente el relato pretende despegar de la infancia a la madurez y las alusiones a reinos perdidos proliferan. Lo malo es que nada de eso se transmite de modo convincente. No hay dudas de que Etxebarria sabe narrar. Pero a veces (bien lo decía Truman Capote) hace falta bastante más que eso.

Julio Varela

BEATRIZ Y LOS CUERPOS CELESTES - Lucía Etxebarria - Ediciones Destino - Premio Nadal 1988 - Barcelona, 1998 - 266 págs. - Distribuye Gussi.

La paradójica condición humana

Si la literatura narrativa consiste en proponer artificios, simulacros verosímiles, construcciones de mentiras que funcionan estéticamente (aunque las mentiras tengan un fuerte substrato engarzado en eso que llamamos realidad); si el acto de narrar, de contar, desde la escritura literaria, una historia, es técnica y arte al mismo tiempo, entonces, los doce cuentos de *El agua y el aceite* ingresan precipitadamente al status canónico del género narrativo. Y, como el corpus de cuentos de la literatura nacional, constituye un canon muy exigente -por tradición, por mecanismos de selección, por antecendencia de popes y obras maestras, por la complejidad del propio horizonte de expectativa del público lector uruguayo-, la obra cuentística de Enrique Ruiz Corbo es doblemente encomiable. Especialmente los textos de este segundo volumen (el primero es de 1996, intitulado *La providencia*), en los que la práctica escritural del autor se sedimenta, se encuentra con su propia identidad literaria y, al mismo tiempo, se proyecta hacia un destino narrativo *sui generis*, hacia un proyecto literario original y efrescante en el panorama de las letras nacionales.

En el prólogo, Julio C. Da Rosa aventura una hipótesis para explicar el título del volumen: "El sugestivo título -*El agua y el aceite*- está evidentemente asociado a la naturaleza dual de su contenido: realidad-imaginación, experiencia-sueño, materia-espíritu, es al ritmo de tan tornadizo vaivén

que oscila la existencia". Sin dejar de afiliarme a esta interpretación, creo, después de leer y releer estos cuentos, que Ruiz Corbo construyó, desde la paratextualidad, una metáfora que signa este *lachrymarum valle*, este "largo espacio de la oscuridad" (pág. 66) donde "los fantasmas permanecen" (pág. 11), al que venimos munidos de nuestros *más tiernos instintos* (como el viajero mayordomo de 'La conquista'). Intempestivamente somos arrojados a la vida y al lenguaje; al amor y al desamor ("como no existe razón que explique por qué no caminamos juntos" [pág. 77]); somos el contradictorio *aceite* que pende sobre el *agua*, ya mansa y complaciente, ya turbia y arrebatada. La naturaleza dual del hombre lo torna incompatible (valga la paradoja) consigo mismo.

Los personajes de *El agua y el aceite* no logran resolver la paradójica esencia humana: desembocan en la alienación (o mejor, muchos de ellos están alienados desde la apertura del relato), deambulan por la muerte y sus suburbios, experimentan turbios procesos de cosificación (la mujer gorda y sufriente de 'Sandalias blancas' está metonimizada en su calzado), aspiran a ser el otro, o el doble del otro (el tanguero frustrado de 'Noche de éxito'; el empleado de Sir Winston), se enredan en ambiguas situaciones irresolubles para el lector (Silva, el parroquiano del boliche de Los Gordos en 'Una porción de fainá'). O bien, en el borde, sin retorno, de la existencia psíquica, deconstruyen su mundo y sus afectos con

inusitada violencia. Basta transitar por las páginas del quiroguiano cuento 'Canción de cuna' en el que la angustia de la mujer frente a la inminencia de ser arrojada al vacío, deviene en angustia del lector -sostenida en la bien lograda narratividad, tensada y articulada en un casi imperceptible crescendo.

Amén de estos doce cuentos en los que las técnicas descriptivas, de inserción de relatos dentro del relato, de composición de personajes, de focalización y perspectivación del mundo contado, de manipulación del tiempo ficticio, hablan de un narrador con *duende*, hay en el libro dos textos de prosa poética ('Unísono' y 'Desconcierto') que ofician de entrada y salida, respectivamente, al volumen. Son, quizás, el *aceite*, que enmarca el caudal de *agua* narrada; son también un canto de amor y una invitación al lector.

La narrativa de Ruiz Corbo nos recuerda (despierta) que somos los personajes en el relato del idiota, plenos de furia y sonido, pero también estamos expuestos a la ternura.

Gerardo Ciancio

EL AGUA Y EL ACEITE - Enrique Ruiz Corbo - Editorial Contexto - Montevideo, 1998 - 80 págs.



LA PALOMA APUÑALADA. Proust y La Recherche - Pietro Citati - Norma - Santa Fe de Bogotá, 1998 - 468 págs - Distribuye Aletea.

La avalancha bio-bibliográfica que el autor francés ha hecho correr desde su muerte es tan desmesurada que no se puede comenzar a hablar de *La paloma apuñalada* sin precisar sus particularidades de enfoque y posicionamiento. Pietro Citati es un biógrafo italiano de vasta y sonada obra; sus biografías críticas sobre Goethe, Tolstoi, Kafka o Katherine Mansfield fueron ampliamente difundidas y aún hoy día siguen siendo trabajos de cita ineludible en monografías y trabajos universitarios sobre los autores. Pero si hay algo que parece caracterizar al tipo de acercamiento biográfico de Citati es su un poco anacrónico apego a la especulación psicológica sobre sus biografiados, algo que se patentiza en *La paloma apuñalada*. Publicado originalmente en 1995, este texto se inscribe de lleno en el género de la biografía novelada, sin descuidar por eso aspectos puntualmente biográficos ya consensuales. Pero debe advertirse al lector que no se encontrará aquí distancia crítica ni estilo sobrio. Se trata más bien de un texto de especulación biográfica erizado de riesgosas conclusiones.



T I N T A F R E S C A

LAS MUJERES Y EL CINE. A ambos lados de la cámara - E. Ann Kaplan - Cátedra - Madrid, 1998 - 419 págs. - Distribuye Trecho.

Un clásico de la crítica cinematográfica feminista, y un libro de lectura frecuente entre los estudiantes universitarios de cinematografía, este texto de Kaplan resume la teoría cinematográfica y feminista contemporánea, a la vez que despliega, desde un discurso semiótico y psicoanalítico ahora bastante perimido (el libro fue escrito originalmente en los 80), la historia de la mujer en el cine clásico y contemporáneo de Hollywood, como sus venturas y traspies dentro del cine independiente.



HECHIZO DE UNA MUJER - Siri Hustvedt - Emecé - Buenos Aires 1988 - 266 págs. - Distribuye Emecé.

Para su felicidad pero también para su desgracia a la escritora Siri Hustvedt se la conoce fundamentalmente como 'la bella mujer de Paul Auster'. Sin embargo, Hustvedt ha publicado la novela *La venda* (1992) y un libro de poesía, *Reading to you*; ha colaborado además con *The Paris Review*, y publicado en *Fiction* y *The best American Short Stories*. *Hechizo de una mujer* relata la historia de Lili Dahl y su vida provinciana, cuando ésta es conmovida por la llegada de un extranjero, y una fuerza extraña la empuja a cometer actos de locura inexplicable. Una novela que se disfraza en la intriga policial para discurrir, a otro nivel, a partir de un culto entramado de referencias literarias.



Apalabramientos (1)

Con una capucha puesta, allá por el 76.

Puede pensarse en una capucha monacal, conventual... Nada de eso. Una capucha de tela de avión reforzada, yendo de un lugar de Pocitos a San Jamás... En cierto automóvil.

Detenido... no el automóvil, detenido, preso, uno; sin saber por qué. Oyendo la conversación de ¿policías? ¿militares? Conversaciones anodinas sobre el tránsito. Los semáforos. Aquel realero... Ajustaba bastante sobre el cuello el cierre de la capucha.

Mientras, transcurría la conversación entre aquellas personas que nos habían capturado. El dardo & yo pensábamos en cosas muy remotas, lo bastante remotas como para eludir la incomprensible realidad: ¿Dónde queda Provenza?, dice el dardo. Yo respondo: Provenza, la nuestra, ya no existe. El automóvil da vueltas, gira, da más vueltas, frena, arranca súbitamente. Pensamos a dúo ¿a dónde vamos?... El dardo acierta a descubrir nuestra ceguera con un destello: ¿y si vamos a Lemuria? ¿O a la tierra de los hiperbóreos?... Yo pensaba que Herodoto refiere alguna cosa sobre Hiperbórea, pero desconfía griegamente

sobre los grifos que custodian el oro. Un viaje a ciegas a la nada. Esa nada incierta que deja de ser Nada. En un derrepente pintó uno de los Homeros (la radio del automóvil emitía a la egregia Donna Summer, decidimos no pensar también en Akad y sus tablillas cuniformes). El tal Homero nos dijo: "Kids, I belong to an old & big family of blindmen, but I can sing even deep in the evil of Sing Sing". El dardo & yo atónitos, atinamos a saludar al Homero en nombre de Poseidón. Él en una mezcla de portugués arcaico y panameño básico dijo sus últimas palabras: "Muchachos: tambien o Ulises o Odiseio eravam como blindmen ne la medio de la viagem, pero o Ulises e o Odiseio get back a Itaka"...

El automóvil continuaba doblando esquinas, girando en rombos. Iba curvamente derecho. Se hacía difícil respirar por la urdimbre cerrada de la capucha. Dardo, le dije, igual vos y yo sabemos cómo hacer con ataque de asma. Vero, verissimo, contestó el siamés. Conviene que sigamos esta sociedad anónima de sueños. A ver quién aparece... ¿te parece? No contesté pero tácitamente con un carraspeo agudo.

Habrán transcurrido tres segundos o tres minutos... o tres horas cuando entrevimos una sonrisa conocida. ¡Bien! dijimos a la vez: ¡el Gato de Cheshire! Pero no. Ni rastros de dientes... Y bueno, pensamos, liga-

mos la estampita de la Gioconda. ¿La habrán beatificado?, pensé. Y el dardo me dijo pausadamente: No, recordá aquel cuento de Ballard. ¡Claro! era una alusión a 'La Gioconda del mediodía crepuscular'... No lo hablamos, pero pensamos en la ceguera. la ensoñación hermosa y terrible que plantea Mr Ballard.

El automóvil seguía veloz. Ulises & Odiseio seguían por las calles de Montevideo a bordo de la nave de sus captores. El dardo estornuda, yo toso. Los adustos señores nos preguntan si somos enfermos de algo... No recuerdo la respuesta que dio el dardo, yo seguí tosiendo. Tácitamente Ulises (el dardo) & Odiseio (yo), sabíamos que debíamos seguir la sociedad onírica.

Habíamos logrado captar el sueño de Ballard. La ceguera final de su protagonista. Entonces... De cajón venía quien en el reboté iba a ser Jorge de Burgos. A quien por el momento llamábamos Georgie o el Borgo Azevedo.

La pequeña radio de nuestra nave iba por la tercera canción de Barry White. Y bueno, pensamos ante tanta oscuridad algo blanco. Aunque hubiéramos preferido otro cantante y otra canción.

(Continuará...)

Dardo

NO HAY LIMITE DE CONDUCTORES



Porque nosotros, en el B.S.E., no limitamos la cantidad de personas con derecho a sentarse al volante de su auto, ni le imponemos hasta qué edad puede hacerlo.

Nosotros aseguramos su vehículo con todas las ventajas del **Seguro de Automóviles del Banco de Seguros** y usted no tiene que pagar ni un centésimo más por ello.



BANCO DE SEGUROS

EN URUGUAY, NADIE LE DA MAS SEGURIDAD

Consulte con su corredor sobre las ventajas que le ofrece el Banco, o visítenos personalmente.

Lorc & Ana

Lo más rápido sería decir que uno de los discos es bueno y el otro bastante discutible. Pero tomemos un poco de tiempo y, si es posible, discutamos.

Un buen número de cosas se han hecho este año para celebrar los cien años del nacimiento de Federico García Lorca, y ésta es la colaboración de Ana Belén en el festejo, quien desde enero está grabando estos dos discos en homenaje al poeta, que ahora se editan separadamente. Cada uno de ellos es muy diferente. El primero versiona doce canciones populares, recogidas y armonizadas en su momento por Lorca, arregladas ahora e interpretadas por el impecable Chano Domínguez. Se

cuenta que cuando el músico recibió el encargo de Ana Belén, preguntó: "¿Pero tú, Ana, sabes lo que yo hago y sabes que les voy a dar la vuelta a todas esas canciones?". Y la cantante respondió: "Sí, claro, por eso te he buscado; para cantarlas como toda la vida se han cantado ni me haces falta tú a mí ni yo a ti". El mismo trío de Domínguez (con Javier Colina en contrabajo y Guillermo McGuill



en batería) que junto a Martirio confeccionara el excelente 'Coplas de madrugá', sirve de inmejorable apoyo para que Belén —en tono austero e intimista— interprete versiones de 'Los cuatro muleros', 'La Tarara', 'Anda jaleo', 'En el Café de Chinitas' y otras que se han oído tanto y mal. "He ido al fondo del cancionero español con la misma curiosidad con que han ido otros a estudiarlo científicamente y me he enamorado de las canciones", había escrito Federico. "Durante diez años he penetrado en el folclore, pero con sentido de poeta, no sólo de estudioso. [...] En todos los paseos que yo he dado por España, un poco cansado de catedrales, de piedras muertas, de paisajes con alma, me puse a buscar elementos vivos, perdurables, donde no se hielan el minuto, que viven un tembloroso presente. Entre los infinitos que existen, yo he seguido dos: las canciones y los dulces. Mientras una catedral permanece clavada en su época, dando una expresión continua del ayer al paisaje siempre movido, una canción salta de pronto de ese ayer a nuestro instante, viva y llena de latidos como una rana, incorporada al panorama como arbusto reciente, trayendo la luz viva de las horas viejas, gracias al soplo de la melodía."

Solamente punk-rock

Después de casi veinte años de carrera acelerando melodías y ritmos, la banda californiana Bad Religion decidió que ya estaba bien de competir con sus numerosos hijos en un terreno inventado por ellos mismos, pero cada vez más lleno de jóvenes lindos y recién egresados de la Berkeley School of Music.

Si con sus discos de los ochenta y otros más recientes como *Stranger than Fiction* y *Recipe for Hate* los Bad Religion resultaron influyentes para gente como Offspring, Pennywise y otros, pronto resultó claro que la máquina había matado al inventor y que si se trataba de hacer temas súper rápidos con buenas melodías, esas bandas podían hacerlos mejor que ellos. Ya desde *The Gray Race*, su disco previo, quedaba claro que las cartas fuertes que tenían los veteranos punkies eran su maestría para realizar clásicas canciones punk-rock y, sobre todo, la notable poesía de su vocalista, Greg Graffin.

En *No Substance* decidieron potenciar ese concepto, bajando a la mitad las revoluciones de sus temas. Así, la sofisticada y amarga letrística de Graffin aparece mucho más cómoda, con más tiempo y espacio para desarrollar sus clásicas melodías; la banda ha trabaja-



do la arreglística y la estructura de las canciones, apostando menos a la velocidad y más a la intensidad del sonido de guitarras, bajo y batería, encontrando texturas diferentes y variadas.

El resultado es un puñado de excelentes canciones que, si bien no se despegan casi nada de lo que podría ser el prototípico punk-rock, potencian la crítica social, el buen gusto melódico y la simplicidad de arreglo características de Bad Religion hasta extremos que muy pocas bandas de rock han transitado o siquiera concebido.

Títulos como 'Mediocre Minds', 'Victims of the Revolution', 'The Hippy Killers' y 'At the Mercy of Imbeciles' dan una idea aproximada de la temática de las letras: la estupidez de los administradores del poder ("yo no hice las reglas / pero es claro que somos guiados por idiotas / es inteligente saber cómo ellos hacen las cosas / para saber cómo no comportarse"), la futilidad de la revuelta punk ("hombro a hombro / formábamos uno solo / la próxima generación de infelices/ éramos los asesinos de hippys") y furiosos e inteligentes cuestionamientos del conformismo estadounidense ("una vez que te convencés a vos mis-

El segundo disco es más complicado. Once poemas de Lorca fueron dados a diferentes músicos para que los musicalizaran: Serrat, Fito Páez, Kike Veneno, Pedro Guerra, Víctor Manuel, Ketama, etc. A ellos se les agregó la música de Leonard Cohen para 'Pequeño vienés', y todo eso junto fue entregado al jazzman dominicano Michel Camilo para que hiciera los arreglos y orquestación. Ahora bien, el tono general elegido por Camilo para dar unidad a la diversidad de estilos es totalmente opuesto al mínimo concebido por Chano Domínguez. Muy por el contrario, abunda en cuerdas, bronce y brillos varios que por momentos encandilan y hasta abaratan en su exceso. Pues nada menos hollywoodense que un poema de Lorca. Es por eso que el criterio de actualizar y popularizar al poeta puede resultar traicionero, sobre todo en casos donde hay referencias anteriores, como en 'Romance de la luna', donde ya existía una antigua versión de Paco Ibáñez. En otros casos, los arreglos molestan menos y es posible apreciar al músico en cuestión. Pero siempre dan ganas de leer a Federico. Y en los veinticuatro canciones, Ana Belén canta con mucho más que corrección. Con gracia y con garbo. Como Greta.

Fidel Sclavo

LORQUIANA - Ana Belén - 2 CD - Ariola/ BMG.

mo/ el universo encaja en su lugar / tenés tus ideas / y tu grupo de amigos / vos creás las reglas / y la diversión nunca termina"). En fin, una crítica filosa y certera que permite ver que no todos los yanquis son Rambo y que alguno de ellos pueden llegar a ser bastante más inteligentes en sus cuestionamientos al 'sistema' que unas cuantas de las voces que suenan en América Latina.

A esta altura del partido, es claro que los Bad Religion no tienen que probarle nada a nadie: han sido una de las mejores bandas punk y siguen siéndolo. En ese sentido, *No Substance* responde a esta comodidad: no les interesa probar que son los más rápidos o los más precisos cosas que de hecho no son. Lo que sí son es uno de los grupos más lúcidos y solventes que existen.

Parece hora de que los 'adultos' que usualmente sólo escuchan cosas importantes como, por ejemplo Peter Gabriel hablando de las ballenas, paren la oreja a lo que otros 'adultos' que tocan 'sólo canciones punk-rock' dicen con su música. Hace mucho tiempo que el punk no es cosa de niños. Nunca lo fue.

Fernando Santullo Barrio

NO SUBSTANCE - Bad Religion - Atlantic, 1998.

Retroescritura

Retroescritura, de próxima aparición en Editorial Fin de Siglo, es el nuevo ensayo de Amir Hamed. “*Retroescritura* –dice la presentación de la editorial– ratifica que cada momento en la cultura necesita de un método éditico para revelar su sentido más profundo, aquel que entreabre las puertas del futuro que nos espera. De *Alien* a San Agustín, y a los Stones, y a Herrera y Reissig, y a Baudelaire, y a Frankenstein, y a *Back to the Future*, a la Novia Mística de los alquimistas (o a las andanzas de Bill Clinton y las paradojas de las metrópolis), el inventario que hace Hamed de los símbolos y los relatos habituales y recurrentes de nuestro fin de siglo tiene todo momento la virtud esencial de sorprendernos: vemos lo que ya creíamos moneda corriente como si nunca lo hubiéramos visto.” Hamed, de 36 años, ha publicado, entre otros, dos novelas, *Artigas Blues Band* y *Boya blanda*, y un ensayo crítico, *Orientales: Uruguay a través de su poesía*.

Lo que sigue es parte del primer capítulo, titulado ‘Acechante en el umbral’. En el mismo, Hamed, a partir de la narrativa de las películas futuristas de la serie *Alien*, y contrastando las figuras del Padre y de los Hermanos Mayores, hace su descripción de los años noventa.

[...] En efecto, la saga de la teniente Ripley es un resquicio por donde atisbar cierta gestión de Occidente en los últimos lustros del siglo de las comunicaciones. Por presencia o ausencia, el transcurrir de esta epopeya alienígena dando cuenta de más de una melancolía, de curvas de la imaginación, de mutaciones en la estructura de una edad. Desde su inicio en 1979, siguiendo por sus espaciadas secuelas, la saga de Ripley y el *Alien* resultó un desafío para cineastas, dentro de los tiránicos marcos del entretenimiento, tropezaron con paradigmas atendibles. Ninguno de sus realizadores fue un improvisado; por el contrario, tanto al inicial Ridley Scott como a Cameron, como a Fincher o al director de *Alien IV: Resurrección*, el francés Pierre Jeunet, se pueden consignar fantasmagorías sugestivas y precisas, ajenas a la aporía reproductora de la tecnología. Probablemente sin recordarlo, los directores y guionistas de la serie Ripley han repetido el ejercicio de las novelas de caballería: los personajes no varían, sí en cambio lo hacen sus escrituras, quienes retoman la narración donde el precedente la ha dejado y van estirando el ciclo, sin importar, por ejemplo, que en un punto sus dos protagonistas ya se hubieran pulverizado. También porque, como las caballerescas –que alimentan la imaginación de su edad antes de que les fuera llegado su Quijote–, la narrativa del *Alien* es una membrana que a un tiempo vela y absorbe las inscripciones de mundos inminentes.

Reiteran estas películas suspensión y encantamiento al confrontarnos con los rebordes de la obstinación, lo humano. Motor de semejante asistencia, sin duda, el acierto de Scott al dar una imagen desbordante, refractaria a clausurarse con los facilismos de la muerte. El *Alien*, residente de un futuro no tan remoto, se había convertido en inquilino del presente, re-creándose en la pantalla como el ogro ritual del cuento de hadas, con su tracción de miedo primitivo, con su renuencia a ser asimilado, a ser lo familiaricen o digieran.

Lidiar con ese endriago es hacerlo con expectativas y desasosiegos, con un desfondarse de la modernidad, con la ausencia de épicas alternativas. Porque en Ripley no se repite San Jorge, ni en la criatura incontinentable es posible recordar al Dragón –ni siquiera a lobizones de ocasión. Es el *Alien* la máscara mareante de la alteridad más radical, el otro sin ojos, sin rostro, que nos acecha una vez finiquitadas las fábulas del origen. Es que esta ajenidad se alimenta del vacío que dejó la historia con teleología, dato que verifica cada uno de sus episodios en la ausencia de figuras paternas, aquellas que por milenios fue construyendo la historia patrilineal como marcas de linaje. No hay en la narrativa del *Alien* protopatrias, no hay génesis, no fundadores; no comparecen fines que no sean inmediatos y, a secas, triviales.

Nunca en la serie se implanta un nuevo orden; sólo un deambular de sonámbulos por lo inabarcable del universo. Ni siquiera exilio; incluso es trabajoso recuperar un diseño historizable: salvo los destellos biográficos de Ripley, no hay luego ni antes; sucede un ahora nomás en la plitud de los años luz. Por eso para Ripley y su criatura es lícito el renacimiento, la reconexión en esa latencia sin término en que se ha escapado, como el gas, el tramo final del siglo veinte.

Retirada. Menos incluso se da la utopía rousseauniana de una madre educando a un hijo y recuperando las raíces primordiales, acaso porque Rousseau la fabuló como contraépica a un orden establecido en el que había padres, como Aquelquetodolopuede y su testafarro el monarca. Hay aquí una madre cuyo sudor se ha vuelto ácido, hay un engendro no deseado y las diversas huellas, impalpables como el polvo estelar, de la retirada del Padre.

En esta retirada, en esta insonora catástrofe, el Padre se ha difuminado arreando las marcas que lo volvían reconocible. Como las babas y viscosidades que deja a su paso el *Alien*, el Padre abandonó en su mudanza la fantasmagoría de sus ins-

tituciones, los residuos de su cultura, la lábil tela de araña de sus reglas y ordenanzas. Dejó su estela, pero no ofrece su corpacho visible, apedreable, su rostro abominable, totalitario, despótico.

No asombra por tanto que, más bien como síntoma tardío de un repliegue efectuado con la debida antelación, en los años noventa se registrara la epifanía de su abandono. Sin él se aniquila el futuro, o al menos su urgencia; el pasado pierde distancia, se achata contra el presente. Como en una mezcladora de cemento y grano –distráida, impenitente– el pretérito se amalgama en ciertos monstruos retro (que ajenos no son a la cancelación de las generaciones).

Advenimientos, monsergas. En el vacío provocado por este alejamiento se encarama una figura plural, la de los hermanos mayores. Éstos no pueden llegar a ser –ni siquiera lo pretenden– modalizaciones del ojo panóptico que vislumbrara Orwell en 1984. Se trata de una especie algo azarosa llegada para regentear el fin del parricidio, una no-epopeya que testimonia el congelamiento de la juventud y el fin de las generaciones.

Mentes y brazos mozos, aptos para derribar al pater y roturar –sobre sus cenizas– mundos nuevos, patrias renovadas, lenguajes urgentes, hicieron la épica de la modernidad. Eran jóvenes quienes organizaban revoluciones para derribar, y suplantarlo, la monserga que los oprimía, con el proyecto de instaurar en su lugar una monserga o presente más novedoso. Un presente de expectativas, sostenido por una consumación futura, que reclamaba, a su turno, una pronta revuelta (porque desde la caída del Padre-de-todos-los-Padres, en la guillotina, el Padre no puede hablar sino del futuro). Y eran jóvenes en razón de que invertían, porque proyectaban su épica a lo venidero. Las reglas de la historia involucraban una *goal line* a ser alcanzada; el Espíritu, siempre entre fundas, habría de llegar a la revelación; el arte, encorseta-



do por reglas despóticas, sería instrumento de la libertad más rampante. El presente no era más que peaje, en oportunidades gravoso, para un advenimiento deslumbrante. Sin embargo, llegada la hora, llegado el milenio, en el recodo final del siglo xx el Espíritu adviene subrepticio; sólo ha dejado su proyección deshinchada, autoparódica, irrisoria; como el Padre, y como cierta creatura estratosférica, sólo deja el reflujo chirle de su retirada. En los puntos donde se rastree su epifanía habrá de encontrarse su vacante, y en ella el terreno anegado donde chapotean los hermanos mayores.

Big brothers. Sin duda, la última épica del siglo estuvo en la revolución cultural de los sesenta. Su anclaje más visible, el rock and roll, fue hijo ralentado de la sordera de los bombarderos y del Armagedón de hongos fascinadores que florecieran sobre Hiroshima y Nagasaki: la revuelta de los últimos jóvenes, que terminaron construyendo el museo de la juventud porque el Padre

ya no estaba. Contra las estrecheces de quienes desparramaban Napalm sobre Asia llegó la insurrección, la fiesta caliente de los sesenta. Pacifismo y desarme, pero también apoyo a los aguerri-dos antiimperialistas de cualquier mundo tercero o segundo. Permisividad sexual y soltura del cuerpo opuestos a los diseños de la moralina familiar. Sacudones de melenas andróginas —empréstimo de indígenas de piel de cobre— y también cantos Hare Krishna para proclamar que las juventudes absorbían de todas las culturas para rebelarse contra el Gran Padre Blanco.

Nadie ignora que esa agitación atronadora fue epifenómeno de un movimiento más envolvente, que en muchos puntos reclamaba el entronizamiento de la imaginación y un ataque encarnizado a todo síntoma de autoritarismo (insistente avatar del Padre). De todas formas, fueron las estrellas de rock los héroes más sobreexpuestos —y tal vez los más angélicos— de aquellos días. Cada nuevo disco era considerado por sus seguidores mojón en un itinerario que habría de conducir hacia una dimensión novedosa, o al menos hacia otra parte. En su búsqueda y estridencia, se convertía a los rockeros en adelantados, en chamanes; faros en un laberinto que incluía *happy endings*. Aquellos militantes del estrépito nunca habrían de llegar a Padres ni a inaugurar un futuro; no sólo porque pretendían el futuro ya, *now*, ahorita mismo, sino porque nadie les dio una batalla en regla.

En su ascensión, el rock contó sus mártires imprescindibles, que le dieron un anclaje de épica pretérita, una institucionalización alternativa, de fraternidad. Pero cuando sus guerreros pretendieron arrasarse con todo a fuerza de disonan-

cias y sacudidas de pelvis se descubrieron combatiendo en la oquedad. Con los bolsillos pesantes como yunques y los rostros hipotecados en la fama desmesurada, ingresaron a una cripta gelatinosa que los bienvenía y succionaba para que las décadas fueran gastándolos, enmoheciéndolos, mientras las sobredosis se seguían llevando a algunos como para dar cuenta de que, aunque ya a nadie le importara y el combate se diera contra fantasmas, se seguía peleando.

Según el certero vaticinio de Chuck Berry, el rock había llegado para quedarse. Lo que fue desafío se transformó en jingle, soundtrack de celuloide biodegradado, compás publicitario para galletitas y condones, para juegos de azar de pasivos y planes de jubilación. Como el Alien por las tuberías, se infiltró por todos los rincones y respiraderos. Como el Alien, también, terminó por volatilizarse.

Es de sospechar que fue con maravilla y resignación que las estrellas sobrevivientes de aquella pseudobatalla se descubrieron voces clamantes en los playones de los noventa. Multimillonarios de ilusiones hiperdevaluadas, hijos pródigos del furor sesentista que devinieron hermanos mayores de una edad de huérfanos, fueron testigos de cómo Nirvana y el grunge, el único evento rockero después de los ochenta, ya para 1994 se habían inmolado en el bebé alien de la década, al que se conoció como Kurt Cobain (quien dejó una viuda voraz y también rockera luego de que, entre otros escándalos, al matrimonio le fuera negada la tenencia de su hija).

En el sacrificio de Cobain, que prefirió citar a alguien y autoextinguirse como un fósforo, se ritualizó el desfondamiento de la última épica. Para entonces la única novedad estaba en que los héroes —centrifugados en la implacable maquinaria de residuos y reciclajes en que se empaquetaban los productos culturales— se oxidaban cada vez más rápido.

La máquina caníbal y recicladora —no partidista— sobreprodujo con una puntualidad feroz. Para los días en que se apagó Nirvana ya era impensable discriminar en términos de generaciones o épicas. Para entonces, quienes biológicamente eran abuelos, padres o nietos compartían el mismo sistema de referencias y valores (no había quién no hubiera cabeceado con los Stones, o no hubiera reafirmado su crecimiento en *Los Picapiedras*). Ya era el imperio de la inmediatez y la instantaneidad de los hipervínculos, el mestizaje global en ausencia del Gran Padre Blanco.

Terminada la interdicción paterna se secretó la confusión del incesto mediático. Los adolescentes de 1997 y los abuelos Rolling Stones, que salían a anillar el globo en giras espasmódicas, se confundían en escenarios babilónicos, coreando una gesticulación, una gana recalentada, una lebranza. El precio exorbitante para este happening estaba en que los Stones se estiraran prodigiosamente —porque nadie tenía mejores noticias— y salieran disfónicos, exudando ácido, a declamar por vez ene que no estaban satisfechos ni en Ohio,

ni en Buenos Aires ni en Tokio o Praga. No se puede considerar redivivos porque para entonces eran un *souvenir* de ellos mismos, su propia secuela, un ajado recordatorio de que alguna vez habían existido tiempos más venturosos en que los adolescentes contaban con una figura a la que detestar. Astros supérstites de la última revuelta que se reencendían para salir a dar testimonio con su girar y girar, y con carne de hermanos menores o de aliens púberes, ponían la pica final al museo de la juventud.

Advenedizos. La última década del siglo desayunó de la victoria paradójica de los sesentistas; aquella revuelta contra todas las formas de la autoridad había triunfado de modo tan impalpable como drástico. El Padre había pasado a retiro, pero nadie había conseguido descender el estoplasma de sus instituciones. El gran garante de la continuidad, Daddy, había ausentado, pero seguir era una fatalidad. Su vacante fue ocupada por unos advenedizos desgastados, poco interesados en épicas telelógicas que —sin embargo— asumieron la continuidad de la rotación planetaria.

Es éste el ámbito de los hermanos mayores esos desestabilizadores que estaban destinados al terrorismo, a jaquear sin pausa los simulacros que legara el Padre en su faltazo. No cargan en sus hombros futuro alguno, son meramente tránsito; han accedido a un orden de sombras —sin ritual de haber matado un rival— básicamente por inercia. Pilotean la ingrátida nave de los desencantos, sin haber sido educados para pilotaje; exhibirán a cambio —y a perpetuidad— un rictus admonitorio, para que no se desaperciba que, si bien son forasteros, si bien ponen los ojos de intruso frente a una cabina de mando, en caso de que ellos no lo hicieran, nadie más comparece para hacerse cargo.

Es el héroe de lo vacío, el *parvenu* que llega desde otro lugar y amenaza sin pausa con retirarse. Anda de paso, pero está ahí. Son los Stones aceptando el doblez de momias y neomensajeros del rock'n'roll, pueden ser también una androide con sentimientos que ayuda a Ripley a defender a los humanos, pero puede serlo asimismo el Presidente de los Estados Unidos, porque es liberal porque se hizo cargo de administrar los noventa con cara y ansias de bebote. Su nombre Bill Clinton sería un accidente si no fuera vinculable a un estado sumergido como Arkansas y a una mujer incluso más liberal que él, con nariz colorada, con piernas de campesina, con nombre Hillary.

Junto a esa esposa, Clinton llegó desde el Sur y desde los sesenta a hacerse cargo del capitoliol de los puritanos, la ex mayoría moral. En él está el estigma del advenedizo que arriba a un trono bajo protesta: si ha tomado las riendas de ese coche desbocado no debería infligirsele la secular remora puritana con que se enfardaba a los mandatarios estadounidenses del pasado (...).

Reflexiones después del opio



R e h e r m a n n

C
O
L
U
M
N
A
S

Nadie habrá dejado de observar a Jean Cocteau. En su libro *Opio*, escrito después de su segunda internación en una clínica para opiómanos, comenta: "Las obras geniales exigen un público genial". Este aserto puede provocar respuestas muy geniales: que la baja aceptación de alguna de sus obras por parte del público hizo que el artista, en lugar de realizar una autocrítica, endilgara las culpas a la masa. Un político dirá siempre que la mayoría tiene razón, porque su forma de conseguir trabajo es a través de la conquista de una mayoría. No podemos hacer caso de sus palabras, están demasiado condicionadas por la necesidad. Un científico, en cambio, no tiene reparos en decir, cuando lo cree conveniente, que la mayoría está generalmente equivocada. El chiste es perfectamente válido: *coma mierda; millones de moscas no pueden estar equivocadas*.

Cocteau agregaba, para escarmiento de los ansiosos: "Se llega a un sustituto de este estado receptivo genial por la electricidad que desprende una aglomeración de personas mediocres. Este sustituto permite ilusionarse sobre el destino de una obra de teatro".

Esto es lo mismo que decir que la masa puede llegar a aceptar una genialidad por los mismos motivos que acepta una mediocridad, lo cual explica que

cualquier cosa puede tener éxito ante un público insensible.

Vale la pena reflexionar acerca del público y del éxito de una obra de arte, por varios motivos. Primero, porque en la era del marketing el único valor es el éxito en las ventas. Se trata de una perversión del valor estético en un sentido kantiano, por el cual el placer estético no se define como el deleite que el sujeto experimenta por el objeto sino *el que deriva de comprobar que uno pertenece a un determinado grupo* (para Kant, la humanidad misma como ideal) que tiene en común la capacidad de apreciar lo bello. Segundo, porque hay demasiados militantes de la ignorancia, luchadores en defensa de lo chato y lo tonto, a quienes no les basta sólo el éxito de lo pobre, sino que se empecinan en atacar las obras que no llegan a comprender. Cocteau también decía, refiriéndose a *La Edad de Oro* de Buñuel: "Es inútil ponerse de acuerdo sobre algo con personas que son capaces de reír en los episodios de la vaca y del director de orquesta".

En dos líneas, con un poco de oficio periodístico, es posible emitir un juicio final, que, si bien no afecta a la cosa, ni a quienes conocen la obra, sí puede impedir que público nuevo acceda a su conocimiento. Quién sabe cuál es la función del periodismo cultural, pero en todo caso debería ser respetuoso del criterio

del público, que tiene derecho a ser genial, aunque el periodista no lo sea.

La militancia por la ignorancia se defiende enarbolando la idea de subjetividad. No se puede evitar, se aduce, que el cronista tenga una opinión; es más honesto, entonces, manifestarla que disfrazarla de objetividad. Por cierto, hay que estar bastante hinchado de sí mismo para creer que su opinión tiene interés para otros. Si hablamos de una cosa, me interesa la cosa, no la opinión que de la cosa tenga un tercero. En todo caso, me interesará la opinión si está precedida de una exposición de motivos; en este caso, tal vez los motivos me aporten algo. La opinión es consecuencia de los motivos, nunca un axioma. En general, los guardaespaldas de la mediocridad miden sus palabras acerca de las obras de acuerdo a su éxito o su fracaso.

Y decía Cocteau, a propósito: "La importancia del fracaso es capital. Si no se comprende el secreto, la estética, la ética del fracaso, nada se ha comprendido y la gloria es inútil".

asterion@adinet.com.uy

Sobre La copa de alabastro



M a r o s a

Silvia Guerra, la de *Replicantes astrales*, poeta joven, singular (todo poeta lo es, pero ella en sumo grado) ha ofrecido, recientemente, una copa de alabastro. Nada menos. A través, por medio de *Último Reino*, la emblemática revista argentina, manejada por Víctor Redondo.

Es en diez instancias, diez tramos, diez "cuantos", de borrascoso nácar; nosilgico y estremecedor nomeolvides.

"Dorada bóveda de grillos, blandir en el trasluz del fuego
la mano hecha de enaguas, soñar de risantemos."

Difícil desentrañar esta madeja, separar sus hebras pétalos. Debe quedar intacta, tejida del revés, trama transparente y endiablada "con el color de las almendras" y "de vuelta cardenal; una vez tras otra, de vuelta lila, de vuelta violeta castigado".

"El viento arrastra esos enormes erizos
esos ramos con sueños de los otros
esmaltados trozos de anunciación
divina de cúpula celeste."

Se cita al emperador Adriano que en un acceso de furia clavó un estilete en el

ojo de un esclavo secretario.

Y al querer resarcirla, la víctima clamó: "Lo único que quiero es mi ojo".

Eso atraviesa el poemario, que es como una mirada hacia atrás, oblicua y frontal; ojos, turquesas en la nuca.

Hay, sí, una perla, una parla de tras-mundo, una laguna corriendo que porta monstruosas figuras soñadas por los otros.

Un barroquismo suave, inquietante, moderno, atemporal, constelado, deja nuevas todas las palabras, y pone a bullir a fuego y nieve la vida entera.



Edouard Boubat
Parc de Saint-Cloud, 1981